

Amedeo Furfaro

Aria d'opera



theWriter

Silvi Salazza

Musiche

3

Amedeo Furfaro

Aria d'opera



Seconda edizione



© 2020 Tutti i diritti riservati all'autore
The Writer Edizioni Ass., Marano Principato (CS)
Web: www.thewriter.cloud - Mail: thewritersrl@gmail.com

In copertina: *Ballerine all'Opera*, di Silvi Palazzo (acrilico)

Indice

Nota editoriale	p. 7
-----------------	------

Capitolo primo - *L'opera in noir*

Black Opera. Repertorio di diritto penale	p.11
Chi ha ucciso Leonardo Vinci?	p.19
Perchè Carmen non può salvarsi	p.20
Il fascino di Adriana	p.22
Il fantasma dell'opera	p.24
Note	p.26

Capitolo secondo - *Lirica mente*

L'ultimo castrato	p.29
I libretti di Verdi	p.31
Malincomico Falstaff	p.35
Un Valente oper(ett)ista!	p.36
Amaro Elisir	p.38
Tesori discografici	p.40
Top Ten Operistica in Film	p.44
Note	p.46

Capitolo terzo - *Vesti la giubba*

Il caso Leoncavallo/Pisacane: giudice e guerrigliero	p.51
“Leggere” Pagliacci	p.55
Homo ludens	p.60
Ruggiero, uno del sud	p.61
Il primo set non si scorda mai	p.63
Canio non è Joker	p.65
Note	p.66

Capitolo quarto - *Pucciniana*

Un pamphlet	p.73
Processo a Puccini	p.75
Il ritratto di Doria	p.77
Sfida sul palcoscenico	p.78
Minnie del West	p.80
Note	p.84

Capitolo quinto - *Echi d'oltreoceano*

La All Indian Opera di Alberto Bimboni.	
Intervista ad Aloma Bardi	p.87
Warren, dall'Arberia a Broadway	p.93
Un "orchestar" nelle Americhe	p.96
Lirica e jazz: le arie d'opera come standars	p.102
Lirica e jazz: gli antenati. Intervista a Raffaele Borretti	p.107
Lirico Incanto	p.115
Verdi's Mood	p.116
Cilea Mon Amour	p.117
Puccini in jazz	p.118
Play Verdi 4 ^{et}	p.119
Opera?	p.121
Note	p.125
Epilogo	p.127
Cronologia essenziale	p.129
Indice di opere e operette	p.136
Indice dei musicisti	p.138
Nota sull'Autore	p.142
Ringraziamenti	p.149

Nota editoriale

La prospettiva storico/musicale con cui Amedeo Furfaro si è occupato di opera lirica è stata sempre tipicamente interconnessa alla sua copiosa produzione saggistica.

Lavori come Storia della musica e dei musicisti in Calabria del 1987 e Storia del Rendano Un teatro di tradizione in Calabria (1989), ambedue editi da Periferia di Cosenza, hanno fatto da “trampolino” di lancio verso articoli e scritti vari sulle strutture teatrali (I Teatri di Cosenza, CJC, 2007) e su compositori per il teatro musicale quali Vinci, Verdi, Cilea, Leoncavallo, Puccini e grandi interpreti, dal Farinelli alla Callas.

Sempre più con lo sguardo proteso al più vasto panorama dei movimenti artistico/musicali - romanticismo, futurismo, verismo, avanguardie - alle altre musiche (jazz, etnica, contemporanea), alle altre arti, in ispecie quelle visive, la letteratura, la librettistica.

Un'analisi, la sua, che ricongiunge punti che compongono il disegno di identità territoriale a quello nazionale ed internazionale nello stesso tempo decifrandone aspetti socioantropologici oltre che storici.

In particolare in due recenti suoi volumi, Versus Artisti contro e La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo (CJC), questa sua attenzione storica verso la lirica si è fatta più acuta e criticamente estesa, così come in tanti articoli pubblicati in varie testate specialistiche e non.

Aria d'opera ne raccoglie una buona parte, unitamente ad alcuni contributi inediti, con lo scopo di fornire una visione più organica di tali “puntate” micro/macrostoriche, con il consueto approccio multidisciplinare che lega varie competenze, a partire da quella musicale, ad una scrittura forgiata in una trentina di libri a proprio nome.

Spiccano, nel volume, le sue preferenze, il verismo, Puccini, gli influssi americani, le short stories, i ritratti musicali più a lui consoni e vicini, le riscoperte, i contrasti, le analisi trasversali, come quella sulle black operas, note sulla regia, sui film, sui dischi.

Una tappa ulteriore di questo suo viaggio sulle ali di Melodia, Armonia e Historia.

*“L’opera è un forma strana
di Gesamtkunstwerk,
un’opera d’arte totale”*

Sven-Eric Bechtolf
“La Scala”, sett./ott. 2018

CAPITOLO PRIMO

L’opera in noir

Black Opera **Repertorio di diritto penale**

Le leggi, in quanto tali, possono esser messe in relazione con l'Opera e cioè con uno spettacolo di teatro musicale perché anche lavori frutto di invenzione letteraria e musicale possono tener conto della cornice storica e giuridica in cui si muovono nello svolgimento di episodi e nello sviluppo di trame narrative.

La materia è da tempo oggetto di appositi studi denominati *Law and Opera*, attinenti ai legami fra testi normativi e letterari in cui “il quadro di riferimento è rappresentato dall'ampio filone degli studi di *Law and Literature*, fiorito - ormai da molti anni - prima negli Stati Uniti e poi in Europa” ⁽¹⁾ che analizzano il libretto in merito ai vari elementi della messinscena, a partire dalla musica; diversi dal filone della *Law on/about Opera* e cioè sui temi di diritto d'autore, proprietà intellettuale, regolamentazione su luoghi e modalità della rappresentazione, diritti e impegni contrattuali degli interpreti, del cast e dello staff, del pubblico pagante etc.; e dalla *Law around Opera*, per significare una regolamentazione che guarda all'Opera nel suo presente e nel suo divenire artistico, in uno con i mutanti ordinamenti giuridici.

Un illecito di tipo civilistico, ad esempio, si realizza già nel titolo dell'opera *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, in quanto il contratto, mancando del requisito della pubblicità, lo configura in concreto.

Come questo anche le ipotesi di illeciti penalmente rilevanti che emergono dalla lettura o dall'ascolto mediato dal canto dei libretti operistici rientrano nel primo dei contesti appena esposti e assumono uno spazio ben specifico, ap-

punto quello del diretto rapporto legal/operistico, con una vasta casistica storica al riguardo.

Nel settecento e ottocento il teatro musicale era uno dei “media” di trasmissione e condivisione di valori etici, gusti estetici, credenze giuridiche. Dove il motivo tragico era assimilabile talora a profili noir degli spettacoli, per aree in cui azioni giuridicamente rilevanti avvenivano a prescindere dal sistema punitivo previsto dalla legge positiva.

A dire il vero già Dante aveva applicato in letteratura la legge del contrappasso, il principio cioè di una pena proporzionata alla violazione perpetrata che offende l’ordine statutale dato ⁽²⁾.

Per contro in tanti melodrammi il sipario si chiude dopo che si è commesso il fatto-reato, con la sensazione che il reo o i rei si siano mossi in regime di libero arbitrio, ai confini della non imputabilità in cui “alcuni elementi significativi vengono narcotizzati” ⁽³⁾.

Certo, sulla scena la colpa è derubricata, è il trionfo della finzione, la scissione nel rapporto fra delitto e castigo, l’arretramento di quest’ultimo dietro le quinte della messinscena, con qualche eccezione come ne *Il prigioniero* di Dallapiccola.

L’idea di una musica tinta di nero potrebbe far pensare di primo acchitto al principe dei musicisti, Gesualdo da Venosa, musicista cinquecentesco, fra i più rivoluzionari per scelte armoniche, noto anche per aver ucciso la propria moglie, Maria d’Avalos, con l’amante Fabrizio Carafa. Un musicista assassino, dunque, nonostante la grandezza. Grazie al cielo un’eccezione nella storia della musica. Ma se guardiamo invece al romanzato e all’inventato, al mito e alla storia anzitutto epica, nello specifico al teatro musicale, ci si rende conto di come il crimine abbia con costanza alimentato le trame di opere liriche.

Dato che non è tipico delle sole opere veriste che sono quelle notoriamente a maggior tasso di veemenza e tempesta emotiva.

Un esempio. *Il conte assassino*, melodramma tragico di Luigi Scalchi, in prima rappresentazione a Bologna nel 1870, è tratto dal libretto di Domenico Lucilla, un operista tar-do-romantico. Qui già il titolo fa da antipasto alla vicenda.

Volendo generalizzare, una certa parte del repertorio dell'opera, sia quella italiana ed europea, può esser vista come una serie di esempi attinenti in qualche modo alla scienza giuridica penale a seconda delle varie epoche.

Alcuni libretti di opere liriche hanno un spiccata componente noir, seppure edulcorata dalla musica che ne stempera i toni e ne alleggerisce gli effetti.

La lirica presenta spesso infatti storie con esiti estremi dove gli attori-cantanti nel delinquere non si preoccupano delle sanzioni, del tribunale, della prigione. Lasciano che l'azione si svolga da un copione che li fa predestinati verso un dato finale, fatta salva la possibilità della regia di forzarne gli sviluppi (per come avviene sempre più spesso). Ma c'è un legame possibile fra diritto penale e arte melodrammatica.

Si diceva che già a livello di diritto privato la materia della parentela fra lirica e diritto è stata oggetto di approfondimenti.

Filippo Annunziata, con analisi trasversale, ha effettuato una lettura giuridico/privatistica di grandi capolavori del teatro musicale europeo prendendo in esame libretti di opere di Verdi, Wagner, Bellini, Donizetti ed altri e affrontando questioni attinenti ad adempimenti contrattuali (*L'oro del Reno* di Wagner), donazioni, successioni, promesse di matrimonio (*Le nozze di Figaro* di Mozart) non senza guardare alla legislazione dell'epoca ⁽⁴⁾.

Il repertorio giuridico penalistico è anche vasto con melodrammi intessuti di omicidi, rapimenti, estorsioni, sequestri di persona, violenze sessuali...

Lo stesso Autore appena citato ricorda un caso di contratto immorale che investe sia l'ambito penale che civile nel *Rigoletto*. Ed è laddove il sicario Sparafucile è ingaggiato dal buffone per uccidere il duca di Mantova di cui Gilda, figlia di Rigoletto, è innamorata. E che resterà invece uccisa. Rigoletto non potrà riavere i 40 scudi pagati per l'omicidio trattandosi di un contratto *contra legem*.

Resta il reato a suo carico, cosa ben più grave, il concorso in omicidio. Reati compaiono anche in opere comiche come la falsità del testamento in *Gianni Schicchi* (un certo gusto macabro affiora anche in un'opera fantastica quale *I racconti di Hoffmann* di Offenbach).

Ma rimaniamo soprattutto nel campo delle tragedie in musica che abbiano legami con la sfera giuridico-penale per abbozzare una possibile classificazione per "titoli".

Ovviamente l'analisi è incentrata essenzialmente sulla trama ed il libretto non tanto sulla musica.

Delitti contro il patrimonio

Caso esemplare *Cachafax* di Oscar Strasnoy che tratta di furto di cibo per fame nella Montevideo anni '20 o anche il furto dello scrigno nel *Don Carlo*.

Delitti contro la libertà e inviolabilità personale

Un caso di ingiusta detenzione si attua ai danni di Florestan, marito di Leonore, nel *Fidelio* di Beethoven.

Violenza privata è quella del corsaro *Zampa* (opera-comique di L. F. Herold) che costringe la ricca Camilla a sposarlo, sotto minaccia di uccidere il di lei padre.

In *Iris*, opera simbolista di Mascagni, ha luogo un rapi-

mento-sequestro di persona con induzione alla prostituzione della protagonista Iris. Nel mozartiano *Il ratto dal seraglio* sono i pirati ad aver rapito la bella Costanza. Della rapita per antonomasia, Proserpina, si ricorda la tragedia di Jean-Baptiste Lully.

In *Il castello del principe Barbablù*, opera in un atto di Béla Bartók su libretto di Béla Balazs, il duca sequestra e reclude anche la quarta moglie, Judith.

E c'è in *The rape Of Lucrecia* di Britten un caso di stupro.

Delitti contro la vita e l'incolumità individuale

Alcuni esempi. Ne *Il povero marinaio* di Milhaud, da Cocteau, la barista uccide il marinaio con una martellata. In *Ifigenia in Tauride* di Gluck viene ucciso Toante che affretta il sacrificio di Ifigenia.

Si è visto in *Rigoletto* il caso di un crimine concertato fra un mandante e un killer. Ma i due casi forse più famosi sono di scuola verista, con *Cavalleria Rusticana* che fa irrompere sulla scena la vendetta e il delitto d'onore e *Pagliacci*, di Leoncavallo, il cui focus è il delitto d'impeto mosso da gelosia.

Il tema lo si ritrova anche altrove.

Anzitutto nella *Carmen* di Bizet (libretto di Merimée) ma anche ne *I masnadieri* di Verdi (Carlo uccide Amalia secondo il copione letterario di Schiller). Per non dire del verdiano *Un ballo in maschera* in cui si rappresenta l'uccisione del governatore di Boston per mano del segretario, geloso della propria moglie.

Ancora. La *Salome* di R. Strauss, soppressa per ordine di Erode e la *Lulu* di Berg, perita sotto i colpi di Jack lo squartatore. Diverse le varianti sul tema.

Parliamo dall'avvelenamento, in *Cilea*, di *Adriana Lecouvreur* che aspira il profumo mortale di un mazzolino di

fiori predisposto dalla rivale. Operista che nella popolare *Tilda*, ballerina di strada, inscena un rapimento. Ancora il ventaglio si allarga fra l'omicidio/suicidio di *Otello* (in Verdi e Rossini) che prima elimina Desdemona poi se stesso, l'infanticidio nel *Faust* di Gounod con Margherita che sopprime il bimbo avuto da Faust e nella *Medea* di Cherubini. Non solo.

Nella stesura iniziale di *Norma ou l'enfanticide* di Alexandre Soumet la protagonista, sacerdotessa della Gallia occupata dai romani, uccide i due figli avuti dal proconsole Pollione. Trama poi stemperata da Felice Romani nel libretto di Bellini, di sensibilità romantica.

Caso a parte è costituito dagli omicidi preterintenzionali/colposi.

In *Semiramide* di Rossini la regina di Babilonia è uccisa, senza volerlo, dal figlio Ninia.

Fra le situazioni di incapacità di intendere e di volere annoveriamo la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti che, impazzita, uccide il marito Arturo, sposato per obbligo mentre l'amato Edgardo è lontano e in disgrazia.

Alcuni omicidi hanno delle attenuanti: Tosca pugnala Scarpia per difendersi dalle di lui brame oggi diremmo molestie o quasi stalkeraggio o, visto che trattasi di capo della polizia, di abuso d'autorità.

Il campionario della *black operas* espone diversi delitti in famiglia.

Nell'*Elettra* di R. Strauss, 1909, da Sofocle, il figlio uccide la madre. Antefatto: Agamennone era stato sgozzato dalla moglie Clitennestra. Dopo 7 anni il fratello di Elettra, Oreste, tornato a Micene sotto mentite spoglie, si vendicherà del padre uccidendo la madre Clitennestra attuando i mai sopiti propositi di vendetta della stessa Elettra. Nell'incompiuto *Edipo Re*, di Leoncavallo, si attua come da Sofocle.

cle, l'uccisione del padre Laio da Edipo.

Ancora ecco per i fratricidi in *L'oro del Reno* di Wagner il gigante che ammazza il fratello con una clava mentre in *La forza del destino* Lenora è uccisa dal fratello morente. Dal mito alla storia. In *Beatrice Cenci* di Giuseppe Rota si inscena il famoso caso giudiziario nella Roma di fine cinquecento originato dall'uccisione di Francesco Cenci su libretto di Davide Rabbeno tratto da Shelley.

Aria thriller in *Assassinio della Cattedrale* dove Ildebrando Pizzetti si ispira al testo omonimo di Thomas Stearns Eliot sull'uccisione del cardinale di Canterbury Thomas Beckett. In *Zingari* di Leoncavallo, dramma lirico in un atto su libretto da un poemetto di Puskin, di Cavacchioli ed Emanuel, si ha un caso di tentato omicidio: Fleana sposa Radu scatenando il geloso Tamar che tenta di ucciderla. Alla fine Fleana tradirà Radu con Tamar e Radu si trafiggerà davanti al carrozzone di lei.

Mass murderer e pluriomicidi.

Sarà pure una strage di filistei ma *Sansone (et Dalila* di Saint Saëns) giuridicamente parlando sempre pluriomicida è!

Plurimo è il duplice omicidio di Gianciotto ai danni di Paolo e Francesca in *Francesca da Rimini* di Zandonai su libretto di Tito Ricordi, tratto dalla tragedia di Gabriele D'Annunzio.

Altra cosa i serial killer come in *Cardillac*, opera noir di Hindemith, tratta dal Racconto di Hoffmann a cui si ispira il libretto di Lion, *La signorina di Scudéry*, del 1819, protagonista l'orafo che uccide i propri clienti, nella Parigi di Luigi XIV, per riprendersi i gioielli agli stessi venduti.

Delitti politici e della ragion di stato

In *Gli ugonotti* di Giacomo Meyerbeer, grand-opera

francese, Valentina viene uccisa nel massacro finale senza che il padre, mandante dell'eccidio, possa salvarla.

I regicidi dunque quelli che toccano il livello politico, includono quello del *Macbeth* di Verdi e il *Giulio Cesare* di Händel, su libretto di Hayn tratto dal precedente *Giulio Cesare in Egitto*, libretto del Bussani, musiche di Antonio Sartorio, rappresentato a Venezia nel 1677.

Ancora, ne *I Medici* di Leoncavallo Giuliano è soppresso dai congiurati.

Ai crimini di stato è ascrivibile *Maria Stuarda* di Donizetti, mandata al patibolo da Elisabetta mentre a Giovanna d'Arco toccherà il rogo in *La pulzella d'Orleans* di Cajkovski ⁽⁴⁾.

La cronaca

Da Dante alla cronaca odierna. Il 6 settembre 2019 è andata in scena, a Spoleto, *Re di donne*, libretto di Cristina Battocletti, in cui si racconta di un femminicidio. ⁽⁵⁾

Chi ha ucciso Leonardo Vinci?

Se l'omicidio di Leonardo Vinci da Strongoli, compositore operante nella città di Pulcinella nel primo 700, fosse avvenuto tre secoli dopo, ai nostri tempi, gli assassini non avrebbero avuto scampo. E non solo per il progresso investigativo odierno sorretto da esami autoptici e test del dna, luminol e profiling vari, microspie e intercettazioni, ma soprattutto per il prevedibile interesse dei media verso un operista che aveva spopolato nei teatri di Roma e della sua Napoli con decine di rappresentazioni musicali.

Le ipotesi sul movente sarebbero state passate al setaccio da trasmissioni tv incalzando i telespettatori con appello a quanti avessero visto qualcosa, trovato un oggetto magari una boccetta sospetta dalle parti della scena del crimine.

Illustri criminologhe e dotti psicologi criminali avrebbero discettato sull'avvelenamento casuale o causato del musicista o altra indotta *causa mortis*. *Il giallo di Vinci*, avrebbero titolato i rotocalchi di cronaca vera, sostenendo la tesi della presunta gelosia del killer verso le avances del musicista libertino nel corteggiare una gentildama. E conseguente divisione nel pubblico fra colpevolisti e innocentisti.

La pressione mediatica avrebbe stimolato ulteriormente l'azione degli inquirenti. Ma questa storia vecchia di tre secoli è caduta nel dimenticatoio. Si potrebbe dire in prescrizione. Archiviata, anche per il prevedibile decesso del reo non confesso. Resta la musica di Vinci, ed un senso di incomprendimento verso la cattiveria di chi sopprime il Genio mentre in mente scorrono malinconiche le note di *Sò le sorbe e le nespole amare*.

Perché Carmen non può salvarsi

«La moda non esiste solo negli abiti. La moda è nel cielo,
nella strada, ha a che fare con le idee,
il nostro modo di vivere, che cosa sta accadendo»

Coco Chanel

Dr. Jekyll? Un sant'uomo.

Robin Hood? Rubava ai poveri per dare ai ricchi.

Lady Chatterley?

Una Lucia di manzoniana memoria.

L'angelica Beatrice di Dante? Solo una peripatetica.

E, parlando di lirica, La traviata? Una morigerata misantropia d'altri tempi.

E Canio? Un gran signore, così tollerante con Nedda. E magari Alfio convivente di Santuzza e Turiddu in una famiglia allargata stile Almodovar.

Da quando al Maggio Musicale Fiorentino 2018 hanno cambiato il finale della *Carmen* di Bizet, che non muore più, la fantasia social si è sbizzarrita a più non posso nel cambiar trame e nell'inventare finali alternativi.

Ma un'opera letteraria (del resto la *Carmen* deriva da una novella di Merimée) o lirica, può essere un ipertesto con diverse possibilità di sviluppo e soluzioni di uscita?

In parole povere si può cambiarle la trama o addirittura il finale senza snaturarla?

Riccardo Brazzale annota in proposito che "l'artista può fare quello che vuole (mettere ii baffi alla Gioconda, portare in scena all'Olimpico un dio nudo ...)" ma puntualizza che "non si può rimuovere la storia".

Vero è che l'operazione del "Maggio" ha avuto lo scopo

di simboleggiare una protesta (sacrosanta) contro la violenza verso le donne. E l'intento è più che mai nobile e condivisibile. Ma forse il teatro musicale non è il posto migliore per inscenarla con trapianti così radicali del testo.

Il fatto è che la violenza nell'opera lirica non colpisce, è inerme, inottundente, simulativa.

È irrealtà.

Pura Scena anzi Scena Pura. Non obbedisce a leggi o codici vigenti. È incapace di offendere.

Per questo lo stravolgere il The End delle opere liriche non aumenta di un palmo la generale coscienza critica su tali problemi.

Le polemiche, quelle sì che le aumenta! Certo che se si vuole che se ne parli ad ogni costo purché se ne parli, e che si raggiungano sold out e visibilità mediatica, allora l'obiettivo è raggiunto.

Seppure con un abuso sull'Arte! Trattata al pari di un videogioco!

Il fascino di Adriana

Rappresentata in prima al Teatro Lirico di Milano il 6 novembre 1902 l'opera della sfortunata diva della Comédie Française incarna il ruolo tragico di un personaggio realmente esistito, fra il 1692 e il 1730, a suo tempo apprezzata attrice in drammi di Corneille, Racine, Voltaire.

Ad essa, alla sua storia, hanno legato tanti successi cantanti come Magda Olivero, Mafalda Favero, Maria Caniglia, Mirella Freni, Renata Scottò, Raina Kabaivanska, consentendole ogni volta, pur morta sul copione, di rivivere in palcoscenico con l'indelebile freschezza assegnatale dall'Autore.

Francesco Cilea aveva ricavato dal libretto del Colautti, tratto dal dramma di Scribe e Legouvé, l'ispirazione per un melodramma rappresentativo del verismo borghese - l'"Adriana" era centrale fra *L'Arlesiana* (Milano, 1897) e *Gloria* (Milano 1907) - che costituisce invenzione esemplare per raccolta vena lirica, unitario sviluppo delle idee musicali, fine orchestrazione e alcuni elementi tipici del linguaggio verista destinati col tempo a stemperarsi e comunque abbastanza distanti, per eleganza e stile, dai toni accesi dei melodrammi del verismo popolaresco.

A ben guardare "Adriana" e *Pagliacci* potrebbero esser visti come poli dei due indirizzi interni al vasto movimento verista, il rusticano e il borghese.

Con la sostanziale differenza che l'opera di Cilea è più incline alla verosimile ricostruzione di una vicenda romanzesca ambientata in teatri e corti parigine del Settecento.

L'"Adriana", riveduta nel 1930, avrebbe superato senza danni la breve attualità del verismo musicale nonostante alcuni periodi di l'assenza dal repertorio teatralmusicale dominante ed a prescindere dal rilancio operato dal regime

fascista, nel quadro di un'azione di recupero delle radici nazionali e di ricostituzione del rapporto fra pubblico e operismo "popolare".

Ciò grazie alla modernità dell'intelaiatura musicale.

La cornice francese è poi elemento che contribuisce ulteriormente a rarefare le atmosfere dell'opera e a distaccarla dalla componente più coloristica e rurale del verismo.

Un'opzione, questa verso temi letterari d'oltralpe, che porta a un possibile parallelo con un altro compositore calabrese di gusto "francese" (Carli Ballola ha parlato di "ri-sciacquo dei panni in acque parigine") e cioè Nicola Antonio Manfroce.

Ma se per quest'ultimo, vissuto fra il 1791 e il 1813, l'influenza musicale era stata assunta dalla tragedie lyrique di matrice franco-italiana di fine '700 e riportata presso gli ambienti teatrali e cortigiani della Napoli di Murat, per Cilea, almeno guardando alla Lecouvreur, si è individuata, e non a torto, una vicinanza con la coeva scuola francese in particolare con Massenet.

Per le finezze armoniche e le garbate elaborazioni strumentali, resta intatto il fascino discreto di quest'opera postromantica, imago di una donna pronta a cimentarsi con il destino, che soccombe solo a causa di un inganno e non perché "elle mourit de douleur" ⁽⁶⁾.

Il fantasma dell'opera

Maria Callas non avrebbe mai immaginato che avrebbe avuto in dono, dalle tecniche digitali, una seconda vita.

A Padova al Gran Teatro Geox, con la Bohemian Symphony Orchestra di Praga diretta da Eimean Noone, la Divina ha “interpretato”, dal suo vasto repertorio, arie dal *Macbeth* di Verdi, *Romeo et Juliette* di Gounod, *Carmen* di Bizet, *La Gioconda* di Ponchielli, comprese le immancabili *Casta Diva* e *Vissi d'arte*. Un'esibizione su ologramma, ideata da Terence McNally. Un “A volte ritornano” in cui il “fantasma” si offre ad una performance che ha dell'esoterico con il volto della star estinta appiccicata a quella di una “sospia”. Uno show fatto di riapparizioni, di effetti fantascientifici. Nel filone dei potenziali avatar resi possibili dalla tecnologia. Forse la lirica aveva bisogno di una iniezione di cotanto modernismo avviata nel 2012 con il rapper Tupac Shakur ucciso nel 1996 proseguita con Michael Jackson redivivo, preconizzato nella zombie dance di Thriller.

Da parte nostra, con tutte le aperture di questo mondo, non si riesce a guardare con simpatia a tale sperimentazione.

È un'usurpazione aberrante dell'identità del *de cuius*, una profanazione dell'(oltre)tomba, una seduta spiritica dove la tazzina è mossa più che da un dito dal digitale, un'ingegnosa nuova frontiera del live affidato a un dead!

Una diretta streaming dall'Ade!

Ma, se si pensa che a breve è preannunciato un analogo allestimento sulla compianta Whitney Houston, si ha l'impressione, da parte di chi scrive, di rivedere una “bella senz'anima” in second life, un'immagine sonora senza cuore, un cartone ri-animato da un riproduttore facciale e dei movimenti.

Insomma ci troviamo di fronte ad una successione ereditaria, diciamo così, che suona, a nostro avviso, come un'offesa alla storia sofferta di una Diva, alla sua memoria, al di là di lustri e lustrini, parrucche e luci della ribalta.

Ma lo spettacolo deve continuare. Post Mortem. E il Mito deve rinascere immortale e immortalato in nuove forme, in/forme, anche se privo dell'umanità che il disco o un filmato, a modo loro, ci hanno da sempre trasmesso.

Note:

⁽¹⁾ Cfr. F. Annunziata-F.G. Colombo, *Diritto e opera: un connubio possibile*, il “Quotidiano Giuridico”, 9-2-2018.

⁽²⁾ Cfr. F. Forlenza, *Il diritto penale nella Divina Commedia*, Roma, Armando, 2003.

⁽³⁾ G. Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica nel cinema*, Campanotto, 2001.

⁽⁴⁾ Cfr. F. Annunziata, *Prendi l'anel ti dono... divagazioni fra opera e diritto privato*, Silvana Editoriale, 2016. Il titolo prende il nome dalla celebre aria di *La sonnambula*.

⁽⁵⁾ Si vedano in proposito di F.G. Barone, *Andrea Chénier: la giustizia del terrore al tempo della Rivoluzione Francese*, il “Quotidiano Giuridico”, 6-12-2017 e *Il processo a Radames nell'Aida di Verdi: l'amministrazione del diritto nell'antico Egitto*, *ivi*, 25-5-2018.

⁽⁶⁾ Cfr. “Calabria Mensile del Consiglio Regionale”, n. 96, agosto 1993.



Ottavio Ziino con il cast di Mefistofele (Reggio Cal. 1967)

*Perché suonare
tutte queste note quando
possiamo suonare
solo le migliori?*

Miles Davis

CAPITOLO SECONDO

Lirica mente

L'ultimo castrato

Di Farinelli, l'evirato cantore del '700, si è ampiamente disquisito a proposito del film omonimo diretto da Gérard Corbiau, del 1995, interpretato da Stefano Dionisi.

La pellicola è “suonata” come condanna dell'evirazione, pratica diffusa sin dal '500, in Italia dove era stata “importata” dalla Spagna. Al tempo del Metastasio, pertanto, quell'uso, prosperava ancora ed era tollerato dalla Chiesa.

Ma Carlo Broschi, o meglio il Farinelli, in arte il “Farinello” (si legga la biografia di Sancappelletto edita da E.D.T. dall'emblematico titolo *La voce perduta*), essere ambiguo e grottesco, tragico e magico, cavia musicale riuscita da barbare manipolazioni post-genetiche, è figura che offre il fianco a vari tipi di annotazioni.

Anzitutto la sua gloria internazionale: “un solo Dio un solo Farinelli” si gridava nella Londra del suo tempo. Ma anche il personale rapporto con Metastasio⁽¹⁾, che a sua volta, aveva intessuto con l'operista Leonardo Vinci un feeling artistico paragonabile, per intensità, a quello che si era instaurato fra lo stesso poeta cesareo e il caro amico Farinelli.

Questi, nel 1720, cantò con successo nell'*Angelica e Medoro*, primo componimento drammatico di Vinci ad essere inscenato a Napoli.

E sarebbe stato il castrato Giacinto Fontana detto il Farfallino ad interpretare con successo nel 1726, al Teatro alla Dame di Roma, *Didone abbandonata*, lavoro a firma del premiato sodalizio Vinci-Metastasio, come del resto *Siroe re di Persia* (Venezia, 1726), *Catone in Utica* (Roma, 1728), *Semiramide riconosciuta* (Roma, 1729), *Alessandro nelle Indie* (ivi 1729), *Artaserse* (ivi, 1730), *Siface*, ripresa a Napoli del 1734. Di tali ibride macchine costruite per cantare, creature

senza tempo, la cui vicenda interseca, solo di striscio, la storia della musica, sono rimaste alcune testimonianze.

È grazie alle registrazioni effettuate fra il 1902 e il 1903 direttamente dalla voce del falsettista Alessandro Moreschi che sono stati ricavati una decina di dischi.

Moreschi, definito “l’angelo di Roma”, cantore presso la Cappella Sistina dal 1883 al 1913, fu, con Domenico Mustafà ed il Sebastianelli, fu l’ultimo rappresentante di questi artisti votati al canto ed allo spettacolo teatrale.

Famosa la sua storica esibizione nel 1900 ai funerali di Umberto I al Pantheon.

Segno del credito goduto a livello istituzionale ancora nel secolo scorso; acquistato, nel tempo, con sacrifici di studio e con la sofferenza di vittime sacrificali mutilate nella mente e nel corpo, a causa di illogiche regole della musica rococò e barocca; immolate sull’altare dell’arte, a prezzo della drammatica perdita di identità⁽²⁾.

I libretti di Verdi

*Verdi... pur anelando a un teatro di vera poesia
("non v'è altezza attingibile dalla poesia cui non possa
arrivare la musica") non trascurò mai il senso
teatrale-musicale al quale spesso
sacrificò quell'ideale chimerico.*

Leonardo Bragaglia

Il libretto non è ancora libro, non ne ha autosufficienza né dimensioni.

Già il termine suona fra vezzeggiativo e riduttivo.

Sin dalla nascita è appeso al cordone ombelicale dell'opera lirica.

Vi contribuisce da ingrediente alla messinscena, al "recitar cantando" degli attori, all'esecuzione corale, a scenografia e costumi.

A volte è ingombrante, intriso di retorica ed aulicismi, come ironizzò Gozzano, "componimenti, magari graviloquenti se visti disgiuntamente dalla rappresentazione che traducono in musica, in grado di arricchire il vocabolario corrente con frasi come *Questa o quella per me pari sono, Parigi o cara, Vissi d'arte vissi d'amore, Bollenti spiriti*"⁽³⁾.

Azzeccati quando la pagina indovina il continuum col pentagramma (o viceversa) si gemella con l'impianto orchestrale, ostenta quella sintesi formale che ogni operista persegue ed insegue.

E quant'anche il suo ruolo rimanga parte del tutto nell'allestimento melodrammatico intanto ne rappresenta

comunque e sempre una precondizione necessaria.

Storicamente il libretto attiene alle relazioni che sono intercorse fra “poeti da teatro” e operisti, fra testo e musica oggetto di rappresentazione scenica, fra drammaturgia e melodramma.

Ed è interessante conoscere il perché ed il percome gli operisti abbiano scelto come collaboratore questo o quel versificatore, questo o quel libretto o un canovaccio riadattato, nel pensare ed organizzare il complesso spettacolo melodrammatico.

Scelte in cui avranno pur inciso le ascendenze e l'estrazione culturale, il tipo di contatti e l'ambiente di appartenenza, le mode musicali e i filoni poetici e letterari in voga, le convenzioni sceniche dominanti e, in una parola, lo spirito del tempo.

Nel settecento, ad esempio, prevaleva il modello metastasiano di un'opera rigorosamente ordinata in base ad uno schema dato di scena drammatica, prima ancora che comica, tesa a sancire il primato della vocalità sugli strumenti quindi della melodia e del canto sull'armonia e il contrappunto. Una formula, questa, che oltre a prevedere tre atti e un ridotto numero di personaggi, postulava un testo di compiuta validità letteraria.

In ciò il Metastasio era stato maestro. La musicalità del suo verso aveva spinto numerosi autori a musicarne drammi e azioni teatrali. Leonardo Vinci, musicista metastasiano come Sarro e Porpora, incarnava l'ideale di composta cantabilità nell'opera seria codificato ed applicato dal Metastasio imperante sulle scene del teatro musicale fino alla riforma operata da Gluck.

Nel 1810 approdava al Teatro Valle di Roma il giovane Nicola Manfroce con *Alzira*, dramma in due atti di Gaetano Rossi, librettista di Donizetti, Mercadante, Rossini. Due anni

dopo era al San Carlo con *Ecuba*, su testo di Giovanni Schmidt, autore di una sessantina di libretti messi in musica dai maggiori maestri di scuola napoletana fra cui quello molto apprezzato della *Armida* di Rossini. Già a inizio ottocento, guardando ai librettisti, era evidente come lo scenario fosse cambiato. Poi, con Verdi, il librettista, poeta o scrittore o semplice versificatore, avrebbe dovuto rispondere ai desiderata del partner-padrone: il compositore.

Al librettista, di norma, il compito di saper piegare a seconda dei casi la propria abilità, il dover confrontarsi per sfoltire o tagliare, arricchire o impreziosire insomma sceneggiare l'opera lirica, con compiti di regia quando ancora la figura del regista non era prevista.

Il librettista verdiano è più che mai un coautore al quale è delegato l'arduo compito di dare parola alla muta partitura coniugando nota e metro, suono e vocalità, dando modo ai gesti di manifestarsi, alla trama di svolgersi fino all'epilogo. E, come per la scrittura destinata alla prosa, la librettistica è vista, a pieno titolo come letteratura teatrale. In quanto tale è figlia del proprio tempo, ne risente i limiti e ne è pervasa dallo spirito.

Strana la sottovalutazione che ha interessato spesso il libretto, la sua genesi, le motivazioni che ne hanno determinato la confezione alle volte ricavata da un romanzo, comunque proveniente da fonti narrative.

I primi libretti, con quel formato pocket che era una valenza non un limite, erano ottocenteschi best sellers assieme alla letteratura d'appendice, produzioni editoriali legate al consumo di musica, stampate e distribuite in relazione al gusto ed alla domanda del mercato composto dal diversificato pubblico della lirica.

Il contributo di Verdi, in tale direzione, fu notevole.

Egli scolpì, in note, materiali apparentemente "alieni"

utilizzando la penna di Francesco Maria Piave, Temistocle Solera, Romani, Boito, Salvatore Cammarano, Antonio Somma.

E per quanto “nazionalpopolare” fosse un repertorio “colonna sonora del Risorgimento” furono proprio i testi che lui individuò con i vari riferimenti a Schiller, Gutiérrez, Shakespeare, Hugo, Dumas, a dargli quel connotato di autore europeo che tuttora consente di apprezzarne i capolavori con rinnovato interesse anche a chi italiano non è.



Malincomico Falstaff

Falstaff è opera di “malincomica” serenità, una commedia umana di ampio respiro e di moderna partitura,

Giuseppe Verdi la compone attratto dal nuovo che avanza - “perfetta” la definirà Stravinskij - e guarda a Wagner.

Ma risente anche del brio rossiniano e della freschezza mozartiana nel musicare il libretto di Arrigo Boito tratto da *Le allegre comari di Windsor* e dall'*Henry IV* di Shakespeare.

Verdi riprende cioè il testo del drammaturgo inglese, *The Merry Wives of Windsor*, per ricavarne l'ultimo capolavoro.

Dalla originaria sorgente letteraria deriva l'atmosfera giocosa di diversi allestimenti, con l'affiatato quartetto Alice/Meg/Quickly/Nannetta a ridicolizzare l'impertinente Sir John, il pancione spesso circondato da folletti scespiriani, eroicomico non buffonesco.

La partitura fluida e in genere la concertazione va ricucita sapientemente con l'interpretazione del cast vocale e corale per attuare con completezza il disegno complessivo dell'operista che punta alla pari dignità artistica fra gli elementi costitutivi della pièce operistica, comprese scene e costumi.

In tal modo visione ed ascolto possono risultare confortati da un teatro di suadente espressività e di segno melodico univoco; un teatro a volte tornato all'antico, echeggiante Cimarosa e Paisiello e che ci mostra un compositore slegato dall'esigenza di essere italicamente popolare per approdare a una scrittura raffinata e sofisticata, elegante e “a tutto campo” nel capolavoro della maturità.

Un Valente oper(ett)ista!

Vincenzo Valente (Corigliano Calabro 1855/Napoli 1921) compose una decina di operette delle quali la più famosa fu *I granatieri*, del 1889. Le altre rispondono ai titoli di *Pasquitta*, *Signorina Capriccio*, *L'Usignolo*, *Vertigini d'amore...*

Particolari giudizi lusinghieri riguardano appunto *I Granatieri*, operetta comica in tre atti su libretto di Méry e Della Campa, rappresentata anche in America; su di essa Salvatore Di Giacomo ebbe a scrivere “Valente fu il solo maestro che in Italia seppe tener testa ai francesi e ai tedeschi” (e come coppia, aggiungiamo noi, il duo Lombardo-Ranzato non è stato da meno).

Un lavoro di vena “leggera” indicativo dell’arte musicale valentiana, di “una vena di musicalità che si può paragonare alla cascata del Niagara: impetuosa, spumeggiante, trillante, scintillante” per come descritto da Ferdinando Russo.

Ma l’ispirazione Valente la maturò anche e principalmente nella pratica quotidiana di una multiforme e prolifica attività di autore di canzoni.

In una ipotetica Hit Parade troviamo nel 1881 la sua *Scinne sci sta cazzetella*, con parole di Leoni, che il critico del “Roma” definì “volgaruccia” per la tematica ritenuta osèe.

Grande balzo in avanti due anni dopo con *A capa femmena* (*Nzuchete 'Nzu*) che coronava col successo il sodalizio con Di Giacomo, e faceva da battesimo all’editore di “copielle”, il conterraneo Giuseppe Santoianni.

Il brano acquistò una popolarità tanto fulminea quanto fugace, persa in poco tempo a causa di una singolare circostanza. Su “Il Pungolo” Di Giacomo pubblicò un’intervista a un cocchiere che aveva raccontato di aver visto in sogno la madonna chiedere di non cantare più quella canzone perché

il personaggio era lei.

E la gente, rispettosa e bacchettona, cessò di intonarla fraintendendo il divertito e divertente intento del cronista e prendendo invece per verità il sogno del vetturino.

L'aneddoto descrive un aspetto della cultura popolare partenopea dell'epoca.

Ma in questa sede preme sottolineare come *I Granatieri*, ritenuta la prima operetta italiana, fu ideata anche grazie alla scrittura di tante canzoni d'arte, composte da un autore borghese che sapeva sviscerare il meglio dal ventre di Napoli⁽⁴⁾.



Vincenzo Valente

Amaro Elisir

Il barone Saverio Procida, musicologo e critico d'arte, calabrese di Amantea, classe 1865, è ricordato in qualità di polemista e non per la monografia su Boito né per i tanti articoli e saggi in materia pittorica, letteraria, teatrale, musicale.

Eppure la sua era una firma di notevole peso critico cimentatasi su “Il Mattino”, “Roma”, “Il Mezzogiorno”, “Il Corriere della Sera”, “La Lettura”. Un'autorità culturale nel vero senso della parola che lamentava fra le altre cose la mancanza di una scuola di critici.

Ma tant'è, Procida è passato alla storia come il pungolatore di Enrico Caruso per antonomasia.

Ecco i fatti attinenti allo scritto, datato 30 dicembre 1901, che avrebbe tormentato il tenore fino alla decisione di lasciare per sempre la capitale del golfo:

“(…) 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 Procida”⁽⁵⁾.

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».

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.

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 messinscena, attraverso il tracciamento del discrimen sull'interpretazione canora resa da Caruso.

Dopo l'incidente il critico 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 storico/musicale, ancor più del lavoro saggistico e giornalistico di un'attività pluridecennale che ha attraversato praticamente tutto l'arco dell'epoca aurea della Napoli musicale.

Tesori discografici

Nella selezione discografica di 78 giri contenuta nel volume *Tesori musicali*, di autori vari, editor Francesco Stezzi del Centro Jazz Calabria (2005), è da ritenersi particolarmente interessante e significativa la sezione riguardante la lirica.

Intanto sul piano di valore strettamente storico/discografico per la rarità del materiale trattato; e soprattutto perché dalle scelte effettuate fra quelle disponibili nell'Archivio Discografico CJC e riproposte allo studioso all'appassionato o al lettore si ha un panorama abbastanza indicativo di che musica operistica venisse diffusa, a inizio '900, tramite i grammofoni, e dagli anni '20 dalla radio e del cinema.

Il mito non conosce limiti, è il titolo della prima scheda predisposta nel florilegio, e riguarda manco a dirlo, il tenore Enrico Caruso nell'interpretazione di *Recondita Armonia*, dalla *Tosca* di Puccini, un'incisione su una sola facciata curata dalla Victrola, "voce vigorosa e nello stesso tempo lieve e sensuale" per un personaggio di cui si ricorda "la forte personalità ma ancor più il suo straordinario fraseggio vocale" ⁽⁶⁾.

Ancora un Caruso, ras della discografia del tempo, ma in francese viene riproposto in un'aria di Camille Saint Saëns, *Vois Ma Misère, Hélas*, da *Samson e Dalila*, con sul retro Victrola *Je crois entendre encore*, da *I pescatori di perle*, di Bizet. Un gioiello, nonostante la produzione discografica degli inizi presentasse delle difficoltà, in sede di registrazione vocale, legate alla resa dei timbri e dei registri vocali.

Non poteva mancare la donizettiana *Una furtiva lacrima*, da *L'Elisir d'amore*, un 78 giri Columbia in cui figura il tenore Alessandro Bonci, rivale di Caruso, che poi interpreta sull'altro lato del disco *Che gelida manina* dalla pucciniana *Bohème*. Bonci risulta essere eccellente nei ruoli che richie-

dono “dolcezza, agilità ed eleganza” e sfodera una “sorprendente continuità nell’esecuzione”. In ispecie nel secondo brano “il canto appassionato, chiaro, quasi sillabato del tenore si fonde con l’intensa armonia orchestrale, mettendo in evidenza la delicata situazione vissuta dai due protagonisti”⁽⁷⁾ Rodolfo e Mimì.

Di Verdi ecco il duetto *Imponete* da *La traviata*, con il soprano Amelita Galli-Curci e il baritono Giuseppe De Luca ancora su label Victrola. “È la richiesta disperata di un padre (Giorgio Germont) all’amante (Violetta) e a suo figlio (Alfredo): interrompere uno scandaloso rapporto. Si scontrano da un lato l’etica borghese, intesa come rispetto delle regole sociali, dall’altro l’amore intenso di una donna, una “mantenuta” che è pronta dunque a sacrificarsi per salvare l’onore del proprio uomo (...) scontro magistralmente espresso attraverso il legato e la chiarezza del canto di De Luca che si alterna fino ad unirsi a quello pieno/denso e dorato/elegante della protagonista”⁽⁸⁾. Anche qui la data di registrazione è alquanto incerta e il disco è inciso da un solo lato.

Ancora un autore francese, il Massenet di *Le Roi de Lahore*, con l’aria *O casto fior*, resa dal baritono Titta Ruffo su un 78 Victrola, con potenza vocale che mantiene intatte ed integre le atmosfere soffuse del compositore. Seguita da *Voi lo sapete o mamma*, tratta da *Cavalleria rusticana* di Mascagni prototipo di opera verista, con *Pagliacci* di Leoncavallo. Qui la Arangi-Lombardi “con padronanza tecnica e timbro estremamente espressivo, riesce a sottolineare ogni sfumatura del disegno melodico ed a seguire con intensità l’azione melodrammatica”⁽⁹⁾ in un lavoro di impianto drammaturgico efficace e dall’effusione melodica immediata.

La stessa cantante interpreta, sull’altro lato del disco Columbia, *Casta Diva* dalla *Norma*, opera che esprime in modo sublime l’ideale drammatico di Bellini.

La scena, molto amata da Wagner, rappresenta la storia d'amore fra un proconsole romano e due sacerdotesse che culmina nel rogo purificatore. L'aria in questione è una melodia "esempio di canto agile e spianato (ma sempre acuto)".⁽¹⁰⁾

È prodotto dalla Odeon il leoncavalliano *Vesti la giubba* di un Aureliano Pertile dal "canto timbricamente forte al quale sottostà una recitazione altrettanto carica di gestualità e di fervore drammatico. Il tema delitto, ma anche il gioco scenico del teatro nel teatro fanno da pre-testo e da cornice, rispettivamente, ad un'opera che, in quanto archetipo veristico, non minimizza i toni né li riduce anzi li esagera"⁽¹¹⁾. Da *Pagliacci* a *Tosca*, Pertile si riprende la scena, discograficamente parlando, con *E lucean le stelle* di Puccini "al massimo della interpretazione (...) intimamente toccato dallo stesso sentimento che canta grazie all'irruenza del timbro della sua voce ed alla dolcezza della musica"⁽¹²⁾.

Si presenta sontuosamente il Victrola verdiano, firmato da Rosa Ponselle, costituito da due facciate. Il lato A con la complessa aria *Pace, pace mio Dio* tratta da *La forza del destino* e il lato B (sia detto impropriamente tale) con *Ernani*, *Ernani involami* ripresa appunto dall'*Ernani*. Un reperto interessante a riprova della grandezza del contralto "con voce eccezionale per colore timbrico, limpidezza, sonorità e per l'intensità drammatica con cui interpretava ogni suo personaggio. La sua dotazione vocale permetteva un'esecuzione perfetta, dal fraseggio vibrante e nobile (...) nonostante il taglio drammatico dell'aria, che si caratterizza per l'iterazione di numerose invocazioni di resa dinanzi a Dio, il timbro della cantante si muoveva con agilità nella gamma vocale, creando chiaroscuri di grande effetto interpretativo"⁽¹³⁾ e con cupezza dei bassi bilanciata dalla brillantezza degli acuti e dalla raffinatezza dei "filati" e "vibrati" "senza sfiorare mai, però, l'ovatta creata dal tessuto orchestrale e dalla dinamica scenica"⁽¹⁴⁾.

In conclusione voila Rossini, con *Dunque io son da Il barbiere di Siviglia* a marchio Columbia, periodo probabile di incisione fra il 1916 e il 1920. Gli interpreti sono il soprano spagnola Maria Barrientos, voce “di una limpidezza quasi strumentale”⁽¹⁵⁾ ed il baritono italiano Riccardo Stracciari. “Nel famoso duetto rossiniano risalta in pieno il gusto del virtuosismo, comunque non fine a se stesso soprattutto nelle volute belcantistiche della soprano e nelle situazioni di “radoppio” vocale da parte di Stracciari. Sfuggono ad un ascolto attento i movimenti della trama orchestrale ma, nonostante la bassa qualità del disco sopravvissuto all’usura, le voci echeggiano nella loro forza interpretativa”⁽¹⁶⁾.

Finisce qui la breve disamina di queste tredici, selezionate, incisioni degli albori dell’industria discografica. Supporti ai quali, nonostante qualche effetto grattugia, è stata affidata la custodia della memoria sonora del nostro passato musicale.



Top ten operistica in Film

Quella che segue è una personale classifica dei più bei brani d'opera inseriti a commento di pellicole cinematografiche.

All'inizio, ci scusi il lettore per la partigianeria, ma non poteva mancare *Vesti la giubba* di Leoncavallo.

Al pari c'è l'*Intermezzo sinfonico* di "Cavalleria".

Seguono, e non potevano mancare, le arie della sensuale *Habanera*, il melodico *Nessun Dorma* e il canto carpe diem di Violetta associato a Bellocchio (ma avrebbe potuto esserlo anche a *Pretty Woman* di Marshall, del 1990); poi l'impetuosa cavalcata della Valchiria wagneriana e l'Ouverture di *La gazza ladra*, tutte "in film".

Idealmente a ridosso della top ten si ritrovano il *Macbeth* di Verdi in *Prima della rivoluzione* di Bertolucci (1963), *Madama Butterfly* di Cronenberg, ancora la *Turandot* vista da Ken Russell nel 1 episodio di *Aria* del 1987, e ancora Bizet in *Prenom Carmen* di Godard del 1983.

E Mozart, ovviamente: e qui non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Ma una classifica è una classifica. Discutibile sicuramente quanto si vuole. Intanto rappresenta una scelta di campo quanto a gusto.

Ed eccola, per come è stata pubblicata da chi scrive su "Musica News" nel 2019: sarebbe il caso di dire Carta Cantata!

- 1) *Vesti la giubba* (Pagliacci, Leoncavallo) / Fahrenheit 9/11 (Moore)
 Ex aequo: *Intermezzo sinfonico* (Cavalleria Rusticana, Mascagni) / *Il padrino III* (Coppola)
- 2) *Di quella pira* (*Il Trovatore*, Verdi), *Senso* (Visconti)
- 3) *Ouverture* (*La gazza ladra*, Rossini) / *Arancia meccanica* (Kubrick)
- 4) *E lucevan le stelle* (*Tosca*, Puccini), *To Rome With Love* (Allen)
- 5) *Aria di Violetta* (*La Traviata*, Verdi), *I pugni in tasca* (Bellocchio)
- 6) *Per te d'immenso giubilo* (*Lucia di Lammermoor*, Donizetti), *Cape Fear* (Scorsese)
- 7) *Habanera* (*Carmen*, Bizet)/, *Up* (animazione Pixar)
- 8) *Cavalcata delle Valchirie* (Wagner, *La Valchiria*) / *Apocalypse Now* (Coppola)
- 9) *Nessun dorma* (Puccini, *Turandot*) / *Mission Impossible: Rogue Nation* (McQuarrie).
- 10) *Tristes apprêts*, (Rameau, *Castor et Pollux*) / *Marie Antoinette* (Sofia Coppola)
 ex aequo
La mamma morta (Giordano, Andrea Chénier)
Philadelphia, (Demme) ⁽¹⁷⁾.

Note

⁽¹⁾ 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 tardarono ad arrivare. Intanto una prima raccolta di poesie era pubblicata nel 1717 a Napoli, vicereame austriaco.

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 Trapassi. Cfr. A. Furfaro, *Metastasio, Il ripudio imperiale*, Versus, CJC.

⁽²⁾ Cfr. A. Furfaro, *La riproduzione sonora*, CJC.

⁽³⁾ Cfr. L. Martire, *Libretti d'opera in mostra a Rende*, "M. News, 2/2001.

⁽⁴⁾ Cfr. "Calabria", n. 105, giugno 1994.

⁽⁵⁾ Cfr. P. Gargano, G. Cesarini, *La canzone napoletana*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 93.

⁽⁶⁾ G. Ferrise, *Tesori musicali*, CJC.

⁽⁷⁾ *ivi*, S. Calvelli.

⁽⁸⁾ *id.*

⁽⁹⁾ *ivi*, M.E. Paladino.

⁽¹⁰⁾ *ivi*, M.E. Paladino.

⁽¹¹⁾ *ivi*, M. R. Petrone.

⁽¹²⁾ *ivi*, cit.

⁽¹³⁾ *ivi*, M. Abruscio.

⁽¹⁴⁾ *ivi*, cit.

⁽¹⁵⁾ *ivi*, C. Brusco.

⁽¹⁶⁾ *ivi*, cit.

⁽¹⁷⁾ Quando si stilano tale classifiche giocoforza succede che restino fuori titoli più che meritevoli che potrebbero ben figurarvi. Per tale motivo è consigliabile che la lettura venga integrata da altre fonti sagistiche, come ad esempio, il volume *Arie d'opera al cinema*, di Franca Olivo Fusco, Ed. Bastogi. Da segnalare, altresì sul web, *10 Times opera stole the scene at the movies* su www.glyndebourne.com. Si sottolinea che l'Intermezzo Sinfonico di "Cavalleria" è stato utilizzato da Martin Scorsese in *Toro Scatenato* del 1980. Il regista è particolarmente vicino alla musica operistica (*The Departed*, 2006, *Lucia di Lammermoor*, *Chi mi frena in Tal momento*, Donizetti; *Age of Innocence*, 1993, *Faust* di Gounod).



Collezione **Vincenzo Segreti**

Il critico Saverio Procida

*«La musica parla della vita,
dell'uomo, è espressione dei pro-
pri sentimenti, dei propri deside-
ri, delle proprie incapacità, del
mistero incomprensibile
della vita»*

Dino Buzzati

CAPITOLO TERZO

Vesti la giubba

Il caso Leoncavallo/Pisacane: giudice e guerrigliero

È sempre degno di attenzione storiografica il rapporto che lega Carlo Pisacane al giudice Vincenzo Leoncavallo ed al dubbio, ancora non risolto sul piano storico, se l'eroe sia stato ucciso o se lo stesso si sia suicidato.

Sono appena trascorsi 200 anni dalla nascita di Pisacane, avvenuta il 22 agosto 1818, a Napoli, figura centrale del Risorgimento, uomo d'azione, ideatore e fautore della spedizione di Sapri, caduto in quella circostanza a Sanza (Sa) in termini ancora non del tutto chiariti.

La vicenda del patriota si intreccia con quelle della famiglia Leoncavallo, esattamente di Vincenzo, padre del compositore Ruggiero.

I fatti risalgono al massacro dei rivoltosi guidati da Pisacane avvenuto il 28 giugno 1857. Allora il piccolo Ruggiero era ancora in fasce, essendo nato il 23 aprile di quello stesso anno, praticamente due mesi prima.

Ma questo incastro di date ancora non spiega il perché si riconnetta, in modo forte, Pisacane a Leoncavallo padre, Vincenzo, di professione magistrato.

Che non conobbe mai direttamente, intendiamoci, Pisacane.

Il punto di contatto fra i due resta nella circostanza che Leoncavallo indagò sui fatti di Sanza.

E che l'esito delle sue indagini in qualche modo determinò, si ritiene, anche il suo successivo trasferimento ad altra sede (anche se la sua vita professionale è fu caratterizzata da diversi spostamenti prima dell'ultima assegnazione alla presidenza del tribunale di Potenza). Ciò fu alimentato, si ritiene, dal clima di diffidenza nei propri

confronti da parte dei borbonici.

Ma andiamo per gradi. Lo storico Franco Della Peruta definisce Pisacane personalità di primo livello grazie al quale “ il lento e faticoso processo di elaborazione di un programma di rivoluzione popolare e nazionale, alternativo da “sinistra” a quello mazziniano ed orientato in modo conseguente verso una soluzione socialista del problema italiano raggiunge il suo punto di maturazione più alto”.

Abbandonato il repubblicano Mazzini, Pisacane aveva infatti sposato idee socialiste d'impronta anarcheggiante. Sulla cui base aveva elaborato il piano della spedizione, partita da Genova sul piroscampo Cagliari, il 25 giugno 1857, con 24 “passeggeri”. Alcuni di loro si impossessarono della nave poi dirottandola su Ponza, sede di un carcere borbonico di massima sicurezza. Con una rapida azione da commando sull'isola liberarono 323 detenuti, fra i quali anche politici, i 300 giovani e forti della poesia *La spigolatrice di Sapri* di Luigi Mercantini, da noi appresa sui banchi di scuola come se Pisacane fosse un eroe romantico, epurata dalla zavorra ideologica più pericolosa.

Dopo l'approdo nei pressi di Sapri si diffuse la notizia “fake” dello sbarco di briganti senza dio, evasi ed ergastolani pronti al saccheggio ed alla violenza. Nello scontro iniziale contro guardie e soldati, datato 1 luglio, vennero uccisi 150 rivoltosi. I superstiti ripiegarono su Sanza dove erano ad attenderli anche contadini armati di forconi.

Nello Rosselli, come il Pollini, è del parere che il guerriero nobiluomo, per non esser finito dai contadini (affiancati dai gendarmi borbonici) si suicidò con un colpo di pistola, emulato nel gesto dal calabrese Giovambattista Falcone.

Altri storici ritengono al contrario che fu ucciso. Ad esempio il Fusco lo individuò “non bersaglio della folla in-

ferocità bensì delle pallottole del sottocapo urbano Sabino Laveglia e della sua truppa”. Laveglia avrebbe subito a sua volta la vendetta del patriota Cristofaro Ferrara nel 1860 che “si recò a Sanza, dove giunse il 6 settembre, e costituito un tribunale processò Sabino Laveglia (...) giustizia era fatta” con la condanna a morte.

La ricostruzione è di Giuseppe Galzerano, nell'introduzione agli scritti di Pisacane contenuti in *La Rivoluzione* (ed. Galzerano) il quale ricorda che il 3 luglio, il giorno dopo il massacro, Laveglia “con le mani ancora macchiate di sangue innocente si presenta al giudice Leoncavallo e, autoelogiandosi, ascrive a sé l'uccisione di Carlo Pisacane”.

Ecco dunque il magistrato Leoncavallo affiorare, *post mortem*, nella vicenda di Pisacane.

Gaetano Enter ricorda un altro episodio e diversa versione dei fatti : “un gendarme congedato di Napoli, residente a Sanza, dove faceva l'ebanista afferma, nella deposizione resa al giudice Leoncavallo il 7 luglio, che il merito dell'uccisione di Pisacane spetterebbe a lui”. Di fatto a Sanza non avvenne nessuno scontro diretto fra guerriglieri e popolazione locale. Si trattò semmai di una aggressione verso quei cittadini venuti dal mare. Come fu con Palinuro. Che fu abbattuto da genti terrestri, approdato a nuoto in quella che oggi chiamano Costa dei Miti, dopo che era caduto dormiente dalla nave di Enea. Anche lui ritenuto erroneamente ostile. Ma allora, nello specifico, quello di Pisacane fu suicidio od omicidio? Sul piano penale la differenza peserebbe, eccome, se non ci fosse stata la confessione di Laveglia, resa per procacciarsi meriti e medaglie per sé e per i suoi.

Che arrivarono, puntualmente, da re Ferdinando II re delle Due Sicilie assieme ai fondi al comune per costruire la strada per Bonabitacolo.

Ma varie fonti storiche, però, seguono un'altra direzione.

Vincenzo Leoncavallo, in quanto funzionario del regno, sentì deposizioni, analizzò prove, ricostruì fatti con la sensibilità liberale che gli è stata riconosciuta da più parti, inquirente, suo malgrado, di eroi antiborbonici.

La corte criminale di Salerno avrebbe giudicato sulla scorta della sua ricostruzione che consentì, a diversi insorti, di ritrovarsi ancora vivi con l'avvento dell'Unità d'Italia grazie a condanne più miti rispetto alle aspettative del potere e comunque di pene detentive non sempre capitali. La liberazione dal giogo straniero era nell'aria ma la sua strada era lastricata da sacrifici e battaglie perse.

In casa Leoncavallo, è lecito supporre, l'eccidio di Sanza segnò emotivamente il magistrato sul piano umano.

Marisa Russo, sul blog *cilentonotizie* del 5 maggio 2018, a proposito dell'indagine del magistrato Leoncavallo su Pisacane, ricorda che “ i risultati non graditi furono la causa del ritiro di tale mandato e di una caduta in disgrazia, per motivi politici, della sua famiglia”.

Ruggiero già dalla prima infanzia potrebbe aver sentito parlare, in casa, di quell'evento tragico, impregnando la fantasia dell'alone di racconti sconvolgenti di briganti e rivolgenti, violenza sociale e omicidi, come quello del 1865 avvenuto a Montalto davanti ai suoi occhi. Fatti di sangue. Che in *Pagliacci* si sarebbero trasformati in musica sublime ⁽¹⁾.

“Leggere” Pagliacci

Ecco a seguire dieci possibili piani di lettura non autonomi, che si intersecano a vicenda, per “leggere” *Pagliacci*:

Biografico-Familiare

Anzitutto la vita per tanti versi romanzata di Leoncavallo, fra Egitto, Mitteleuropa, Francia, Svizzera naturalmente Italia... Molto Sud, e i grandi teatri del nord... Montecatini Terme dove morì nel 1919. E poi i suoi incontri con letterati e artisti, le polemiche con Puccini, Caruso, il legame sempre forte con la Calabria, con Montalto. Poi come nacque l’invenzione melodrammatica scritta da Leoncavallo sia quanto a libretto che a partitura nel tracciato del dna familiare e del *genius loci*.

Musicale

“A cavallo tra Ottocento e Novecento l’Italia vide la contrapposizione di tre “fazioni”: i Neo-wagneristi (A. Smareglia, A. Boito, F. Faccio), la Generazione dell’80 (I Pizzetti, O. Respighi, F. Alfano) ed i Veristi della Giovane Scuola (P. Mascagni, U. Giordano, F. Cilea, R. Leoncavallo) ⁽²⁾.

Leoncavallo fu verista sanguigno, certo. Che seguì la scia della “Cavalleria” di Mascagni ed ancor prima della *Carmen* di Bizet. Ma aperto alle nuove correnti musicali del suo tempo. Con forti influssi di Wagner. E persino con attenzioni verso l’America. Con un particolare gusto per l’operetta e acclarata qualità di autore di canzoni d’arte come *Mattinata*. L’aria *Vesti la giubba* era stata il colpo d’ingegno creativo che aveva contrassegnato a mò di stigma artistico i due atti di *Pagliacci*.

Scritto, scusate l’ossimoro, con drammatica leggerezza che sono i due poli di un autore complesso come Leonca-

vallo, dal riso amaro, dal linguaggio colto e diretto, aulico e lieve in scenari che vanno dalla fiorentina Chiesa di Santa Reparata de *I Medici* al camerino di *Zazà*, opposti che (non) si contraddicono e che in *Pagliacci* si rivelano congiunti e come non mai capaci di offrire soluzioni melodiche intense e d'effetto.

Letterario-librettistico

È il coté che attiene alla costruzione della storia e il relativo incastro della stessa nel movimento verista, preannunciato dal Prologo a mò di manifesto.

La sua doppia competenza, di compositore e librettista, gli evitò l'onere di doversi rapportare ad un testo preesistente o comunque ad altri per mettere assieme il complesso lavoro dell'opera, senza dover sdoppiare i ruoli di chi annota note sul pentagramma e di chi scrive o rielabora un testo.

Teatrale

Trattandosi di un allestimento per il teatro musicale, il lavoro leoncavalliano investe anche tematiche più specifiche, a partire dal doppio teatrale e del teatro nel teatro.

Su un piano storico, fanno storia a sè le tante messinscène per cast regia scene costumi, spesso alquanto innovative rispetto all'archetipo originale, a partire dalla prima rappresentazione del 1892, e dall'allestimento all'Opera di Parigi del 1902 che ne segna l'ingresso folgorante sulla scena internazionale.

Ma anche le interpretazioni che ne hanno reso grandi cantanti dalla Moffo alla Callas, da Caruso a Pavarotti.

Altro profilo interessante è il constatare come nel tempo si stia verificando uno strappo del cordone ombelicale fra *Pagliacci* e "Cavalleria". Dopo l'affiancamento del 1986 fra "Cavalleria" e *Salvatore Giuliano* di Giuseppe Di Leva con

musiche di Lorenzo Ferrero al Teatro dell'Opera di Roma, di recente al San Carlo di Napoli "Cavalleria" è stata abbinata al balletto *Pulcinella* di Stravinskij mentre, a Chieti, *Pagliacci* è stata accoppiata a "La strada" di Nino Rota., con coreografie che cementano un ideale legame simbolico fra Leoncavallo e Fellini, attraverso le rispettive maschere di grande umanità.

Geo-antropologico

Leoncavallo aveva un certo interesse etnografico - il paese, i costumi, gli strumenti popolari che lo aveva avvicinato alle culture popolari non solo calabresi ma anche sarde e napoletane (*Ave Maria*).

Ma sono i tipi e i topoi di *Pagliacci* nonché gli intrecci e situazioni della trama, a caratterizzarla al tempo stesso come opera globale e glocale.

Storico-politico

L'epoca di fine 800 fu tumultuosa. Nel 1865 il brigantaggio postunitario ancora imperversava in Calabria.

Comitive di "malfattori" vi scorazzavano.

Vincenzo Leoncavallo, padre di Ruggiero, si era ritrovato a Montalto poco prima dell'Unità d'Italia, dopo che la sua carriera di giudice del regno era stata d'improvviso segnata dai fatti di Sanza sull'eccidio di Pisacane e dei suoi insorti.

Rilevante anche il clima di grandi cambiamenti, storici e culturali, in cui Ruggiero visse e che improntarono anche il suo pensiero letterario e musicale a partire dagli influssi del naturalismo e del verismo letterario.

Iconografico

Che attiene ai manifesti, ai quadri, alle installazioni e rappresentazioni visive ispirate a *Pagliacci*.

Cinematografico

La filmografia di *Pagliacci* parte dai primordi del cinema con il muto di Francesco Bertolini del 1915, seguito nel 1923 in Gran Bretagna dalla pellicola di G. B. Samuelson.

Il '31 veniva prodotto in U.S.A. il sonoro diretto da Joe W. Coffman, tallonato, nel '36 in Gran Bretagna, dal film diretto da Karl Grune. C'è ancora *Ridi Pagliaccio* del 1941 di Camillo Mastrocinque e, solo due anni dopo, *I Pagliacci* di Fatigati.

Nel dopoguerra arriva la versione di Mario Costa del 1948 con Gobbi e la Lollobrigida e nel contempo è da segnalare la pregevole riduzione tv, datata 1954, per la regia di Franco Enriquez. Nel 1982 voila il film opera di Zeffirelli con Domingo-Stratas-Pons e l'orchestra diretta da Prêtre mentre nel 1987 è la volta dell'episodio di Bill Bryden dell'inglese *Aria*.

Il cortometraggio di Marco Bellocchio presentato a Venezia nel 2016 sembrerebbe chiudere, almeno per ora, la filmografia dedicata al melodramma in questione. Senonché la stessa andrebbe integrata con citazioni cammei repechages vari dell'aria più celebre.

Vesti la giubba la ritroviamo infatti in *Una notte all'opera* dei Fratelli Marx nel 1935. Più avanti, oltre a *Moonraker-Operazione spazio* di Gilbert (1979), *Gli intoccabili* di De Palma (1987), *Cookie* della Seidelman (1989) e *The Mask* di Chuck Russell (1994) ed eccola negli italiani *Willy Signori e vengo da Lontano* di Francesco Nuti (1989) e in *Tre uomini e una gamba* di/con Aldo Giovanni e Giacomo (1997)

Singolare anche la presenza nei Simpson (*Il bob italiano*, 2005) e non poteva mancare in *To Rome with Love* di Woody Allen (2012).

Fino al Michael Moore del quale si parla in altra parte di questo capitolo.

Discografico

Anche in questo caso si tratta di materiali sconfinati per numero e differenziati per qualità e genere. Si parte da Enrico Caruso a inizio 900 ma praticamente ogni interprete d'opera che si rispetti si è cimentato su questa parte di repertorio.

Vanno anche segnalate le contaminazioni con altri generi e il cimentarsi di cantanti come Al Bano e Mina.

Socio-giuridico

Questa opera, per essere incentrata su un crimine, ha dei risvolti che possono interessare le categorie criminologiche.

E la cosa, per quanto curiosa possa sembrare, in realtà ci dà contezza dell'attualità costante di questo argomento che afferrisce di fatto ad un femminicidio e scaturisce da moti di passionale gelosia determinando un delitto d'impeto.

Il livello giuridico riguarda comunque anche problematiche più specificamente giudiziarie come la causa con Catulle Mendès sulla primogenitura.

In ogni caso l'approccio all'opera, posto il precedente schema, dovrebbe essere il più possibile diretto e complessivo, per preservarne l'unitarietà e la fluida scorrevolezza che l'hanno resa e la rendono tuttora celebre e gettonata in tutti i teatri del mondo, e soprattutto stimolante esercizio per registi e attori/cantanti⁽³⁾.

Homo ludens

È stato distribuito a fine ottobre 2018 da Lucky Red nelle sale cinematografiche italiane, il nuovo documentario di Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, sulle cause dell'ascesa di Trump alla Casa Bianca.

Film che, all'inizio, nella scena dell'election night americana del 45^{mo} presidente USA, la cui immagine viene proiettata sull'Empire State Building, può contare, a livello di commento musicale, su "Vesti la giubba" tratta come è noto dal melodramma *Pagliacci*.

Al di là degli intenti di ironia dissacrante del regista, e vista anche la pertinenza dell'aria lirica con il contesto di sorpresa del neopresidente USA di fronte ad un successo inatteso, sorprende come ancora oggi la carica diegetica di quelle note, adottate da Moore per tratteggiare l'ambiguità del risultato elettorale e l'istrionismo del personaggio Trump, sia pressoché intatta anzi dirompente.

Ecco allora un altro maestro di spettacolo, prelevare a piene mani da Leoncavallo per narrare una storia utilizzando quella cornice musicale, per delineare l'antitesi fra verità svelata e finzione praticata.

L'intento satirico travalica la figura dell'*homo lugens* o *ludens* che sia per restituirci quella di un essere felicemente incredulo di fronte ai destini (della patria) che gli si schiudono davanti.

Ruggiero, uno del sud

La vicenda di Leoncavallo, in particolare gli anni giovanili della formazione, si snodano sulla direttrice Napoli Cilento Potenza Montalto.

Ed è da quel sud che il musicista trasse gli spunti migliori per le opere più popolari.

A partire dal lontano delitto del 1865, quando lui era giovinetto, avvenuto a Montalto Uffugo, in cui avrebbe intravisto la possibile scena del melodramma *Pagliacci*.

Si dice in psicologia che la memoria è selettiva, trattiene ed a volte rinviene. Elimina gran quantità di informazioni prive di senso che non vengono rielaborate. Si deteriora la traccia mnestica, i ricordi si cancellano col tempo, alcuni sono rimossi. Ma non tutti i ricordi si indeboliscono. Questo è quanto si ritiene sia avvenuto con Leoncavallo che in qualche modo azionò la memoria di rievocazione richiamando in mente qualcosa a suo tempo immagazzinato. Ma anche la memoria episodica, di tipo biografico sulle specifiche esperienze personali e quella semantica, che attiene ai significati, agirono, è probabile, in quel flashback di lungo termine. La memoria semantica (il fatto, gli umori, il luogo) e quella a lungo termine possono pienamente applicarsi al Leoncavallo che rievoca frammenti del passato. Lui stesso ammise trattarsi di “un bel sogno”. Quello che nel prologo definisce “nido di memorie” riaffiorò, nel 1890, davanti a *Cavalleria Rusticana*, e cioè scattò il “riconoscimento” dell’imprinting pregresso, la messa a fuoco di immagini riposte in mente magari non classificate (nel luogo Montalto) che lui rimodellerà liberamente su canovaccio verista.

Del sud il giovane Vincenzo aveva assorbito molto, le storie, appunto, i caratteri, i suoni, i volti, gli odori, i nomi:

Canio è un nome tipico del potentino (San Canio è patrono della vicina Acerenza). A Potenza suo padre avrebbe rivestito la carica di presidente del Tribunale, legando il proprio destino di liberale alla città che il 18 agosto 1860 vide l'epilogo dell'insurrezione antiborbonica lucana che aprì le porte a Garibaldi.

Paesi, città, regioni popolarono la sua immaginazione, trasferendo fuori dal Sud il Pagliaccio in quanto tipo globale di maschera tragica, il cui sorriso contrasta con l'orrore che è in grado di provocare per dar sfogo drammatico alla propria sofferenza interiore.



Scene da Pagliacci, Cosenza, Teatro Rendano, 1988

Il primo set non si scorda mai

1942. La foto ritrae un folto numero di masse dopolavoristiche a Montalto in una pausa delle riprese del film *Pagliacci*, regia di Giuseppe Fatigati.

Per gli annali della storia (regionale) del cinema è la prima volta che una troupe gira in esterni una pellicola in Calabria.

Nel cast dell'adattamento girato in parte a Montalto ci sono Paul Horbiger, Beniamino Gigli, Achille Majeroni e Alida Valli.

Quello del '42 prodotto dalla Itala Film, non è propriamente un film opera.

La musica vi è a tratti presente come commento ma la trama è ampiamente variata dall'originale, si presenta come una sorta di sequel rispetto all'antefatto omicidario.

Insomma un rimpasto abile della sceneggiatura teatrale con un risultato forse non dei più esaltanti.

Ma va ricordato il contesto in cui il film fu prodotto.

Resta il fatto che quella esperienza segnò il paese più di un carro di Tespi poiché di fatto lo coinvolse, convogliando giovani e meno giovani a partecipare allo sviluppo filmico.

Fu probabilmente una prima presa di coscienza collettiva della grandezza di quanto Leoncavallo aveva scritto e composto, partendo dai ricordi di quelle chiese, quelle piazze, vicoli, fontane, e soprattutto profumi, suoni, gente.



Foto a cura di **Silvano Marchese**

Canio non è Joker

C'è differenza fra il Canio di Leoncavallo e Joker, anch'egli clown ma omicida seriale e disturbato mentale. Anzitutto la musica intorno.

In *Joker* si ascoltano Frank Sinatra e Fred Astaire, assieme al rock dei Cream ed al tema della islandese Hildur Guönadóttir, premiata a Venezia per la colonna sonora.

I personaggi sembrano distanti fra loro. Canio è omicida per gelosia, l'altro lo è per rivalsa sociale e populista, con esiti da burn out. Sì ma Joker è umano quanto Canio, anche lui ha un'anima, non è tipo da bullismo fine a se stesso, e si porta dietro il dramma dell'abbandono, da cui è difficile uscire, dell'infanzia in orfanotrofio. E se Joker è l'uomo che si accartoccia su stesso, nel dolore per il non essere accettato, la maschera di Leoncavallo è anch'essa di un uomo debole che ha una reazione-azione, seppur momentanea e di impeto amoroso; è figura sublimata in un personaggio giuridicamente esecrabile ma che rientra "razionalmente" in una logica di affetti non corrisposti che tuttora trova riscontri nella cronaca nera. Sono entrambi traditi, chi dalla madre e dalla società chi da una donna, la propria donna.

Dunque, ribadiamo, la differenza sostanziale sta nella musica. Joker canta *Smile* e *That's All* di Nat King Cole. Canio intona lirico il dolore straziante che resterà scolpito nell'immaginario filmico/sonoro di quanti voglion vedere il cinema cinema... E sentirvi Grande Musica Lirica che non abbia solo l'irridenza di *I'm Singing in the Rain* in *Arancia Meccanica* ma che ne personifichi in note il dramma esistenziale⁽⁴⁾.

Note

⁽¹⁾ **Vincenzo Leoncavallo (1822/1888)**

Come magistrato, il padre del musicista Ruggiero barese trapiantato a Napoli, ebbe una carriera contrassegnata da varie assegnazioni e trasferimenti: Massa Lubrense, Castellabate, Sala Consilina, Eboli, Montalto (Pretura, dal 1862 al 1868), Cava de Tirreni, Arezzo, Potenza (dal 1862 al 1868).

In genere la sua figura in genere è collocata all'interno della biografia del più illustre figlio compositore. In realtà ci sono almeno 4 aspetti per i quali andrebbe meglio approfondita:

A) letterario, per alcune opere che scrisse.

B) familiare, per le connessioni della sua attività professionale in relazione alla vita di Ruggiero.

C) psicopolitico, sulla sua personalità di uomo descritto come rigoroso ma di sensibilità liberale (da ricordare che per l'omicidio Scavello, il fatto di cronaca montaltese che in Ruggiero avrebbe ispirato il melodramma Pagliacci, a un certo punto passò il fascicolo ad altro giudice, al suo posto, rendendosi conto di essere emotivamente coinvolto dal delitto del domestico di casa sua, e di non potere operare con la necessaria serenità).

D) storico processuale, in relazione a comportamenti e decisioni assunte sul caso Pisacane. Tenuto conto che di fronte alla confessione di Laveglia ebbe le mani legate sul decesso di Pisacane, Vincenzo Leoncavallo si trovò a giudicare i superstiti della spedizione, ed è lì che, a quanto pare, emerge una sua linea non repressiva, non in linea con le aspettative punitive del regime borbonico.

Carlo Pisacane (1818/1857)

Nato poco più di duecento anni fa a Napoli da Gennaro Pisacane, duca di San Giovanni e da Nicoletta Basile de Luna, aristocratici decaduti, si formò al collegio militare della Nunziatella, per poi far carriera nell'esercito borbonico.

Nel 1841 peraltro, condannato per adulterio, fu rinchiuso nella fortezza di Civitella del Tronto. Quindi si spostò in Francia, Inghilterra, Algeria.

Nel 1849 fu ancora imprigionato a Castel Sant'Angelo a seguito alla sua partecipazione alla Repubblica Romana.

Nel 1857, il 6 luglio, sbarcato a Ponza, sventolò la bandiera tricolore. Ma la sua spedizione era destinata a fallire, ad essere stroncata nel sangue.

Pisacane è figura di punta e, per molti versi, "chiave" nello storia del-

lo sviluppo dei moti risorgimentali sia a livello di azione di guerriglia che ideologico, di matrice socialista.

Bibliografia essenziale:

C. Pisacane, *La rivoluzione*, Galzerano ed. 2012

N. Rosselli, *Carlo Pisacane nel Risorgimento italiano*, Einaudi, 1932

L. Pollini, *La spedizione di Sapri*, Milano, 1935.

F. Della Peruta, *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, E. Riuniti, 1973.

F. Fusco, *Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri*, Galzerano, 2007

L. Villari, *Bella e perduta. L'Italia nel Risorgimento*, Feltrinelli, 2009

R. Napolitano, *Ruggiero Leoncavallo genesi dell'opera Pagliacci* etc., Gnisci, 2006

A. Furfaro, *La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo*, Cjc, 2017.

M. Novelli, *La vendetta di Pisacane morto suicida o assassinato*, "Il Fatto Quotidiano", 16/7/2018.

A. Furfaro, *Il caso Pisacane - Leoncavallo. Il giudice e il guerrigliero*, Musica News, n. 1-2019.

⁽²⁾ Cfr. Christianfrattima.com *Storiografia essenziale dell'opera lirica*.

⁽³⁾ Testo della conferenza letta dall'Autore all'Accademia Cosentina il 13 dicembre 2019.

L'iniziativa dell'Accademia Cosentina si è aggiunta ad altre dedicate all'operista nell'anno del centenario leoncavalliano quali la presentazione a Bisignano del volume sul *Rolando di Berlino* curato da Luisa Longobucco (Apollo Edizioni) ed anche l'allestimento a Potenza dell'operetta *La reginetta delle rose* con la direzione artistica di Elena Sabatino.

La conferenza è valsa a fare il punto sugli studi relativi al compositore, cfr. E. Pianelli, Cosenza. *L'Accademia Cosentina chiude il 2019 con una conferenza sul compositore Ruggiero Leoncavallo*, www.laprima pagina.it 22 dicembre 2019, riprendendo il percorso leoncavalliano di chi scrive.

Molte delle mie estati da adolescente le ho trascorse a Montalto Uffugo, presso i miei zii e cugini. Era lì che i miei mi allocavano per snellire i ranghi di una famiglia alquanto numerosa. Ed è in quel centro che, per sentito dire o per aver visto dei luoghi di quella storia sia pure distrattamente e di sfuggita, la "leggenda" di Leoncavallo e dei suoi melodrammatici *Pagliacci* mi aveva sempre in qualche modo avvolto. E incuriosito.

Poi, più avanti nel tempo, l'interesse verso la storia, anzitutto locale, ed in genere per la saggistica musicale, ha fatto il resto.

Nel senso che del compositore e della sua principale opera ho cominciato ad occuparmi a partire dalla pubblicazione su "Suonosud" della

sinossi del processo, datato 1865, relativo all'omicidio di Gaetano Scavullo da parte dei fratelli D'alessandro. Eppoi ancora essendo presente o invitato ad iniziative dell'Accademia degli Inculti fino alla esperienza della perizia sui materiali storico-iconografici di prima dotazione dell'allora istituendo Museo Leoncavallo, nella commissione composta con l'attuale curatore Franco Pascale e lo storico Stefano Vecchione.

Nel frattempo c'erano state alcune pubblicazioni, una in particolare *Pagliacci un delitto in musica* edita da Periferia con l'acuta prefazione del penalista Ernesto d'Ippolito, compianto presidente dell'Accademia Cosentina. E vorrei ricordare la premessa per il corposo volume dello storico Romano Napolitano sulla genesi dell'opera in questione, uno studioso e ricercatore di grande valore. Fino alla mia fatica più recente, *La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo* in cui la disamina investe più livelli di analisi. Che sono quelli maturati in una ricerca ed un interesse sviluppatosi nel tempo, con le letture come la biografia di Rubboli, nella frequentazione dei teatri, nell'ascolto di dischi, nella visione di pellicole, maturando alcune idee su come "leggere" *Pagliacci*.

(4) "Ma il pagliaccio, chi è?"

Goffo come Charlot, lunare come Pierrot, eroe del cuore come il cartone Plim Plim, onirico come i clowns di Fellini?

Cosa si cela dietro il camuffamento del giocoso Patch Adams, film il cui protagonista, Robin Williams, è morto suicida?

C'è un che di magico, e tragico, in quel volto dipinto a strati, il riso stampato, gli occhioni incorniciati di colore, i movimenti volutamente scomposti.

E poi perché il clown, a dispetto del suo aspetto, a volte diventa inquietante, e spesso fa paura? Specie nel cinema, si assiste ad una deriva horror di tale icona.

Cosa celano Joker di Batman, o Pennywise il clown del libro *It*, di Stephen King?

C'è addirittura una Guida Horror, una classifica di 10 pellicole, da *Killer Klowns From Outer Space* (1988) dei fratelli Chiodo a *Clown* (2014) di Ely Roth.

Ambivalenze che trovano un archetipo possibile nel Canio di *Pagliacci**, attore costretto a recitare un ruolo guttesco mentre il dramma, il proprio dramma, scorre nella reale vita affettiva e di relazione.

L'antitesi, pre/pirandelliana, è fra realtà/apparenza, racchiusa com'è in chi ride o è costretto a far ridere, pur raccogliendo dentro sé gli umori acri della vita.

E la contrapposizione fra tragedia e commedia genera ulteriore

angoscia, l'angoscia della finzione, dell'impossibilità di dar sfogo, del contrasto fra essere e dover essere, fra volto e anima. Una compressione che, se alimentata, può diventare orrore, quando viene generato dal continuo dualismo nell'altalenare convulso tra fremito interiore e false risa esteriori. Il clown, in tal caso, si avvicina alla follia, all'esplosione irrazionale poiché si allontana dalla ragione, dalla coerenza logica, e dove non c'è ragione c'è istinto primordiale, che può degenerare in morte, in pazzia, come deluge/refuge dal dolore. Il folle trova albergo nella farsa che travisa la natura umana, divenuta venefica non più benefica se la costrizione a recitare un Es (ruolo) che non coincide con l'Io (l'Essere) alla lunga logora l'uomo che (si) nasconde la verità: verità o/scena; fuori dalla scena non la si può occultare con il travestimento.

La maschera conduce ad estraneazione da se stessi, alla verità negata, riflessa da uno specchio, uguale e capovolta.

Ecco perché il clown è più vicino al dolore sotto pelle, nascosto, più che propenso all'allegria.

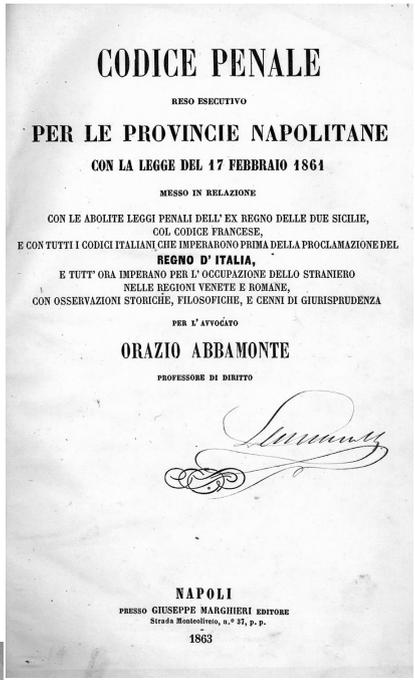
Soffre più degli altri in quanto costretto al flagello della tortura dell'altrui sberleffo, al dover ridere mentre avrebbe di che piangere, nell'alterare la natura umana che tende al tragico. Il dramma è in fondo che non sappiamo dove andiamo, perché viviamo.

E la commedia è uno stratagemma per intrattenerci e dimenticare gli irrisolti interrogativi del perché della nostra esistenza.

Commedia dell'Arte o Arte della Commedia? Canio lascerà deflagrare il proprio impulso nel delitto, trasformando l'omicidio vero su Scavello in mente a Leoncavallo nel femminicidio teatrale ai danni di Nedda per liberarsi dall'ossessione. Al pari di Gesualdo da Venosa che trafigge la moglie colpevole della tresca con l'amante. Ma il delitto sarà, per Canio, un'implosione ulteriore verso gli abissi della coscienza, nell'inferno dei rimorsi, dentro la gabbia degli incubi.

E la maschera del pagliaccio verserà nude lacrime sopra il riso amaro dipinto sul viso.

Il lavoro che meglio lo rappresenta è *Pagliacci*, opera "estensiva" che attraversa neorealismo e postmoderno per approdare nel postcontemporaneo, messinscena lontana/vicina, mutante, che a volte pare spegnersi eppoi risorge rivisitata da un nuovo regista, reinterpretata da bacchette o ugole diverse, vestita di pop o jazz, scolpita su uno schermo grande o piccolo finanche nei cartoni animati dei Simpson o effigiata su una locandina che pare circense con il clown in bella vista. Ed è opera "intensiva" che incontra ancora il gusto estetico e l'immaginario corrente". Cfr.: A. Furfaro, *La scena nel crimine*, CJC, 2017.



330
che parte, abbiano presso di loro escandone portatori, o nelle loro case essendone
ritentori, tutte le parti componenti la medesima, che tutte insieme rendesse-
ro l'arma atta ad offendere (1).

Art. 439. È punito colle stesse pene il porto di coltelli con punta, così detti
da fodero, — e di quelli ancora che, sebbene senza punta, ed essendo suntuati,
siano taglienti nella cima, e la lama per mezzo di qualche ordigno rimanga, sso-
dato il coltello, fissa ed immobile, e così siano atti al medesimo uso.

Sono eccettuate quelle persone che hanno bisogno dei coltelli suddetti per
l'esercizio della loro professione, purchè però esse non ne abusino; e l'abuso si
intenderà commesso, ogniqualvolta si porteranno senza che vi sia necessità di
adoperarli per occasione del proprio mestiere (2).

Art. 440. La pena inflitta dall'articolo 439 è pure applicata al porto delle ba-
lionette, estigilo ad un solo taglio; non escluse le militari, se queste si portino
da persone non militari.

Art. 441. Ha luogo pure la stessa pena per porto di coltelli così detti passacor-
da, semprechè la persona presso cui si troveranno non ne abbia bisogno per l'e-
sercizio della sua professione, o il porti fuori dell'occasione di tale esercizio (3).

Art. 442. Mediante l'osservanza dei regolamenti di Pubblica Sicurezza è per-
messo il porto d'armi lunghe da fuoco e di pistole di misura.

I trasgressori sono puniti colla pena della multa estensibile a lire duecento (4).

Art. 443. La pena per porto delle armi stabilita nei precedenti articoli sarà

Il dritto di asportare le armi non insidiose è un dritto naturale concesso a tutti i cittadini
che non sono dall'autorità competente per sopoll'i indicati. I soli interdetti in virtù di un
giudicato, il forzato, il mendico, l'ebbro, il vagabondo non può fruire di tal beneficio tenen-
do in credito fare eccezione, ma il dritto non è assoluto, concedendosi il permesso dietro
istanza che si vuole motivatamente per poter divenire preventivamente all'esame delle qua-
lità morali di colui che domanda la facoltà dell'asportazione. La detenzione poi di tutte le
armi che non sono insidiose è permessa, perchè colui che in propria casa conserva un arma
mostra nettamente la intenzione di detenerla per la propria difesa.

Per casa nei sensi di questo articolo deve intendersi ogni recinto chiuso e dipendenza
chiusa dall'abitazione.

Il viaggiatore che nel suo bagaglio tien conservata un arma insidiosa è ritenuto non ap-
portatore di armi, dovendosi tenere per portatore colui che ha l'arma addosso e sempre in pron-
to per servirsene.

Il domestico che per ordine del suo padrone reca l'arma ad un armiere, ovvero che ac-
compagna il suo padrone per volontà di questi asporta l'arma invece sua onde allentarlo
dal peso, non può ritenersi di asportazione, perchè non vi è intenzione di violare la legge.

Il porto d'armi proibito non può scarsi per la circostanza che l'autorità avesse
permesso all'impianto di portare una data arma per la sua difesa personale qualora l'autorità
non sia la competente. -Bordeaux 1. feb. 1857. - Sir. 157 par. 2 p. 445.

(1) U. art. 539 cod. P.

Si vuole l'arma atta ad offendere per averci la responsabilità giuridica, l'istrumento che
non ha se non l'apparenza dell'arma non merita alcuna considerazione, perchè non partico-
lo può tornare all'ordine sociale. Ma se tale istrumento di per se incapace ad offendere può
facilmente divenire tale; se il possessore ha non se tutte le parti che riunite imporporano un
arma nei sensi di legge, non può sconvolversi essere punibile l'asportazione e la ritenzione.

(2) U. art. 545 e 546 cod. P. - 89 e 90 reg. di poliz. T.

(3) U. art. 545 cod. P.

Questo ed i precedenti due articoli completano la enumerazione delle armi ritenute dalla
legge per insidiose e proibite.

Il coltello detto serramanico è contemplato dal presente articolo. - Trib. d'appello di Mi-
lano 31 magg. 1860. causa Tommaso.

(4) U. art. 90 e 91 reg. di poliz. T.

Il porto delle armi non solo che non è mai concesso agli oziosi, s'è vagabondi, s'immendici
ed alle persone sospette, ma importa ancora una circostanza aggravata in caso di aspor-
tazione per la loro colpevole condizione. - Art. 444 c. p.

1) Il porto di armi insidiose è punito con pene, non quelle di colui che asporta,
ma con quelle di colui che possiede, e che, combinata a questa ed a questa
sospetta a per sempre.

Codice Penale Reale
appartenuto al giudice
Vincenzo Leoncavallo
(Museo Leoncavallo
di Montalto Uffugo,
curatore Franco Pascale)

*“La musica? cosa inutile.
Non avendo libretto cosa
faccio della musica?”*

Giacomo Puccini

CAPITOLO QUARTO

Pucciniana

Un pamphlet

Era il 1910 quando il musicologo vibonese Fausto Torrefranca 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 Torrefranca, 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.

Torrefranca 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 Torrefranca 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 Torrefranca, 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 Torrefranca ⁽¹⁾.

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'allegria 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 interrogano 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 fortuna ⁽²⁾.

Il ritratto di Doria

La calunnia è un venticello / un'auretta assai gentile / che insensibile, sottile / leggermente , dolcemente / incomincia a sussurrar.

Siamo nel primo atto di *Il barbiere di Siviglia*. Rossini vi descrive il “crescendo” del ronzio sottovoce della gente che sibila fino a stordire e gonfiare i cervelli e “alla fin trabocca e scoppia”.

Ma il meschino calunniato a cui riferiamo l'aria di Basilio riguarda un personaggio femminile della vita reale ma di un altro operista, Giacomo Puccini, e di diversi decenni appresso.

La cui moglie Elvira, rosa dalla gelosia nei confronti della giovane serva Doria Manfredi, per sospetti rivelatisi del tutto infondati accusata di essere l'amante del marito, prima la licenziò poi continuò ad offenderla per le strade di Torre del Lago. La ragazza si suicidò. E l'autopsia successiva appurò che la stessa era illibata.

La famiglia Manfredi le intentò causa e donna Elvira venne condannata a 5 mesi e 5 giorni di carcere per istigazione al suicidio.

Quando i social non c'erano era il chiacchiericcio a fare da modo di connessione fra le comari e non solo; la calunnia, invisibile, raffigurata da Raffaello e da Botticelli nei panni di divinità malefica, funzionava da martellante pettegolezza condiviso nei confronti del soggetto preso di mira e malvisto dalla comunità. Prima il livore squallido dei ficcanaso quindi il rimorso a danno compiuto; questi i passi tragici dell'ingiusto sospetto, senza fondamento, specchio di una realtà domestica che sembra vicina e che tale non è. Dicerie di untori che intaccarono gli equilibri familiari già fragili di famiglia.

Sfida sul palcoscenico

Il film *Amadeus* di Milos Forman tratto dall'opera di Peter Shaffer si ispira alla leggenda di una rivalità sfociata in (presunto) odio di Salieri verso Mozart.

In realtà un castello di invidia figurava già in *Piccole tragedie* di Puskin del 1897 dunque in una costruzione essenzialmente letteraria non in una ricostruzione storiografica.

Ed è quello il campo in cui la supposizione si è mossa.

Che le contrapposizioni fra musicisti abbiano portato a vere e proprie disfide è risaputo e provato. Si pensi a quelle fra Achille Falcone e Sebastian Raval, fra Maurizio Cazzati e Giulio Cesare Arresti, fra Arcangelo Corelli e Giovanni Paolo Colonna, fra Benedetto Marcello e Antonio Lotti.

A volte però la storia della musica ci riserva delle situazioni in cui lo scontro fra talenti è opposizione sottile, talora dichiarata, fra caratteri, se non proprio concorrenza fra scuole, dialettica delle idee, querelle fondata su risentimenti personali.

È quanto avvenuto fra Leoncavallo e Puccini a proposito della nascita dell'opera *Bohème*. Primogenitura di Leoncavallo nel senso che era stato lui a parlare del romanzo di Murger, *Vita di Bohème*, a Puccini, senza peraltro ottenerne alcun cenno di interesse o riscontro anzi ricevendo “un cortese rifiuto” (Marotti).

Salvo cambiare opinione, Puccini, un anno dopo ed investire della cosa i librettisti Giacosa e Illica.

Intanto Leoncavallo aveva messo mano per conto suo a *Bohème* e, saputa la cosa, “montò su tutte le furie”.

Ci si ritrovò presto di fronte a una seconda *Bohème*, un lavoro pucciniano “canto d'amore e morte laddove quello di Leoncavallo rappresenta un ritratto di miseria sociale e

di disperazione” (Dryden). Da lì il duel melodrammatico a distanza divenuto sfida ravvicinata sul palcoscenico; che sarà vinto dall'autore di *Che gelida manina*, grazie a una *Bohème* le cui invenzioni melodiche il pubblico sentì più liricamente avviluppanti.

Il dissidio fra i due operisti non venne più sanato.

Dopo di loro altri contrasti sarebbero occorsi nel mondo dei musicisti.

In futuro la competizione, per quanto dichiarata, sarebbe stata solo un espediente per fare spettacolo. Come la famosa “Drum Battle” fra Gene Krupa e Buddy Rich, giocoso confronto di abilità funamboliche alla batteria.

Le rivalità reali vanno cercate nelle fonti storiche e non nelle congetture.

Sono loro in genere le depositarie della verità vera.

Minnie del West

“Puccini sbarcava in lirica già famoso, ma con la disposizione d’animo dell’emigrante lucchese entusiasta per il Nuovo Mondo, tempio della modernità e allo stesso tempo diffidente nei confronti di una civiltà diversa dalla propria. All’entusiasmo e all’appetito americani di Puccini fa sempre da contrappunto la nostalgia per Torre del Lago, per le cacce e le mangiate, per la propria casa. In America, Puccini cerca atmosfere, scenari, ma non riesce a trovare nuove esperienze intellettuali. Il toscano, vitalista e solitario, è sempre pronto a irrigidirsi di fronte alla modernità, oppure a saccheggiarla con “furti” improvvisi (la citazione dell’inno statunitense in Madama Butterfly)”.

Cfr. Leonardo Pinzauti in “Bollettino SIAE”,
Roma luglio/agosto 1992, n. 4.

Ora che si vanno gradualmente spegnendo i riflettori dei media sulla felice missione settembrina a New York di Teatro del Giglio di Lucca e Lirico di Cagliari, per un allestimento di *La fanciulla del West*, a firma Meena-Stefanutti, coprodotto unitamente a N.Y.C.O e Opera Carolina, messo in scena al Rose Theatre del Jazz At Lincoln Center, viene ancora una volta da riflettere sulla particolare sensibilità artistica che portò Giacomo Puccini a concepire quest’opera ed a rappresentarla al Metropolitan nel 1910, anticipando di fatto di un anno la “prima” di *Treemonisha*, di Scott Joplin.

Il L.I.S.A. e-journal la definiva, nel 2006, la prima opera “americana”. E si legge su “La Scala Magazine”, sul numero 5 del 2016, che “Luciano Berio avrebbe voluto far rappresentare *Fanciulla* in forma di musical riorchestrato per una jazzband modello Broadway: la riscrittura, nelle sue mani, sarebbe senz’altro una prosecuzione della modernità di Puccini – una specie di balzo in avanti nel tempo”. Così si è espresso quel Riccardo Chailly che, altrove, accosta Puccini a Gershwin, il più grande creatore dell’armonia “in tutto il novecento”. Rimandi a Puccini peraltro si rinvergono in *Un Americano a Parigi*. Ma allora questa storia di pistoleri e pionieri, pellerossa e cercatori d’oro del Golden West si sarebbe potuta mutare in ... La *Fanciulla del Jazz*? Non propriamente. Intanto dentro c’è “Wagner En Travesti” per riprendere un titolo di Michele Girardi. Ma è anche vero che nel melodramma si intravede quell’american heritage musicale – melodie dei nativi, canti popolari, ritmi sincopati- di cui Puccini si era interessato. Uno dei circa trenta temi che vi ricorrono, per esempio, è una Zuni Melody indiana. Non mancano cakewalk ed arie folk per creare l’atmosfera giusta: “il colore della musica americana gioca un ruolo particolare; essa s’afferma, da una parte nella monotonia del canto indiano, dall’altra nelle forme piene di vita, á la façon de jazz, o ancora meglio come dei ragtimes e i fiori di retorica della musica dei cercatori d’oro” (Hans-Hürgen Winterhoff, *La fille du Far-West. Chef-d’oeuvre méconnu?*).

Ovviamente quella melodico-lirica rappresenta la componente italica predominante che trova sponda libera nella corposa minoranza dei nostri emigrati e fa breccia anche presso i numerosi appassionati di teatro musicale operistico di lingua inglese.

Al riguardo Deborah Burton, nel saggio *The Rhythms of Puccini’s Fanciulla del West*, puntualizza che le culture rap-

presentate nell'opera sono "Native Americane, Latino and White European".

Tutto ha inizio nel 1907 quando Puccini si reca negli U.S.A. per assistere a una stagione lirica al Metropolitan con solo sue opere in cartellone.

Un viatico che gli fa assaporare l'humus sonoro di quel continente.

Da lì la scelta, non senza incertezze, del libretto *The Girl of the Golden West* di David Belasco, con il riadattamento di Zangarini e Civinini, opzione che si sarebbe rivelata idonea a rappresentare un mondo che andava affascinando altri musicisti europei. Guido Marotti notava in "Giacomo Puccini intimo" nel '25, che il Nostro era stato "il primo musicista europeo a fruire dell'elemento folkloristico nord-americano dopo Antonio Dvôrjâk, il quale ci ha mostrato l'America in quella sua geniale "lettera musicale agli amici: la Sinfonia dal Nuovo Mondo". E forse certe suggestioni gli erano pervenute e le avvertiva in qualche modo familiari perché insite in varia musica di autori che guardavano al nuovo. Debussy, anzitutto.

Era una fase delicata della propria vita e della propria attività compositiva quella che, in quegli anni, stava attraversando. Il Maestro era preso da "tanta smania di andare avanti" e da una sorta di febbre dell'oro ispirativa. Un Puccini "moderno", un "secondo Puccini", lo si sarebbe visto proprio con Fanciulla "in bilico fra passato e presente, fra l'immediatezza dell'istinto e la curiosità e il rovello della ricerca, quel voler esser fedele ai punti di partenza di una lunga tradizione (...) e la volontà di non restare indietro" come ha argomentato Leonardo Pinzauti.

Il musicista, al momento della svolta stilistica, aveva già guardato all'esotico – il Giappone di *Madama Butterfly* e poi, più avanti, la Pechino di *Turandot* – nel lasciarsi alle spalle l'esperienza verista.

Era il passaggio dal globale al globale, su un parallelo est-ovest.

La Girl segnava uno step decisivo nel suo percorso artistico con l'approdo pieno all'opera internazionale, del resto anche il suo modo di essere era da "elegante cosmopolita" come si evidenzia nella biografia di Mary Jane Phillips-Matz.

Nello specifico l'Ovest, il mito di un (not old) Wild West, a suo modo poteva ancora dirsi "esotico". Ma non sarebbe bastato lo scenario della selva californiana, miniere e saloon a render significativo questo lavoro se Puccini non avesse messo in mostra la strumentazione che sarà elogiata da Webern, la raffinatezza formale di una partitura che Ravel consiglierà agli allievi, la presenza brillante di un'orchestra di cui Gavazzeni specificherà il protagonismo, la pulsazione che Enzo Siciliano, nella sua monografia edita da Rizzoli, apprezzerà: "Puccini arriva in Fanciulla a dare il ritmo di un treno in corsa all'orchestra".

Sul piano vocale e attoriale appaiono poi intense le tonalità drammatiche e coerenti i profili psicologici, a partire dalla bronzea Minnie, ricompresa nel classico triangolo fra due uomini che se la contendono, e che non soccombe fisicamente, a differenza di altre eroine pucciniane.

Il profilo "americano" di questo artista europeo affonda radici ben più lontane nel tempo.

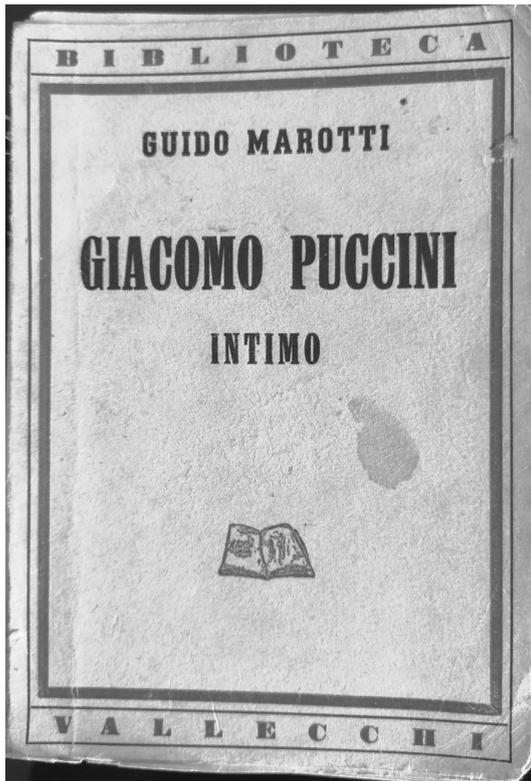
Che risalgono a quando, a inizio del secolo scorso, delineò una personale idea di concertazione di una Nuova Frontiera Sinfonica a far da sfondo armonico all'America reale ed a quella cinematografica e dell'immaginario collettivo degli anni a seguire ⁽³⁾.

Note

⁽¹⁾ Cfr. A. Furfaro, *Versus. Artisti contro*, CJC, 2012.

⁽²⁾ Ivi

⁽³⁾ Cfr. A. Furfaro, “A proposito di Jazz”, 16/11/2017.



*“Tutto va detto con do re
mi, fa, sol, la, si do.
Quel métier!”*

Claude Debussy

CAPITOLO QUINTO

Echi d'oltreocano

La All Indian Opera di Alberto Bimboni

Intervista ad Aloma Bardi

Sfogliando *The New Grove Dictionary of Opera* (Sadie, Londra, 1982), dopo Bellini e Berlin e poco prima di Bizet, è situata la scheda biografica di Alberto Bimboni (Firenze 1882/New York 1960) compositore, direttore d'orchestra e didatta stabilitosi negli Stati Uniti, autore di *Winona*, in tutti i sensi una "All Indian Opera".

Quella dei Bimboni è una prestigiosa famiglia di musicisti fiorentini. Il DEUMM dell'Utet edito nel 1985 censisce Gioacchino (1810/1895) trombettista, suo fratello Giovanni (1813/1893) clarinettista, il di lui figlio Oreste (1846/1905) direttore d'orchestra. C'è pertanto un vuoto informativo su Alberto, un mancato aggiornamento comprensibile perché Bimboni aveva eletto a propria patria di adozione gli Stati Uniti d'America. Ed aveva sposato la musica dei nativi americani.

La sua principale opera *Winona*, di cui ad oggi non esiste edizione a stampa, tratta da una leggenda sioux-dakota, rappresentata nel 1926 a Portland e nel 1928 a Minneapolis, aveva raccolto diffusi consensi sia a livello di pubblico che di critica. Il lavoro, in cui si narra di una principessa indiana e del suo rapporto con le leggi del proprio popolo, contiene canti tradizionali di nativi, canzoni Sioux, Chippewa. La verosimiglianza è rafforzata da scene corali all'unisono che danno ancor più il senso comunitario della tribù.

Il manoscritto e tutta la collezione Bimboni è confluita nel 2014 presso l'Archivio ICAMus, grazie all'amica di famiglia Julia Jacobs. *The International Center For American Music* si avvale della competente attività della fondatrice,

la presidentessa Aloma Bardi che alterna la propria attività fra Firenze e New York e con la quale abbiamo colloquiato, sull'attività del suo Istituto.

L'ICAMus è una organizzazione no profit costituita a Firenze che promuove sin dal 2002 la conoscenza della musica americana sia contemporanea che del passato. Il sito www.icamus.org ben rende l'idea dell'impegno che il Centro profonde come veicolo di cultura musicale fra Italia ed U.S.A.. Un suo profilo sintetico?

“The International Center for American Music si occupa dello studio delle fonti musicali e della vita musicale negli Stati Uniti, possiede un archivio, la biblioteca, delle collezioni speciali, collabora con molte istituzioni e accademie in Italia, U.S.A., Francia, Germania, insomma in Europa, organizza concerti, performance, incisioni, produzioni editoriali, si forniscono consulenze, si partecipa a trasmissioni radiofoniche... insomma un lavoro su più fronti sulla musica negli States”.

–Parliamo di uno dei fulcri della ricerca e divulgazione dell'ICAMus, la figura di Alberto Bimboni. In particolare di Winona, quest'opera straordinaria ambientata sul lago Pepin, fra Minnesota e Wisconsin, della quale lei ha curato a Firenze una riproposizione in forma di concerto.

“Esattamente. Lavorando ad una riduzione dello spartito per canto e pianoforte sulla base dell'orchestrazione originale, ho realizzato una versione condensata dell'opera della durata di 70 minuti in modo da rispettare la continuità della vicenda; non solo un'antologia dell'opera, seppure ridotta, ma una versione che pur priva delle parti corali che hanno una importanza centrale, rappresenta una sintesi che ha conservato in meno minuti le principali arie ed i relativi accordi strumentali.

– Da precisare, per la cronaca, che l'“estratto” è stato

eseguito da alcuni allievi del conservatorio Cherubini di Firenze in concomitanza col convegno “Intersections” (Kent State University), a conclusione di una sessione dell’iniziativa stessa tenutasi nel giugno 2017 con la partecipazione di diverse cattedre di canto del conservatorio. Ma torniamo a Bimboni. Come nacque questo suo interesse, musicale e antropologico, per la Native American Music? Penso alla folgorazione che ebbe Dvořák per il Nuovo Mondo ma anche all’osservazione di etnografi come Franz Boas....”.

“Impressione corretta. Con la partitura di Winona siamo in un’epoca, fra il 1915 e il 1918, che è al culmine di un interesse per i nativi americani sbocciato negli ultimi due decenni dell’800 grazie a studiosi e studiose come Frances Densmore che soggiornarono nelle tribù, ne assorbirono la cultura musicale, trascrissero raccolte di canti per la caccia, il corteggiamento, i cicli del giorno a partire dal sole che nasce, il calendario, la guerra. Un vero e proprio patrimonio di pubblicazioni!”.

– Erano tempi in cui questa tematica affascinava altri musicisti. Si pensi ad esempio all’ “indian style” di Charles Wakefield Cadman. Ma per Bimboni quando e come scoccò la scintilla che lo portò ad incorporare le melodie dei nativi in un’architettura lirica?

“Si innamorò della materia quando nel 1912 fece parte della compagnia che portò in giro per gli States la Fanciulla del West di Puccini. Bimboni rimase affascinato da questo modello di interpretazione e cominciò a informarsi in particolare sulle melodie indiane. Poi, nell’età del jazz, gli anni ’20, la direzione dell’interesse si sarebbe spostata verso la musica afroamericana. In un certo senso lui si ritrovò a guardare all’indietro, ed è forse per questo che da allora Winona non è stata più ripresa. Un peccato! Perché è un lavoro in cui pur sentendo la melodia tipica dell’opera

italiana l'essenza rimane intimamente americana. Meriterebbe di essere riproposta integralmente!”.

–Winona come occasione di integrazione fra più culture attraverso la musica. Ma c'è di più. Ed è il contributo che di fatto la produzione di questo musicista italiano diede al movimento indianista ricevendo imprimatur dalla stessa comunità nativa. Tale argomento è stato peraltro oggetto di studi nella ricordata conferenza i cui saggi ed interventi, reperibili sul sito, sono pubblicati nei Papers Intersections 2017.

“Il contributo italiano al movimento indianista è stato particolarmente significativo, pensiamo all'opera Algala di Francesco Bartolomeo De Leone andata in scena nel 1924, uno dei capisaldi dell'Indianist Movement nella musica americana; ma Winona è importante in quanto prima opera indiana, riconosciuta tale dagli stessi nativi, ad opera di un italiano. È che gli operisti italiani sono capaci di guardarsi intorno, sono abili nel trovare soggetti nuovi ed amalgamarli in linguaggio musicale in modo irripetibile, originale, unico. Ci fu per Bimboni una grande ammirazione da parte di pubblico, critici e giornalisti per i due allestimenti del '26 e del '28 nel cui cast erano presenti alcuni nativi dotati di preparazione canora lirico-operistica.

Al di là dell'input creativo, è possibile una qualche analogia di Alberto Bimboni che utilizza musiche indiane strutturalmente monofoniche con il Puccini orchestrale di *La fanciulla del West*?

“L'ambientazione, soprattutto. Bimboni, per di più, era ben immerso nella cultura statunitense dell'epoca, in un mondo in cui ormai viveva stabilmente da docente emigrato a New York, sbarcato il 30 giugno del 1911, proveniente dalla Mauritania. Un mondo in cui presto si affermò. Basti pensare che fu direttore della Henry Savage Opera Company e della Century Opera Company (negli ultimi anni

all'Havana Opera House)”.

– Sulla nota che Thomas Warburton ha scritto per il Grove operistico si ricorda anche che insegnò al Curtis Institute ed all'Università di Pennsylvania quindi per 20 anni fu direttore alla Chautauqua Opera Association. Una domanda, ora sul rapporto fra nativi e non nativi. Che tipo di relazione può intravedersi fra la musica degli autoctoni americani e quella degli afroamericani, partendo da una condizione storicamente data di comune subalternità?

“A livello musicale l'interesse su ambedue le comunità si focalizzò sugli esotismi, indipendentemente da aspetti etnici o razziali, e furono viste come sorgenti ispirative per la loro diversità, il primitivismo ... La discriminazione fu filtrata dallo stesso Gershwin in Porgy and Bess. Dunque entrambe furono ritenute di grande freschezza per il ritmo, la danza, le credenze... il tutto non semplicemente decorativo ma quale espressione di esotica autenticità. Indubbiamente esisteva una condizione di emarginazione. Ma sul piano artistico tale differente ricchezza culturale fu vista come un comune elemento di originalità a cui Bimboni fu sensibile. Una volta dichiarò di non volersi occupare di cultura colonialista, proposito che oggi suona brillante, geniale, a dir poco innovativo”.

– Progetti futuri, oltre la divulgazione dell'epopea musicale di Bimboni? Ho letto di *Lo sguardo poetico americano: poeti e compositori negli Stati Uniti* visti attraverso concerti, presentazioni, letture dedicate alla lirica d'arte statunitense, musa per compositori e compositrici. Ci sarà un focus anche sugli autori afroamericani?

“Stiamo proprio in questi giorni definendo il programma pluriennale del progetto – partirà dal 2020 – in vari appuntamenti con università ed altre istituzioni.

Di certo ci saranno letture incentrate sulla poesia afroa-

mericana, con cicli dedicati a compositori neri su versi per esempio di Langston Hughes, della Harlem Renaissance, e di autrici che hanno ispirato compositori neroamericani. Anche la poesia ha rappresentato uno dei passaggi attraverso cui si è divenuti compositori in America”⁽¹⁾.



Alberto Bimboni

Il compositore Alberto Bimboni (1882-1960) in ritagli di giornale dell'ottobre 1926, al tempo delle prove per la prima esecuzione di *Winona a Portland, Oregon*.

In: Alberto Bimboni, Scrap Book; Bimboni Collection, The ICAMus Archive.



Perry S. Williams

Il librettista di *Winona*, lo scrittore, critico, giornalista e uomo politico Perry S. Williams (1886-dopo il 1970).

In: Alberto Bimboni, Scrap Book; Bimboni Collection, The ICAMus Archive.



Minna Pelz Il soprano Minna Pelz nella parte di Winona, durante le prove per la prima rappresentazione dell'opera a Portland, Oregon, autunno 1926. In: Alberto Bimboni, Scrap Book; Bimboni Collection, The ICAMus Archive.

Warren, dall'Arberia a Broadway

Che Harry Warren, il famoso songwriter, fosse figlio di emigrati calabresi, è cosa nota da tempo. Il suo nome era Salvatore ed i suoi erano Antonio Guaragna, coniugato con Rachele De Luca che lo aveva dato alla luce il 24 dicembre del 1893 in quel di Brooklyn.

Da tempo si era ipotizzato che la loro zona di provenienza fosse quella situata nel triangolo Cassano-Castrovillari-Morano. Ma la prova provata e probante del luogo di origine della famiglia non la si era ancora rinvenuta. Qualcuno potrà dire: cui prodest? A chi giova saperlo, oltre che agli studiosi locali? La risposta è che non è proprio così. Intanto sono state ideate varie iniziative nei luoghi di origine di alcuni musicisti "oriundi", come l'Eddie Lang Festival di Monteroduni e il Centro Studi Nick La Rocca di Salaparuta. Ma c'è soprattutto il discorso del *genius loci*, dell'ascendenza che il *cultural heritage* potrebbe esercitare sull'artista, sulla sua produzione, sul suo stile. Non sarà certo un caso che tanti crooners – Sinatra, Martin, Bennett, Como, lo stesso Bubl  – abbiano radici nella patria del bel canto! Ma torniamo a Warren, al suo stato di famiglia storico. Dove neanche il suo biografo Tony Thomas era arrivato, nel suo volume del 1975, pur avendo raccolto testimonianze dallo stesso Warren, è giunto lo studioso Peppino Martire, attraverso una lunga e laboriosa ricerca d'archivio che lo ha finalmente portato alla scoperta: la famiglia di Warren, il mitico autore delle musiche del film *42nd Street* e di musical teatrali come *Shangri-La* (Broadway), era di Civita, un paese arb resh  situato nell'area gi  individuata della provincia di Cosenza, ai piedi del Pollino.

La notizia ha fatto il giro della stampa locale con la co-

munità civitese in fibrillazione. Pochi chilometri più a sud, da qualche anno a questa parte, a Torano Castello, ritorna spesso John Patitucci a riabbracciare i parenti, il che ha generato una serie di concerti con apprezzati e amicali rendez-vous del bassista nella terra dei propri avi. Un che di nostalgia ha toccato anche artisti come George Garzone e Sal Nistico nei loro ritorni in Calabria ma senza particolari effetti di “indotto”. Cosa che al contrario potrebbe avvenire oggi non con Warren, passato a miglior vita il 22 settembre 1981, a Los Angeles, ma con gli eredi della sua memoria e del suo corpus musicale. Certo, si creerà visibilità, e non solo fra gli appassionati, se le istituzioni, con il sindaco in prima fila, e i media, non solo regionali, si muoveranno col piede giusto, stabilendo i giusti rapporti oltreoceano con la attiva e meritoria company “Harry Warren Entertainment”.

Intanto va precisato che Martire, grazie al certosino lavoro profuso, ha individuato, presso l’archivio diocesano di Cassano Jonio, un documento del 1873 da cui si rilevano le date di nascita, nel 1850, dei genitori di Tuti, vezzeggiativo di Harry, e la località di Civita in quanto luogo dei natali.

In un saggio del 1992 notavo che in generale non sono evidenti matrici italiane nel corpus delle composizioni warreniane anche se in alcuni casi è rintracciabile la leggerezza propria del nostro canto, come in *By The River Sainte Marie* e principalmente in *That’s Ammore*.

Siamo in pieno campo della american popular music con più di un piede nel dorato mondo della celluloide, del teatro musicale e frequenti sconfinamenti nell’area jazzistica per la caratteristica linea melodica di molti standard di concentrare in poche frasi sintetiche un dato significato musicale. Quello che verrebbe da rilevare ora, alla luce dei rinvenimenti archivistici di Martire, è che, forse, il suo istinto melodico latino potrebbe essere stato ulteriormente rinforzato

da cromosomi musicali propri degli arbëreshë, gli italo-albanesi, i quali hanno in dote, specie nel folklore, cantabilità, talora polivocalità, danzabilità (i casi della vita collegheranno Warren ai musical del coreografo Busby Berkeley).

Insomma ci sarà di che dire, ipotizzare, scrivere, raccontare, una volta acquisiti e resi pubblici i necessari documenti a supporto di un dato anagrafico che inorgoglisce, con i civitesi, tutto il sud, ma che dico, l'Italia tutta, e l'Altra Italia, il Paese Doppio che vive oltreoceano e che ha lasciato un pezzo d'anima da queste parti ⁽²⁾.



Harry Warren (disegno di P. Pugliese)

Un “orchestar” nelle Americhe

Nei flussi migratori verso l’America, storicamente, si sono inseriti musicisti attirati dalle favorevoli possibilità d’ingaggio sollecitate da una precisa domanda di musica italiana da parte delle comunità di nostri immigrati. Richiesta che tuttora viene in parte soddisfatta da una fiorente industria della nostalgia ma che, specie nei primi decenni del secolo scorso, non essendo ancora molto diffuso l’ascolto del disco o della radio, presupponeva nei fatti una fruizione diretta.

Si può ripensare all’esperienza di un musicista come Emilio Capizzano in questa chiave?

Si possono cioè rilevare, dalla sua vicenda di artista sicuramente non stanziale, i dati e le date della sua permanenza al di là dell’oceano, degli itinerari da lui seguiti spesso in sovrapposizione alle direttrici dell’emigrazione meridionale nel nord e, principalmente, nel sud delle Americhe?

Originario di Rende, dove era nato nel 1883, Capizzano si era formato al conservatorio di San Pietro a Majella diplomandosi in alta composizione a 19 anni e iniziando, due anni dopo, la sua carriera di direttore d’orchestra. Una tournée con una compagnia lirica italiana lo aveva portato in alcuni paesi mediterranei - Egitto, Libano, Turchia, Grecia - e quindi a Vienna, Budapest ed a Pietroburgo. Senza allentare il legame con la Calabria, con concerti a Cosenza Catanzaro e Rende nei primi anni venti, raccoglieva consensi a Milano, dove nel ‘20 al Dal Verme riceveva le congratulazioni di Puccini per la sua direzione orchestrale di *La rondine*, ed a Napoli.

Finalmente nel 1924 partì con la compagnia lirica del Teatro San Carlo alla volta di New York.

Il primo impatto con gli U.S.A. si rivelò più che positivo.

Quando si ritrovò per la stagione lirica alla Manhattan Opera House a sostituire sul podio Mascagni, su indicazione dello stesso Maestro per impegni sopravvenuti che non gli avevano consentito di lasciare la Germania ed onorare di persona la scrittura affidatagli, il suo successo fu indiscusso.

Nello stesso teatro, il 16 settembre, diresse l'orchestra nella serata in onore ad Antonio Locatelli, asso dell'Arma Azzurra. Passato alla Brooklyn Academy of Music, concertò una *Aida* nel cui cast figurava il noto tenore Giuseppe Radaelli.

Una parentesi, quella nordamericana, breve ma intensa.

Più duratura si profilò quella che lo avrebbe portato, di lì a poco, nei maggiori centri dell'America dl Sud, a partire dal '26, anno della tournèe con il tenore Bernardo De Muro che egli accompagnò al pianoforte.

Dal'27, diventato maestro concertatore della Gran Compagnia Lirica Ciudad de Buenos Aires e direttore e concertatore del "Colon", il famoso teatro lirico, Capizzano approfondisce i suoi rapporti con le comunità di calabresi senza peraltro recidere le relazioni con l'ambiente musicale italiano (nel '28 fu scritturato dal "Costanzi" di Roma, con Mascagni, Bentivoglio e Marinuzzi, per la direzione della stagione lirica). Pur da alfiere del melodramma tradizionale in terra sudamericana Capizzano seguì con attenzione gli indirizzi assunti dalle nuove correnti dell'avanguardia musicale italiana. In un'intervista ad un giornale argentino definì i compositori contemporanei "colossi che il pubblico non sa e non può comprendere. È vero che taluni esagerano un po', Mangiagalli, Malipiero e Casella ad esempio sono troppo stravaganti; ma che dire di un Respighi? Si ascolta e non si parla più! Si sente che la loro arte sa giungere al cuore, sa trovare la commozione e si pensa "Ecco la verità!" Forse si

potrebbe muovere loro l'accusa di aver ucciso lo strumento più bello, la voce. Ma conviene? I loro recitativi sono così completi, così geniali che non si può far altro che ammirare e restare incantati alla erompente cascata dell'armonia che regola le loro concezioni”.

La committenza artistica degli italiani d'Argentina aveva comunque alla base una voglia d'opera tradizionale.

Ciò indusse Capizzano a mitigare la sua propensione per il moderno con scelte di repertorio abbastanza rituali. Che dire infine del Capizzano compositore? Se una “doppia nazionalità” può trasparire da talune sue composizioni e da qualche frase musicale dell'opera lirica *Amalia*, ambientata in una ottocentesca Buenos Aires, egli la intinge, univocamente, di inconfondibile spirito musicale latino.

L'opera *Amalia*, su testo di Raul Costa Oliveiro è ambientata nella Buenos Aires ottocentesca e patriottica.

Ha scritto Giampiero Calcagni che «in quest'opera più che in ogni altro lavoro di cui oggi possiamo disporre, traspare il carattere logicamente verista del compositore calabrese: il collegamento assolutamente inevitabile quanto inequivocabile con il primo Puccini o il Mascagni dell'*Iris*.

Per fare un esempio, la stessa scelta dell'argomento, crisi e restaurazione del regime politico argentino, che trovò nel musicista un ideologo preparato ed attento, perfettamente coerente con la sua formazione, ad affrontare questioni che vanno al di là del libretto di Oliveiro, comunque ispirato ad una vicenda realmente accaduta. Nel leggere la partitura di *Amalia*, il primo punto da stabilire è quanto ci sia di indipendente nella tessitura delle rime orchestrali dai postumi del “dopo-Verdi”, in special modo nella coloratissima ouverture.

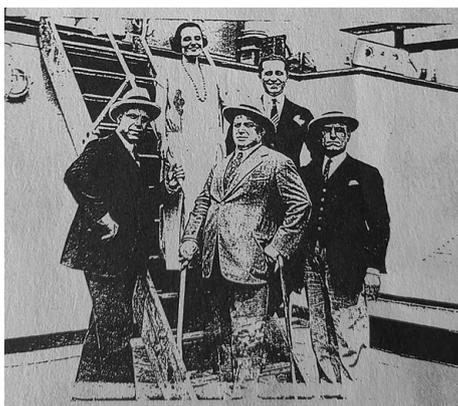
Resta fuor di dubbio che i caratteri dell'opera lirica italiana sono rispettati *in toto*, ancora una volta nelle scelte ri-

corsive di temi musicali basati su trame armoniche semplici ed eleganti, quasi un *leit motiv*, mentre è nello sviluppo delle formule generali più dominante il modello mascagnano, ove ricorre spesso la tendenza al canto popolare, agli accenti meno colti, ma non per questo meno efficaci della scapigliatura. Nel complesso la musica di Capizzano è meritevole di elogi più che di critiche».

Resta il rammarico della partitura smarrita del 1 atto della commedia musicale *Il fantasma*, mai più ritrovata, dopo la morte, avvenuta nel 1943, dalla figlia Fedora che ci ha consentito di riviverne le tappe dell'unico "viaggio" reso possibile a masse di italiani: l'emigrazione ⁽³⁾.



Emilio Capizzano



New York 1924: l'Ambasciatore italiano riceve la Compagnia Lirica con Capizzano e il momento dello sbarco dal "Conte Rosso".



Capizzano (seduto al centro) alla Casa San Francisco di Rio de Janeiro nel 1933

MANHATTAN OPERA HOUSE
34th Street and 8th Avenue New York City

FALL SEASON OF GRAND OPERA
BY THE
MANHATTAN GRAND OPERA ASSOCIATION, Inc.
Maestro **ALFREDO SALMAGLI**, Director



WITH THE FOLLOWING ARTISTS:

SOPRANOS: Clara Jacobs - Adolina Bocanera - Tildeta Solari
Beatrice Malagosa - Frances Carmon.

MEZZO SOPRANOS: Doretha Pater - Edith Nelson - G. La Pina.

TENORS: Giuseppe Radicati - Rino Oldrati - Rogero Balduchi
Ludovico Olivieri.

BARITONS: Enrico Nani - Francesco Novelli - Alfredo Zappoli - A. Manoli.

BASSES: Anselmo Taverna - Nino Ratti - Egarreto Palanti.

ORCHESTRA DIRECTORS: Emilio Capizzano and Alberto Rocchini.

A SOCCANERA GALA PERFORMANCE AIDA
SATURDAY Eve., September 15 at 8.15.
REPERTORY OF THE FIRST WEEK

MONDAY Eve., September 16 at 8.15.	TRAVIATA
TUESDAY Eve., September 16 at 8.15.	TOSCA
WEDNESDAY Eve., September 17 at 8.15.	CAVALERIA and PAGLIACCI
THURSDAY Eve., September 18 at 8.15.	NORMA
FRIDAY Eve., September 19 at 8.15.	RIGOLETTO
SATURDAY Eve., September 20 at 8.15.	TROVATORE

SCALE OF PRICES:
Orchestra \$2.50 and \$2.00; Dress Circle \$2.00 and \$1.50; Balcony \$1.50; Family Circle \$1.00
(Tax Included).

TICKETS NOW ON SALE AT MANHATTAN OPERA HOUSES BOX OFFICE.

Sopra e a fianco: Locandine delle opere dirette da Emilio Capizzano.

Sotto: anteprima mondiale dell'opera in 3 atti Amalia, Scena Atto II, Minuetto, Teatro Sciarrone di Palmi, 1980.

TEATRO ARGENTINO
República de Chile

Compañía Lírica Nacional
CIUDAD DE BUENOS AIRES
Música vocalista y Director de Orquesta
EMILIO CAPIZZANO

2 Unicas Funciones de Abono
en los días 9 y 10 de Julio
DEBUT SABADO 9 de JULIO DEBUT

1816  1927

FUNCION DE GALA a las 21 y 15
con asistencia del Excmo. Señor Gobernador de la Provincia
Dr. Valerino Vergara, Intendente Municipal y
Señor Alcalde Municipal.

PRIMERA DE ABONO
Se podrá en career la ópera en 4 actos del maestro G. Verdi.

Il Trovatore
- REPARTO -
Leonora Srta. Clara Correas Olmos
Marta Srta. Adolina Bocanera
Antonio Sr. Rogero Balduchi
Mauricio Sr. Giuseppe Radicati
Gilda Srta. Edith Nelson
Ferruccio Sr. Valerino Vergara
Maffiocolo Zingaro Sr. Egarreto Palanti
Un Messo Sr. N. N.
Compagnie religiose di Leonora
Famigliari del Conte, Donato, Catero, Zoratti etc.
Escuadra, parte de Montecarlo y corte de Angiola
Ejército Sr. Egarreto Palanti
Músicos Orquesta y Coros Sr. Egarreto Palanti
32 profesores de orquesta - 21 coristas

SEGUNDA DE ABONO
Se podrá en career la preciosa ópera en 4 actos del autor Giacomo Puccini.

BOHEME
- REPARTO -
Mimi Srta. Clara Correas Olmos
Marceline Srta. Adolina Bocanera
Rodolfo Sr. Rogero Balduchi
Musetta Srta. Edith Nelson
Colline Sr. Valerino Vergara
Benoit, padre de Musette Sr. Egarreto Palanti
Colombine, Com. de Soubise Sr. Egarreto Palanti
Soubise, Soubise, Barbaque, Vateloni (ambos), Soldado etc.
Reposa Srta. Clara Correas Olmos

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

	Par abono	Par función
Federa, Abon y Balcon de Orquesta.....	100	120
Abon de Orquesta.....	80	100
Orquesta de Orquesta.....	60	80
Palco de Orquesta.....	40	60
Orquesta de Orquesta.....	30	40
Orquesta de Orquesta.....	20	30
Orquesta de Orquesta.....	10	20
Orquesta de Orquesta.....	5	10
Orquesta de Orquesta.....	2	5

Nota: Desde la fecha sale en career las localidades.
Tel. 546. 5. 5474. 12. 118



Lirica e jazz: le arie d'opera come standars

L'ultimo nato dal matrimonio fra lirica e jazz è l'album *Norma*, di Paolo Fresu con la ODJM (Orchestra Jazz del Mediterraneo) di Paolo Silvestri (Tûk Music) che va ad infiocchettarsi al virtuale "Real Book" di arie dal repertorio operistico italiano ed europeo che via via si è fatto ben corposo.

Il lavoro su Bellini ha, discograficamente parlando, illustri avi nel jazz. Ne citiamo qualcuno. Il 78 giri *Bluebird* con Glenn Miller and Orchestra che rielabora "Il coro degli Zingari" da *Il trovatore* di Verdi nella spumeggiante "Anvil Chorus". *Sextet from Lucia di Lammermoor by Fats Waller*, da Donizetti su l.p. *Plays, Sings and Talks*.

Il disco di Barney Kessel, *Modern Jazz Performances From Bizet's Opera Carmen* (Contemporary Records, 1959) oggetto di varie ristampe. È stato, in effetti, il chitarrista a segnare il passaggio dalle atmosfere foxtrot, stride e da swing era al più moderno cool negli anni '50, con azzeccati innesti dalla *Carmen* (1875) a partire da "La canzone del Toreador – *Swingin' the Toreador*" e principalmente riproponendo a modo suo "Free as a Bird", la famosa habanera, forma musicale che è un esempio di musica "oggettiva" tratta da fonti preesistenti (...) dalla canzone di Sebastian Yradier *El Arreglito*, a sua volta una "normalizzazione" europeizzante e salottiera della danza cubana" (cfr. Antonio Rostagno, Ed. Teatro alla Scala, 2015).

Dal canto suo Jacqueline Rosemain ne ha sottolineato la derivazione da una canzone conviviale provenzale, confluita in una raccolta del lontano 1627. Stefano Zenni, nel definire in genere la habanera "danza cubana di andamento moderato, in tempo binario, divisa in due parti, una in tona-

lità minore e una in maggiore” derivata dalla contradanza, antenata del tango, ne ha puntualizzato la “duplice origine, una spagnola ed una africana, con una radice provenzale” con quel senso di ritardo ritmico tipico della musica nera delle Americhe “dall’oscillazione dello swing alla elasticità della bossa nova” (cfr. *Breve storia della habanera*, in *La musica colta afroamericana*, Sisma, 1995). Un’ibridazione di melodie e ritmi che avrà affascinato Kessel per pensare di “jazzare” parti dell’opera, dicono, più rappresentata al mondo, oltretutto così impregnata di “latin tinge”!

Niente di nuovo sotto il sole, certo! Louis Armstrong ascoltava i dischi di Enrico Caruso e la polifonia di New Orleans poteva richiamare in qualche modo situazioni da melodramma tipo il quartetto vocale di “Bella figlia dell’amore”, dal *Rigoletto* (cfr. Gunther Schuller, *Early Jazz*). Nello specifico la *Carmen* si è prestata a progetti più articolati come l’album omonimo firmato da Enrico Rava che fa il paio con “E l’opera va” (Label Bleu, 1993) contenente arie quali *E lucean le stelle* dalla *Tosca*, estratti dalla *Manon Lescaut* e da *La fanciulla del West* di quel Puccini che Chailly ha accostato a Gershwin. Non trapianti di genere bensì proustiana condensa di memoria e memorie, suoni e visioni che riappaiono dal nostro passato.

Restiamo all’opera italiana. Il jazz, nel settecento, navigava ancora nella placenta delle musiche del mondo.

E così ancora a inizio ottocento.

Eppure c’è chi, come l’inglese Mike Westbrook, si è rifatto a Gioacchino Rossini in un pregevole album del 1987, appunto “Westbrook-Rossini”, della svizzera Hat Hut, riproposto anche recentemente con la Uncommon Orchestra, anche con arrangiamenti da *La Cenerentola* ad integrare abstract musicali da *La gazza ladra*, “Barbiere”, *Otello* e *l’Ouverture del Guglielmo Tell*. Musica varia, giocosa, cro-

maticamente accesa, quella rossiniana, che si ben adatta ai “remakes” più moderni ed innovativi.

Su Donizetti si è posata l’attenzione di Bruno Tommaso, Roberto Gatto, Cristina Zavalloni, Furio Di Castri, Madelyn Renée ed è da segnalare il disco-rarità “A casa di Ida Rubinstein” della compianta Giuni Russo in cui la cantante interpreta fra l’altro *La zingara* donizettiana con interventi di Paolo Fresu ed il lieder *A mezzanotte*, con la partecipazione di Uri Caine, pianista a cui si deve *The Othello Syndrome* (Winter & Winter, 2008). Una passione antica questa per il cigno di Busseto; ricorda Gerlando Gatto che in un titolo di King Oliver del 1923 compare un’ampia sequenza de “La Vergine degli Angeli” da *La forza del destino!* Viva Verdi! Potrebbe essere uno slogan dei jazzisti inneggiante a siffatta star dalla marcia trionfale anche sul web con milioni di visualizzazioni; le cui opere sono state rivisitate dalla Ted Heath Orchestra nel 1973 così come dalla Banda di Ruvo di Puglia nel 1996, per non parlare ancora dai conterranei Marco Gotti, Trovesi, Di Castri, De Aloe, Sergio, Bonati, Rea, Massimo Faraò, Attilio Zanchi, Renzo Ruggieri...

Ma perché mai questo interesse dei jazzisti su Verdi? “Nella musica di Verdi sussiste una sorta di pre-blues poiché vi si descrive l’atmosfera di prima che arrivasse il jazz, anche attraverso personaggi di strada, un popolo di umili, il gobbo, la mondana, la zingara...” ha affermato il chitarrista romano Nicola Puglielli.

L’operista fu egli stesso trovatore, griot melodrammatico al cui “mood” si rifà la cantante e compositrice Cinzia Tedesco, riprendendo parti salienti da Rigoletto, *La traviata*, *Aida*, *Nabucco*, vista anche “all’opera” con l’Orchestra Sinfonica Abruzzese diretta da Jacopo Sipari, arrangiamenti del pianista Stefano Sabatini. E con lei altri artisti quali il pianista Andrea Gargiulo, il quintetto Tomelleri-Migliardi-Cori-

ni-Garlaschelli-Bradascio, l'Orchestra di Piazza Vittorio con in repertorio anche arie dalle opere di Bizet, Weill, Mozart (*Il flauto magico* e *Don Giovanni*) quest'ultimo oggetto della egregia rivisitazione del trio di Arrigo Cappelletti.

Andiamo ai veristi. Su Mascagni, sull'Intermezzo di *Cavalleria rusticana*, è caduta la mano pianistica di Danilo Rea.

Singolare, a proposito di Leoncavallo, una *Mattinata* tutta anni '20 della Tiger Dixie Band nel disco dedicato a Bix. Ma sfociamo nel campo delle canzoni d'arte. Restiamo all'opera. Di Puccini in parte s'è detto. Da aggiungere che il compositore trova estimatori di grande spessore nel mondo del jazz internazionale. Basti pensare a *Nessun dorma* dalla Turandot ripresa da artisti del calibro di Lester Bowie e Don Byron. Finanche il bandleader Gerald Wilson figura fra i filopucciniani!

Fra gli italiani non si può non citare Marcello Tonolo e Michele Polga unitamente al pianista Riccardo Arrighini con il suo album *Puccini Jazz- Recondite Armonie* del 2008 (nell'ulteriore cd *Visioni in Opera* si occupa anche di Verdi e Wagner) ed inoltre il duo formato dalla cantante lirica Madelyn Renée con il sassofonista Jacopo Jacopetti con il disco *Some Like It Lyric* (EgeaMusic, 2016), in scaletta anche Bizet, Donizetti, Mozart.

Si potrebbe continuare a iosa fino all'oggi, alla cronaca-spettacoli, ad esempio a *Knock Out. Concerto per Jack London* – melodramma jazz d'amore e pugilato, regia di Silvio Castiglioni, con Fabrizio Bosso e Luciano Biondini – prodotto nel 2018, a riprova del fatto che l'opera lirica non è moribonda, anzi l'incontro con il jazz può essere un modo per riattualizzarla, in una sinergia così stretta che non sarà più lecito parlare di contaminazioni.

Chissà, prima o poi un editore si ritroverà forse a stam-

pare un manuale di jazz standard con partiture tratte da opere italiane ed europee! Gli americani – come nel caso di “Summertime” da *Porgy and Bess* di Gershwin ovvero, passando dal teatro al film musicale, *I Got Rhythm* di Gene Kelly da *Un americano a Parigi* – ci hanno pensato da tempo. Un bel dì vedremo!⁽⁴⁾



Collezione Borretti

Lirica e jazz: gli antenati

Intervista a Raffaele Borretti

D. Lirica e jazz è un binomio di cui ci si è occupati su queste colonne il 19 novembre scorso. Volendo ora effettuare quello che, giornalmisticamente parlando, si definisce un “ritorno” sul tema, ne abbiamo discusso con Raffaele Borretti, un’ autorità in campo jazzistico, esperto pianista di “stride”, collezionista di dischi, editore della rivista “Collector”, già docente di storia del jazz presso l’Università della Calabria e attualmente relatore di seminari presso il conservatorio bruzio. Come saggista ha fra l’altro pubblicato una “Piccola storia del jazz”. A lui si deve l’istituzione in Calabria della prima orchestra jazz nei primi anni ‘60. Lo interpelliamo, in questo caso, come storico del jazz tradizionale, sui prodromi del rapporto fra jazz e melodramma e sul quanto e come il jazz, musica di sintesi, si sia ispirato all’opera quindi ad un modello per molti versi chiuso e storicamente datato, nei primi decenni della propria vicenda. Un incontro, quello fra jazz e lirica, alimentato dunque più che altro da parte jazzistica. Parliamo intanto di un caso che fece epoca. La canzone *Avalon*, di Al Jolson, DeSylva e soprattutto Vincent Rose, un successo dei primi anni venti del secolo scorso. La melodia in apertura si rifaceva a un passaggio di “E lucean le stelle” dalla *Tosca* di Puccini. Da qui la causa ai relativi autori ed editori americani. Ma come andarono realmente le cose?

R. Al Jolson, il famoso protagonista — tra l’altro — del “primo” film sonoro, *The Jazz Singer del 1927*, che con i suoi incassi salvò la Paramount dal fallimento, si era reso protagonista di un’altra vicenda, meno felice. Aveva com-

posto nel 1918, assieme a Vincent Rose (autore anche di successi come *Whispering*, *Blueberry Hill*, *Linger Awhile*), nato a Palermo (ma forse di origini calabresi) e lanciato nello show “*Sinbad*”, *Avalon*, un brano (depositato nel 1920) al secondo posto in classifica nel 1921 e divenuto notissimo specialmente presso i jazzisti tradizionali (ma utilizzato anche da musicisti più moderni) e riproposto anche in diversi film (tra cui *Casablanca*). Gli editori di Giacomo Puccini ricorsero al tribunale sostenendo che il motivo era copiato da “*E lucevan le stelle*”, dalla *Tosca* e riuscirono a vincere in giudizio, ottenendo un risarcimento enorme, di 25.000 dollari (e la partecipazione ai diritti): si pensi che all’epoca in America si comprava — come risulta anche dal “*Sears, Roebuck Catalogue*” — un pianoforte con 275 \$, un fucile *Winchester* con 40 \$, un’auto *Ford T* con 360 \$! Anche la casa discografica che aveva prodotto la gran parte dei dischi di *Avalon* andò in falimento. Personalmente, questa storia del “plagio” non mi ha mai convinto: la “similitudine” si basa su solo 10 note iniziali, che sono apparentemente uguali ma armonicamente diverse (*E lucevan* è in minore, con due cambi di tonalità, *Si minore/Mi minore*, *Avalon* è in maggiore, tonalità di *Fa*) e disposte nel primo caso in due battute, e nel secondo in sei. Anche lo sviluppo melodico è totalmente differente tra i due motivi: in particolare, quello di *Avalon* segue la classica impostazione della *song* americana, con le sue 32 battute (in uno schema *A/B/C/D*), quello lirico ha uno svolgimento più elaborato. Questo giudizio sfavorevole a *Jolson* e *Rose* risulta ancora più incomprensibile se posto a paragone con altre *popular songs* di successo, che non hanno avuto alcun seguito giudiziario. È il caso, ad esempio, di *Always You*, “composta” da *Sid Robin* e *Will Jason*, in realtà *Romanza* in *Fa* minore di *Caikovskij*, o *Once in a Blue Moon*: quest’ulti-

ma, lanciata — come la prima nel 1951— da Nat King Cole nel 1953, reca addirittura la firma di Burt Bacharach (e fu il suo primo successo), che candidamente confessava di averla tratta dalla Melody In F di Anton Rubinstein (interpretata, col titolo originale, da diversi jazzisti, tra cui Teddy Wilson). Altrettanto dubbia è la legge americana sui diritti d'autore, che tutela i motivi per quasi cento anni, ma non lo fa per i titoli, sicché è possibile trovare brani totalmente diversi con lo stesso titolo, come è per *Once In A Blue Moon* (almeno altri tre brani omonimi, del 1923, 1934 e 1960) o il “Ridi, pagliaccio”.

D. Un musicista al quale sei molto legato, Ralph Sutton, ha inciso appunto il brano *Laugh Clown Laugh* portato al successo fra gli altri anche dalla cantante Abbey Lincoln, e che compare anche nel disco CBS “Bal Masque” di Ellington, dal “Ridi Pagliaccio” di Leoncavallo. Ma è solo una citazione o c'è qualcosa di più visto che la melodia in effetti non si richiama con evidenza all'aria operistica in questione?

R. Diverso è il caso di *Laugh, Clown, Laugh*, show di Broadway del 1923, riprodotto poi in un silent movie della MGM del 1928. Si tratta in effetti di una trama e di una musica diversi dall'opera di Ruggiero Leoncavallo. Ma, a parte l'identità del titolo (e delle parole, “Vesti la giubba!” alle battute 26 e 27 dello spartito), è evidente la totale ispirazione ai Pagliacci di Leoncavallo da parte di Fausto Martino (1919), e di Sam Lewis, Joe Young e Ted Fiorito per la musica che accompagnava la proiezione all'inizio, come d'uso. Anche la vicenda ha molte similitudini: si tratta sempre del dramma vissuto dai due protagonisti per l'amore verso la stessa donna, culminante in una tragica fine. Il brano, originariamente un melodico tre quarti, è stato ripreso da vari artisti, dal cantante/attore Harry Richman (singolare figura di entertainer, pianista, com-

positore, ed....aviatore.... che lanciò nel 1930 “Put in on the Ritz” di Irving Berlin nel film omonimo), ai jazzisti Ted Lewis, Duke Ellington, Benny Carter, Ralph Sutton, Abbey Lincoln, che ovviamente ne danno una versione sincopata.

D. Segneresti qualche disco in particolare che contiene riadattamenti jazzistici di musiche classiche, anche non liriche?

R. “Full Moon And Empty Arms”, depositato nel 1945 da Buddy Kaye e Ted Mossman, non è altro che il concerto per pianoforte n. 2 di Sergej Rachmaninov. È stato eseguito e inciso da molti jazzisti: è una delle più belle interpretazioni di Sarah Vaughan ma ci sono anche tra tutte quelle di Garner, Freddie Hubbard e, perchè no, di Caterina Valente, i Platters, Carmen Cavallaro e... Mina.

D. Sui “prelievi” da Rachmaninov si potrebbe ricordare la querelle sul brano “All By Myself” del 1975 di Eric Carmen il quale trovò un accordo con gli eredi del grande musicista russo. Ma lasciamo da parte il pop. Torniamo al jazz per sottolineare come forse gli italoamericani abbiano tardato nell’imporre oltreoceano il meglio della propria mercanzia culturale. Per rimanere spesso vittime di stereotipi negativi che son stati costruiti sulla loro pelle senza che si valutasse appieno il valore del proprio background. Un esempio. Il linciaggio di massa avvenuto a New Orleans del 1891 in cui vennero uccisi 11 immigrati italiani in gran parte siciliani, un eccidio che segnò il punto nodale di un sentimento antitaliano da cui i nostri connazionali emigrati si sarebbero gradualmente liberati con il lavoro e i sacrifici ma anche grazie all’affermazione del nostro cultural heritage, alla musica lirica, con l’imporsi di ugone come Enrico Caruso, la programmazione di Opera Houses, la diffusione di 78 giri con canzoni napoletane e in genere canzoni d’arte italiane in uno con lo stile e l’arte di casa nostra. Un processo len-

to ma costante per diffondere un'idea di Italia fatta anche di Grande Melodia. Lo stesso jazz, musica neroamericana, avrebbe tratto linfa vitale dalla lirica proveniente dall'Europa fino alla nascita di un'opera americana. Potresti meglio schematizzare le tappe più significative di tale influenza?

R. *Si. Ma ancora una cosa su Whiteman, uomo di grande ingegno.*

Uno dei suoi brani preferiti era "Day is Done", che anni fa, al pari di Antonietto (libro su Reinhardt) vedendo come paroliere Buddy De Silva, avevo pensato fosse americano mentre è tratto da un'operetta di Katscher che Whiteman aveva conosciuto nella sua tournée europea, rilanciando poi il brano negli Stati Uniti (dove anche Katscher si trasferì riscontrando notevole successo a Broadway) ... Col che "When Day" ritornò in Europa venendo inciso (in tutto il mondo) dai jazzisti. Il brano era intitolato in origine "Madonna, Du Bist Schoner Als Der Sonneschein!" introdotto in USA appunto da Whiteman che ne fece un suo warhorse continuando nella sua amicizia con il "dr" Katscher al cui funerale (Los Angeles, 1942) fece presenziare il proprio quartetto di violini. L'importanza di Whiteman nel lancio internazionale di questo brano fu notevole; anzitutto la versione originale, musicalmente molto interessante e "moderna", con il "verse" in minore ed il tema in maggiore, era su tempo lento e fu Whiteman a modificarla con una seconda parte su tempo veloce, interpretazione seguita poi da molti jazzmen. La carriera di Katscher, autore di operette e altri brani di grande successo, fu altrettanto interessante: la sua commedia "The Wonder Bar" (1930) fu presentata a Broadway nel 1931 e divenne un film (1934) con Al Jolson interprete principale. Collaborò anche con Cole Porter e fornì temi e sceneggiature per diversi film come "Tales of Manhattan" (1942). "When Day" conta un cen-

tinaio di esecuzioni diverse e figura a sua volta in diversi film. Ultima notizia: aggiungo "Painter" (1963) in realtà da Madama Butterfly da Puccini ed "Hello Muddah, Hello Faddah" (1966) firmata da Sherman ma in realtà "Danza delle Ore" dalla Gioconda di Ponchielli.

Ed ecco, per come richiesto, a seguire, uno schema riassuntivo del rapporto lirica-jazz che ho predisposto al riguardo.

1926 = *Miserere* (G. Verdi, "Il Trovatore", P. IV): Red Nichols, c, & Group, 1926, rec. on cylinder, on Edison phonograph, by Earl Baker (tp) - JA-43, C-1712.

1927 = *Avalon* (Jolson-Rose) ("E lucevan le stelle", G. Puccini, "Tosca", A. III): innumerevoli versioni.

1938 = *Miserere* (G. Verdi, "Il Trovatore", P. IV): Jelly Roll Morton, p & vo, L. O. C. Recordings (tre versioni) - J. R. Morton Box.

Anvil Chorus ("Coro degli zingari", G. Verdi, "Il Trovatore", P. II): Jelly Roll Morton, p & vo, L. O. C. Recordings - J.R.Morton Box

1939 = *Sestetto* (G. Donizetti, "Lucia di Lammermour", A. I, Q. II): Fats Waller, p & org - Palm 22, N 479.

Intermezzo (P. Mascagni, "Cavalleria rusticana"): Fats Waller, p & org - Palm 22, N 479.

1939 = *A Little Bit Of Rigoletto* (Bella figlia dell'amore) (G. Verdi, "Rigoletto", A. III): Raymond Scott Quintette.

1939 = *Miserere* (G. Verdi, "Il Trovatore", P. IV): Sidney Bechet ne fa una appropriata citazione in quella che ritengo una delle più belle (e blues) versioni di *Summertime*.

1940 = *Sextet* (G. Donizetti, "Lucia di Lammermour", A. I, Q. II): John Kirby Orchestra - N-283, Coll 12-11 Radio).

1944 = *Anvil Chorus* ("Coro degli zingari", G. Verdi, "Il Trovatore", P. II): Glenn Miller & The Army Air Force Band - trans., RCA CD 86360

1949 = *Laugh! Clown Clown* ("On With The Motley", cioè "Ridi, pagliaccio" o "Vesti la giubba") (da R. Leoncavallo, "Pagliacci", A. I): Nat King Cole Quartet, 1949 - C-37.

1960 = *Sextet* (G. Donizetti, "Lucia di Lammermour", A. I, Q. II): Donald Lambert, p - Pumpkin 110.

1962 = *Anvil Stomp* ("Coro degli zingari", G. Verdi, "Il Trovatore", P. II): Firehouse Five Plus Two - GTJ 12049, N 523.

1972 = *Inno di Mameli* (Novaro): Stan Kenton Orchestra - N 28.

N.B.: Paul Whiteman introduce *Song Of India* nel 1921. Poi popolarizza A. Rubinstein, Lehar, Katscher, Massenet, Rimsky-Korsakov, Cajkovskiy, Wagner, Brahms, Grieg, Rachmaninov; vi sono poi i tanti brani da opere non italiane, come Wagner (Kenton, etc.), Bizet, e poi operette, in pri-

mis “Vilia”, interpretata anche da John Coltrane, ed innumerevoli strumentali, da Chopin a Dvorak, Liszt, von Flotow, Rachmaninoff, C. M. von Weber (sigla di B. Goodman), Debussy, Ravel, Beethoven, Ivanovici, Bach, Prokofiev, Offenbach, Granados, Albeniz, etc.

D. Il materiale musicale è vasto così come lo è il tema delle influenze, anche reciproche, fra generi musicali. Una materia che offre il fianco a diversi aspetti, anche giuridici relativi al diritto morale ed economico d’autore oltre che prettamente storico-musicali. In questa sede il colloquio con Raffaele Borretti è valso per fissare alcuni punti-base sui quali non ci si è probabilmente soffermati ancora abbastanza e sui quali si auspica un ulteriore “ritorno”.

Con lo scopo di avvicinare mondi musicali che sono molto più in contatto di quanto comunemente non si creda!



Collezione Borretti

Lirico Incanto

Lirico Incanto del Max De Aloe Quartet (Abeat 2008) inizia con *Vesti la giubba*, da *Pagliacci*, di Leoncavallo, dove una dramatic harmonic si sostituisce alla voce nel grido accorato di Canio, con estrema naturalezza.

In quel solco melodrammatico rimane la verdiana *Traviata*, mentre è in Puccini, in *Com'è lunga l'attesa*, da *Tosca*, che il 3/4 iniziale attua un trasfert in un *waltz* di andatura jazzistica grazie alle forbite accortezze dell'arrangiamento.

Oltre alla protagonista vengono passate in rassegna, attraverso la musica, altre eroine del Nostro, Mimì, Turandot, Madama Butterfly, come in un songbook per immagini.

È una sorta di World Opera, il suo repertorio, per il vagare dell'ispirazione in luoghi lontani oltre l'Italia, fra USA, Asia e Centreuropa e per il lasciarsi catturare dall'esotico e dall'erotico insiti nell'eterno femminino pucciniano.

La liricità pervade il lavoro in questione, nel senso duplice che il termine assume.

E che la metamorfosi dal jazz realizzata dal piano di Roberto Olzer, dal contrabbasso di Marco Mistrangelo e dalla batteria di Nicola Stranieri, non fa che rafforzare l'unità dei contrari, o supposti tali. Jazz e lirica⁽⁵⁾.

Verdi's Mood

Che i jazzisti si accostino all'opera sta diventando fatto sempre meno raro.

La cosa non può che far piacere a quanti avversano gli steccati di genere e vedono con favore certi interscambi fra musiche di diversa fattura e natura.

Il melodramma italiano, in particolare, sta ricevendo delle rigeneranti iniezioni di salute artistica da parte di musicisti di area jazz, quasi a smentire coloro che blaterano della "morte" dell'opera.

È il caso della vocalist Cinzia Tedesco che con una formazione composta da Stefano Sabatini, al piano e agli arrangiamenti, Giovanna Famulari al cello, Luca Pirozzi, al contrabbasso, e Pietro Iodice alla batteria ha affrontato il repertorio verdiano con tatto e snellezza in un cd Sony Classics. L'album è *Verdi's Mood. From Giuseppe Verdi to jazz*, del 2016.

La vocalist ha effettuato un'operazione sulla carta apparentemente semplice: trasformare arie ottocentesche come *Va pensiero* dal Nabucco, *Tacea la notte* da *Il Trovatore*, *Mercè dilette amiche* dai *Vespri siciliani* in song, come se Verdi fosse stato un songwriter della Tin Pan Alley. È vero, ci sono casi come James Taylor a Sanremo 2018 che ha rivisitato *La donna è mobile* dal *Rigoletto* alla sua maniera.

Ma il jazz, scusate, è un'altra cosa. E la tarantina Tedesco ne ha raffinato il mood, portando gemme e diamanti del Cigno di Busseto, come lei stessa li definisce, in teatro con Maddalena Crippa, e in vari concerti per trasfonderne la grandezza ai giovani e nel mondo. Un Verdi Vivo, anche se estinto sulle mille lire!⁽⁶⁾

Cilea Mon Amour

Con l'album *Cilea Mon Amour* (Nau, 2016) il pianista Nicola Sergio si avventura in un territorio sonoro nuovo, quello di un conterraneo, il calabrese Francesco Cilea, forse il più lirico fra i veristi di inizio novecento. In che "modo"? Di certo non facendo violenza ai temi delle arie selezionate da *Adriana Lecouvreur* (*Anima ho stanca, Io son l'umile ancella, Dolcissima effigie*), *Arlesiana* (*E la solita storia, Era un giorno di festa, Vieni con me sui monti*) e *Gloria* (*Pur dolente son io*) nella rielaborazione effettuata in chiave jazz. In scaletta anche *Leonida*, unico brano originale di Sergio dedicato allo scrittore e saggista Repaci, anch'egli palinese come Cilea: *genius loci!* Pensare di sincopare Cilea, swingarne, esotizzarne alcune partiture non era idea che potesse venire di primo acchitto; eppure grazie al pianista l'incrocio stilistico è accaduto senza traumi chirurgici, nè semplici copia e incolla da un contesto all'altro. In ciò hanno giocato un ruolo importante quattro musicisti al suo fianco quasi scelti col lanternino: Michael Rosen al sax soprano, Yuriko Kimura al flauto, Stephane Kerecki al contrabbasso e Joe Quitzke alla batteria. Quello che risulta e risalta, oltre all'aver estratto le linee melodiche principali dell'originale, è l'aver smelodrammatizzato (se ci consentite il termine) lo spirito originario del Cilea più vicino a Puccini che a Leoncavallo che è poi quello più moderno a cui anche altri si sono approcciati. Altre eredità dall'operista, talune arditezze armoniche e certe raffinate atmosfere che, depurate da un testo a volte ingombrante, paiono paragrafi di un songbook. Dunque un caso riuscito di traduzione dalla lirica al jazz che si chiude in modo esemplare con una interpretazione al piano di *Dolcissima effigie* che pare nata oggi. Ma l'*Adriana Lecouvreur* è un'arzilla ultracentenaria, anche se non lo dimostra⁽⁷⁾!

Puccini in jazz

Il rapporto fra Puccini e il jazz rinvia spesso al dramma di Belasco *La fanciulla del West* che il compositore rese in musica riprendendo anche temi popolari nordamericani e un libretto ambientato appunto nel selvaggio paesaggio del Nuovo Mondo programmaticamente contornata di ambientazioni da Wild West.

Puccini, nel suo perenne ricercare contesti nuovi per un'ispirazione sempre assetata e sofferta dalla quale sarebbero nati grandi capolavori, confezionò attorno alla protagonista Minnie richiami da canzoni popolari western e cenni di ragtime.

Altre esperienze testimoniano di quanto siano riplasmabili anche altri melodrammi pucciniani per una reinterpretazione in chiave jazzistica.

E in tale direzione va la produzione della Caligola Records con il sassofonista Michele Polga e Marcello Tonolo, che col fratello Pietro hanno ideato con l'album *Puccini in Jazz* (2013) una brillante rivisitazione dell'operista toscano.

Un omaggio che va ad integrare una discografia già nutrita e che aggiunge altresì degli innegabili dippiù all'esistente in termini di cromatismi e novità alla partitura. Puccini è l'archetipo, il resto è reinvenzione⁽⁸⁾.

Play Verdi 4^{et}

Nicola Puglielli, parlati del tuo album live, registrato al Garbatella Jazz Festival, *Play Verdi Live in Rome*, inciso per Terre Sommerse assieme ad Andrea Pace al sax tenore, Piero Simoncini al contrabbasso e Massimo D'Agostino alla batteria.

Negli ultimi anni ho inciso quattro dischi; il primo era Play Verdi, il secondo I Trovatori, con una rivisitazione verdiana alla Django, il terzo, di jazz in senso stretto, In The Middle e, quindi, nel 2018, il Play Verdi Live in Rome. È un lavoro di gruppo, una ricerca nata all'origine su spinta di mio padre, poi realizzata collettivamente grazie ad un rapporto di vera amicizia, e per la comune volontà condivisa nel Play Verdi Quartet di farla, di andare avanti. Siamo partiti dai preludi di Verdi; è lì infatti che abbiamo trovato la nostra chiave elaborativa, in modo rispettoso dell'operaista, che resta inarrivabile, si pensi al Preludio dell'Aida. Forse un purista non gradirà la nostra riduzione, ma nel Cigno di Busseto c'è "ricchezza che cola". A differenza di Puccini, più orchestrale, Verdi ha una propulsione ritmica e polifonica molto stimolante.

–È un progetto che ti ha portato in giro per concerti...

Si, abbiamo fatto vari concerti, con buoni riscontri anche in Germania. Nello specifico in Italia la gente sente familiare il repertorio verdiano, specie le diverse variazioni fra un brano e l'altro, dove ognuno si presenta come un mondo a se stante.

–In cosa sono sempre differenti le composizioni fra loro?

Intanto se guardiamo alla espressività ci rendiamo conto che è la nostra cultura che ci ha consentito e ci consente un lirismo "da pelle d'oca". Ma non è solo questo.

Chet Baker ci piace perché con la sua musica e il suo canto raccontava delle storie. Ma se ci si riflette, anche Verdi è molto narrativo, siamo più vicini all'Africa perché lui racconta nelle sue opere le emozioni umane, il dolore, la quotidianità in modo sempre diverso.⁽⁹⁾

Opera?

Opera? In jazz? Si fa presto a dire, a pensare ad un'aria operistica rivisitata e ... jazzata.

Ma come riuscire a reinventare quel senso di profondità e spazialità, quella velatezza da polvere di palcoscenico che solo il teatro musicale "vero" sa infondere allo spettatore? Abbiamo riascoltato un album di un musicista avvezzo a rovistare nella soffitta, fra le anticaglie della nostra storia sonora e non solo, Renzo Ruggieri, con la sua fisarmonica ... vissuta. Trattasi di *Opera? concerto di musica con improvvisazioni e racconto con recitazione su canovaccio* con la Renzo Ruggieri Orchestra, inciso per la VAP e prodotto nel 2012.

Un disco che ha la particolarità di scovare e scavare in profondità nei meandri della memoria operistica italiana per ri-costruire una narrazione in musica che ne riproduce il senso della teatralità e nello stesso tempo la installa in un nuovo asset musicale...

Da premettere che il fisarmonicista è uno dei massimi specialisti dello strumento con cui ha accompagnato fra gli altri Antonella Ruggiero e PFM, Franco Cerri e Lino Patruno, Di Sabatino, Bosso, Moriconi, ma anche con Piera Degli Esposti, Fiorello, la Guerritore, Judith Malina... Un artista abituato agli intrecci ed a ideare arditi progetti orchestrali come quello incentrato su Gorni Kramer, insomma un virtuoso "antiglobalista" che ha il merito di portare in giro per il globo il jazz e la musica italiana Doc. Dunque sicuramente abilitato nel tentare e sperimentare connubi e fusioni fra i generi. Oltretutto la fisarmonica è strumento che oggi più che mai è "transgender" nel travalicare classica folk jazz e nel cambiar pelle con una naturalezza più unica che rara.

Il disco in questione si caratterizza per una ouverture di melodie originali, con citazioni da *Il barbiere di Siviglia*, *Tosca* e *La traviata*, effettuata con la sezione d'archi dell'orchestra di stato di Rostov (su youtube è disponibile un video del live con l'Orchestra da camera Benedetto Marcello).

Ne abbiamo parlato direttamente con l'interessato.

Il racconto, una storia d'amore narrata da Paolo Perelli, si snoda inframmezzata dalle note secondo un percorso, ripreso anche nel disco su Rodolfo Valentino, che gioca su più livelli. Intanto quello propriamente musicale, ruotante fra solismo anche improvvisato dell'acordeon e "tappeto" orchestrale.

Poi quello del recitativo, "secco" in alcune zone e con sfondo in altre, al quale è conferito il ruolo di offrire un "libretto" mix - *Tosca* è amata da Figaro ma Alfredo ne è geloso - al fantasioso vestito d'Arlecchino, cucito di trame d'opera ed eleganti ghirigori di note avvolte da una nostalgia-souvenir di echi melodrammatici d'autore.

Il finale è noir o rosa, a seconda che si voglia optare per il tragico o la commedia, come in quel labirintico ipertesto offerto dal repertorio lirico nazionale. E dal procedimento jazzistico. Ma l'album può definirsi "jazzistico"?

Io non potevo solo parlare il linguaggio afroamericano. Per questo sono finito in un progetto come "Opera?" che parte dall'Italia (anche se non trovo facilmente da noi una definizione di cosa sia in musica effettivamente l'italianità); sono in genere più gli stranieri a saperla delineare, quando descrivono il modo in cui tocchiamo gli strumenti, le nostre "singolarità", individualità, riconducibili a un personaggio, a un solista, ancor prima che a una scuola.

Ovviamente poi il disco è incentrato sulla nostra idea melodica...

Volevo fare un omaggio al melodramma, alla Melodia più ispirata. L'italianità musicale parte da lì. Ed ho scelto una sequenza di tre personaggi di altrettante opere distinte, Il barbiere di Siviglia, La Traviata e Tosca e in questi una figura femminile a far da raccordo, che si chiama Tosca ma è anche un po' Traviata...

I tre personaggi son presi da tre episodi...

La storia, funzionale alla musica, nel concerto con testo a commento, si sviluppa in tre episodi, La lettera del barbiere, quello della Gelosia da La Traviata e infine il suicidio della Tosca (che nella storia avviene in uno solo dei finali).

A me servivano più che altro delle atmosfere, dei caratteri per sottolineare la musica.

E il doppio finale?

Oggi non vanno di moda gli happy ending ma questo genera la prevedibilità del finale contrario. L'artista io penso che debba fare il suo finale, bianco, nero o rosa che sia. In "Opera?" basta un Istante, titolo di un quarto brano, per invitare l'ascoltatore a scegliere il proprio finale.

Ci sono delle sottolineature che vorresti fare su questo progetto sempre attuale, in un momento in cui l'opera lirica è oggetto di rinnovata attenzione?

Intanto ho volutamente evitato i fiati perché volevo una sonorità europea.

Non ho usato swing, tranne un breve omaggio, e innestato ritmiche nordeuropee.

Ho adoperato gli archi in modo diverso, appoggiandoli alla sezione ritmica ma senza mai affidar loro le toniche dell'armonia.

Un lavoro che ha impiegato del tempo...

Ma con un risultato di nitidezza della sezione ritmica ed archi che ha evidenziato meglio una scrittura volutamente pulita e moderna.

Ho inserito un tarantellato, che è molto italiano, a definire meglio la mia identità.

Altra idea: immettere l'improvvisazione all'interno della recitazione, con un canovaccio in mano all'attore per richiamare la nostra commedia dell'arte.

Un progetto a tutto tondo italiano che non può essere archiviato.

Certo. È mia intenzione riprenderlo e proporlo ancora come concerto-racconto.⁽¹⁰⁾

Note

- ⁽¹⁾ Cfr. Cfr. A. Furfaro, “A proposito di Jazz”, 15/4/2019.
- ⁽²⁾ Cfr. id., 2/8/2019.
- ⁽³⁾ Cfr., id., “Calabria”, n. 39, lug. 1988.
- ⁽⁴⁾ Cfr. id., “A proposito di Jazz”, 19/11/2019.
- ⁽⁵⁾ Cfr. id., *Il giro del jazz in 80 dischi*, CJC, 2014, p. 80.
- ⁽⁶⁾ Cfr. id., *Il giro del jazz in (altri) 80 dischi*, CJC, 2018, p. 86.
- ⁽⁷⁾ Cfr. id., “A proposito di Jazz”, 12/1/2017.
- ⁽⁸⁾ Cfr. id., *Il giro del jazz in 80 dischi*, CJC, 2014, p. 69.
- ⁽⁹⁾ Cfr. id., “A proposito di Jazz”, 8/4/2019.
- ⁽¹⁰⁾ id. “Corriere del Sud”, 29/11/2019.

Epilogo

La *Tosca*, all'inaugurazione della stagione del Teatro La Scala, ha trionfato. E ci si è riappropriati ancora una volta del vanto identitario di sentirsi italiani. Sui giornali, per qualche ora, forse qualche giorno, si è registrata una eco notevole.

Mezzo milione di tedeschi, altrettanti di francesi, attaccati alla tv con uno share del 15 % per ascoltare il canto dell'eroina "Maria Goretti all'incontrario, pessimo esempio antimolestie" (Aspesi) interpretata da una emozionata Anna Netrebko, con l'orchestra diretta magistralmente da Chailly e la scena posseduta, è il caso di dire, dal baritono Luca Salsi: tutti dati artisticamente inoppugnabili.

Per non parlare dei 16 minuti di applausi secondi solo all'*Armide* del 1996 con Riccardo Muti sul podio e davanti al *Lohengrin* (2012), *Otello* e *Macbeth* di Verdi (2001) sempre con Muti e *Attila* (2018) poi *Die Walküre* (2010) con Chailly nonché la *Carmen* con la bacchetta di Barenboim (2018).

Chi si nutre di spettacoli di alto livello ha avuto un'occasione per placare la propria fame o sete che dir si voglia di teatro musicale d'eccellenza, in questo caso vergato dalla firma in regia di Davide Livermoore.

L'Opera è il nostro principale brand, meglio di pizza, spaghetti e mandolino. Un brand da sorseggiare, senza parsimonia.

Uno spettacolo totale, che però a sua volta si nutre del vivaio che conservatori sale concerto e teatri sparsi nel paese gli offrono. E che è capace di influenzare, anche profondamente, altri generi musicali.

Il teatro musicale, se ben fatto, premia chi vi investe an-

che in termini di pubblico e di consenso. Non che il numero sia potenza, come diceva qualcuno. Ma per sottolineare la popolarità potenziale dell'evento.

A Milano si è trattato di una messinscena firmata Puccini, preceduta da un défilé di Dolce e Gabbana con costumi ispirati a grandi *pièces* melodrammatiche.

Ma non è stato teatro alla moda. Semmai una sia pur breve expo culturale fra le più caratterizzanti del nostro paese, nel segno dell'orgoglio e della voglia, non solo la sera della "prima", di respirare aria d'opera.

10 dicembre 2019

Cronologia essenziale

- 1598/ Dafne, O. Rinuccini- I. Peri
1607 / L'Orfeo, C. Monteverdi
1619 / La morte d'Orfeo, S. Landi
1626 / La catena d'Adone, D. Mazzocchi
1640 / Il ritorno d'Ulisse in patria, C. Monteverdi
1642/ L'incoronazione di Poppea, C. Monteverdi
1644/ Ormindo, F. Cavalli
1649/ Giasone, F. Cavalli
1651/ La Calisto, F. Cavalli
1673/ Cadmus et Hermione, J. Lully
1677/ Giulio Cesare in Egitto, Sartorio
1680/ Proserpine, J. Lully
1683/ Didone ed Enea, H. Purcell
1692/ La regina delle fate, H. Purcell
1702 / Tancredi, A. Campra
1710 / Agrippina, G. F. Händel
1724 / Tamerlano, G. F. Händel
1724/ Giulio Cesare, G. F. Händel
1726/ Didone abbandonata, L. Vinci
1728 / Catone in Utica, L. Vinci
1728 / L'opera del mendicante, J. C. Pepusch
1729/ Alessandro nelle Indie, L. Vinci
1729 / Semiramide riconosciuta, L. Vinci
1730/ Artaserse, L. Vinci
1733/ La serva padrona, G. B. Pergolesi
1733/ Hyppolite et Aricie, J. Rameau
1737/ Castor et Pollux/ J. Rameau
1742/ Demofonte, C. Gluck
1751/ Farnace, t. traetta
1760/ La buona figliola, N. Piccinni
1762/ Orfeo ed Euridice, C. Gluck
1775/ la finta giardiniera, W. Mozart
1777/ Il mondo della luna, J. Haydn
1779/ Iphigénie en Tauride, C. Gluck
1781/ Idomeneo, W. A. Mozart
1782/ Il ratto del serraglio, W. A. Mozart
1782/ Il barbiere di Siviglia, G. Paisiello

1784/ Les Danaïdes, A. Salieri
1786/ Le nozze di Figaro, W. A. Mozart
1787/ Don Giovanni, W. A. Mozart
1790/ Così fan tutte, W. A. Mozart
1791/ La clemenza di Tito, W. A. Mozart
1791/ Il flauto magico, W. A. Mozart
1792/ Il matrimonio segreto, D. Cimarosa
1797/ Medée, Cherubini
1805/ Fidelio, L. v. Beethoven
1807/ La Vestale, G. Spontini
1810/ Alzira, N. A. Manfroce
1812/ La scala di seta, G. Rossini
1812/ Ecuba, N. A. Manfroce
1813/ L'italiana in Algeri, G. Rossini
1813/ Tancredi, G. Rossini
1814/ Il turco in Italia, G. Rossini
1816/ Il barbiere di Siviglia, G. Rossini
1816/ Otello, G. Rossini
1817/ La gazza ladra, G. Rossini
1817/ La Cenerentola, G. Rossini
1818/ Mosè in Egitto, G. Rossini
1819/ La donna del lago, G. Rossini
1821/ Il franco cacciatore, C. M. von Weber
1823/ Semiramide, G. Rossini
1823/ Fierrabras, F. Schubert
1825/ Il viaggio a Reims, G. Rossini
1825/ Le dame blanche, F. Boieldieu
1826/ Oberon, C. M. von Weber
1827/ Il Pirata, V. Bellini
1829/ Guglielmo Tell, G. Rossini
1829/ La straniera, V. Bellini
1830/ Anna Bolena, G. Donizetti
1830/ Capuleti e Montecchi, V. Bellini
1830/ Fra Diavolo, D. Aubert
1830/ Roberto il diavolo, G. Meyerbeer
1831/ La sonnambula, V. Bellini
1831/ Norma, V. Bellini
1832/ Elisir d'amore, G. Donizetti
1833/ Hans Heiling, H. Marschner
1834/ Maria Stuarda, G. Donizetti

1835/ I Puritani, V. Bellini
1835/ Lucia di Lammermoor, G. Donizetti
1836/ Una vita per lo zar, M. Glinka
1839/ Oberto, conte di San Bonifacio, G. Verdi
1840/ Un Giorno di regno, G. Verdi
1840/ La favorita, G. Donizetti
1842/ Nabucco, G. Verdi
1842/ Rienzi, l'ultimo dei tribuni, R. Wagner
1842/ Der Wiedschültz, A. Lortzing
1843/ L'Olandese volante, R. Wagner
1843/ Don Pasquale, G. Donizetti
1843/ I Lombardi alla prima crociata, G. Verdi
1844/ Ernani, G. Verdi
1844/ I Due Foscari, G. Verdi
1845/ Tannhäuser, R. Wagner
1846/ Attila, G. Verdi
1846/ La danmation de Faust, H. Berlioz
1847/ Macbeth, G. Verdi
1847/ I Masnadieri, G. Verdi
1847/ Jérusalem, G. Verdi
1847/ Marta, F. von Flotow
1849/ La battaglia di Legnano, G. Verdi
1849/ Luisa Miller, G. Verdi
1849/ Le allegre comari di Windsor, O. Nicolai
1850/ Lohengrin, R. Wagner
1850/ Stiffelio, G. Verdi
1851/ Rigoletto, G. Verdi
1853 / Il trovatore, G. Verdi
1853/ La traviata, G. Verdi
1853/ Genoveva, R. Schumann
1854/ Alfonso und Estrella, F. Schubert
1855/ I Vespri siciliani, G. Verdi
1857/ Simon Boccanegra, G. Verdi
1857/ Aroldo, G. Verdi
1858/ Orfeo all'inferno, J. Offenbach
1858/ Les troyens, H. Berlioz
1859/ Un ballo in maschera, G. Verdi
1859/ Faust, C. Gounod
1862/ La forza del destino, G. Verdi
1863/ I pescatori di perle, G. Bizet

1863 / Beatrice Cenci, G. Rota
1864/ La belle Héléne, Hoffenbach
1865/ Tristano e Isotta, R. Wagner
1866/ La sposa venduta, B. Smetana
1866/ Mignon, A. Thomas
1867/ Don Carlo, G. Verdi
1868/ Mefistofele, A. Boito
1868/ I maestri cantori di Norimberga, R. Wagner
1869/ L'oro del Reno, R. Wagner
1870/ Valkiria, R. Wagner
1870/ Il conte assassino, L. Scalchi
1871/ Aida, G. Verdi
1874/ Boris Godunov, M. P. Musorgskij
1874/ Il pipistrello, J. Strauss figlio
1875/ Carmen, G. Bizet
1876/ Sigfrido, R. Wagner
1876/ Il crepuscolo degli Dei, R. Wagner
1876/ La Gioconda, A. Ponchielli
1877/ Il re di Lahore, J. Massenet
1877/ Sansone e Dalila, C. Saint-Saëns
1877/ L'étoile, E. Chabrier
1879/ Eugen Onegin, P. Cajkovskij
1881/ I racconti di Hoffmann, J. Offenbach
1881/ Hérodiade, J. Massenet
1882/ La fanciulla delle nevi, N. Rimsky-Korsakov
1882/ Parsifal, R. Wagner
1883/ Lakmé, L. Delibes
1884/ Manon, J. Massenet
1884/ Le Villi, G. Puccini
1885/ Lo zingaro barone, J. Strauss II
1886/ Chovanščina, M. Mussorgsky
1887/ Otello, G. Verdi
1888/ Il Re d'Ys, E. Lalo
1889/ I granatieri, V. Valente
1890/ Cavalleria Rusticana, P. Mascagni
1890/ La Dama di picche, P. I. Cajkovskij
1890/ Il principe Igor, A. Bordin
1890/ I troiani, H. Berlcoz
1892/ Werther, J. Massenet
1892/ Pagliacci, R. Leoncavallo

1893/ Manon Lescaut, G. Puccini
1893/ Falstaff, G. Verdi
1893/ Hänsel e Gretel, E. Humperdinck
1893/ I Medici, R. Leoncavallo
1894/ Thais, J. Massenet
1896/ La Bohème, G. Puccini
1896/ Chatterton, R. Leoncavallo
1896/ A. Chénier, U. Giordano
1897/ La Bohème, R. Leoncavallo
1898/ Fedora, U. Giordano
1899/ Cendrillon, G. Massenet
1900/ Tosca, G. Puccini
1900/ Louise, G. Charpentier
1901/ Rusalka, A. Dvořák
1902/ Pelléas et Melisande, C. Debussy
1902/ Adriana Lecouvreur, F. Cilea
1904/ Madama Butterfly, G. Puccini
1905/ Salome, R. Strauss
1905/ La vedova allegra, F. Lehár
1906/ Maskarade, C. Nielsen
1907/ A village Romeo and Juliet, F. Delius
1909/ Elettra, R. Strauss
1909/ Il segreto di Susanna, E. Wolf-Ferrari
1910/ L'uccello di fuoco, I. Stravinskij
1910/ La fanciulla del West, G. Puccini
1911/ Il cavaliere della rosa, R. Strauss
1911/ L'heure espagnole, M. Ravel
1911/ Petrouschka, I. Stravinskij
1912/ Arianna a Nasso, R. Strauss
1912/ Pierrot Lunaire, A. Schönberg
1913/ La sagra della primavera, I. Stravinskij
1914/ Le rossignol, I. Stravinskij
1914/ Francesca da Rimini, R. Zandonai
1917/ La rondine, G. Puccini
1917/ Palestrina, H. Pfitzner
1917/ Arlecchino, F. Busoni
1918/ Il castello del principe Barbablù, B. Bartók
1918/ Histoire du soldat, I. Stravinskij
1918/ Trittico, G. Puccini
1919/ La donna senz'ombra, R. Strauss

1920/ Pulcinella, I. Stravinskij
1921/ Katia Kabanova, L. Janacek
1924/ Intermezzo, R. Strauss
1924/ Erwartung A. Schöenberg
1925/ L'enfant et les sortilèges, M. Ravel
1925/ Wozzeck, A. Berg
1926/ Turandot, G. Puccini
1926/ Cardillac, P. Hindemith
1926/ Winona, A. Bimboni
1928/ L'opera da tre soldi, K. Weill
1933/ Arabella, R. Strauss
1934/ Katerina Izmajlova, D. Šostakovič
1935/ Porgy and Bess, G. Gershwin
1937/ Lulu, A. Berg
1938/ Mathis der Mahler, P. Hindemith
1942/ Capriccio, R. Strauss
1945/ Peter Grimes, B. Britten
1946/ The Rape of Lucrecia, B. Britten
1946/ The Medium, G. Menotti
1949/ Il prigioniero, L. Dallapiccola
1949/ Il cordovano, G. Petrassi
1950/ Il console, G. Menotti
1951/ The Pilgrims Progress, R. Williams
1952/ Boulevard Solitude Church, H. Henz
1954/ L'angelo di fuoco, Prokofiev
1955/ Il cappello di paglia di Firenze, N. Rota
1956/ The Midsummer Marriage, M. Tippett
1956/ Candide, L. Bernstein
1959/ La voix humaine, F. Poulenc
1970/ Opera, L. Berio
1972/ Lorenzaccio, S. Bussotti
1972/ Treemonisha, S. Joplin
1978/ Le grand macabre, G. Ligeti
1980/ Amalia, E. Capizzano
1983/ Saint François d'Assise, O. Messiaen
1986/ Pelléas et Melisande, P. Boulez
1986/ Salvatore Giuliano, L. Ferrero
1988/ Giovedì di luce, K. Stockhausen
1990/ Blimunda, A. Corghi
1991/ Ubu Rex, K. Penderecki

1993/ Divara, A. Corghi
2007/ Il signor Goldoni, L. Mosca
2007/ Teneke, F. Vacchi
2009/ Il re nudo. L. Lombardi
2010/ Cachafax, O. Strasnoy
2011/ Satyagraha, P. Glass
2013/ Cuore di cane, A. Raskàtov
2013/ Euridice e Orfeo, M. Scappucci
2015/ CO2, G. Battistelli
2016/ Fin de partie, G. Kurtag
2017/ Superflumina, S. Sciarrino
2019/ Re di donne, J. Palmer

Note

Per approfondimenti su trame e cronologia cfr.: L. Bragaglia, *Storia del libretto*, Trevi, 1971; AA.VV., *Enciclopedia Garzanti della musica*, 1974; AA.VV. *The New Grove Dictionary of Opera*, Sadie, 1982; P. Mioli, *Le più belle arie d'opera*, Newton, 1993; P. Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Newton, 1994; L. Arruga, *Il teatro d'opera italiano*, Feltrinelli, 2009.

Sul web: *Annuari dell'opera lirica*, books.google.it/books; *Lista di opere liriche*, Wikipedia; www.andreaconti.it/cronol1.html; *Piccolo dizionario dell'opera lirica*, xoomer.virgilio.it/ermesgiuliani.

Indice di opere e operette

- Adriana Lecouvreur (Cilea), 15, 22, 23
Aida (Verdi), 26, 97, 104, 119
Alessandro nell'Indie (Vinci), 29
Alzira (Manfroce), 32
Alzira (Rossi), 32
Amalia (Capizzano), 98, 101
Andrea Chénier (Giordano), 26, 45
Angelica e Medoro (Vinci), 29
Armida (Rossini), 33
Artaserse (Vinci), 29
Assassinio nella cattedrale (Pizzetti), 26
Attila (Verdi), 127
- Beatrice Cenci (G. Rota), 17
- Cachafax (Strasnoy), 14
Cardillac (Hindemith), 17
Carmen (Bizet), 15, 20, 44, 102, 127
Castor et Pollux (Rameau), 45
Catone in Utica (Vinci), 29
Cavalleria Rusticana (Mascagni), 15, 41, 44, 47, 56, 57, 61, 112
- Didone abbandonata (Vinci), 29
Don Carlo (Verdi), 14
Don Giovanni (Mozart), 105
Don Pasquale (Donizetti)
- Ecuba (Manfroce), 33
Elettra (Strauss), 16
Edipo Re (Leoncavallo), 16
Ernani (Verdi), 42
- Falstaff (Verdi), 35
Faust (Gounod), 16
- Fidelio (Beethoven), 14
Francesca da Rimini (Zandonai), 17
- Gianni Schicchi (Puccini), 14
Giulio Cesare (Händel), 18
Giulio Cesare in Egitto (Sartorio), 18
Gli ugonotti (Meyerbeer), 17
Gloria (Cilea), 22, 117
Guglielmo Tell (Rossini)
- Ifigenia in Tauride (Gluck), 15
I granatieri (Valente), 36
I masnadieri (Verdi), 15
I Medici (Leoncavallo), 18, 56
I pescatori di perle (Bizet), 40
I racconti di Hoffmann (Offenbach), 14
Il barbiere di Siviglia (Rossini), 43, 77, 103, 123
Il castello del principe Barbablù, (Bartók), 15
Il conte assassino, 13
Il flauto magico (Mozart), 105
Il matrimonio segreto (Cimarosa), 11
Il povero marinaio (Milhaud), 15
Il prigioniero (Dallapiccola), 12
Il ratto del serraglio (Mozart), 15
Il trovatore (Verdi), 44, 102, 112, 113, 116
Iris (Mascagni), 14
I vespri siciliani (Verdi), 46
- La bohème (Leoncavallo), 78, 79
La bohème (Puccini), 41, 78, 79
La cenerentola (Rossini), 103

La fanciulla del West (Puccini), 80-83, 103
 La forza del destino (Verdi), 16, 42, 43, 104
 La gazza ladra (Rossini), 45, 103
 La gioconda (Ponchielli), 24, 112
 La pulzella d'Orleans (Caikovskij), 17
 La reginetta delle rose (Leoncavallo), 67
 La rondine (Puccini), 96
 La sonnambula (Bellini), 26
 La traviata (Verdi), 41, 45, 104, 113, 123
 L'Arlesiana (Cilea), 22, 117
 La Valkiria (Wagner), 44, 127
 Le nozze di Figaro (Mozart), 13
 L'elisir d'amore (Donizetti), 38, 39
 Le roi de Lahòre (Massenet), 41
 Lohengrin (Wagner), 127
 L'oro del Reno (Wagner), 13, 16
 Lucia di Lammermoor (Donizetti), 16, 44, 47, 102, 112, 113
 Lulu (Berg), 15

 Macbeth (Verdi), 17, 24, 44
 Madama Butterfly (Puccini), 82, 112
 Manon Lescaut (Puccini), 103
 Maria Stuarda (Donizetti), 17
 Medea (Cherubini), 16
 Mefistofele (Boito), 26

 Nabucco (Verdi), 116
 Norma (Bellini), 16, 42, 102, 104

 Otello (Rossini), 16, 127
 Otello (Verdi), 16, 104, 127

 Pagliacci (Leoncavallo), 7, 15, 22,

41, 42, 45, 56, 60, 105, 113, 115
 Porgy and Bess (Gershwin), 91, 113

 Re di donne (Palmer), 18
 Rolando di Berlino (Leoncavallo), 67
 Romeo et Juliette (Gounod), 24
 Rigoletto (Verdi), 14, 103, 104, 113, 116
 Salome (Strauss), 15
 Salvatore Giuliano (Ferrero), 57
 Sansone e Dalila (Saint-Saëns), 17, 40
 Semiramide (Rossini), 16
 Semiramide riconosciuta (Vinci), 29
 Siface (Vinci), 29
 Siroe re di Persia (Vinci), 29

 Tilda (Cilea), 16
 The rape of Lucrecia (Britten), 15
 Tosca (Puccini), 16, 40, 42, 44, 113, 123, 127
 Treemoniska (Joplin), 80
 Turandot (Puccini), 44, 82, 105

 Un ballo in maschera (Verdi), 15

 Winona (Bimboni), 87, 92

 Zampa (Herold), 14
 Zazà (Leoncavallo), 56
 Zingari (Leoncavallo), 16

Indice dei musicisti

- Al Bano, 59
Albeniz, I. 114
Alfano, F. 55
Armstrong, L. 103
Arangi-Lombardi, G. 41
Arresti, M. 78
Arrighini, R. 105
Astaire, F. 65
- Bach, J. 114
Bacharach, B. 109
Baker, C. 104
Baremboim, D. 127
Bartók, B. 15
Barrientos, M. 43
Bechet, S. 113
Beethoven, L. 14, 114
Beiderbecke, B. 105
Bellini, V. 13, 16, 42, 87
Bennett, T. 93
Bentivoglio, R. 97
Berg, A. 15
Berio, L. 81
Berlin, I. 87, 110
Bimboni, A. 87-92
Bimboni, G. 87
Bimboni, O. 87
Biondini, L. 106
Bizet, G. 20, 40, 44, 55, 87, 105, 114
Bonati, R. 104
Bonci, A. 40
Bosso, F. 106, 121
Bowie, L. 105
Bradascio, T. 105
Brahms, J. 114
Brazzale, R. 20
Britten, B. 15
Broschi, C. 29
- Bublè, M. 93
Byron, D. 105
- Cadman, C. 89
Čaikovskij, P. 18, 108
Caine, U. 104
Callas, M. 24, 56
Caniglia, M. 22
Capizzano, E. 96-101
Cappelletti, A. 105
Carmen, E. 110
Carter, B. 110
Casella, A. 97
Caruso, E., 38, 39, 55, 56, 110
Cavallaro, C. 110
Cazzati, M. 78
Cerri, F. 121
Chailly, R. 81, 103, 127
Cherubini, L., 16
Chopin, F. 114
Cilea, F. 7, 15, 16, 22, 23, 55, 105, 117
Cimarosa, D. 11, 35
Cole, N. 65, 113
Colonna, G. 78
Coltrane, J. 114
Corelli, A. 78
- Dallapiccola, L. 12
D'Agostino, M. 119
De Aloe, M. 104, 115
Debussy, C. 114
DeLeone, F. 90
De Luca, G. 41
De Muro, B. 97
De Silva, B. 111
Di Castri, F. 104
Di Sabatino, P. 121
Donizetti, G. 17, 32, 38, 39, 40,

44, 47, 102, 104, 105, 112, 113

Dvôrjak, A. 82, 89, 114

Ellington, D. 109, 110

Faccio, F. 55

Falcone, A. 78

Faraò, M. 104

Farinelli v. Broschi

Favero, M. 22

Ferrero, L., 57

Fiorito, T. 109

Freni, M. 22

Fresu, P. 102, 104

Galli-Curci, A. 41

Garlaschelli. 105

Gargiulo, A. 104

Gatto, R. 104

Gavazzeni, G. 83

Gershwin, G. 91, 103, 106

Gesualdo, 12

Giordano, U. 26, 45, 55

Gluck, C. 15, 42

Gotti, M. 104

Goodman, B. 114

Gounod, C. 16, 47

Granados, E. 114

Grieg, E. 114

Guönadóttir, H. 65

Händel, G., 18

Heath, T. 104

Herold. L. 14

Hindemith, P. 17

Houston, W. 24

Hubbard, F. 110

Iodice, P. 115

Ivanovici, I. 114

Jackson, M. 24

Jacopetti, J. 105

Jason, W. 108

Jolson, A. 107, 108, 112

Joplin, S. 80

Kabaivanska, R. 22

Katscher, R. 111

Kaye, B. 110

Kelly, G. 106

Kenton, S. 113

Kerecki, S. 117

Kessel B. 102

Kimura, Y. 117

Kirby, J. 113

Kramer, G. 121

Krupa, G. 79

Lambert, D. 113

Lang, E. 91

La Rocca, N. 93

Leoncavallo, R. 7, 15, 16, 18, 44,
45, 49-69, 55, 105, 109, 113, 115,
117

Lewis, S. 109

Lewis, T. 110

Lincoln, A. 109, 110

Lombardo, C. 36

Lotti, A. 78

Lully, J., 15

Malipiero, G. 97

Manfroce, N. A. 23, 32, 33

Mangiagalli, R. 97

Marcello, B. 78

Marinuzzi, 97

Martino, F. 109

Mascagni, P. 41, 44, 55, 97, 105,
112

Massenet, G. 23, 41, 113
 Mendès, C. 59
 Mercadante, 132
 Migliardi, R. 104
 Miller, G. 102, 113
 Mina, 59, 110
 Mistrangelo, M. 115
 Moffo, A. 56
 Moreschi, A. 30
 Moriconi, M. 121
 Morton, J. 112
 Mossman, T. 110
 Mozart, W. A. 13, 44, 78, 105
 Muti, R. 127

Netrebko, A. 127
 Nichols, R. 112
 Nistico, S. 94
 Noone, E. 24
 Norman, J.
 Novaro, M. 113

Offenbach, J. 14, 114
 Oliver, K. 104
 Olivero, M. 22
 Olzer, R. 115

Pace, A. 119
 Paisiello, G. 35
 Palmer, J. 18
 Patitucci, J. 94
 Patruno, L. 121
 Pavarotti, L. 56
 Pelz, M. 92
 Pertile, A. 42
 Pizzetti, I. 16, 55
 Polga, M. 105, 118
 Ponchielli, A. 24, 112
 Ponselle, R. 42
 Porpora, N. 32

Porter, C. 112
 Prokofiev, S. 114
 Puccini, G. 7, 40, 41, 42, 44, 55, 71-84, 89, 108, 111, 117, 119
 Puglielli, N. 104
 Quitzle, J. 117

Rachmaninov, S. 110, 113, 114
 Radaelli, G. 97
 Rameau, J. 44
 Ranzato, V. 36
 Rava, E. 103
 Raval, S. 78
 Ravel, M. 83
 Rea, D. 104
 Reinhardt, D. 111, 119
 Renée, M. 105
 Respighi, O. 55, 97
 Rich, B. 79
 Richman, H. 109
 Rimskij-Korsakov, N. 113
 Robin, S. 108
 Rose, V. 108
 Rosen, M. 117
 Rossini, G. 16, 32, 33, 43
 Rota, N. 57
 Rubinštein, A. 109
 Ruffo, T., 41
 Ruggero, A. 121
 Ruggieri, R. 104, 121-124
 Russo, G. 104

Sabatini, S. 104, 116
 Sabatino, E., 67
 Saint Saëns, C. 17, 40
 Salieri, A. 78
 Salsi, L. 127
 Santaniello,
 Sarro, D. 32
 Sartorio, A., 18

Scalchi, L. 13
Schomberg, A. 75
Scott, R. 113
Scotto, R. 22
Sergio, N. 104, 117
Shakur, T. 24
Sherman, D. 112
Simoncini, P. 119
Sinatra, F. 65
Sipari, J. 104
Smareglia, A. 55
Stracciari, R. 43
Stranieri, N. 115
Strauss R. 15, 16
Stravinskij, I. 35, 37
Sutton, R. 109, 110

Taylor, J. 116
Tedesco, C. 104, 116
Tomelleri, P. 105
Tonolo, M. 105, 118
Trovesi, G. 104

Valente, C. 110
Valente, V. 36, 37
Vaughan, S. 110
Verdi, G. 13, 16, 17, 26, 31-34, 35,
41, 44, 98, 104, 119, 112, 113, 115,
119, 120
Vinci, L. 7, 19, 29, 32
Von Flotow, F. 114

Wagner, R. 13, 16, 35, 42, 55, 114
Waller, F. 102, 112
Warren, H. 93-95
Webern, A. 83
Weill, K. 105
Westbrook, M. 103
Whiteman, P. 111, 113, 114
Wilson, G. 105
Wilson, T. 109

Young, J. 109
Yradier, S. 102
Zanchi, A. 104
Zandonai, R. 17
Zavalloni, C. 104
Ziino, O. 70

Nota sull'Autore

Amedeo Furfaro, giornalista, critico musicale nonché autore/interprete musicale è direttore di “Musica News e...”, collabora attualmente a “A proposito di Jazz” (Roma), “Corriere del Sud” (Crotona), “La Sila” (Cosenza).

Accreditato in rassegne e festival in Italia e all'estero, già componente di giuria in concorsi musicali (Orpheus Award, Top Jazz, etc.) ha al proprio attivo vari saggi e articoli apparsi in quotidiani e riviste specializzate.

Ha tenuto conferenze e prolusioni presso Università, Accademie, Istituti, Studi, Enti, Musei, Conservatori.

È stato direttore artistico del festival Accademia del Jazz presso l'Università della Calabria. È socio ordinario dell'Accademia Cosentina.

È stato membro della Commissione che ha periziato i materiali di prima dotazione del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo. È stato componente della Commissione per la Toponomastica dell'Amm.ne Bruziana su indicazione Istituto per gli Studi Storici.

In generale l'A. va sviluppando proprie idee su stile, senso e segno nel jazz e nella musica; interessato della genesi dell'atto creativo scruta i rapporti della musica con altre arti (lirica, cinema, grafica, etc.). Altro tema è il linguaggio della critica e la jazz appreciation nell'estetica del jazz.

Inoltre si occupa di storia della musica e dello spettacolo anche con riferimenti al Meridione con approccio interdisciplinare.

Dal 1991 al 2019 col Centro Jazz Calabria, fondato con Francesco Stezzi, ha organizzato numerosi concerti, mostre, eventi, produzioni editoriali (Musica News).

Attività saggistica: n. 24 volumi

Elementi di legislazione bancaria, Cosenza, Il Gruppo ed., 1979;

Breve viaggio verso la musica popolare calabrese (Cosenza, Pellegrini, 1980);

Storia della musica e dei musicisti in Calabria (Cosenza, Periferia 1987-1997);

Storia del "Rendano". Un teatro di tradizione in Calabria (Periferia, 1989), prefazione di Emilio Bianco;

La Calabria di Pasolini (Periferia, 1990) con fra l'altro interviste a Laura Betti, Mario Gallo, Giorgio Manacorda;

Calabresi d'America. Storie di musicisti. Da Antonio Lauro ad Harry Warren dalla classica al jazz Viaggio musicale sulle tracce dell'emigrazione (Periferia, 1992) (con saggi su Nistico, Corea, Patitucci, Garzone, Granafei, Nick Sisters, Mazza, Lomax Chairetakis, (Periferia, 1992);

Storia dell'orchestra jazz. Lineamenti (Cosenza, Centro Jazz Calabria, 1996);

Jazz in Regia (CJC, 1996) (sulla musica nei film di Woody Allen, Pasolini, Spike Lee);

Dizionario dei musicisti calabresi (CJC 1996);

Pagliacci. Un delitto in musica, prefazione di Ernesto d'Ippolito, (Periferia, 2002);

La riproduzione sonora (CJC, 2004);

Armando Muti. Tradizioni popolari nel Cosentino (CJC, 2006-2013), prefazione di John Trumper;

Oralità Scrittura Digitale. Segno e senso nella comunicazione (CJC, 2007) (beat generation, black culture, etc.);

I teatri di Cosenza, (CJC, 2008-2009-2012-2013), prefazione di Enzo Stancati;

Versus. Artisti contro (CJC 2012) con scritti su poesia improvvisata, eloquenza creativa, etc.;

N.d.r.: Per questo volume la commissione Cultura del Comune di Cosenza ha conferito riconoscimento all'Autore, cfr. *Luci accese al terzo piano*, Ed. Città di Cosenza

Jazz Notes (CJC 2013);

Quante Calabrie (CJC 2013);

Il giro del jazz in 80 dischi: Italia (CJC, 2014);

Ballata Valdese (CJC, 2015);

Brutium Graffiti. Jazz a Cosenza nel '900 (CJC, 2015);

La scena nel crimine in Pagliacci di Leoncavallo (CJC, 2017);

Agenda Jazz. Appunti di Jazz Appreciation (CJC, 2018);

Il giro del jazz in 80 dischi: Italian Style (CJC, 2018);
Il giro del jazz in (nuovi) 80 dischi: Italian Trend (The Writer 2019).

Prefazioni e premesse

- G. Scarfò, *La Calabria nel cinema* (Periferia, 1992)
P. Cusato, *Anassagora*, cd Dream, 1992.
D. Montenegro, *Cerco largo*, cd.
L. Chiappetta, *Contro i mulini a vento* (La Sila)
AA.VV., *Discostory*, ITC Cosentino Rende
G. Olivieri, *Noi gli amatoriali*, Bios Art Press, 1993.
R. Napolitano, *Ruggiero Leoncavallo a Montalto e la complessa genesi del melodramma "Pagliacci" (1862-1892)*, Gnisci, 2006.
V. Segreti, *Le bande e i musicisti di Amantea, fra storia ed arte*, The Writer, 2015.
FolkoteCalabria, CJC, 2008.
C. Misasi, *Nicola Misasi tra le righe* (Brenner-CJC)

Contributi in volumi a firma di AA.VV.:

- Pasolini in Periferia* (con Merola, Della Terza, Wilson, Maiorano) saggio su Pasolini e la musica afroamericana, 1992);
G. Michelone, *Guida alla storia della musica afroamericana*, I.S.U., Università Cattolica Milano (I sensi del Jazz);
The New music from Russia, Atti convegno Noci, Hic et Nunc, 1992;
Leoncavallo Montalto e il verismo, Accademia degli Incolti-Progetto 2000, 1998;
DiscoCinema, ITC Cosentino Rende, CJC, 1998;
Parole e Musica, Orsara Musica (*Il musicologo disorganico + partiture Nteddri e Calabrian Girl*);
Atti Accademia Cosentina 1995-2000, Pellegrini, *La critica musicale in Calabria*, conferenza del 24 gennaio 1997;
Pasolini incontra la Calabria, in E. Attanasio, (a cura di) *Regioni d'Europa, una città al cinema*, Coop. Nuova Ipotesi, Catanzaro, 1997;
Atti in onore di G. Azzimatturo, 2007, Del libero pensiero.

Saverio Procida e i critici calabresi;

L. Bilotto (a cura di), Cosenza, Atti del Corso di storia popolare;

Tesori musicali. Selezione catalogo 78 giri, Archivio Discografico CJC, Cosenza (consulenza);

Timida Creatività, Associazione Promozione Arte, Teramo;

FolkoteCalabria, CJC, 1998;

Warreniana (CJC, 2014), booklet cd.

Musiche originali per:

I valdesi di Calabria (1978), film documentario di Giuseppe Battendieri.

Per una città antica (1985), diaproiezione di Luigi Cipparrone e Francesco De Rose.

Telesio l'innovatore (1990), Teatro Musicale Giovane, opera di Coriolano Martirano

Corteo storico per l'incoronazione di Federico II, (1991) metateatro.

Processo ai Fratelli Bandiera (1995), Teatrimpegno, regia di G. Olivieri, di Moretti.

Piazza dei Valdesi (1999), id., regia di G. Olivieri, di Stancati e Bianco.

Attività concertistica (selezione):

Con i Caverns, Casino di Società, Cs, 1968

Con La Ditta, youngs club, Cs, 1968

Con i Folk Pop, Teatro Rendano, 1974

Con i JazzArt, Teatro Rendano, Teatro Italia, Unical, 1990/91
Circuito ARCI-Calabria

Concerto "Noel" per chitarra, stagione CJC, 2002

Note Futuriste. Tornare a Itaca, Grimaldi

Settimana Cultura Calabrese, Camigliatello, con At(ti)mo-
Sphera

Serata Leonetti, M.A.M. Cosenza.

Ricerche musicali per:

Teatro Stabile di Calabria ricorda Maurizio Barracco, Cosenza, T. Morelli, 1990;

Figurazioni d'amore nel Teatro, regia Graziano Olivieri, 1992;

Festa di nozze. Luigi III d'Angiò e Margherita di Savoia, T. Mus. Giovane città Cosenza, Unical, 1994;

Anima Rerum. Nicola Misasi fra le righe, docufiction, regia Simona Crea, CJC, 2006.

Testi e soggetti per il teatro:

L'ottavo giorno, opera moderna per parte recitata, orchestra sinfonica, coro e balletto di Giovanni Ephrikian

Ballata Valdese, libera ispirazione per pièce di R. D'Alessandro.

Attività musicale:

Come musicista ha collaborato, fra gli altri, con Massimo Urbani e Roberto Ottaviano e scritto musiche su testi dei poeti Giorgio Manacorda, Cristiana Lauri, Enzo Stancati, Silvana Palazzo.

È stato, nel tempo componente di vari gruppi musicali (The Caverns, Canzoniere Popolare Calabrese, La Ditta, Folk Pop, Quartetto Consentia, JazzArt, Att(i)moSphera) alternandosi in vari strumenti a corda (contrabasso, chitarre, mandola, cuatro, cavaquinho, armoniche e flauto).

Discografia:

Etnopolis, lp (Dream, Milano), CJC-IRSDD, Jazzart, 1992;

Etnopolis, cd (CJC, Cosenza), JazzArt, 2005, feat Nicola Pisani;

Elegia, cd (CJC, Cosenza), gruppi musicali vari, 2004, (con *Telesiana* e *L'innovatore* dal Telesio di C. Martirano);

Il silenzio, cd/audiolibro di Silvana Palazzo, 2011;

Formentera Dream, (Holly Music, Treviso), At(ti)moSphera, 2016, anche sulla piattaforma digitale gratuita Soundcloud, feat Maria Rosaria Spizzirri;

Rende, (Holly Music, Treviso), con M. R. Spizzirri, inno ufficiale;

Lappano, (Holly Music, Treviso) con Ephrikian e Sorrenti, inno ufficiale.

Sigle Radio-Tv:

Alcuni brani (*Calabrian Girl*, *Telesiana*, *Tata*, *Nteddri*) sono stati utilizzati come sigle di programmi Rai e di emittenti tv private.

Partecipazioni e produzioni filmiche:

Docufilm *Close To. Gente di Talos*, di Giuseppe Magrone, Magrone Produzioni, Bari 2015.

Attività letteraria:

È autore, sotto pseudonimo, di 7 volumi di scritti brevi a carattere umoristico, sotto pseudonimo (Ed. La Sila, Musica News):

Corsivi e Cassionovele, 1987;

Corriere della satira, 1990;

Juliassik Park, 1993;

La Bosseide, 1996;

OGM, 2003;

Novellame, 2015;

Gattopardo, The Writer, 2019.

Ringraziamenti

Per la preziosa collaborazione sulla materia operistica:
Dino Betti.

Per le interviste:

Aloma Bardi (ICaMus), Raffaele Borretti, Nicola Puglielli, Renzo Ruggieri.

Per le fonti riportate:

Gerlando Gatto (*A Proposito di Jazz*), Antonio D’Ettoris (*Corriere del Sud*), Francesco Stezzi (*Centro Jazz Calabria*), Fam. Santagata (*Rivista Calabria*).

Per i materiali iconografici:

Aloma Bardi, Silvano Marchese, Vincenzo Segreti, Fam. Capizzano-Verzicco, Fam. Ziino, Natale Garipoli, Piero Pugliese, Raffaele Borretti.

Per il supporto storico-scientifico:

Leopoldo Conforti (*Accademia Cosentina*), Franco Pascale (*Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo*).

NELLA STESSA COLLANA

Vincenzo Segreti, *Le bande e i musicisti di Amantea fra storia ed arte.*

Amedeo Furfaro, *Il giro del jazz in (nuovi) 80 dischi: italian trend.*

Finito di stampare
nel mese di marzo 2020
Universal Book srl - Rende