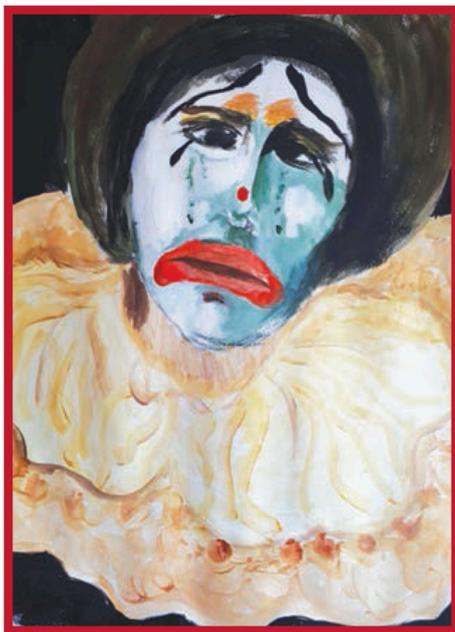


Amedeo Furfaro

LA SCENA NEL CRIMINE

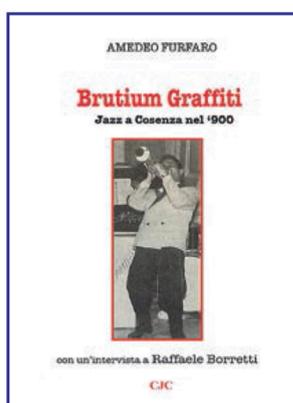
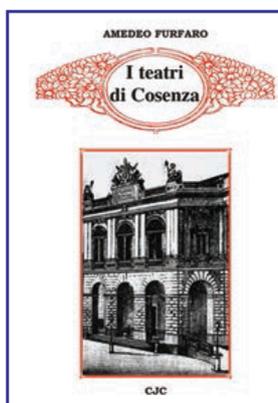
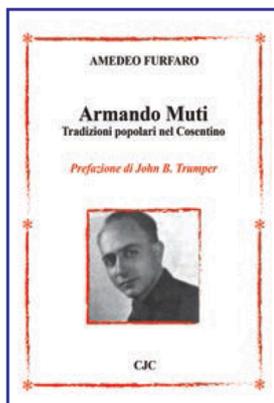
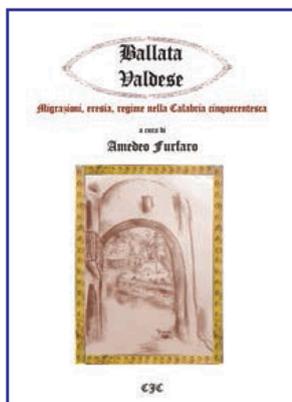
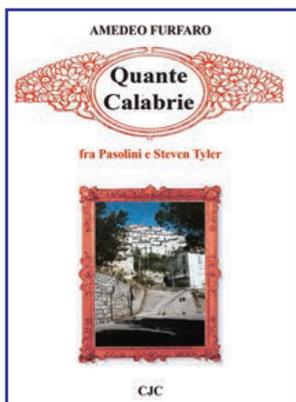
in Pagliacci di Leoncavallo



CJC

La scena nel crimine è un saggio-inchiesta che ripercorre la storia dell'opera *Pagliacci* di Leoncavallo, "nata" in teatro nel 1892. La ricerca-istruttoria ne dimostra la vitalità connettendo varie fonti (cartacee, sonore, visive, web) come ad una memoria centrale che le rielabora partendo dall'omicidio che impressionò da vicino il giovane Ruggiero nella Montalto Uffugo del 1865. L'Autore investiga quel tragico evento e le modalità con cui, successivamente, la fantasia del musicista avrebbe dato forma alla Scena (teatrale) intravista nel Crimine (reale) perpetrato ai danni del domestico di casa, ideando il capolavoro: un melodramma di straordinaria forza spettacolare che si protrae e rinnova da 125 anni e si offre ancora oggi come magistrale esempio di doppio teatrale su musica di impronta verista.

Dello stesso Autore nei tascabili CJC



€ 6,50 (i.l.)

gLocale - 7

Amedeo Furfaro

La scena nel crimine

in Pagliacci di Leoncavallo

CJC

© CJC 2017

Supplemento Musica News n. 3/2017

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

Editor: **Francesco Giuseppe Stezzi**

Responsabile: **Amedeo Furfaro**

musicanews.cosenza@gmail.com

Redazione: Via Campania, 80 - Rende (Cs)

Cell. 360.644521

Sito Internet: www.amedeofurfaro.it

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

Dipinto in copertina: *Tragicomique* di Silvana Palazzo

Documentazione fotografica: Franco Pascale

INDICE

Premessa	p. 9
Nota introduttiva	p. 13

Cap. Primo - Verità o/scena

Una morte annunciata	p. 21
Atto processuale unico	p. 23
Passato e presente	p. 28
Le ombre dell'inespresso	p. 30
Segni dell'autentico	p. 32
Le due Nedde	p. 33
La tempesta perfetta	p. 35
Note	p. 37

Cap. Secondo - À la fin du siècle

Paillasse	p. 43
La sindrome di Salieri	p. 49
La scena nel crimine	p. 51
Le gemelle diverse	p. 54
Divisi da Bohème	p. 55
Note	p. 58

Cap. Terzo - Novecento

Caruso veste la giubba	p. 61
W l'America	p. 62
Leoncavallo v/s Caruso	p. 64
Scena muta	p. 66
Leoncavallo. Ultimo atto	p. 67
Note	p. 68

Capitolo Quarto - Il magico del tragico

Una Montalto nordica	p. 71
L'ultima testimone	p. 73
Una troupe in Calabria	p. 74
La prima volta in tv	p. 75
Queen of clowns	p. 77
Lirico incanto	p. 78
Un museo per Leoncavallo	p. 79
Note	p. 82

Cap. Quinto - Verosimilia

Oltre i limiti: il vero è il falso	p. 85
Dalla Francia con calore	p. 87
Ruggiero il "doppio"	p. 88
Delitto e spartito	p. 89
Nessuno tocchi Canio	p. 92
Note	p. 94

Appendice

Audio e Video	p. 99
Biblio/sitografia essenziale	p.102
Documentazione visiva	p.105
Indice dei nomi	p.111
Indice dei luoghi	p.118

"E se rivolgiamo lo sguardo al nostro stesso esistere, esso ci riporta al senso del luogo e, attraverso i luoghi, alla storia e alla memoria, alla co-originarietà di passato, presente, futuro, a una rammemorazione che si oppone all'oblio".

Eleonora Fiorani, *I mondi che siamo. Nel tempo delle ritornanze*, Milano, Lupetti, 2016

*Siamo banlieu
Periferia
Banlieu siamo
Periferia.*

A. F. Dal brano "Periferia"
Treviso, Holly Music, 2016

Premessa

Nel 2017 sono 125 anni dalla “prima” di Pagliacci mentre nel 2019 ricorre il centenario della morte di Ruggiero Leoncavallo.

Per l'occasione si è pensato di mettere assieme vari scritti di Amedeo Furfaro incentrati sul capolavoro Pagliacci, per una antologia che recupera diversi contributi in vari libri e riviste, a partire dal libro Pagliacci Un delitto in musica edito da Periferia nel 2002, poi seguito da articoli su riviste e quotidiani nonché da relazioni a conferenze e convegni.

Nel volume Versus Artisti Contro Sfide liti censure fra spettacolo e cultura, pubblicato da queste Edizioni nel 2012, insignito dalla Commissione Cultura del Comune di Cosenza, l'A. ha raccontato una serie di vicende che legano la musica al diritto ed alle aule di giustizia. Tanto per fare qualche esempio vi si parla della condanna a Flaubert per Madame Bovary, delle opere al rogo di Gregorio Leti e di Eugène Sue, autore dei Misteri di Parigi, dei processi a Marinetti, Tito Schipa, Puccini, Scarpetta, Notari e vari altri. La sua attenzione per Leoncavallo nasce inizialmente da questi suoi interessi che incrociano il mondo della musica e del teatro a quello del processo giudiziario, specie quello penale.

E qui si attesta il suo interesse per Pagliacci, il capolavoro di Leoncavallo, peraltro ambientato nella stessa Calabria in cui Furfaro opera da sempre, in un saggio-istruttoria sulla genesi e la lunga vita di Pagliacci che esamina atti processuali ottocenteschi e web, libri e media audiovisuali. Un'opera, per chi come Furfaro si interessa dell'origine dell'atto creativo nel comporre musica di qualunque tipo, ricchissima di spunti. E soprattutto un modo per raccontare 125 anni di lirica italiana tramite la storia di un solo melodramma.

L'A. segnala per Pagliacci alcuni "primati" storici. Come quello documentato sul numero 35/36 della rivista "Periferia" in cui si sottolinea come il film "Pagliacci" del 1942 sia stato la prima occasione di una troupe che gira in esterni in Calabria una pellicola o il primo melodramma per la tv nel 1954.

Negli ultimi anni l'A. è ritornato più volte sull'argomento, è stato presente in diverse iniziative culturali del Comune di Montalto Uffugo a partire dal Concorso Lirico Internazionale Leoncavallo, nonché dall'Omaggio al Verismo, organizzato dall'Accademia degli Inculti, sia come componente di giuria nell'assegnazione di premi e, soprattutto, in qualità storico, membro della commissione di esperti presieduta da Stefano Vecchione che ha periziato i materiali di prima dotazione per il Museo Leoncavallo, istituito a Montalto Uffugo nel 2010. Ha curato fra l'altro la prefazione al lavoro forse più organico ad oggi pubblicato in Italia su questa tematica, Ruggiero Leoncavallo a Montalto e la complessa genesi del melodramma "Pagliacci" (1862-1892) di Romano Napolitano (Paola, Gnisci, 2006) dove ha riassunto il proprio punto di vista in estrema sintesi: "la biografia di Leoncavallo è di per sè affascinante. Sembra quella di un avventuriero, un bohémien, tanto è tumultuosa, piena di colpi di scena, con il successo improvviso, difficile da ripetere, i progetti come la trilogia inseguiti, come il consenso del pubblico, quelli realizzati, le altre opere oltre Pagliacci, i rapporti con gli editori, le polemiche con Puccini, le arie bellissime, come Mattinata, cedute per pochi soldi nei momenti di difficoltà economiche, gli umori, la gloria. Tutta la sua vita fu in un certo senso "romantica" - ed è in questo che sta la centralità del momento biografico - caratterizzata da sensazioni forti vissute in prima persona. Non fu come Salgari o la Austen - grandi scrittori per carità - un inventore di storie a tavolino ma costruì i propri lavori basandoli sulla propria esperienza e sulla scorta delle proprie intuizioni. A partire dalle impressioni

rimaste scolpite da quella cruenta storia calabrese, scaturita da sgarri e rivalità, rielaborata in un momento di straordinaria estasi creativa confluita nel Capolavoro. Il solo soggetto poteva servire per un noir letterario. Leoncavallo ne fece uno dei melodrammi-simbolo del nascente verismo. Con il prologo-manifesto della nuova corrente". Furfaro in quella nota introduttiva attribuiva "il giusto peso agli anni della formazione della personalità di Leoncavallo, anzitutto il ricordo dei profumi e le atmosfere della Montalto quale poteva essere nella seconda metà dell'ottocento, i primi scontri con la durezza della vita, la frattura inferta alla spensieratezza infantile (...) in Montalto prima della trasfigurazione in non-luogo letterario".

Era giunto il momento di redigere questa antologia leoncavalliana in una edizione tascabile a firma dell'Autore, composta da scritti come tante periferiche che affluiscono ad una memoria centrale.

Il suo sesto saggio tascabile sulla Calabria edito dal CJC che, dopo aver toccato vari ambiti (I teatri di Cosenza, Armando Muti e le tradizioni popolari nel Cosentino, Quante Calabrie, Ballata Valdese, e la recente, sul jazz calabrese Brutium Graffiti), oggi completa un angolo dell'esagono, quello del melodramma più legato all'idea di Calabria, con questa analisi di taglio socio/giuridico/musicale e profili psicoantropologici piena di riflessioni scritte in vent'anni di vicinanza a Leoncavallo.

Un'indagine che dimostra lo spessore artistico di Pagliacci e del suo mondo fatto di compositori, di cantanti, direttori d'orchestra, orchestrali, registi, scenografi, agenti teatrali, critici musicali, storici, attori, comparse, spettatori, discografici, produttori, editori, cineasti e persino giudici e parti processuali. Un mondo variopinto tuttora pieno di grande fascino.

Francesco Stezzi
Editor CJC

Nota introduttiva

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 gittesco 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 sè 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. È l’universalità del globale. 125 years after!

A. F.

*Ruggiero Leoncavallo (Napoli, 23 aprile 1857/Montecatini Terme, 9 agosto 1919) fu librettista e compositore, esponente del melodramma verista.

Suo padre, il magistrato Vincenzo coniugato con Virginia D’Auria, proveniente da una famiglia di pittori e scultori, era stato trasferito nel 1861 a Montalto Uffugo, in Calabria, da Eboli. Fu qui che dovette inizialmente giudicare un delitto che avrebbe in qualche modo suggestionato Ruggiero, ancora adolescente, in quanto perpetrato ai danni del domestico di famiglia.

Tornato a Napoli nel 1868 Ruggiero completava la formazione liceale seguendo in parallelo gli studi di pianoforte con Siri e Simonetti, poi con Beniamino Cesi, con Ruta per l’armonia e Rossi per la composizione. Nel 1873 moriva ad Arienzo la madre che l’aveva iniziato all’opera. Per alcuni mesi del 1876 fu a Potenza dove il padre era stato trasferito per svolgere la funzione di presidente de Tribunale. Oltre al conservatorio, per volere del padre, alla Facoltà di Giurisprudenza di Bologna dove era giunto sempre nel 1876, preferiva seguire le lezioni di Carducci a Lettere. Fu lì che conobbe Giovanni Pascoli. Nel 1877, l’anno dopo aver conseguito il diploma al Conservatorio, scrisse, ispirato da Wagner, il *Chatterton*, incentrato sulla figura del poeta immortalato nella tragedia di de Vigny. Nel 1879 si trasferiva in Egitto, dove risiedeva suo zio Giuseppe, diplomatico, direttore generale della stampa presso il Ministero degli Esteri, per poi spostarsi nel 1882 a Parigi. Nella capitale francese, in cui per vivere si esibiva in caffè/concerto oltre a tenere lezioni private, aveva importanti frequentazioni, come quella con Massenet ed il baritono verdiano Victor Maurel, ma anche con Dumas figlio, Zola, Gounod, Hugo e Sanderson.

Nel 1886 vi componeva *La nuit de mai*, poema sinfonico per grande orchestra, eseguito l’anno dopo nella stessa Parigi.

Nel 1888, l'anno della morte del padre, tornava in Italia, a Milano, dopo aver sposato la cantante francese Marie Berte Rambaud. Nel 1890 il trionfo di *Cavalleria Rusticana* di Mascagni al Teatro Costanzi di Roma lo spingeva a mitigare gli influssi wagneriani per abbracciare una drammaturgia più in linea col modello verista allora in auge. Grazie a Maurel nella metropoli scagliera riceveva un assegno mensile dall'editore Giulio Ricordi per musicare il libretto de *I Medici*, primo momento di una trilogia sul rinascimento fiorentino. Tuttavia nel 1891 il rapporto con l'editore si interrompeva per il rinvio a rappresentare *I Medici* e per il rifiuto dell'editore ad un impegno contrattuale per la approntanda *Pagliacci* (inizialmente *Il Pagliaccio*) poi ceduta a Sonzogno. Nel 1892 il Dal Verme di Milano decretava il successo del melodramma scritto a Cannobio in soli 5 mesi.

Il melodramma era un vero colpo di genio, il suo momento di maggior forza creativa. Due atti intensi, in un riuscito collage di temi e melodie con echi dall'*Otello* di Verdi alla *Carmen* di Bizet fino a Wagner, per un'opera d'impronta verista costruita su una storia coerente dai tempi drammaturgici ben stretti. Nello stesso 1892 *Pagliacci* era replicato a Vienna e Berlino. Nel 1893 approdò a Praga, Budapest, Londra, New York, Buenos Aires, Dublino, Stoccolma, Città del Messico, Basilea, Mosca, San Pietroburgo.

La trilogia invece si sarebbe fermata a *I Medici* (1893) a causa della tiepida accoglienza del pubblico. Dopo *Chatterton* (1896) la sua *Bohème* (1897) scontava il gap di essere seconda all'omonimo melodramma pucciniano apparso quindici mesi prima. Nel lavoro L. "sfoggia il suo gusto operettistico mescolando ritmi ballabili con arcaismi compiaciuti" (Rubens Tedeschi). Maggiori consensi tornavano con *Zazà* (1900) ma non con *Der Roland von Berlin* (1904) che gli era stata commissionata da Guglielmo II. Oltre a *Majà* e *Mameli*, *A chi la giarrettiera*, figurano le operette, *Malbruck* (1910), *La candidata* (1910), *Pre-stami tua moglie* (1917), *La reginetta delle rose* (1912); nella sua produzione anche *Edipo Re*, con i temi storici a lui cari di inizio carriera. Nella produzione di L. si contano poemi sinfonici, (*Seraphitus Seraphita*, del 1894, è stato riproposto dopo un secolo dal maestro Graziano Mandozzi al quale altresì va ascritta la "prima" leoncavalliana di *Pierrot au Cinema* a Pistoia nel 1993), un balletto, romanze, la famosa *Mattinata*, un'*Ave Maria*, varie composizioni.

Le fortune di *Pagliacci* proseguono nel tempo dopo la morte di L. avvenuta nel 1919. Le sue spoglie mortali (traslate da Firenze) riposano a Brissago, nel Canton Ticino, dove oggi opera una Fondazione a lui intitolata e il relativo Museo. Una struttura museale è presente anche a Montalto mentre Locarno ospita il ricco Fondo Leoncavallo all'interno del Sistema Bibliotecario Ticinese. Si tengono periodicamente iniziative su L. a Castellabate, Napoli oltre che a Montalto Uffugo, di cui è cittadino onorario al pari di Brissago. A Potenza l'Associazione Culturale R. Leoncavallo presieduta da Elena Sabatino organizza annualmente un Concorso Lirico Internazionale intitolato al musicista.

“Cronaca vera, come suggerimento d’arte. Uno sparo in Romagna, ed il cavallo riporta a casa il cadavere dell’ucciso (...) Andrea Camilleri ha inventato un romanzo (Patò) fatto tutto e solo di mattinali di Questura, rapporti di Polizia Giudiziaria, corrispondenza fra Autorità Giudiziaria e di Polizia. Il “giallo”, insomma, cioè uno spaccato di società, esaminato (“rivelato”) nel momento tipico della dilacerazione delittuosa e delle indagini che ne seguono, e che, volendo, dovendo scoprire delitto ed autore, attraversano persone luoghi situazioni, disvelandone nascosti recessi e muniti fortini.

Pochi libri affondano il bisturi della ricerca impietosa nell’humus di una Gran Bretagna oleografica e tradizionale, quella dei sobborghi di Londra, quanto Agata Christie, che li fa atomizzare e vivisezionare alla sua finta candida zitella Miss Marple (che ha di tutti, di tutto, un vecchio archetipo nel suo paesello, quel St. Mary Mead, inesistente, e così’ vero, palpitante, come la Vigata del Commissario Montalbano di Andrea Camilleri). Così, quanto alla Francia, pochi autori hanno la profondità e l’ampiezza di un George Simenon, il cui Commissario Maigret fotografa e sviscera certa borghesia francese, tra tradizioni e inconfessate tendenze e turpitudini (...) e tutte queste “inchieste” hanno una inconfondibile sigla comune, un identico, o avvicicabile, dato fondante”.

Ernesto d’Ippolito
prefazione ad A. Furfaro, *Pagliacci. Un delitto in musica*,
Cosenza, Periferia, 2002.

Capitolo Primo

Verità o/scena

Una morte annunciata

Anche se, di norma, i più accaniti frequentatori degli archivi di stato sono gli storici, altri, gli specialisti del genere narrativo noir per esempio, potrebbero rovistare fra quegli scaffali con la quasi certezza di rinvenirvi preziosi giacimenti di spunti, frammenti di notizie degne di essere riprese e, magari, riproposte con i dovuti e liberi tagli, in un racconto hard boiled o in un radiodramma ovvero in una pièce teatrale.

Quanti atti di procedimenti penali celano storie comuni ovvero di ordinaria “follia” di fronte alle quali chi effettua lo scavo storiografico può provare l’ebbrezza della scoperta dell’archeologo al cospetto, finalmente, del reperto cercato?

Alcuni fascicoli poi, sono intinti di una nerezza particolare, con personaggi che si muovono, sì, nell’ambito di un canovaccio che è quello delle procedure, delle formule, delle litanie lette dai cancellieri, delle verbalizzazioni di rito, ma che lasciano sempre aperto il campo a colpi di scena imprevedibili o ad impercettibili giochi psicologici fra le parti in contraddittorio, fra esse e i legali, fra questi ultimi e i giudici, fra la corte e i testimoni.

D’altra parte, il processo penale è sostanzialmente un modo dialettico per individuare gli autori di un atto di devianza attraverso la ricostruzione, la cronaca dell’agire oggetto di indagine; e la cronaca, nera e giudiziaria, è stata generosa fonte ispirativa per gli scrittori, specie quelli di matrice verista.

Come per l’omicidio avvenuto in Montalto legato, come avanti specificato, all’opera *Pagliacci*.

Il relativo fascicolo processuale è conservato presso l’Archivio di Stato di Cosenza ed è così intestato: «Procedimento contro Luigi e Giovanni D’Alessandro fu Domenico imputati di assassinio premeditato e con agguato commesso con armi insidiose la sera del 5 marzo 1865 in Montalto

in persona di Gaetano Scavello di Carmine di detto luogo”.

Vincenzo Leoncavallo, pretore a Montalto dal '61 al '68, non fu giudice del processo che venne regolarmente celebrato, fra il 1865 e il 1869, in diversi gradi a Cosenza, Napoli e Catanzaro, sulla scorta del primo verbale istruttorio stilato appunto da lui stesso, poi supplito da Francesco Marigliano.

La sensazione che si ricava dall'esame di quella documentazione è che incomba nella piccola comunità montaltese un'atmosfera marqueziana da *Cronaca di una morte annunciata*. Tutto il paese sa, o sente, che quel delitto deve avvenire poiché gli autori dichiarano senza timori la loro intenzione ma nessuno, fatalisticamente, opera per variare il corso delle cose. L'ineluttabile accade, secondo il codice popolare non scritto della vendetta privata, tipico di una società ancorata a schemi culturali orali¹.

La vicenda è attestata dalla corposa documentazione giudiziale da cui è tratta la *Sintesi* del processo appresso riportata.

È evidente che non ci sono indagini complesse a monte. L'identità degli assassini è pacifica. Qualche dubbio riguarda più che altro il movente, uno “sgarro” di futile entità ma con al fondo l'interesse verso una donna da parte di Scavello, la vittima, che “offese” il domestico dei D'Alessandro appartatosi con lei in una torre senza darne spiegazione. Un “normale” assassinio, dunque, ma che si presta a vari tipi di lettura; e che potrebbe consentire di scrutare il mondo interiore e ripercorrere gli itinerari della fantasia creativa entro cui Leoncavallo figlio avrebbe poi trasposto, rivisitandola, quell'ignota e cruenta tragedia avvenuta in una periferica località della provincia cosentina poco dopo l'Unità².

Atto processuale unico

Sunto

La sera del 5 spirante mese a circa le ore 4 della notte il nominato Gaetano Scavello di Carmine, mentre usciva da questo teatro, che è sito nel fondo dell'atrio di questo locale di S. Domenico (...) percorreva dai lati dell'atrio medesimo, e giunto a pie' della citata scala ricevè due colpi di stilo, uno nel braccio sinistro e l'altro nel ventre, da' fratelli Luigi e Giovanni D'Alessandro fu Domenico suoi compaesani che quivi eransi postati. La si diceva che i D'Alessandro si erano determinati acciò per questioni precedenti avute collo Scavello a causa di gelosie domestiche. Per le quali ferite la sera del 6 suddetto mese a circa le ore due della notte lo Scavello finiva di vivere.

La sera istessa del commesso crimine, dalla forza pubblica veniva arrestato nella propria casa il solo Giovanni D'Alessandro mentre il Luigi si era dato in fuga, e sottoposto ad interrogatorio si dichiarava innocente di quanto venivagli addebitato.

L'altro germano Luigi D'Alessandro si presentava volontariamente all'ufficio di Pubblica Sicurezza in Cosenza ed interrogato da quell'Istruttore dichiarava che la sera dell'avvenimento mentre usciva dal teatro e giunto che fu innanzi S. Domenico intese un chiasso, e capi che volevano arrestare suo fratello Giovanni.

Temendo di essere ancora egli arrestato, perché udiva il suo nome in bocca de' Carabinieri ritornò indietro.

Dicevasi anche innocente dell'imputazione addossatagli perché nessuna inimicizia avea collo Scavello.

Pruova generica

Lo Scavello riportava due ferite una nella parte anteriore del braccio sinistro fino l'articolazione cubito omerale, larga

due centimetri, profonda egualmente, lunga quattro centimetri e mezzo, di figura semicircolare, l'altra nell'addome larga mezzo centimetro, lunga due e penetrante in cavità, situata tre dita al di sotto dell'ombelico nella parte sinistra (...) che furono giudicate prodotte d'arma pungente e tagliente di diversa natura, portante la prima l'incapacità al lavoro per venti giorni, e pericolosa la vita.

Moriva la Scavello come dall'atto alligato in processo e (...) procedevasi all'autopsia.

Non si rinvennero altre offese sulla persona del defunto se non che quelle suddescritte. Nulla si rinvenne d'inormale negli organi del cranio e del torace, solo il cuore e i propri vasi con poco sangue.

Aperto il ventre si rinvenne nei strati sottoposti alla ferita molto sangue aggrumito dipendente dalla rottura dell'arteria ipogastrica sinistra e delle vene corrispondenti, come ancora una ferita di circa un centimetro nell'intestino ileo che portò pregiudizio e pure avvenuta la morte dello Scavello per causa della ferita nell'addome e non mai per quella del cranio.

Il cadavere fu legalmente riconosciuto a mezzo di quattro testimoni.

Pruove raccolte

I testimoni Annibale Caruso, Francesco Leonetti e Vincenzo Cicirello dichiaravano che nel giorno 4 marzo mentre stavano dirigendosi nella casa del secondo di essi, sopraggiunse Gaetano Scavello il quale veduta una donna che insieme col piccolo domestico de' germani D'Alessandro recavasi alla fontana detta "Il Somaro", invitò loro ad andare seco lui per quella volta. Infatti, sortiti insieme e giunti insieme nel prefato luogo videro la donna entrare col domestico de' D'Alessandro in una torre, dalla quale uscirono dopo pochi istanti.

Lo Scavello si fe' a domandare al domestico perché colà erano entrati e cosa aveva detto alla donna, al che costui ri-

spose di nulla averle detto. A tale risposta lo Scavello con un bastoncello di gelso bianco il percosse leggermente.

Il ragazzo di ciò ne andò immantinente ad informare i padroni. Intanto lo Scavello coi compagni ritornavano in casa, e giunti sotto la casa di Gaetano Ferraro loro vennero incontro i fratelli Luigi e Giovanni D'Alessandro, ed il primo di essi appena giunto con un staffile in mano volea dato conto dallo Scavello perché avea percosso il suo piccolo domestico. Ed avendogli questi risposto che lo avea battuto perché gli avea fatto, l'altro germano Giovanni gli vibrò due schiaffi.

Veduto lo Scavello che non avea in altro modo come difendersi prese da terra una pietra e scagliandola contro i D'Alessandro senza offenderli si pose in fuga. Allora costoro cavati dalla giacca il Giovanni un coltello a stilo ed il Luigi un altro di calzolaio lo inseguirono ma fortuna volle che nol raggiunsero, in apposito allora l'avrebbero ucciso. Ciò ha dichiarato pure Gaetano Ferraro che trovavasi affacciato dal suo balcone.

Il testimone Saverio Romeo ha dichiarato che in quell'istesso giorno lui vide dalla sua finestra in cui era affacciato fuggire timoroso il defunto Gaetano Scavello ed in quello stesso istante Giovanni D'Alessandro che lo inseguiva con uno stilo nelle mani.

Curioso il Romeo di sapere dell'accaduto uscì fuori di casa ed incontrò il D'Alessandro che ritornava tutto adirato collo stilo in mano minacciando lo Scavello.

Le minacce il D'Alessandro l'eruttava in questi accenti.

Non importa. Non ci sei incappato adesso, c'incapperai certamente appresso, dimani, dopo dimani, quando potrà succedere.

Dalla dichiarazione di Francesco Cinicola rilevasi pure che essendosi egli nel medesimo giorno recato nella bottega di calzolaio di Luigi D'Alessandro per rilevare un paio di scarpe che egli avea accomodato lo rinvenne tutto cangiato in volto e domandatogli quale ne sia la cagione disse di essersi

adirato con Gaetano Scavello perché questo avea battuto il suo domestico, e soggiunse che si sarebbe vendicato con uccidere lo Scavello a colpi di pugnale. L'altro testimone Pietro Mirena ha dichiarato che la sera del 5 ripetuto mese mentre egli stava presso la porta del teatro vide entrare in esso e quando l'opera stava per terminarsi i germani D'Alessandro.

In loro compagnia era pure il piccolo domestico il quale rimase fuori la porta del teatro istesso e, domandato costui dal Mirena per qual motivo quivi erasi trattenuto senza che fosse entrato coi suoi padroni, gli rispose in questi termini:

Son rimasto qui fuori per aiutare i miei padroni, i quali dopo che sarà compiuta l'opera debbono rifarsi con Gaetano Scavello, a cui dovranno vibrare de' colpi e io accorrerò per impedire la rissa.

I testimoni Gaetano Sansosti, Luigi Solimena, Vincenzo Cicirello e Raffaele Maria Rocca nell'uscire dal teatro videro in diversi punti postati i fratelli D'Alessandro. Il Rocca aggiungeva che quando stava per arrivare nella casa di sua abitazione, e propriamente nella contrada "Le Monache", vide fuggire di tutta fretta un individuo che non conobbe.

Questo istesso però posato innanzi circa dieci o dodici passi dal luogo ove il Rocca era fermato per cogliere chi fosse che correva così precipitosamente gli domandò imperiosamente due volte, chi sei tu? Il Rocca non rispose ma egli accostatoglisi chiamollo a nome di Raffaele Di Raffaele.

Allora questi disse: che cosa vuoi?

E nel dirlo riconobbe nel fuggitivo Luigi D'Alessandro che avea tra le mani un coltello da calzolaio, e mostrandoglielo gli raccontò che avea tirato tre o quattro colpi a quel quattraro (giovinotto) non indicando la persona ferita e aggiungendo che dispiacevagli per suo fratello che se lo pigliavano lo battevano.

Il Rocca credendo che fosse cosa da nulla lo invitò ad andare in casa, ma gli rispose: no che fuggo, ed in ciò dire si pose a fuggire per la china.

Il testimone Pasquale Lucchetta la sera del 5 surriferito mese, nell'uscire dal teatro con lanterna tra le mani, giunto dov'è sita la gradinata interna per la quale si sale in questo locale di S. Domenico vide ocularmente Luigi D'Alessandro vibrare un colpo nel cranio con un coltello inglese da calzo-laiò a Gaetano Scavello e nel medesimo istante vide pure vibrare allo Scavello altro colpo con uno stilo nel ventre da Giovanni D'Alessandro, ed ambedue fuggire.

Pietro Ammirata, altro testimone, dichiarava ch'egli nell'uscire dal Teatro insieme allo Scavello, giunti ambedue nel punto ov'è sita la ripetuta gradinata si fermarono discorrendo, quando all'improvviso intese lamentare Scavello dicendo ah! ah!, voltandosi dall'uno e dall'altro lato, mi han tirato! In quello stesso istante vide fuggire precipitosamente due persone che non conobbe, attesa l'oscurità della notte. Affermò poi lo Scavello che mandava sangue dal ventre e dal braccio sinistro (...) che gli autori erano stati i fratelli D'Alessandro.

I testimoni Paolo De Munno e Gerardo Sansosti nella sera dell'avvenimento mentre discorrevano tra loro innanzi al portone del locale di S. Domenico, dopo usciti dal teatro, videro fuggire un individuo che conobbero per Giovanni D'Alessandro. Il solo Sansosti dichiarò che il D'Alessandro avea tra le mani uno stilo. Non videro però fuggire l'altro fratello Luigi.

I testimoni Gaetano Ferraro e Giovanni Romeo, mentre si ritiravano in casa dopo usciti dal teatro, pervenuti nella contrada Pietralta furono raggiunti da un individuo che fuggiva frettoloso, e che non conobbero stante la oscurità della notte, e poscia da un altro che fermarono. Questi era Giovanni D'Alessandro, cui domandato da essi perché fuggiva rispose: niente niente e continuò la fuga. (...) Marano la sera dell'avvenimento ritiravasi in casa di D. Raffaele.

Rocca ov'erasi recata, e giunta nella contrada Monaco e precisamente vicino detta sua casa s'imbattè con Luigi D'Alessandro il quale precipitosamente fuggiva e domandato da

costei perché fuggiva il D'Alessandro rispose: Fuggo perché ho tirato due colpi di coltello a Gaetano Scavello, e vado per nascondermi in casa di mio cognato nella contrada Panebianco vicino Cosenza, per poi presentarmi alla Giustizia.

I D'Alessandro da' primi momenti dalla voce pubblica furono gridati gli autori dell'assassinio (...)

Montalto, li 31 marzo 1865

Il Giudice Suppl. Marigliano

Inteso Pasquale Esposito domestico degl'imputati, costui colla prima dichiarazione negava tutto ciò che avea detto al testimone Pietro Mirena nella sera dell'avvenimento.

Posto poscia in contraddizione con questi, ritrattandosi di quanto avea prima dichiarato, confessava che effettivamente avea riferito al Mirena ciò che lo stesso avea deposto.

Montalto li, 18 aprile 1865

Il Giudice Sup. Marigliano

Queste le circostanze in cui Scavello fu aggredito all'uscita del teatro. Il ragazzo non venne ascoltato come testimone per non ravvivare la "visione terrificante" dell'uccisione.

L'azione omicida provocò la risposta istituzionale.

Giovanni D'Alessandro fu condannato ai lavori forzati a vita in quanto autore del crimine; a suo fratello furono comminati venti anni di lavori forzati.

In un nuovo grado di giudizio le pene sarebbero state rispettivamente ridotte a dieci anni di lavori forzati e a sette di reclusione.

Passato e presente

La storiaccia avvenuta in quel di Montalto Uffugo trova diversi riscontri per così dire esterni all'epilogo appena esposto tramite la sintesi giudiziaria ³.

Se ne ricavano notizie dal libro di Carlo Nardi *Notizie di Montalto in Calabria*, che riporta, nel sunto della cronaca giudiziaria, di quando «per gelosia un giovane montaltese Gaetano Scavello di 22 anni, era caduto colpito di coltello da due fratelli, Giovanni e Luigi d'Alessandro. Appostati in un'oscura scala, che, dall'androne dell'ex convento di S. Domenico, sale al primo piano, avevano ferito gravemente il disgraziato giovane mentre usciva dal teatro, a cui veniva occasionalmente adibito il vasto refettorio dei frati, dopo la recita di una di quelle compagnie girovaghe, che, con la loro desolata miseria, giungevano nei paesetti provinciali a dar rappresentazioni. Domestico di casa Leoncavallo, il giovane Scavello teneva per mano, nel momento in cui veniva colpito, il piccolo Ruggero⁴».

Ma c'è un secondo livello: oltre al passato il presente (storico), quello riferibile al momento dell'ispirazione dell'atto creativo.

È cioè possibile ipotizzare che il “fattaccio” di Montalto abbia fatto scattare in Leoncavallo adulto un mix di memorie in uno strano gioco emotivo e spirituale di coincidenze, poco più di un quarto di secolo dopo quel drammatico 1865⁵.

Su tale zona grigia stratificata di memorie collettive sociali e individuali - non ultimo il racconto sulla giovane donna che accese la scintilla del delitto⁶ - si sarebbe innescata la folgorazione, il tocco geniale, il lampo d'arte, che nel 1892 gli avrebbe consentito di inscenare *Pagliacci*; ma anche di dare sfogo all'inespresso che finalmente aveva titolo per venir fuori.

I tempi erano maturi.

Nell'ultima decade dell'800 la scoperta che teatro e letteratura avevano fatto di un mondo fino ad allora sommerso, negato, ai margini del centro, sradicava dall'oblio i ricordi, nel Nostro.

E, forse, riapparivano, in qualche modo velate le scene di quel delitto, quadri appannati di un tempo che fu ripresentavano i contorni in uno stato di eccitato “fuoco” creativo.

Le ombre dell'inespresso

Al tempo del delitto D'Alessandro il sistema giudiziario svolgeva nel cosentino vertenze di natura agropastorale, abigeato, liti legate a motivi di confine, pascolo abusivo, piccoli furti, risse, controversie interfamiliari. L'Unità d'Italia non registrava ancora novità sostanziali quanto a gestione ordinaria della giustizia penale. Era semmai il più generale contesto politico-sociale ad essere entrato in fibrillazione a causa della piaga del brigantaggio, costante minaccia a persone, armenti, proprietà fondiaria, insomma all'ordine sociale costituito.

Era dell'agosto 1863 la legge che assegnava ai tribunali militari la competenza a giudicare i “componenti comitiva o banda armata composta di almeno tre persone” con i poteri del Codice Penale Militare. E si contavano a decine le catture e le fucilazioni in quel cruento decennio che sconvolse la Calabria Citeriore.

Di alcuni eccidi perpetrati dal generale Fumel e dalla Guardia Nazionale venne messo a conoscenza Vincenzo Leoncavallo, nella sua qualità di pretore a Montalto Uffugo.

Tutto ciò, comunque, è ininfluenza rispetto agli sviluppi dell'episodio preso in esame, quello relativo al “caso” Scavello.

Dalla rilettura degli atti processuali si trae l'impressione che quel crimine trovi spiegazione in strutture regolative interne della società; che fu subito dalla comunità civile quasi come se avessero prevalso regole di “onore” non tanto rinvenibili in usi e consuetudini, ma in comportamenti

quali “costanti antropologiche” tipiche di una società fondamentalmente androcentrica; che sia stato il portato di “segmenti” di cultura pregiuridica appesi ancora alla locale cultura rurale della cintura collinare intorno al vallo cosentino, squarci di “primitivo interno” che il trascorrere del tempo non avrebbe del tutto cancellato almeno fino a metà del secolo scorso.

Fino ad allora si erano stabilizzati tratti sociali e antropici tipici di tale hinterland con, in parallelo, un sistema di giustizia autogestita che prefigurava solo in casi estremi la vendetta come sanzione assoluta a cui affidare la soluzione di conflitti e vertenze interpersonali. Chi infrangeva certe “regole”, poste oltre la costituzione materiale al di là del *collective behaviour*, nel sostrato pregiuridico che strutturava il vivere associato, doveva confrontarsi con un arcaico Super Io di gruppo. Peraltro “l’ordinamento giuridico popolare... non ha della strutture esecutive e non ha in sé un’autorità capace di risolvere la conflittualità”⁷.

Cosicché poteva essere la stessa “parte offesa” a farsi titolare del ruolo di soggetto punitivo riparatore dell’onta subito. Questo sistema antiggiuridico di relazione era talora “avvertito” come cogente anche quando era il “branco” ad agire; solo nel 1865 venivano giudicate a Cosenza “associazioni di malfattori” di Morano, Mormanno, Oriolo, San Giovanni, Orsomarso, Cerzeto, Colosimi, Francavilla. L’anno prima anche di San Fili vicino Montalto⁸. Il più delle volte il reato era individuale ovvero effettuato in concorso con un ridotto numero di soggetti come nella fattispecie in esame⁹.

Il rancore non aveva in genere origini riconducibili a dissapori fra gruppi estesi, o fra “famiglie allargate”¹⁰.

Nel caso in ispecie, movente del crimine era stata la “rivalità” per motivi “donneschi” da parte dei due fratelli, uno calzolaio, l’altro caffettiere. Essi colpirono a freddo il ventiduenne Scavello a morte mentre riconduceva Ruggiero a casa «dopo avere assistito alla recita tenuta da una compa-

gnia di saltibanchi in un' occasionale teatrino che ospitava di tanto in tanto piccole compagnie di attori girovaghi»¹¹.

Segni dell'autentico

In *Pagliacci* ambientato in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di Mezzagosto, fra il 1865 e il 1870, c'è allora un fatto che preesiste alla stesura del testo da parte del compositore.

Il che, ripensando alla produzione operistica di musicisti calabresi – da Manfroce a Cilea, da Stanislao Giacomantonio a Quintieri – è elemento di singolare vicinanza di Leoncavallo, più di ogni ascendenza anagrafica, all'idea che della Calabria si andava affermando in campo letterario ed artistico fra '800 e '900.

Da quell'idea di terra vergine ed impervia, abitata da gente generosa e veemente, sarebbe dipesa in parte la sua attitudine a “piegarsi” alle esigenze di una scrittura teatrale e musicale di impronta veristica.

Pagliacci, pur essendo scritta da un napoletano – e qui c'è un'altra eccezione alla norma che voleva molti calabresi formarsi ed ispirarsi nella città del golfo – si dimostra legata, nel pre/testo, ad un'idea di Calabria ambivalente: una terra di particolare bellezza per un verso; un'area – ed è l'altra faccia – descritta da vari reportages e note di viaggio come focolaio di passioni violente.

E da qui tipizzazioni e clichés cuciti addosso ai calabresi in decenni di riduttive semplificazioni culturali¹².

Leoncavallo prevede la Calabria come luogo di svolgimento della sua tragedia lirica più famosa, mosso da sentimenti contrastanti.

Incidono componenti di tipo soggettivo nella scelta in questione. Anzitutto l'aver vissuto molti anni dell'infanzia a Montalto Uffugo, dove suo padre Vincenzo era stato trasfe-

rito per dirigere la locale Pretura; il contatto con la gente, la cultura contadina, con i sapori della campagna.

Ma rilevano, come ricordato, le impressioni ricavate dall'omicidio commesso dai fratelli D'Alessandro ai danni del domestico di casa Leoncavallo.

Fantasmî del passato, destinati a lasciare ombre del loro accadimento¹³.

Le due Nedde

“Era di Rose la prima Nedda cinematografica”¹⁴. È il titolo di un pezzo giornalistico alla ricerca di spunti sulla storia locale che stimola, al di là della annotazione anagrafica, un accenno ad un parallelo possibile fra la Nedda verghiana e quella leoncavalliana, meridionali di famiglia verista.

Segnate, per tale affinità, da una predestinazione.

Nedda *la varannisa*, dalla omonima novella di Verga di “Vita dei campi”, prima raccolta pubblicata nel 1880 a Milano da Treves in cui è contenuta anche *Cavalleria Rusticana*, è una bruna umile e sola “dagli occhioni neri, scintillanti, ma asciutti, quasi impassibili”, i capelli arruffati, i piedi nudi; ha la madre inferma, moribonda. È rassegnata, schiacciata dagli stenti. Gli occhi aridi ne tradiscono “un inconscio dolore, quale gli occhi più’ abituati alle lacrime non saprebbero esprimere”. Fa la raccoglitrice di olive e abita a Ravanusa, in provincia di Agrigento, dove lavora, piegata dallo sfruttamento, per sopravvivere a mala pena. E dove si invaghisce di Janu che il padrone ha licenziato perché ammalatosi lavorando alla Piana. Il giovanotto ne diventa il fidanzato ma le febbri malariche contratte sul lavoro lo indeboliscono a tal punto da cadere mortalmente “da un’alta cima”. E Nedda “sentendo muoversi dentro sè qualcosa che quel morto le lasciava come un triste ricordo,

volle correre in chiesa a pregare per lui la Santa Vergine". È una bimba, nata "rachitica e stenta", deperita senza il latte della madre a cui manca il pane. Una sera d'inverno, "la povera bambina, tutta fredda, livida, colle manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più".

C'è in questo racconto, che fu un primo successo per Verga, il motivo materialistico, di classe sociale, che lo caratterizza rispetto, per esempio, ad una *Cavalleria Rusticana* dove dirompe forte il tema dell'amore passionale. Più vicina, quest'ultima, a *Pagliacci* sia pure con un comune sfondo di pessimismo e realismo drammatico e con una coralità, nell'opera, che segna la diversità fra individuo e massa. Per cui il paragone più naturale della Nedda di Leoncavallo sarebbe con Lola, figlia del massaiuolo Angelo, maritata al compare Alfio. Come noto, Turiddu seduce Santuzza per ingelosire Lola, riuscendo a diventare l'amante di quest'ultima. Sarà Santa a rivelare il tradimento ad Alfio che affronterà il rivale nel duello rusticano finale. O ancor più con la *Carmen* per questo diffuso esser ostaggio e preda dei sentimenti. La Nedda di Leoncavallo è altrettanto infelice, tenera come la Nedda verghiana. Non è né può essere solo un gioco di omonimie. Sono due donne escluse da diritti, circondate dalla miseria, economica ed umana, persone dall'amore negato, incapaci di una svolta perché frenate da regole non scritte e da contesti culturali chiusi, impossibilitate dal disegnare un futuro alla propria esistenza secondo i propri desideri ed aspettative.

Ultima notazione. Nei fatti delittuosi di Montalto il personaggio femminile è sfumato, resta sullo sfondo. E se Flaubert costruì Emma Bovary dall'esterno ispirandosi a un fatto di cronaca Leoncavallo ha delineato Nedda partendo da vicende elaborate tramite un percorso tutto interno, come creatura letteraria perdente al pari della Nedda verghiana, vittima senza carnefice, quest'ultima.

La tempesta perfetta

Post-verità ancora oggi. In Italia. E di firma qualificata!

Come quella di Marco Ravasini, in *Pagliacci. Bugie di comodo, eclettismo di sostanza*, su “sistemamusica”, Teatro Regio Torino, maggio 2001 reperibile sul web.

Secondo cui “Leoncavallo dovette avere non pochi problemi di autostima e - a quanto sembra - anche un po’ di complessi culturali”, uomo “di piccole e grandi bugie” fra cui la data di nascita posposta di un anno ma soprattutto “la tesi dell’origine autobiografica di *Pagliacci* (...) sconfessata dai fatti e, per converso, prende vigore quella del “prestito” di repertorio, come avveniva normalmente nei libretti del primo Ottocento”.

Il critico inoltre sgombrerebbe “il campo dall’equivoco dell’opera verista, una definizione più che mai di facciata (...) (mentre la Calabria fa da solo cornice pretestuosa)”. Mah! Se in musica esistessero derby Italia-Francia forse la testata non sarebbe Zidane a darla bensì Materazzi seppure a un proprio compagno di squadra! Specie quando Ravasini ridimensiona il delitto d’onore in quel di Montalto e da ragione a Mendès, con un Leoncavallo uscito “incolume dalla causa per plagio intentatagli dal furibondo drammaturgo transalpino”. Ma la condanna non ci fu. E il negare valenza a quel misfatto ottocentesco costringe chi scrive a non tener conto del diritto d’oblio su quegli eventi luttuosi¹⁵.

Eppoi, lo si è detto, molte volte non è la dinamica di un fatto eclatante vissuto da ragazzini che si memorizza bensì la percezione, per certi versi semiosciente, della tempesta di emozioni scatenate da quell’evento.

Comunque, nonostante l’inciso negazionista, Ravasini recupera ampiamente nel seguito ed offre una lettura interessante: “per fortuna, la cifra dell’operismo di Leoncavallo andava in altre direzioni (...) un eclettismo di marca affatto

moderna, che accoglieva nella musica e nei testi il passato e, in pari misura, il presente facendo coesistere verdismo e wagnerismo con Carmen ed Emmanuel Chabrier, gli antichi versi sciolti e i nuovi martelliani a la Carducci con le atmosfere truculente e decadenti dei romanzi d'appendice (Invernizio e Salgari) che proprio allora incontravano i primi successi di pubblico”.

Definire Leoncavallo eclettico è esatto. Ciò che porta a distanziare molti giudizi estetici sono semmai le etichette tipo verismo che vengono coniate avendo in mente modelli preconfezionati che, se calati nel concreto, possono non trovare riscontri. Da qui le disquisizioni sugli influssi da, i prestiti, le derivazioni. Che nessuno nega.

Perché in arte, brillante sofisticazione umana, si rimugina, si rimastica, si rimpasta, “niente si distrugge tutto si trasforma” come in natura, Lavoisier docet!

Note al primo capitolo

¹ In *Oralità, Scrittura, Diritto*, saggio apparso in “Progresso Giuridico” Cosenza, 1984, n. 1/2, chi scrive si è occupato di tali assetti storico-giuridico-comportamentali; cfr. altresì dell'A. il volume *Oralità, Scrittura Digitale* (CJC, 2007).

² Il saggio qui riprodotto è stato pubblicato sul nr. 1/1990 di “SuonoSud”, Roma, ISMEZ Editore. La seguente “sintesi del processo” sta in Archivio di Stato di Cosenza, Marzo, Serie I 28/Bis.

³ Vale la pena citare R. Canosa, *Storia della criminalità in Italia 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1991, 4^a di copertina: «per molti anni, i comportamenti criminali sono stati studiati prevalentemente da un punto di vista giuridico, al quale, soltanto in un secondo momento, si sono aggiunte indagini biologiche, sociologiche, psicologiche e statistiche».

⁴ Cfr. Roma, 1956/Soveria, 1985. Sulle condizioni sociali della Calabria al tempo del delitto D'Alessandro cfr. ad esempio V. Padula, “Il Bruzio” 18 giugno 1864.

⁵ «Indubbiamente, la memoria è una funzione dell'identità, tanto a livello individuale quanto a livello collettivo. Ciò è vero in una duplice accezione: sia nel senso che la memoria è ciò che permette a un soggetto di riconoscersi «lo stesso» nel corso del tempo, sia nel senso che l'identità è il selettore che fa privilegiare al soggetto certi ricordi piuttosto che altri».

Cfr. P. Jedlowski, *Memorie. Temi e problemi della sociologia della memoria nel XX secolo*, sta in “Rassegna Italiana di sociologia”, Bologna, il Mulino, N. 3/2001.

⁶ Di lei nessuna traccia. Le cronache dei processi la citano appena liquidandola con una frase sprezzante: «una che non meritava alcun riguardo». Daniele Rubboli vi intravede già la figura di Nedda, “Carmen italiana”, cfr. *Ridi Pagliaccio. Ruggero Leoncavallo. Un musicista raccontato per la prima volta*, Maria Pacini Fazzi Ed., Lucca, 1985.

⁷ Cfr. L.M. Lombardi Satriani - M. Meligrana “*Un villaggio nella memoria*”, Casa del libro, 1983. Cfr. altresì L.M. Lombardi Satriani - M. Meligrana “*Diritto egemone e diritto popolare. La Calabria negli studi di demologia giuridica*”, Vibo Val., Qualecultura, 1975.

⁸ Sulla documentazione d'epoca relativa al brigantaggio cfr. *Guida alle fonti per la storia del brigantaggio postunitario conservate negli Archivi di Stato*, II, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000; cfr. altresì M. De Bonis, *Bandi e manifesti sul brigantaggio nella Calabria dell'Ottocento*, Cosenza, Periferia, 1988, e l'annessa bibliografia.

Reati “associativi” sono stati riscontrati ad esempio a Longobucco nel 1860, a Carpanzano nel 1863, a Pedivigliano nel 1864. Montalto Uffugo è interessata nel 1862 dall'omicidio De Lio. Fra le fattispecie criminose più usuali da segnalare coltura abusiva di tabacco, danno forestale, renitenza alla leva, grassazione, esercizio arbitrario delle proprie ragioni con armi improprie (pietre, scuri) e proprie, oltraggio, voci sediziose contro il governo. La violenza privata, anche in precedenza, era da ricercare soprattutto nelle sacche di miseria e

disoccupazione; cfr. R. Folino-Gallo, *Criminalità comune, lente deformata e deformante del Mezzogiorno ottocentesco: la Calabria Citra (1832-1834)*, Cosenza "Periferia", n. 40 gen.apr. 1991.

⁹ Esiste una singolare vicinanza tra la teoria della pluralità degli ordinamenti giuridici e quanto teorizzato da alcuni antropologi attenti alla sociogenesi del diritto. Il dato comune è il postulato di una sostanziale autonomia dei distinti ordinamenti, con capacità di produrre autosufficientemente norme vincolanti, all'interno, per i propri associati e di produrre sanzioni per quanti ad esse contravvengano (ad esempio l'ordinamento giuridico sportivo o un ordine professionale). Paradossalmente, ove strutturato in tal modo, un possibile ordinamento "giuridico" potrebbe anche possedere i connotati della antistatalità. La stessa "coscienza collettiva", per quanto non strutturata e non gerarchizzata, può determinare, in tal senso, comportamenti e atti riferibili, in qualche modo, ad un diffuso senso di intendere diritti e doveri, regole e correzioni alle relative infrazioni, che esulano, di norma, dall'analisi della discipline giuridiche, essendo più terreno di studio delle scienze sociali.

Dunque si è in presenza di culture a cui è possibile rimandare la lettura dei tanti *modus vivendi* di aggregati antropici, siano essi classici e primitivi ovvero organizzati e moderni. Tenendo presenti tali presupposti e tali contesti, un qualunque atto o fatto giuridicamente rilevante potrebbe essere interpretato (non giustificato) attraverso i canali di lettura suaccennati. Sulla vendetta cfr. A. Le Pigiariu, con *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina*, Varese, Giuffrè, 1975; lo studioso ha pubblicato il codice tipico di quella società, un codice chiuso, rigido, vincolante.

¹⁰ Al carattere di "famiglia allargata", tipico del gioiese e di varie aree del reggino, sono ascrivibili fondamentalmente fenomeni quali la faida. Gli estesi legami familiari, sia in senso orizzontale che verticale, costituiscono un dato differenziale di notevole portata rispetto alla "famiglia nucleare" tipica, fino agli anni '50 dell'hinterland bruzio, disseminato di famiglie-impresa. In un panorama, quello montaltese, tutto sommato di stasi sociale, un avvenimento come l'omicidio doveva contrassegnare l'esperienza della comunità e dei singoli con echi nella "voce pubblica" per più generazioni.

¹¹ Cfr. L. Romeo, *Montalto Uffugo dall'Unità d'Italia ai giorni nostri*, Cosenza, Progetto 2000, 1999. Lo studioso riconferma la versione dei fatti proposta dal Nardi ribadita da N. Sinopoli in *Come nacquero i Pagliacci*, "Calabria Letteraria", n. 7/1982.

¹² Cfr ad esempio quanto scritto da Cesare Lombroso, *In Calabria (1862- 1897)*, Catania, Giannotta 1898; II Ed. Reggio Calabria, Casa del Libro, ed. 1973.

¹³ I contenuti del paragrafo sono tratti dal nostro articolo *L'identità calabrese dell'opera Pagliacci*, "Calabria" Mensile del Consiglio Regionale della Calabria, n. 85, agosto 1992.

¹⁴ E. Furfaro, "La Provincia Cosentina", 20 agosto 2002. Nella nota, dedicata a Nedda "femme fatale" si riporta parte del testo della nota di sala del film del 1915. La pellicola narra di una "Nedda che si reca a Rose, dal fratello. Ma giunta al paese trova la porta sbarrata: il fratello è partito per l'America. Sola,

sorpresa dal temporale, la giovane trova riparo sotto una cappella votiva. È qui che viene trovata, svenuta, dalla carovana dei pagliacci, Canio, Tonio e Beppe. Ristorata, la giovane segue i nomadi e diviene la Colombina della compagnia". La trama del "muto" prosegue poi con maggior fedeltà rispetto all'originale.

¹⁵ Il processo "si trascinò, con alterne vicende, per quattro lunghi anni, dal 1865 al '69, durante i quali, mentre da un lato, il piccolo Ruggiero, "testimone oculare" del delitto, non veniva escusso, forse per non ravvivare in lui quella sconvolgente drammatica visione, dall'altro, non si fa, nel processo, parola alcuna della trista donna causa dell'accaduto, peraltro definita, altrove, <una che non meritava alcun riguardo!> infatti, alla durissima sentenza dell'8 luglio 1865, con cui la Corte d'Assise del Circolo di Cosenza condannava Giovanni D'Alessandro, autore materiale del delitto, e suo fratello Luigi, rivale in amore dell'assassinato, rispettivamente, ai lavori forzati a vita e a venti anni di lavori forzati, seguivano: quella del 29 gennaio 1866, della Corte di Cassazione di Napoli, che accoglieva parzialmente l'impugnazione e il ricorso dei condannati; quella del 7 maggio 1868, della Corte di Assise del Circolo di Catanzaro, che condannava, in via definitiva, i due fratelli, rispettivamente, a dieci anni di lavori forzati e a sette anni di reclusione, oltre che alle spese processuali; e quella, infine, del 26 novembre 1869, ancora della Corte di Cassazione di Napoli che rigettava però, questa volta, impugnazione e ricorso dei condannati confermando il verdetto!" Cfr. R. Napolitano, *op. cit.* p. 159.

Capitolo Secondo

À la fin du siècle

Paillasse

Nel dicembre del 1902, al Teatro dell'Opera di Parigi, veniva inscenata *Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo. In effetti la “prima” dell'opera che, con *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, avrebbe di fatto segnato i destini del verismo musicale, era avvenuta in precedenza, il 21 maggio del 1892, a Milano. Senonché l'allestimento francese prodotto dall'Académie Nationale de Musique et de Danse, con Aino Akte nel ruolo di Nedda e Jean De Reszké nei panni di Canio, si fregiava dei bozzetti commissionati al maestro Rocco Ferrari il quale vi aveva ritratto immagini e costumi di Montalto Uffugo, Rose e San Benedetto Ullano. Una novità, la sua firma su quelle decorazioni, frutto di una ricerca effettuata con scrupolo etnografico che andava a marcare ulteriormente l'ambientazione *southern* del melodramma in direzione di un ulteriore tratto realista. Era la prima volta che venivano “proiettate” sulla scena europea immagini di così spiccata aderenza agli scenari disegnati dalla fervida immaginazione del compositore-librettista Leoncavallo¹.

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

I cori erano affidati a M. Puget e l'orchestra alla bacchetta di J. Paul Vidal.

Lo spettacolo suscitava nel pubblico dell'Opéra una vera e propria ovazione ampiamente documentata dalle cronache del tempo.

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

Su “Le Figaro” del 18 dicembre Eugène d'Harcourt ne lodava la vitalità: «commedia, dramma, tragedia, tutto vi passa ed in un'ora è finita, e non ci si può annoiare un istante». Già

prima, sulla stessa testata, il 4 dicembre, Adrien Bernheim, nel presentare “le debut de m. Leoncavallo”, aveva concluso il suo pezzo biografico con un invito ai giovani musicisti italiani dei conservatori di Napoli, Roma, Milano, Venezia e Bologna, a “ricordare la storia della Festa della Madonna della Serra di Montalto”.

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

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

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

Queste e quelle affermazioni, dal vago sapore sciovinista, pretenderebbero di pronunciare una sentenza mai emanata da tribunali. In effetti della questione venne investita la giu-

stizia ma non se ne fece nulla a causa del ritiro della querela da parte del denunciante, il transalpino Mendés.

Del resto, sia *Pagliacci* che *La Femme de Tabarin*, devono molto al precedente archetipo spagnolo, il *Dramma Nuovo* di Manuel Tamayo Y Baus, datato 1867.

È stato scritto che l'assassinio del 1865 ha costituito una sorta di ideale antefatto, un pre-testo scolpito in mente all'autore. Un'ipotesi per niente peregrina, sempre che si voglia riconoscere un adeguato valore alle fonti che riportano, quale involontario testimone del misfatto, Leoncavallo fanciullo.

La *place-identity*, nel dramma, occupa una collocazione non secondaria, in quanto elemento oggettivo. All'identità dei luoghi della vita - e con essi degli oggetti che vi si posano - va aggiunta quella degli avvenimenti che li hanno impressi di sé. In tal senso una chiave di lettura in termini di "significati evocativi" ci porta a valutare l'elemento, di tipo soggettivo, determinato dall'esperienza di violenza che toccò l'autore allorché, ancora imberbe, viveva con la famiglia, nel paese affacciato sulla valle del Crati. Elemento di natura anche sociale, in quanto rapportabile alla relazione dello stesso con la piccola comunità locale di appartenenza. Era una Montalto di nobili e plebei, mercantile e rurale, borgo patrizio e centro cristiano, quella in cui avvenne il delitto. Allora la "piaga" più visibile, a livello di devianza sociale aggregata, in un decennio sconvolto dal brigantaggio, erano le "associazioni di malfattori". Presenti erano i reati individuali tipici di un mondo ancora agropastorale, in cui la neonata Unità d'Italia, a seguito del passaggio dal giogo borbonico al regime monarchico nazionale, stentava a registrare particolari segnali di cambiamento nei livelli e negli stili di vita delle popolazioni autoctone.

Quel crimine, uno dei tanti destinati ad essere "rappresentati" giudiziariamente nel capoluogo bruzio ed a confluire negli aridi numeri delle statistiche giudiziarie, potrebbe aver

fornito, al compositore di *Paillasse*, un reticolo di conoscenze e affetti di cui l'universo fantastico dell'autore si sarebbe alimentato assieme al ricordo di un ambiente sociofisico da *wilderness*.

Occorrerebbe, finalmente, dare assetto alla verità.

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

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

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

Canio teme che Tonio gli insidi sua moglie Nedda che in realtà ama Silvio, un possidente locale. Lei respinge i tentativi di approccio da parte di Tonio che si vendica denunciandone al marito il legame segreto. Canio, folle di gelosia, tace. Nel secondo atto il dramma si compie. Ne è tramite la rappresentazione di una commedia. La donna, sul piccolo palcoscenico, assume il ruolo di Colombina. Tonio, il corteggiatore, è Taddeo. Beppe, altro personaggio, diventa Arlecchino.

E Canio, vestiti i panni di Pagliaccio, uccide nel finale

Colombina con un pugnale che si rivelerà vero. Nedda, morendo, invocherà Silvio che, accorso in aiuto, verrà anch'egli ucciso da Canio.

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

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

Tutto ciò può essere considerato "legenda"?

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

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

Nella fattispecie in questione il senso dell'onore si mescola a quello che si potrebbe definire un rito di passaggio: un episodio di violenza come dimostrazione di forza, auto-affermazione, baldanza, abilità, quasi un messaggio ai più di aver adempiuto ad un "obbligo" per acquisire reputazione anche se al di fuori delle istituzioni. Una situazione che, nel melodramma, si tramuta in vendetta per gelosia in una simbolica accezione di sangue.

Per tornare all'esperienza di Leoncavallo spesso si minimizza la supposta relazione di causa-effetto fra emozioni passate e intuizioni creative presenti e si sottolinea invece

quella relativa alla circostanza che lo “spirito del tempo” dell’irruzione verista esercitò ai fini della stesura dell’opera. In verità, nella fruizione di un’opera d’arte, importa rilevarne il significato globale, l’identità stilistica, l’essenza significante, le quote della totalità del mosaico, il *genius loci*, il senso stesso del messaggio dell’autore visto in diacronia e sincronia.

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

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

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

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

Vero è che i tempi di diffusione, risposta, assestamento della pubblicistica sono a volte lunghi.

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

Ma, oltre ciò che appare, c'è l'autenticità delle infrastrutture mentali razionali e immaginative, ci sono i nessi fra tessuto socioculturale e strutture del pensiero creativo.

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

Uno spunto, ancora, per ridare respiro alla biografia di un artista troppo spesso stretta entro schemi che la appiattiscono in nicchie chiuse, eppure interessante se vista in un'ottica più ampia, di interazioni e interconnessioni.

“Io sono il Prologo”. È la prima espressione profferita in *Pagliacci* quasi un manifesto del verismo musicale. La storia che ne sta a monte può essere, a sua volta, “prologo” di un capolavoro i cui cromosomi ideativi sono forse ancora da isolare.

La sindrome di Salieri

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

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

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

La vertenza intentata oltralpe è datata 1899. L'occasione era stato il libretto inizialmente intitolato *Il pagliaccio* (poi *Pagliacci*) di Leoncavallo. Oggetto della causa, la somiglianza

za del melodramma verista con il precedente, *La femme del Tabarin Tragiparade en un act*, del 1887, a firma di Mendès, pubblicato originariamente in “La Semaine Parisienne”, nel 1874.

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

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

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

Leoncavallo respinse le denunce mentre, dal canto suo, la Società non andò avanti. Il giudizio venne lasciato cadere, del resto lo stesso Mendès si era ispirato a sua volta al *Drama Nuevo* (1867) di Don Manuel Tamayo y Baus.

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

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

Invidia del successo, sindrome di Salieri, semplice rivalsa economica?

Di fatto all’erudito ma non geniale Mendès sfuggì la Grande Occasione per arricchire il proprio curriculum del pezzo pregiato, quello con il volto tragico del Clown più famoso del mondo.

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

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

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

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

Nonostante tutto Mendès non merita, fuori dalla Francia e dagli sciovinismi di maniera, l'oblio riservato ai vinti².

La scena nel crimine

I reati commessi nell'ambiente dello spettacolo e della musica tendono ad avere in genere una certa eco rispetto a quelli perpetrati da gente comune.

Ma le tipologie e le dinamiche sono più o meno simili, tranne ovviamente alcune fattispecie che sono più specificamente attinenti a quel mondo.

Nella vicenda di Leoncavallo e dei suoi *Pagliacci* in cui l'Autore, giovanissimo, intravede una scena (possibile) nel crimine (il delitto Scavello) si ritrovano alcune tipicità penalmente rilevanti, quelle relative al diritto d'autore, in biografia, ma anche prassi criminali e criminogene abbastanza diffuse, come l'omicidio, assurto agli onori del palcoscenico.

Ma restiamo ai temi del copyright.

Si è visto e dibattuto come uno dei processi per plagio più famosi sia stato quello intentato da Catulle Mendès a Leoncavallo.

Per contro è importante anche la causa quasi coeva intentata, e vinta, da Giovanni Verga vs Pietro Mascagni per rivendicare i diritti di *Cavalleria rusticana*.

Fatti sfociati in atti processuali.

Ma *Pagliacci* tratta non dell'assassinio del 1865³. Il crimine che approda sulla palcoscena non è pura ricostruzione della realtà, è sua travalicazione, fiction, neanche docufiction.

Frutto di sensazioni antiche, immagini appannate di parenti piangenti, discorsi in casa. Forse commenti dinanzi al camino. L'amarrezza dei familiari. Ricordi.

Subito dopo la notte fra il 4 e il 5 marzo 1865 Vincenzo Leoncavallo, giudice presso la Giudicatura mandamentale di Montalto, si era ritrovato davanti, in quanto arrestato dai due gendarmi Tommaso Giubbilini e Pasquale Ginieri Conte, il ventottenne Giovanni D'Alessandro; lui solo, essendo suo fratello Luigi riuscito a fuggire.

Era stato lui dunque a raccogliere inizialmente la deposizione sul ferimento dello Scavello, a redigere "osservazioni generiche sulle offese" riportate da uno degli autori dell'aggressione.

Nel cui taschino era stato allora individuato un foro ritenuto compatibile con la precedente presenza di uno stilo, elemento ricollegato all'averlo visto avvicinare al garzonzello all'uscita del teatro, e fuggire col fratello dalla scena del delitto, con lo Scavello morente a seguito dell'agguato. Una posizione compromessa che Leoncavallo padre non avrebbe seguito in quanto al suo posto sarebbe subentrato il giudice supplente Francesco Marigliano. Forse una rinuncia perché toccato sul piano personale dall'uccisione del proprio domestico?

Andiamo indietro nel tempo. Sarebbe interessante poter conoscere cosa in effetti avesse saputo il giovane Ruggiero degli eventi che lambirono suo padre Vincenzo, in merito alla spedizione di Sapri, sul di lui ruolo avuto, nella rivolta di Pisacane, l'eroe venuto dal mare, come Palinuro, ruolo a quanto parrebbe decisivo, dopo il tentato sovvertimento contro il Regno delle Due Sicilie. Scrive Marco Grilli che "lo sbarco creò grande confusione tra le autorità locali fino a quando prese in mano la situazione il giudice regio a Sanza, Vincenzo Leoncavallo"⁴. L'esito finale della missione, col massacro dei rivoltosi su incitamento dei filoborbonici, è datato 28 giugno 1857, quando Ruggiero era in fasce.

Possibile che, di quei tragici avvenimenti, da ragazzo non avesse mai sentito parlare in casa? Nè dell'atto suicida di Pisacane o dell'azione letale del sottocapourbano Sabino Laveglia e relativa truppa? È vero, siamo nell'ambito delle congetture, ed è anche probabile che dopo l'Unità d'Italia nel 1861 il magistrato del nuovo stato unitario e monarchico non avrebbe con piacere riparlato di quel tragico episodio avvenuto sotto Eboli, dove Cristo si era fermato, e dove era caduto da martire risorgimentale un Guevara confuso per bandito; nè della sorte dei superstiti condannati dalla Corte criminale di Salerno. Chissà quali rimpianti avrà avuto il magistrato che professava, a quanto si è letto, idee liberali!

In proposito, Luciano Romeo, nel volume *Leoncavallo ritrovato*, riporta che Vincenzo Leoncavallo "finì sul libro nero della polizia borbonica per aver incriminato i responsabili del massacro della spedizione di Carlo Pisacane in quel di Sapri.

Per questo motivo fu trasferito prima a Eboli e da qui successivamente a Montalto Uffugo".

Ma non ci sono elementi concreti di valutazione.

Semmai tutto ciò stimola un'altra domanda: perché Leoncavallo dichiarava di esser nato nel 1858? Per pareggiare Puccini all'anagrafe? Per il vezzo di togliersi un anno anagrafico dall'età? O era una maniera inconscia di rimozione di eventi che potevano avere in qualche modo segnato la coscienza di suo padre, e la serenità della famiglia, in quegli anni di turbolenta questione sociale (e meridionale)?

Più di un secolo dopo, nel 1967, Luigi Tenco si ispirerà ai versi di Mercantini di *La spigolatrice di Sapri* nel brano *Li vidi tornare*. Ma il titolo verrà cambiato in *Ciao Amore Ciao*, più da Sanremo.

E il cantautore, stroncato, si sopprimerà, come un eroe mazziniano di fronte al popolo che non lo ha capito.

Le gemelle diverse

Cavalleria Rusticana e *Pagliacci* sono classici senza tempo rappresentati a distanza di due anni l'uno dall'altro, il primo nel 1890 il secondo nel 1892, in accoppiata sui teatri di tutto il mondo da oltre un secolo. Tre atti in tutto, anche se *Pagliacci* era stato pensato inizialmente in un atto per narrare “come si amano gli esseri umani”, che si dipanano attraverso strazianti conflitti fra parti opposte, in una stringente dialettica di senso e di sensi, di dualismo amore/morte in cui prevalgono rabbia e gelosia ed esplodono raptus omicidi; scene riprese dal basso, dalla realtà di gente misera, massari, soldati, carrettieri, artisti girovaghi...

Definite sorelle siamesi, insomma parenti, a tratti gemelle eppure così diverse!

Una diversità su diversi punti pur su una affinità di base già a partire dalla ambientazione in contesti paesani simili di Sicilia e Calabria, Vizzini e Montalto Uffugo. Con dei punti da sottolineare.

1. Problemi analoghi di riconoscimento autoriale con relativo strascico giudiziario.

Per *La femme de Tabarin* Mendès, che denunciò Leoncavallo, a sua volta nel 1887 era stato accusato di plagio da Paul Ferrier, autore della commedia *Tabarin*, poi musicata da Emile Pessard e rappresentata nel 1885. Se a Leoncavallo andava bene il giudizio, a Mascagni accadeva il contrario in quanto citato in giudizio da Verga perché l'opera, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, era da ascrivere alla novella verghiana nonostante diverse sfumature e variazioni di trama.

2. Intermezzo sinfonico. Arioso e di grande afflato corale quello iniziale di *Pagliacci*, struggente e lirico quello di “*Cavalleria*”, ma posto all'interno dell'atto unico.

3. Idea originale. Nido di memorie ed invenzione quella di *Pagliacci*.

Ascendenza letteraria di “Cavalleria” sancita anche giudizialmente.

4. Apertura di scena. Turiddu all’inizio intona sotto una finestra una canzone popolare in dialetto, la *Siciliana*, che è un incipit vocale; un gesto originale, perché connota di realtà regionale il melodramma. Leoncavallo col prologo iniziale, esterno allo spettacolo, paranarrativo, produce un effetto ancor più forte, declamativo, dichiarativo sui canoni estetici veristi.

5. Il soggetto di ambedue i melodrammi ha funzione di contrasto evocativo collegabile a scene forti con tormento del soggetto “offender” o “reattivo”.

Vedansi rispettivamente nel cinema Al Pacino nel finale del film *Il padrino III* di Coppola (1990) e *Gli intoccabili* di De Palma (1987), nella parte in cui De Niro si commuove nel sentire *Ridi Pagliaccio* in teatro mentre avviene la mattanza.

6. *Pagliacci* adotta la maschera, Colombina, Arlecchino, Taddeo.

Mascagni comporrà *Le maschere* con scarsa fortuna ma in “Cavalleria” son maschere antropiche i personaggi stessi, antropologicamente caratterizzati, tipi nei topoi.

7. Robusta truculenza del finale thriller. Più Sergio Leone che Fellini in *Pagliacci*, stile western italico anche il finale di “Cavalleria”. Musica epica anche nell’episodio X *I pagliacci* firmato da Bill Bryden, del film britannico *Aria*, del 1987.

Divisi da Bohème

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

Avvenne invece che la sua trasposizione in melodramma,

anzi in due, determinò una delle querelles più roventi di inizio secolo scorso. Ma di chi il merito, la primogenitura, dell'idea? Di uno dei compositori interessati all'operazione, Ruggiero Leoncavallo. Guido Marotti, amico di Puccini, l'antagonista autore di *Bohème*, ci racconta i fatti in *Giacomo Puccini Intimo*. Nel piccolo libro, pubblicato da Vallecchi nel '25, il biografo, affidabile per la sua vicinanza all'operista toscano, racconta "tempo addietro, Ruggiero Leoncavallo gli aveva proposto un suo libretto intitolato *Vita di Bohème*, ma Puccini, cui frullavano altre idee per il capo, e non conosceva il romanzo di Murger, oppose un cortese rifiuto, senza neppure guardare il lavoro del collega. Solamente un anno dopo, avendo letto il romanzo ed essendosene entusiasmato, tanto fece, tanto tempestò, che Giacosa ed Illica, col paterno aiuto di Giulio Ricordi, gli fecero il libretto dell'opera famosa.

Se non ci fosse stato il buon Sor Giulio, sarebbe andato tutto a monte, perché Puccini e Illica attaccavano certe liti di inferno da non potersi ridire. Giocosa mansueto, Ricordi conciliatore, furono una vera provvidenza.

Quando Puccini incontrando Leoncavallo a Milano gli accennò casualmente al lavoro che stava facendo l'autore dei *Pagliacci* montò su tutte le furie".

Era l'avvisaglia dell'incrinamento dei rapporti fra i due, l'istigazione alla sfida sul palcoscenico. Eppure si trattava di due *Bohème* dissimili, autonome, anche nella caratterizzazione nella dolce (?) vita dei bohemiens parigini.

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

Insomma due approcci distinti, uno aperto in estensione al sociale l'altro concentrato sull'espressione lirica e vocato alla

rappresentazione dell'interiorità psicologica dei personaggi.

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

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

Per *Bohème* Leoncavallo aveva confermato la capacità di “leggere oltre” il soggetto drammatico, di intravederne la stesura in libretto, di immaginarlo rappresentato (anche in quel caso, senza un team di letterati-librettisti al suo fianco, libero esclusivamente di comporre), di disegnare le impressioni nette di un'ambientazione popolata da tipologie ben delineate; e se borghesi, riconducibili ad una fauna antropo-lirica ripresa dal basso, da pieghe e piaghe collettive prima che esistenziali come quelle dell'amore tragico dei Mimì e Rodolfo del capolavoro pucciniano. Ma il duello a distanza con Puccini fu perso. Al botteghino, certo, ma essenzialmente per quel mancato guizzo inventivo.

Di Leoncavallo si conosce l'aria *Vesti la giubba* più di ogni altro acuto della sua *Bohème*. Perché la storia si può ricordare di noi ma non si saprà mai a fondo come consegnarsi alla sua memoria⁵.

Note al secondo capitolo

¹ Cfr. dell'A. *Pagliacci. Un delitto in musica*, cit., introduzione.

² Cfr. dell'A. "Calabria Ora", 25/6/2010 e *Versus*, cit.

³ Sotto il nome di crimini e delitti - o reati, nella terminologia contemplata dal sistema giuridico italiano, "si giudicano sempre oggetti giuridici definiti dal codice, ma, nello stesso tempo, si giudicano istinti, passioni (si puniscono delle aggressioni, ma attraverso queste aggressività (...) degli assassini, che sono anche pulsioni e desideri". Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1975, pag. 20. Nel caso in questione il delitto Scavello fu di tipo emotivo, mosso da idea fissa di vendetta con alla base una spinta dettata da antipatia/odio; il tipo di crimine sulla scena, di Canio, è più specificamente di tipo passionale, proprio "di un delinquente occasionale che, a causa di determinate caratteristiche fisico-psicologiche, presenta una predisposizione ai turbamenti emotivi o passionali; fenomeni, questi, che fanno crollare la sua capacità di resistenza" nervosa (n.d.r.), cfr. A. Lamberti, *Profili di antropologia criminale*, Salerno, Edizioni Beta, 1976, pag. 161.

⁴ Cfr. "InStoria", 31/2007. La gente di quella zona del Cilento "ubriacata da false notizie sul conto degli insorti" attaccò i banditi a Sanza. "Quando Carlo Pisacane se lo vide venire incontro, quel popolo per il quale si era mosso tanto ingenuamente e generosamente e per il quale ora dava la vita, una mandra inferocita di esseri che all'aspetto non avean più d'umano che le sembianze, agitando le armi raccogliette e gridando come forsennati il loro amore per la trista tirannide che egli e i suoi compagni volevano abbattere, ebbe l'ultima ingenuità della sua vita: ordinò ai suoi di non sparare. Sperava ancora che tutta quella gente, vedendosi accolta senza atti di ostilità, sarebbe rinsavita (...) avvicinò con un gesto rapido e doloroso la pistola alla gola, sotto il mento e sparò... Giovambattista Falcone che, all'ordine di non sparare, aveva abbassato l'arma e assistito con angoscia a quella scena, quando vide cadere il suo capo per la sua stessa mano, in un gesto di impulso deciso, ne seguì l'esempio, e cadde riverso sul corpo stesso di Pisacane" cfr. L. Pollini, *La tragica spedizione di Sapri (1857)*, Milano, Mondadori, 1935.

Come Palinuro, Pisacane, abbattuto da genti terrestri, verrà poi onorato, e con lui i suoi 300 giovani e forti. Secondo altra tesi le cose sarebbero andate diversamente. La borghesia liberale locale "si ritrovò, in parte, accanto agli urbani e ai gendarmi borbonici la mattina del 2 luglio 1857, quando, non lontano dall'abitato, Carlo Pisacane e i suoi rivoltosi, quelli almeno scampati all'eccidio, sfiduciati, stanchi, privi di munizioni, furono feroce bersaglio non della folla inferocita bensì delle pallottole del sottocapo urbano Sabino Laveglia e della sua truppa", (cfr. F. Fusco, www.Comunedisanza.sa.it).

⁵ Cfr. Cfr. dell'A. "Calabria Ora", 13/6/2010.

Capitolo Terzo

Novecento

Caruso veste la giubba

30 novembre 1902. Enrico Caruso registra *Vesti la giubba*, seguito da altre incisioni il 1 febbraio 1904 e il 17 marzo 1907, e supera il milione di copie vendute. È la "prima" discografica, quella a marchio Gramophone per le grammofoniche "macchine parlanti", a Milano con Salvatore Cottone al piano, ascoltabile sul sito www.lastraonline.it, a consegnare alla storia della fonografia quest'aria già famosa in teatro¹.

Da dividere in due parti.

Recitar! mentre preso dal Delirio! Non so più quel che dico/ e quel che faccio! eppure è d'uopo sforzati! Bah! Sei tu forse un uom? Tu sei Pagliaccio!

È l'incipit preparatorio, zeppo di esclamativi, che prelude al trionfo del canto, al debordio della voce, all'apice melodico aperto dalla risata sarcastica che trasuda rancore e preannuncia le linee melodiche di

Vesti la giubba/ e la faccia infarina.

E chiude col

Ridi Pagliaccio/ sul tuo amore infranto.

Ridi del duol/ che t'avvelena il cuor.

Timbro forte e fervore tragico, anche su disco, *Vesti la giubba* rappresenta il baricentro emotivo del due atti leoncavalliano, il cuore pulsante dell'intero melodramma.

Una tale immediatezza armonica la si risconterà anche in *Mattinata*, che sempre Caruso registrerà l'8 aprile 1904 a Milano con lo stesso Leoncavallo al pianoforte, a contrassegnare un altro momento di disinvolta creatività del compositore attorno al passaggio di secolo.

Ma l'aurora, che qui è di bianco vestita, è romantica, non verista.

Il pathos si trasforma in lirismo. La rustica crudità esistenziale diventa estasi.

Il tetro schiude l'uscio del teatro, e si trasforma in me-

raviglia, di fronte alle ore del giorno che avanza, alla luce del sole, ai colori del paesaggio.

Ancora una volta Leoncavallo si dimostra autore valido fuori dagli apparati scenici, capace di comporre di getto, con il mestiere del pianista abituato ad accompagnare cantanti nella Parigi tardottocentesca per vivere e sopravvivere di musica.

Come noto, i diritti di *Mattinata* verranno venduti per duemila lire agli americani della Gramophone Company da un Leoncavallo in difficoltà economiche.

W l'America

E l'opera va ... le varie esperienze discografiche e concertistiche di accostamento, da parte di jazzisti, all'opera lirica non devono far pensare ad un'attenzione unilaterale della musica neroamericana nei confronti del mondo del belcanto.

In Italia, culla del melodramma, quantomeno singolare è il riguardo che, a vario titolo, hanno nutrito per la musica del Nuovo Mondo alcuni operisti di scuola verista. È noto che Puccini, dopo aver assistito, durante un soggiorno in U.S.A., a una messinscena della commedia di Belasco, *The Girl of the Golden West*, vi si era ispirato per il progetto dell'opera *La Fanciulla del West* (1909). Una partitura caratterizzata da un inedito linguaggio armonico intessuto da scale e sincopi ardite per l'epoca, con impasti meglio adatti a ottenere il colore a livello orchestrale del primitivo ambiente dei cercatori d'oro che sarebbe stato reso "vero" dalla presenza di autentiche *western songs* di melodie su di esse modellate.

La ricerca di colore, dato saliente già nella *Carmen* di Bizet (1875), avrebbe portato il Puccini oltreoceanico a immaginare un minstrel intonare una canzone ad apertura

del sipario di *La Fanciulla* ed a mescolare, qua e là, rigidi accenni di ragtime ad un dinamico “allegro brutale”.

E se Mascagni viveva un rapporto combattuto verso questa musica pur dopo esser stato spettatore di una performance del jazzista Sesto Carlini, è documentato a parte il “contatto” fra i due eclettici Berlin e Leoncavallo. Su quest’ultimo, in effetti, il discorso sarebbe più articolato.

Si viveva allora una fase di diffusa apertura delle arti in direzione delle culture “altre” europee e le altre culture extraeuropee. Si pensi in pittura a Picasso, a Gauguin ... In musica a Delius, autore di *Appalachia*, a Dvořák, che componeva la *Sinfonia n. 9 Dal Nuovo Mondo*, eseguita nel 1893 alla Carnegie Hall, a Debussy, in *Golliwogg’s Cakewalk* dall’opera pianistica per bambini *Children Corner* (1908), a Hindemith (*Suite 1922* per pianoforte) e Stravinskij (*Ragtime per 11 strumenti, Ebony concerto*), Ravel (*Minstrel, Five o’clock Foxtrot*), Šostakovič (*Tahiti Trot*), Antheil (*A jazz Symphony*), eppoi Poulenc (il rag-mazurca *Les biches* con scansioni ritmiche jazz). Di Leoncavallo non risultano prese di posizione a favore del jazz alla Casella.

Ma esiste un aspetto, nella sua produzione musicale, americano (lo stesso Dvořák aveva scritto in “Quartetto per archi op. 96 Americano”): una *Marcia Yankee*, del 1912, edita inizialmente nel 1906 con il sintomatico titolo di *W l’America* dedicata a Theodore Roosevelt. Sono pagine pianistiche, ispirate al genere esotico in voga a quel tempo. Ma l’asse Gottschalk-Bizet avrà pur prodotto un qualche effetto fra i veristi di casa nostra! Vicino a un Enrico Caruso che faceva la spola con l’America come Toscanini, primo direttore di *Pagliacci*, il compositore subì evidentemente il fascino del mito americano fors’anche attraverso le testimonianze di artisti giramondo. Lo stesso soggiorno in Francia era valso a fargli assorbire lo spirito di apertura verso nuove frontiere e paesaggi sonori. E una compiaciuta dedica di Berlin ne è ulteriore riprova¹.

Leoncavallo v/s Caruso

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'idea era di affiancare, al soprano Eugenia Burzio, l'ugola dorata del tenore che in quell'occasione aveva a fianco

il soprintendente del Metropolitan di New York, Giulio Gatti Casazza.

Ma, seppur cortese, la risposta era stata un rifiuto, motivato da un'agenda di impegni fin troppo fitta per almeno tre anni, Nuova York, Londra, Germania...

In effetti le perplessità sull'opera patriottica e "napoletana", già espresse da Sonzogno sul piano economico.

Avevano, nel caso di Caruso, un retroterra dal sapore amaro risalente al distacco dalla città del golfo avvenuto dopo la stroncatura ad opera del critico Saverio Procida sul periodico "Il Pungolo", in occasione di una sfortunata esibizione del 30 dicembre 1901 e al conseguente giuramento del tenore di non cantar più a Napoli².

Il core 'ngrato sembrava stavolta, a Leoncavallo, quello di Caruso oltre che di Gatti-Casazza (e indirettamente di Toscanini).

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

Ma indietro, il grande Caruso, non tornò, non abiurò al giuramento di tredici anni prima quando garanti che sarebbe tornato in città solo per riabbracciare la madre o mangiare gli spaghetti alle vongole.

E fu di parola. Solo che questa coerenza lo allontanò dal padre dei suoi adorati *Pagliacci*.

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

È quanto accadde a Caruso, prima accusatore poi, suo malgrado, accusato³.

Scena muta

Un silent drama. Monco della musica. Si era nel 1915! Ma era proprio *Pagliacci*, della Mediolanum Film, per la regia di Francesco Bertolini con un cast composto da Bianca Virginia Camagni, Paolo Colaci, Giulia Costa, Annibale Ninchi, Achille Vitti, Umberto Zanuccoli. Fonte *The Complete Index to Literary Sources in Film* di Alan Goble (Walter de Gruyter, 1999). Con manifesto illustrato del futurista dalmata Leopoldo Metlicovitz, quello di Cabiria. Al melodramma si schiudeva la strada del cinema! Nasceva il ... Melofilm! Così, mentre Enrico Caruso indossava i panni di Canio al Teatro Colon di Buenos Aires, Il libretto di Leoncavallo diventava sceneggiatura filmica. Segno che anche da solo poteva funzionare. E tornare a nuova vita, per un pubblico ancora più vasto. Repetita Juvant! L'operazione era ripresa in Gran Bretagna nel 1923 presso gli Isleworth Studios con direzione curata da G. B. Samuelson e interpretazione di Adelqui Migliar (Canio), Lillian Hall-Davis (Nedda), Campbell-Gullan (Tonio), Frank Dane (Silvio).

Ma era ancora scena muta!

Che finalmente nel 1931 si animava di suoni con una versione completa del melodramma, questa volta americana, protagonisti Fernando Bertini (Canio), Alba Novella (Nedda), Marco Valle (Tonio), Francesco Curci (Beppe), Giuseppe Interranti (Silvio). L'esecuzione orchestrale era affidata alla San Carlo Symphony Orchestra con l'Ensemble San Carlo. La regia era di Joe W. Coffman, per conto della compagnia di produzione Audio Cinema, produttore l'impresario italoamericano Fortune Thomas Gallo, general manager della San Carlo Opera Company sin dal 1913. Si sarebbe trattato del primo film opera se si considera che altre fonti storiche lo danno come realizzato nel 1929. Come noto *Don Giovanni e Lucrezia Borgia* di Alan Crosland ri-

sulta essere il primo film con effetti e colonna sonora che precede di un anno *The Jazz Singer* dello stesso regista.

Leoncavallo. Ultimo atto

Nel 1919 ha avvio il primo dopoguerra; è il primo anno del Biennio Rosso; Marinetti partecipa con Mussolini all'adunata di San Sepolcro a Milano; i teatri sovietici vengono nazionalizzati; Alfredo Casella presenta al Teatro Augusteo di Roma *Pagine di guerra* op. 25 bis, cinque film musicali per orchestra; esce il film *Barrabas* di Louis Feuillade; Jim Reese Europe tiene una serie di concerti in Francia; viene incisa in Italia *All The Jazz Band Ball* eseguita dall'orchestra del Teatro Trianon di Milano, diretta da Nicola Moletti; la Emerson pubblica il 78 giri *Virginia Blues* dei Louisiana Five; Bartók compone il balletto *Il mandarino meraviglioso*; Andrè Caplet completa *La boite a joujoux* di Debussy; al Teatro Olimpia di Milano sono allestiti di Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù* e di Rosso di San Secondo *La bella addormentata*; a Roma si replica, all'Argentina, del drammaturgo siciliano, *Il giuoco delle parti* ed a Napoli è messo in scena al Teatro Umberto *Borgo Sant'Antonio* di Raffaele Viviani; in Europa von Hofmannstahl rappresenta *La donna senza ombra* e Joyce il suo *Esuli*; F. Cangiullo pubblica il manifesto *Il mobilio futurista*; nasce a Weimar il Bauhaus; riapre il Vieux-Colombier a Parigi e il Theatre Guild a New York; si pubblicano *Inchiesta sulla vita italiana* di E. Settimelli (Cappelli, Rocca San Casciano) e *Per un'estetica dell'irrazionale* di G. Gori (Isola, Alatri); nascono Nilla Pizzi, Ross Bagdasarian, Severino Gazzelloni, Lennie Tristano, J. D. Salinger, Primo Levi.

Nel 1919 muore Ruggiero Leoncavallo.

Note al terzo capitolo

¹ Dopo Caruso altri grandi tenori si sarebbero cimentati in *Vesti la giubba*: Aureliano Pertile, Jussi Bjorling, Mario Lanza, Mario Del Monaco, Luciano Pavarotti, Jonas Kaufmann, (cfr. treccani.it, sub voce).

² Cfr. dell'A. *Procida il pungolatore*, Versus, cit., pa. 96-104.

³ Cfr. dell'A. "Calabria Ora", 4/7/2010.

Capitolo Quarto

Il magico del tragico

Una Montalto nordica

La esatta collocazione del luogo autoriale ha un ruolo ponderato nella geografia letteraria ed artistica. Come il mercato Forville a Cannes descritto da Simenon, la piazzetta di Capri frequentata da Sartre, la Manhattan di Woody Allen, il porto di Milazzo immortalato da Malaparte, l'isolotto di Sainte Marguerite fissato su carta da Dumas, Spoon River di Masters, la Hauteville House di Hugo, la immaginaria Lilliput di Swift, Macondo di Marquez, Castle Rock di Stephen King, Hogwarth della Rowling.

La Montalto Uffugo di Leoncavallo è paese reale del mondo, ma se tutto il mondo è paese l'antica Aufugum può essere esportata anche altrove.

Se così è ci possono stare certi fotogrammi del film inglese, a colori, datato 1936, diretto da Karl Grune.

Vi figura fra gli altri Richard Tauber, tenore.

Pagliacci è opera locale, ben vista in ambiente teutonico forse per una certa cotée gotica, e per l'apprezzamento (e influsso) di Wagner da parte di Leoncavallo.

Può calzare finanche una immagine "austriaca" di Montalto nell'altro film del '42.

A inizio '900, quando i mass media del film e della fonografia erano in fasce, era ancora il teatro musicale a svolgere la funzione predominante di dar "voce" comunicativa al grande pubblico di storie verosimili, con respiro diretto di polvere di palcoscenico.

E con soggetto di robusto retroterra letterario oltre che musicale il cinema offriva già agli inizi due opzioni possibili fra l'accezione più realistica alla Griffith e quella fantastica alla Méliès.

Il Melodramma, dal canto suo, portava chiusa in grem-

bo quella Musica che il film muto non era in grado di contenere se non sovrapponendo al momento della proiezione improvvisati commenti pianistici al buio delle sale.

L'avvento del sonoro avrebbe consentito alla Musica di riemergere, inserita nel microcosmo-presepe montaltese, a far da linfa rigeneratrice per un teatro musicale che stentava ad uscire dalle secche di un repertorio usato e abusato.

L'occhio dell'Autore si era spostato verso il il ventre più popolare di una comunità. Sdoganandone il ceto miserabile, nobilitandone gli amori, gli odi, certe bestialità plebee. Così facendo andando a smuovere la corteccia dei sentimenti di spettatori vogliosi di verità sia pure a teatro, anzi al teatro nel teatro di *Pagliacci*, cioè all'apoteosi della finzione!

Era la direttrice della *Carmen* di Bizet. Ma c'erano dietro Verga, Capuana, Serao, Deledda... la tendenza del momento, di quel momento storico. Che riappariva sullo schermo a distanza di decenni, quasi nuova.

Il film del '36 "avrebbe esportato" Montalto fuori dalla Calabria, in Mitteleuropa, anche se non dichiaratamente, continuando gli esperimenti di delocalizzazione già attuati negli studios angloamericani e in vari teatri in giro per il mondo.

L'ultima testimone

Baronessa Chiara Sprovieri nata Cerone

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

Durante la sua malattia, poiché nella casa delle « Pianette » ove la nobile dama calabrese d'educazione ha voluto morire, dopo averci dimorato oltre 50 anni, è stato un continuo accendersi di persone che venivano a chiedere notizie con gli occhi pieni di pianto. Una vera folla silenziosa e assai alta di notizie e di poteri.

La malattia è protratta nella veglia, febbrile piena di pianto e di dolore. Sopra tutto le donne hanno tenuto a non lasciare nemmeno per un momento quelle che consideravano non già la loro padrona, ma la loro amica, la loro confidente e soprattutto la loro consigliera in ogni circostanza.

C'è veramente la cara Estinta è posata come una dispensatrice di bene appartenendo alla schiera delle anime sante che tutto sanno comprendere o perdonare.

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

verno di esso.

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

Musichista di alte doti era stata allievo del maestro Palestrina ed il Rendano la considerava una della sue migliori interpreti.

In occasione della vertenza fra il Mendès ed il Leoncavallo per la priorità del libretto del Pagliacci, lo abbiamo risposto ad un fatto di sangue di cui fu protagonista un contadino delle « Pianette » e che colpì il Leoncavallo, durante la sua permanenza a Montalto presso il padre prete, e che invece il Mendès affermava essere tolto da sua sorella, fu precisato la testimonianza di questa nostra cittadina d'adozione a risolversi la vertenza in favore del Leoncavallo. Di ciò si mossero e l'editore Sonzogno ne furono state gratissime.

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

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

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

Una troupe in Calabria

1942. Una foto su "Calabria Fascista" 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. La propria immagine alla cinepresa l'aveva comunque già prestata in documentari come *Il terremoto in Calabria*, di Roberto Omegna, del 1905. Permaneva un velo sulla regione, spazio non identificato ai più, noto ai meno grazie a vecchi reportages fotografici sul brigantaggio ed alla letteratura di viaggio. Nel cast dell'adattamento girato in parte a Montalto ci sono Paul Hörbiger, Paolo Ferrari, Beniamino Gigli, Achille Majeroni e lei, Alida Valli la cui presenza ha un'eco rilevante quasi quanto quella che avrà Amedeo Nazzari quando verrà a girarvi *Il lupo della Sila* a fine decennio. Il lavoro di Leoncavallo, così ancorato ai valori della ruralità più sanguigna, rientrava nel repertorio di operisti popolari ben visti dal regime. Esempi al riguardo sono *La donna è mobile* di Mattoli con Ferruccio Tagliavini, Fioretta Dolfine Carlo Campanini e *La sonnambula*, su regia di Piero Ballerini, con Germana Paolieri e Roberto Villa, ambedue del 1942. Da ricordare anche un *Ridi Pagliaccio* del 1941, regia di Camillo Mastrocinque, con Fosco Giachetti, Laura Solari ed Eli Parvo.

Quello del '42 prodotto dalla Itala Film, non è propriamente un film opera che possa rientrare nella definizione coniata da Ludovico Lunghi "un nuovo aspetto della forma primitiva che la muta senza distruggerla". 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. È il buffone della compagnia, ormai anziano, che narra di quando con la comitiva di comici ambulanti giunse in un "paese sperduto fra i monti"

della Calabria. E racconta di sua figlia Giulia, nata a seguito di un matrimonio infelice, con la quale vorrebbe potersi riconciliare.

Il resoconto inizia descrivendo un giorno felice in cui la gente accorre in piazza a vedere l'arrivo della carovana. È a Montalto che sua moglie conosce Silvio, servo di casa. La stessa sera dello spettacolo, sospettando che nel carrozzone siano stati i due amanti, il comico uccide il rivale. Nel film l'omicida, che ha finito di scontare vent'anni di galera, riferisce ad un Leoncavallo adulto che al processo si trovò al cospetto proprio del padre del musicista. E l'operista trovò spunto per comporre. Insomma un rimpasto abile della sceneggiatura teatrale con un risultato forse non dei più esaltanti. Ma va ricordato il contesto in cui il film veniva prodotto. Resta il fatto che quella esperienza segnò il paese più di un carro di Tespi poiché di fatto lo coinvolse per più giorni, convogliando giovani e meno giovani a parteciparne allo sviluppo filmico.

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

Superato il fascismo, nel 1948, riecco la Itala Film con un *Pagliacci (Amore tragico)* per la regia di Mario Costa, interpreti Gina Lollobrigida, Galliano Masini, Afro Poli, Tito Gobbi. Il genere melò si allarga. Si espande la retorica della lacrima. La Valli riapparirà in *Senso* di Visconti, nel 1954, ma sarà tutta un'altra cosa¹.

La prima volta in tv

Era il gennaio 1954. Gli italiani, i pochi in possesso di apparecchio televisivo e i rispettivi, interessati, visitors, erano tutti attenti alla nuova nata nel mondo dei media. I

bar più attrezzati erano affollati come una finale di champions. Era la tv, con i primi vagiti catodici. Aveva inizio la stagione degli sceneggiati, che si alternavano a film anche questi rigorosamente in bianco e nero, ai telegiornali da canale unico, alle prime tribune politiche, ai quiz milionari. Le primissime fiction, in quell'anno, erano *La domenica di un fidanzato*, di Ugo Buzzolan, a gennaio, e a marzo *Delitto e Castigo* di Dostoevskij, una riduzione teatrale interpretata da Giorgio Albertazzi, Bianca Toccafondi e Giancarlo Sbragia.

Le cronache teatrali e televisive a volte dimenticano però che a settembre il Programma Nazionale RAI mandava in onda una prima produzione operistica per la tv.

E si trattava, manco a dirlo, di *I Pagliacci* di Leoncavallo. E con che cast! Franco Corelli, tenore; Tito Gobbi, Mafalda Micheluzzi, soprano, e ancora Mario Carlin e Lino Puglisi. Sul podio Alfredo Simonetto, con Coro e orchestra RAI, per la regia di Franco Enriquez.

Sarebbe interessante scoprire i motivi che presiedettero a tale scelta di repertorio.

Certo, una produzione che metteva in palinsesto film tv come *Jane Eyre* o *dr. Jekyll e mr. Hide* da una parte e *I promessi sposi* o *Cime tempestose* dall'altra lasciava trapelare una linea che sposava effetto a letteratura, chiaroscuro a sentimento, nero e bianco. Qualità che il *melodramma* di Leoncavallo, meridionale e gotico, un po' Carducci un po' Stevenson, possedeva indubbiamente, e che, nella imberbe tv di stato alla ricerca di prodotti nazionalpopolari, trovava una adeguata collocazione in un palinsesto con affacciata sud/nord sul piccolo schermo: il che consente di parlare ancora di una "prima volta".

Queen of clowns

*I don't Want My Freedom
There's No Reason
For Living
With A Broken Heart.*

È un Freddy Mercury datato 1984 quello che, con questo testo appiccicato sul tema di *Ridi Pagliaccio*, sferra l'attacco tragico al brano *It's A Hard Life*.

"Non voglio la liberta', non c'è motivo di vivere col cuore spezzato" canta il frontman dei Queen. E più avanti "Provo a combattere le lacrime (...) Come fa male dentro, nel profondo/quando il tuo amore ti ha ridimensionato/ Questa vita e' dura se sei da solo".

Non è solo, nell'intro, un leoncavallismo, una citazione delle note clou di *Vesti la Giubba*. È un transfert, se così può dirsi, di stato d'animo, questo contenuto nell'album *The Works* di quell'anno, poi inserito nel 1991 nella raccolta *Greatest Hits II*.

A differenza di Michael Bolton, Albano Carrisi, Claudio Villa oltre alle voci liriche ufficiali contemporanee tipo Pavarotti che danno interpretazioni canoniche seppure pregevoli e personali dell'aria in questione, Mercury ne preleva il cuore, lo trapianta in disco esportandolo dalla collocazione teatrale e alla fine del primo atto, ne cambia il testo, e l'innesta in un contesto musicale diverso ma egualmente e altamente drammatico.

Se qualcuno fra gli esperti più diffidenti aveva pensato a "Lion Horse" come un compositore in un certo modo "coloniale", che variava dall'Egitto alla Francia al centro Europa, in cerca di ispirazioni *easy listening*, prelevando scale arabe e tanghi di matrice argentina, temi da belle epoche e valzer in stile viennese, marce statunitensi e barcarole all'italiana, è smentito in pieno.

Leoncavallo è MeloDrammaturgo di razza, la sua fantasia e la poetica s/confinano in uno spazio geografico che copre parte dell'asse terrestre Asia esclusa, e tempo storico, anzi transtorico, che arriva ai giorni nostri rinnovandosi di continuo.

Roba di non poco conto in un mondo governato dal caduco, dall'effimero e dalla smemoratezza transgenerazionale!

Un Autore pop/ular che racconta la storia di un "*Re senza regno/ che ha perduto la regina del suo cuore/ E che non può raccontare/ La tristezza del suo cuore senza amore*" (Neil Sedaka, *Il re dei pagliacci* (King Of Clown), 1964).

Lirico incanto

Il disco *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, Mimi, 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.

Ma, per tornare a *Vesti la giubba*, è proprio nell'aria leoncavalliana che l'operazione di De Aloe appare più sorprendente, nel senso che desta sorpresa.

La relativa melodia, resa eterea ed aereiforme dall'armonica cromatica, non è più ... verista! Insomma, fuori dalla scena, gotica o folleggiante che sia, e soprattutto estratto dalla vocalità tenorile e isolato dal "pieno" orchestrale, il canto pare rinchiuso "in vitro" in una partitura scarna e toccante, all'opposto dei toni accesi cui si era abituati. Merito dei musicisti, di certo. Ma è anche vero che il materiale si presta, e' duttile da reinterpretare ricucendovi attorno atmosfere delicate, soavi, per una lirica da incanto².

Un museo per Leoncavallo

Quindicimila euro per una cinqueantina di Iacopo Berengario? Ma è solo una seconda edizione, e la prima, allora, quanto varrà, magari se unico esemplare?

E come si spiega la scarsa valutazione di un Gregorio Leti di inizio 700?

Le quotazioni dei libri d'antiquariato seguono logiche molto interne, talora criptiche, e variabili, vedansi in proposito quella vera banca dati per bibliofili che è *Il libro antico in Italia* di Mugnaini.

È il mondo dei collezionisti a dettarne le regole, a determinare oscillazioni di un mercato di nicchia comunque frequentato da alcune migliaia di appassionati con discreta capacità di spesa oltre a ricercatori, biblioteche, archivi.

Un costante aggiornamento su pubblicazioni antiche, autografi e manoscritti musicali, lo effettua la Lim Antiqua di Lucca, libreria e studio bibliografico ora anche in rete utile a tastare il polso sulle quotazioni degli autori "oggetto di culto", siano essi politici, militari, scrittori, pittori, direttori d'orchestra, compositori. E sulle tendenze del "momento".

Oggi come epoca tiene bene l'ottocento, fra i musicisti Paganini è in buona evidenza mentre Rossini ha il sopravvento, in diversi cimeli d'epoca, su Donizetti e Bellini.

Per il novecento, in campo melodrammatico, svetta Puccini con foto e citazioni autografe che lambiscono con facilità i duemila euro.

Caso a sé per Leoncavallo il cui nome non è molto ricorrente e ciò probabilmente per il rarefarsi dei materiali in circolazione, elemento di per sé importante nel fissare le quotazioni.

Cionondimeno si possono estrapolare alcuni dati utili a dare quantomeno degli indicatori possibili su quanto vale, nel mondo della filografia musicale, una sua scrittura, annotazione o dedica che sia.

Nel catalogo 56 su *Autografi musicali Musica Melodramma e Balletto* l'autore dei *Pagliacci* tocca quota 900 euro in una cartolina-ricordo di *Zazà*, del 1900, con cinque firme autografe dei primi interpreti compreso lo stesso compositore e Toscanini.

Una lettera autografa da lui firmata su cartolina postale, recante il timbro postale del 25 agosto 1898, si assesta sui 500 euro.

Una successiva di due anni, lievemente strappata in corrispondenza delle piegature orizzontali, vale, per LIM Antiqua, 250 euro.

In un successivo catalogo, una citazione musicale autografa firmata su biglietto con su vergato il fatidico "Ridi pagliaccio", datata Pescia 6 luglio 1913, vale, di base, 500 euro, secondo gli esperti della libreria lucchese.

Guardando su Aste Bolaffi Ambassador del 2008 si ritrova, di interessante, una sua lettera invito a uno spettacolo a una coppia di conoscenti per due poltroncine data per 350 euro laddove un biglietto autografo, busta compresa, datato Berlino 4 luglio 1899 parte da 400 euro come prezzo a base d'asta.

La differenza di valore la fanno in genere i contenuti storici del documento, le condizioni di conservazione, la “stagionatura”.

Va da sé che le “merci” culturali che lo riguardano non sono collocabili in una logica mercantile di incontro fra offerta/domanda e non soffrono gli alti e bassi del nasdaq o certe turbolenze finanziarie sull’asse Tokyo Francoforte. È un altro mondo, quello dei cimeli d’autore, da misurare in tempi di lunga durata.

Lo sanno bene i collezionisti che vi “investono” tempo e denaro mossi da passione, prima che da intenti speculativi, anche se non sempre sorretti da adeguata competenza.

È importante, la loro opera, quando non è gelosamente individualistica, perché è da lì che, fra un conferimento o una mostra, l’accumulazione si trasforma passa ad ordine assemblato di reperti, a “pacchetti” destinati a una fruizione allargata.

Oltre alle biblioteche anche una struttura museale, è il caso del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo, nel garantirne così come a Brissago la sopravvivenza e la fruizione all’utenza e al pubblico, implementa il valore complessivo del repertoriato che non è dato dalla somma delle singole quotazioni.

C’è un valore aggiunto, un surplus che deriva dall’Insieme Museale stesso, dalla concentrazione spaziale deputata a ospitare oggetti – compresi dipinti, dischi e quant’altro - che provano aspetti di una storia che si sarebbe altrimenti dispersa. Specie se attinente all’effimero mondo dello spettacolo.

I quali oggetti, in quel Luogo, fanno da simulacri, testimoni del tempo trascorso³.

Note al quarto capitolo

¹ Cfr. la scheda dell'A. in *Cinema e Musica in Calabria I: operismo e motivi popolari nella filmografia degli anni '40* (con G. Scarfò), Cosenza, "Periferia" n. 35, mag.-dic. 1989.

² Cfr. dell'A. la recensione a *Il giro del jazz in 80 dischi*, CJC, pag. 80.

³ Cfr. dell'A. "Calabria Ora", 24/8/2010.

Capitolo Quinto

Verosimilia

Oltre i limiti: il vero è il falso

«Il teatro e la vita non sono la stessa cosa». Sono parole tratte da *Pagliacci*, un'opera che col suo gioco di maschere pare anticipare, già nel 1892, la tematica pirandelliana dell'ambiguo rapporto fra realtà e apparenza¹.

Ancora oggi tali aspetti sono oggetto di approfondimenti, specie in relazione ai paletti stilistici da porre attorno al verismo, categoria culturale e storica i cui confini sono stati a più riprese dilatati a piacimento.

In particolare parrebbe irrisolta la questione, non puramente definitoria, di cosa comporti l'adesione ad un testo o partitura verista, posto che la finzione insita in una messinscena sia più o meno verosimile o realistica.

Ci si potrebbe in proposito soffermare su un paio di fatti di cronaca culturale.

Qualche anno fa, Zeffirelli, in un allestimento per l'Opera di Washington, ha riambientato *Pagliacci* in un sobborgo di Napoli.

La cosa ha suscitato alcune prese di posizione polemiche per l'eccessiva licenza del regista nell'effettuare la trasposizione, catapultata dal proprio habitat artistico-ambientale-storico in un altrove suburbano e sottoproletario².

È in gioco la libertà di un regista (teatrale in questo caso) di affrancarsi dal testo, di provocare innovando, di fare violenza, se si vuole, a certi canoni fin troppo rigidi del teatro musicale, specie se riferiti a un contesto verista.

Altri ritagli di stampa ci riportano sul tema iniziale delle riambientazioni.

Successivamente, a Ravenna, Riccardo Muti dirigeva felicemente il capolavoro di Leoncavallo (già registrato per due volte) con l'interpretazione, fra gli altri, di Svetla Vassiliev (Nedda) e Juan Pons (Tonio).

E qui si perpetrava un ulteriore sradicamento.

La regista Liliana Cavani e lo scenografo Dante Ferretti immaginavano lo svolgimento dell'opera negli anni '50, in una degradata periferia romana, con sullo sfondo quartieri da Eur e masse corali civilmente addobbate.

Un allestimento freddamente urbano, dal quale era grande assente la miseria umana, lamentava su "La Repubblica" del 19 luglio '97, Michelangelo Zurletti, affermando altresì che «la fine Ottocento è un tempo poco intrigante per regista e scenografo, ma forse I Pagliacci così perfettamente datati hanno bisogno di quell'epoca».

Senza dover aderire al partito degli iconoclasti o dei filologi, rimane il nodo della liceità di uno smontaggio/rimontaggio dell'originale identità di un melodramma contrassegnato come verista doc da un secolo e passa di rappresentazioni.

C'è da rilevare che figure per alcuni versi wagneriane come Tonio, le diffuse tinte espressioniste di *Pagliacci*, una musicalità poliedrica ed eteroglotta, affacciantesi su Mendelssohn e Verdi fino a Chabrier, ne fanno un lavoro sempre vitale che sollecita la fantasia delle regie verso la modernizzazione, in barba ad ogni calligrafismo.

Operazioni estreme in tale direzione si sono avute, ad esempio, nella prosa, con il repertorio shakespeariano.

Per non parlare del cinema dove si forzano correntemente verità storica (in *Amadeus* di Forman, Salieri passa come assassino di Mozart) e biografia (in *Shine* di Hicks il "normale" pianista Helfgott è descritto come un mostro della tastiera).

Ma, a volte, l'eccessiva voglia di nuovo può portare alla demolizione di un collaudato archetipo psicostorico.

Montalto, la Calabria, non sono semplici luoghi deputati alla rappresentazione del dramma musicale di Leoncavallo.

Essi appartengono più alla memoria che alla fantasia di Ruggiero, impressa dalle immagini dei teatranti girovaghi della Old Calabria ottocentesca e, proustianamente par-

lando, dai suoi odori. Ai profili, per così dire, privati del compositore se ne assommano altri d'ordine più generale³.

Dalla Francia con calore

In un peregrinare dalla filosofia alla letteratura all'arte, attraverso naturalismo e positivismo, il verismo si era portato dalla Francia all'Italia con funzioni di alternativa al romanticismo, attraverso un sentiero già percorso dalla sensuale *Carmen* di Bizet⁴.

Qui spiccati erano i tratti letterari, specie da parte di scrittori meridionali come Verga e Capuana, la cui immaginazione poteva correre su spazi resi più ampi dall'avvenuta Unità, con Firenze e Milano a far da principali poli d'attrazione culturale⁵.

Il clima musicale del tempo era contagiato dalle nuove tendenze anche al di fuori della ristretta e generica cerchia della cosiddetta Giovane Scuola Italiana di Mascagni e Leoncavallo e di lirici Cilea specie in *Tilda*, Giordano in *Mala Vita*, Puccini⁶.

Ma oltre a Franco Alfano anche in Pier Antonio Tassa, Nicola Spinelli, Pietro Floridia, si sarebbero ritrovati i canoni del verismo a livello di vocalità non melismatica, di presenza partecipata dell'orchestra alla messinscena, di scene dalla forte immediatezza, di intrecci ripresi dal quotidiano, di verosimilitudini credibili.

Ciò sta ad indicare che i veristi di maggior fama non avevano costituito arroccamenti corporativi e che il loro non era stato un movimento né tantomeno un sodalizio (si pensi alla rivalità e ai litigi fra Puccini e Leoncavallo). In fondo ci si muoveva su un terreno seminato da influssi letterari europei su cui si innestavano i frutti del patrimonio storico lirico italiano a partire dalla *Traviata* di Verdi

che già nel 1853 aveva dato un primo scossone agli stereotipi romantici⁷.

In tale contesto, diversi librettisti e compositori definivano ambienti il più possibile autentici, sia storici che fantastici, provinciali o salottieri, puntando a quel teatro dell'eccesso vigoroso e della sana commozione, scandito da ritmi realistici, tanto aborrito dal Depanis⁸.

Con la differenza che il repertorio popolare si sarebbe estinto nell'ultimo decennio del secolo scorso con l'eccezione della sopravvissuta accoppiata Cavalleria-Pagliacci mentre melodrammi quali *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Isabeau* di Mascagni, *Bohème* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano avrebbero avuto vita teatrale di maggior durata.

Ruggiero il “doppio”

Leoncavallo ostenta camaleontica abilità nel cimentarsi in opposti ambiti: da una parte il romanizzato (il verismo storico de *I Medici*); dall'altra i territori culturali poco esplorati del volgo, del paese, della strada; peraltro la sua competenza è doppia anche nel senso che egli è raffinato musicista e librettista, uomo di lettere formatosi alla scuola di Carducci con Pascoli ed Oriani.

Scrive forbitamente e insegue ossessivamente l'idea di una Trilogia sul Rinascimento. La squisita sensibilità umanistica conferisce ai suoi lavori concisione/coesione drammaturgico/ musicale anche se la conversione al verismo in *Pagliacci* è fatto dettato più dagli eventi che da una meditata elaborazione a tavolino.

Era stato il trionfo di *Cavalleria Rusticana* a spingerlo a metter da parte i drammoni storici; poi circostanze finalmente favorevoli (la disponibilità di Sonzogno, un cast

d'eccezione per la "prima" con Toscanini venticinquenne, Maurel nei panni di Tonio, il soprano Adelina Stehle nel ruolo di Nedda e Giraud - Canio), avrebbero fatto il resto. Aggiungiamo la sua facile vena di arrangiatore e melodizzatore e il *coup de foudre* ha una sua spiegazione logica.

Più che ispirato, Leoncavallo dimostra tempismo e aderenza ai tempi per un'istant opera in cui confluiscono ingredienti di fantasia e di "cronaca vera", con tipicità meridionale su uno sfondo culturale mitteleuropeo.

Forse anche per questo *Pagliacci* ha un'identità difficilmente rifacibile in remakes troppo innovativi.

I margini in tale direzione sono ridotti a causa di questa sinagmatica architettura interna del melodramma, che trova fondamento unitario in testo, partitura e scena⁹, adeguatamente introdotte dal Prologo¹⁰.

In questo senso, e parafrasando René Leibowitz, si può dire che è il verismo a sceneggiare *Pagliacci* anzi a fare da contesto.

Delitto e spartito

Montalto, paese-presepe, ben si presta a simbolo dell'hinterland cosentino ai tempi del delitto fin qui narrato.

Una microsocietà immune, ancora, da aggregazioni delinquenziali organizzate¹¹, ma non da forme faidate di giustizia.

Quello a firma D'Alessandro, "classico" omicidio con l'aggravante della premeditazione, traghetta quella vicenda a sponde musicali e la porta a confini per certi versi inediti.

Quella dunque che qui si propone è una prospettiva ulteriore, per rivisitare un libretto ed una scrittura musi-

cale più verista di quanto dichiarato. Quello lirico è forse lo spettacolo più irrealista, perché “sommerso” dalla musica strumentale e dal canto “live”. Finzione tout court, luogo non luogo, il teatro musicale rappresenta il giuridicamente irrilevante, inscena delitti senza castigo, con la non credibile ostentazione propria del teatro musicale più eccessivo: il melodramma.

Ma in *Pagliacci* l’invenzione letteraria è radicata nella concretezza delle cose che l’autore vide.

Questa è una caratteristica non trascurabile del lavoro.

Il tipo di storia narrata, anche se già nel titolo denuncia un crimine - come nella tragedia musicale *Assassino nella cattedrale* di Pizzetti - non è di per sé una novità.

Spesso movente gettonato è la gelosia; attenuante ricorrente il motivo d’onore; reazione praticata la vendetta.

Certi ruoli paiono essere paradigmatici, come in *Rigoletto*, prima opera della trilogia popolare verdiana, tratta da *Le Roi S’amuse* di Hugo. Qui il buffone è il mandante che paga il “killer” Sparafucile affinché uccida il duca di Mantova. Il maldestro esecutore pugnerà la persona sbagliata, ahimé proprio la figlia del buffone di corte.

Nella scena finale di *Sansone e Dalila*, di Saint-Saëns su libretto di F. Lemaire, il nerboruto protagonista è una sorta di kamikaze che sacrifica se stesso pur di fare strage dei filistei facendo crollar loro addosso le colonne del tempio.

Ancora la mitologia detta il tracciato narrativo della *Medea* di Cherubini, infanticida per antonomasia.

Per quanto tanti siano gli epiloghi di tragedie liriche determinati dal mal d’amore (depressione *ante litteram*, per l’ottocento, ma c’è la *Salud* di *La vita breve* di De Falla, a non reggere alla sofferenza ed a *mourir de douleur* nel ‘900 come un’eroina romantica) con un numero ragguardevole di suicidi (Tosca, Didone in *Gianni Schicchi*)

la violenza, attiva e passiva, ricorre in crimini più e meno meditati.

Gli ordinamenti giuridici popolari, quelli basati su un sistema non scritto di norme e su una scala semplice di reazioni possibili per l'offesa alla norma, la prevedono in varie forme.

A livello narrativo più si guarda in basso nella scala sociale è più è credibile - per limiti culturali o riduzione dei freni inibitori sociali - una storia che narri di reazioni irrefrenabili, orgogli feriti, onte da lavare.

Il codice cavalleresco, quello dei Signori, affidando al duello il compito di dirimere le contrapposizioni, per tanti versi *contra legem*, presupponeva dei tempi di preparazione ed esecuzione che solo la freddezza e l'autocontrollo avrebbero potuto prefigurare.

Nel cliché verista anche altre classi osservano un codice onorifico che è poi riscontrabile in tanta "cronaca nera".

Nel caso esaminato, superata la reazione istintiva, la vendetta si presenta come il risultato di una decisione ponderata e lucida, da consumare anche lentamente, senza ripensamenti, nell'illusorio tentativo di rimuovere, negare, eliminare.

Una vendetta "barbara", realizzata da chi non ha incamerato regole di accettazione, non "folle", perché frutto comunque di "ragionamenti", non delegata a terzi, allo Stato, sanzione praticata in una società il cui ordinamento era retto da una sorta di *common law* preindustriale¹² in un'area, quella cosentina, ancora omogenea e compatta.

Leoncavallo, è probabile, metabolizzò le contraddizioni fra stato e società, fra uomini e leggi, insite in una comunità destinata a fare da comparsa all'evento che si consumava.

Nessuno tocchi Canio

In fondo, anche Canio può essere ritenuto parto degenero di un sentire, di un modo distorto di intendere valori come rispetto, credito, autorevolezza.

Canio come Caino? No, probabilmente è anche lui pedina di una superiore strategia e il suo dramma è anche quello della comunità. È la società che forma l'individuo a compiere atti sulla scorta di modelli culturali in uso, anche quando egli appare in balia delle proprie azioni.

E se la norma penale condanna, quella sociale, invece, quando non assolve o autorizza, tollera, ovvero è indifferente; e può anche sospendere il giudizio, astenendolo da connotazioni morali e/o umanitarie. A volte nella vita tutto è più sfumato come nello spettacolo dove il sangue non è cruento e la massa dispiegata sul palcoscenico, non riesce a far sentire il peso del proprio senso-sentimento comune.

Allora nessuno tocchi Canio in quanto interprete, a suo modo, di un sentire sociale antinomico rispetto allo stato.

In tal senso, il parallelo fra Canio e i fratelli D'Alessandro si fa stringente: tutti sono "attori" mossi da impulsi che hanno radici psicosociali e antropologico/giuridiche definite.

In più il "Pagliazzo" è maschera che avvolge il corpo per farne "teatro" delle proprie emozioni; egli segue il "doppio" tracciato della finzione e della realtà alternando sequenze, angolando abili giochi di sponda.

Lo stesso Leoncavallo ha fuso il piano razionale della memoria storicizzata e quello fantastico - emotivo stimolando altresì la propria intelligenza spirituale ancora prima che razionale.

Dimostrando, in un affresco ai confini del grottesco, la labilità dei confini fra comico e tragico; rendendo visibili le contraddizioni fra dramma interiore e finzione esteriore; inscenando il conflitto fra essere privato e dover essere so-

ciale; rappresentando il tutto incasellato in un contesto da commedia dell'arte, attraverso una messinscena di dannazione e di morte.

Fisica, non civile. Anche qui, dunque, una "facies" bifronte, ibridamente condivisa fra il/i reo/i D'Alessandro/Canio e le vittime Scavello/Nedda/Silvio.

Allora Canio va capito con la serenità che compete a noi posteri, grazie alla storicizzata prescrizione dei termini, per la propria obbedienza attiva al destino ed al (malinteso) dettato collettivo, al mito dell'onore, dell'abilità.

Il gioco culturale finisce qui; il palcoscenico si chiude come una vita umana giunta al capolinea. "La commedia è finita". Il rito è compiuto. E la sottile linea fra reale e inconscio, fra pensiero e memoria è ricucita.

Leoncavallo, ricercando il vero, celebra l'immaginazione; inscenando il pathos individuale, esalta l'immaginario collettivo.

Egli «è con Canio, sapendolo solo a metà. Mentre compone questa musica è cosciente di essere lui pure un forzato della scena, un artista condannato a divertire, intrattenere, fingere. Non sa come quel «Ridi pagliaccio» gli si conficcherà dentro perseguitandolo fino alla morte. Per sfuggirgli riempirà mille e mille fogli di musica, ma resterà sempre quello di «Ridi pagliaccio». E quando avvertirà che la musica gli è diventata matrigna e vorrebbe evitarla, resterà inchiodato al pianoforte per risolvere le urgenze della sopravvivenza: «Ridi, Pagliaccio, e ognuno applaudirà¹³».

Un presagio quell'opera, per Leoncavallo. Innamorato della classicità e del dramma storico, dovrà in seguito prestare la propria creatività a generi musicali votati ad una leggerezza non sempre sostenibile per la propria vocazione.

Anche lui si troverà a dover sfoderare sorrisi sopra l'estro tragico. Diceva Nietzsche "tutto ciò che è profondo ama la maschera".

Note al quinto capitolo

¹ E l'avvio del nostro saggio *Pagliacci di Leoncavallo. Le doppie identità* apparso nel volume "Leoncavallo, Montalto il Verismo" edito da Progetto 2000 di Cosenza, a cura dell'Accademia Montaltina degli Inculti, che qui viene, a seguire, integralmente riportato.

² Cfr. La lettera di Walter Lupi su "Il Quotidiano della Calabria", del 23 novembre 1997 ripresa da chi scrive due giorni dopo, sulla stessa testata, sempre a mò di epistola. L'allestimento di Zeffirelli è stato ripreso nel 2017 da Stefano Trespidi al Filarmonico di Verona riproponendo il "cambio di prospettiva", l'abbandono del verismo portato avanti dal regista fiorentino. Cfr. www.ama-deusonline.net/modernità di Pagliacci. Il capitolo "Registi", spesso sottovalutato dai melomani, meriterebbe per *Pagliacci* degli approfondimenti stante lo spessore drammaturgico dell'opera e la adattabilità a contesti diversificati. Si pensi alle direzioni innovative di Damiano Michieletto o di un Richard Jones od anche all'allestimento open air di Michal Znaniecki a Como. Ma ci sono anche la recente versione scaligera di Martone, l'altra, al Regio di Torino, per la regia di Gabriele Lavia, taglio neorealista, ambientazione in periferia da dopoguerra e di Marco Bellocchio.

³ Così Francesco Perri in *La leggenda di Canio*, Cosenza, Santelli, 1999, p. 73. «Sicuramente il realismo verghiano e la conseguente corrente verista hanno non poco influenzato la scelta del maestro napoletano verso una situazione che potesse essere aderente con la realtà storica e, quindi, con le prerogative letterarie di fine ottocento.

La Calabria, nei *Pagliacci*, rappresenta uno scenario ideale, diverso dal modello siciliano vario e più sfruttato, efficace per mettere in scena una storia drammatica di sangue.

La Calabria si eleva a logos di identificazione nei suoi aspetti più rappresentativi: il delitto d'onore, la tipologia dei luoghi, i costumi, certi ritmi e sonorità, un *humus*, infine, ricco di personaggi popolari. Il fine è quello di proporre un quadro unitario e primitivo, di una terra lontana da quel "progresso tanto nemico di tutto ciò che è artisticamente pittoresco. Un progresso - sottolineava ancora Leoncavallo - che non abbia del tutto distrutto i tipici e bei costumi calabresi».

⁴ In un articolo sul bimestrale "Musica News", n. 5/6, 1998, si sono analizzati da chi scrive interessanti aperture "esotiche" di Leoncavallo.

⁵ Cfr. D. Della Terza, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento. Itinerari di ricezione*, Periferia, Cosenza, 1989, p. 46.

⁶ L'attualità del verismo fu breve quanto turbinosa con una produzione più che copiosa di "tragedie plebee", di bozzetti pullulanti di eroi istintivamente iracondi, vendicativi, rosi dalla gelosia, impulsivamente pronti alla vendetta ma anche di drammi borghesi a sfondo sentimentale.

Sovente si attribuisce a Pagliacci ed alcune opere minori la schietta adesione alle tematiche di Verga e Capuana; un excursus attraverso *L'Arlesiana* di Cilea (Milano, 1897), *Resurrezione* (Torino, 1904) di Franco Alfano giunge a An-

drea Chènier (Milano, 1896) e *Fedora* (Milano, 1898) di Andrea Giordano fino a Puccini che chiuderà l'ultima fase del primo Novecento.

⁷ In Italia, a partire da Verga, si era registrata un'enorme espansione dell'attenzione letteraria verso le categorie sociali meno abbienti, verso il loro mondo culturale, le superstizioni, i costumi, gli usi locali.

La stretta connessione esistente fra letteratura e teatro aveva fatto sì che anche l'ambiente del melodramma venisse influenzato dal nuovo clima culturale (che avrebbe avuto il suo contraltare francese nel naturalismo). Ciò comportava una vocalità non melismatica, incline al linguaggio parlato più che al belcanto (fenomeno peraltro già riscontrabile nell'ultimo Verdi e in Ponchielli) alla rapidità ed immediatezza delle arie con concitati duetti d'amore, dialoghi rotti da minacce ed invettive sullo sfondo di una diretta partecipazione dell'orchestra e del coro allo sviluppo della messinscena.

⁸ Cfr. A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, UTET, Torino, 1961, pp. 542-549. Altri, come Hanslick e Bellaigue, non sono stati teneri con il "melodramma delle aree depresse" (Celletti). Fra i giudizi lusinghieri sono da registrare quelli di Hartmann e Leibowitz.

⁹ Ha puntualizzato F. Perri, cit. Dalla vicenda reale dei fratelli D'Alessandro contro Scavello e all'opera letteraria di Mendès, dai riferimenti verdiani (Rigoletto, il *Ballo in Maschera*, *Otello*, ecc.) alla *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci* trova una sua giusta collocazione nell'essere verosimile, nell'accostarsi al vero ma l'opera inevitabilmente cede a quel percorso immaginario proprio di una struttura teatrale. [...]

Il clima decadente è l'unica, vera chiave di lettura dell'intera opera che nell'uomo, e non nella storia, trova la sua dimensione più alta. La "realtà", il "vero", lo "squarcio di vita", "gli uomini di carne ed ossa", si annullano nelle maschere interne (Colombina, Arlecchino, Taddeo, Pagliaccio).

¹⁰ A sipario ancora chiuso si ode la voce di uno dei protagonisti che chiede al pubblico di entrare. Fa il suo ingresso presentandosi come il Prologo e spiegando come l'autore abbia inteso scrivere l'opera alla quale gli spettatori assisteranno.

Nessuna finzione vi è nella vicenda, anche se si è ancora fatto ricorso alle maschere. Si tratta di uno «squarcio di vita» nato da un nido di memorie presenti nella mente dell'autore che ha riprodotto la realtà sulla scena. Gli uomini che vi agiscono nutrono tutte le passioni che agitano la vita quotidiana.

Che il pubblico abbandoni le apparenze e guardi più attentamente alle anime dei personaggi, figli di un mondo «orfano» di ideali e di speranze. Detto ciò il Prologo invita ad assistere allo svolgimento dello spettacolo e si ritira facendo alzare il sipario.

¹¹ Sulle forme primigenie di affiliazione cfr. il nostro, *Mafia dalla lupara al Kalashikov*, "La Procellaria", Reggio Calabria, n. 1/1982.

¹² Nel ns saggio *Un percorso fra i proverbi popolari di Armando Muti: La Società sommersa, Il diritto sommerso* apparso nei nn. 10 e 12 di "Quaderni Silani" Comunità Montana, Spezzano Piccolo, abbiamo ricostruito il codice giuridico del cosentino utilizzando gli stessi proverbi tipici dell'area in funzione di

articoli. Il “testo unico” che ne è venuto fuori è connotato da una solidità interna che dà spesso il senso della distanza della cultura popolare da quella Statuale. Cfr. altresì *Armando Muti. Tradizioni popolari nel cosentino*, CJC, 2006-2013.

¹³ Cfr D. Rubboli, *cit.* p. 75.

Appendice

Audio e video

AUDIO

Su www.operadis-opera-discography.org.uk è disponibile una ricca discografia di *Pagliacci* con 137 incisioni ordinate per anno, dal 1907 a tutto il 2007 in ordine di direttore d'orchestra dalla quale si rileva fra l'altro la spiccata presenza di Metropolitan Opera e Teatro alla Scala.

Da segnalare anche su DAHR, acronimo di *Discography Of American History Of Recording*, alla voce Carlo Sabajno, le varie incisioni Victor e Gramophone, in cui spiccano la prima di *No Pagliaccio non son* del giugno 1907 del tenore Antonio Paoli e l'altra di Augusto Barbaini.

Dell'importanza di Enrico Caruso si è già scritto nelle pagine precedenti. Va altresì precisato che le tracce dei 78 giri avevano una capienza sonora non in grado di contenere un'intero melodramma.

Sul web si segnalano, ancora per direttore d'orchestra, *Renato Cellini Albums* od anche *Alberto Erede Albums* su rateyourmusic.com/artist/renato_cellini ovvero finale [alberto_eredede](http://rateyourmusic.com/artist/alberto_eredede).

Ma si possono rinvenire notizie su dischi anche tramite le voci di grandi interpreti (ad esempio *Mario Lanza: Singing To The Gods*, <https://books.google.it/books> oppure www.rainakabaivanska.net). Fra le banche dati musicali si vedano i dati, sempre a mo' di esemplificazione, contenuti alla voce Luciano Pavarotti su www.radioswiss.jazz.ch. oltre naturalmente ai siti delle grandi case discografiche (www.cduniverse.com, www.sonymusic.pl etc.).

Pagliacci appare come un must, una tappa quasi obbligata per un cantante lirico che a livello discografico denota una vitalità straordinaria. Quantitativa e qualitativa. Tanto per fare un fulgido esempio il cd Deutsche Grammophon del 1996 in cui figura direttore dell'Orchestra del Teatro alla Scala Herbert von Karajan e interprete vocale Carlo Bergonzi, rientra fra i primi dieci nella classifica Bestseller di *IBS-cd Opera e musica sacra!*

Quella che viene riportata a seguire è una possibile selezione di dischi effettuata, secondo personale criterio di scelta, per dar contezza dell'ampio raggio della discografia, sia a livello cronologico che di latitudine geomusicale.

DISCHI VINILE E CD

Dir. Lorenzo Molajoli (Pampanini, Merli, Galeffi, Vanelli e Nessi) Orchestra Teatro alla Scala Milano (EMI riversamento in microsolco di un'incisione a 78 giri del 1930);

Dir. Franco Ghione (Pacetti, Gigli, Basiola, Paci, Nessi) Orchestra Teatro alla Scala Milano (EMI riversamento in microsolco di un'incisione del 1934);

Dir. Alfredo Simonetto (Gavazzi, Bergonzi, Tagliabue, Rossi, Di Tommaso) RAI di Torino (CETRA 1952);

Dir. Alberto Erede (Petrella, Del Monaco, Poli, Protti, De Palma) Orchestra Accademia S. Cecilia Roma (DECCA 1953);

Dir. Tullio Serafin (Callas, Di Stefano, Gobbi, Panerai, Monti) Orchestra Teatro alla Scala Milano (EMI 1954);

Dir. Ugo Rapalo (Beltrami, Poggi, Protti, Monachesi, Nobile) Orchestra Teatro S. Carlo Napoli (Philips 1960);

Dir. Francesco Molinari Pradelli (Tucci, Del Monaco, McNeil, Capocchi, De Palma) Orchestra Accademia S. Cecilia, Roma (DECCA, 1960);

Dir. Lovro von Matacic (Amara, Corelli, Gobbi, Zanasi, Spina) Orchestra Teatro alla Scala Milano (EMI 1961);

Dir. Loris Gavarini (Malagrida, Poggi, Bersellini, Lamacchia, Castagnoli), CETRA, 1964;

Dir. Herbert von Karajan (Carlyle, Bergonzi, Taddei, Panerai, Benelli) Orchestra Teatro alla Scala Milano (Deutsche Grammophon, 1965);

Dir. Lamberto Gardelli (Lorengar, McCracken, Merrill, Kraus, Benelli) Orchestra Accademia S. Cecilia Roma (DECCA, 1967);

Dir. Nello Santi (Caballè, Domingo, Milnes, McDaniel, Goeke) (RCA, 1972);

Dir. Giuseppe Patané (Freni, Pavarotti, Saccomani, Wixell, Bello) National Philharmonic Orchestra (DECCA 1977);

Dir. Riccardo Muti (Scotto, Carreras, Nurmela, Allen, Benelli) London Philharmonic Orchestra (EMI, 1979);

Dir. Dimitri Mitropoulos (Amara, Del Monaco, Warren, Antony Sereni), Orchestra T. Metropolitan New York (Longanesi Periodici, 1980);

Dir. Georges Prêtre (Stratas, Domingo, Pons, Rinaldi, Andreolli) Orchestra Teatro alla Scala Milano (Philips, 1983).

Dir. Riccardo Muti, (Dessi, Pons, Coni, Gavazzi) Philadelphia Or-

chestra (Philips, 1993).

Dir. Riccardo Muti, (Tucker, Sighele, Nurmela, Alberti, Lorenzi) Maggio Musicale Fiorentino, 1971

Dir. Riccardo Chailly (Cura, Frittoli, Alvarez, Keenlyside), Royal Concertgebouw Orchestra / Netherland Radio Choir, Decca, 1999

Dir. Adam Fisher (Cura, Nucci, Stoyanova, Kobel, Chen) Wiener Staatsoper, 2002

Dir. Antonio Pappano, (Domingo, Gheorghiu, Ataneli, Shtoda, Hvorostovski), orch e Coro The Royal Opera House, Covent Garden, 2003.

Dir. Christian Thielemann (Kaufmann, Agresta, Platanius, Arduini, Akzeybek), Salzburg Festival Austria, Sony Classical, 2015

VIDEO

Youtube costituisce una miniera di suoni per la ricerca o la semplice curiosità discografica ed anche un modo di misurazione dell'interesse fra i musicofili del web (il primo Caruso, nei panni di Canio, siamo nel 1902, conta mezzo milione di visite). Ed è oltretutto un modo per misurare la popolarità di un artista o di un'aria musicale. Per i video di Pagliacci si ritrovano un Pavarotti del 2007 con numeri da capogiro, 3,8 milioni per un *No Pagliaccio non son* del 2007, circa 2 milioni per un *Vesti la giubba*. Un grande Karajan del 2012 si attese su 224.000 poco piu' di un'accoppiata Domingo-Stratas.

DVD/BLU RAY ESSENZIALI

Alagna, Mula, Degout, Ko, dir. Prêtre; SD, 2009

Del Monaco, Tucci, Protti, NHK Symphony Orchestra, D. Morelli, 2007, (1961).

Cura, Marrocu, Cedolins, Guelfi, dir. Ranzani, Zurich Opera Haus; Arthaus Musik.

Vickers, Kaibaivanska, Glossop, Panerai, Lorenzi, staged by Paul Hager; Deutsche Grammophon

Platanius, Antonenko, Giannattasio, Hulett, Sourbis, dir. Pappano, Royal Opera House; Enterprise, 2016

Lopez Cobos, G. Del Monaco, Galouzine, Bayo,

Domingo, dir. Slatkin, Washington National Opera, reg. Zeffirelli.

Biblio/sitografia essenziale

- R. LEONCAVALLO, *Pagliacci*, Milano, Sonzogno, 1892.
- E. HANSLICK, *Der Bajazzo von Leoncavallo*, Der modernem oper, Berlino, 1895.
- C. MENDÉS, *La femme de Tabarin*, in “La semaine parisienne”, Parigi, Charpentier 1908.
- G. MONALDI, *Ruggero Leoncavallo* in Ricordi viventi di artisti scomparsi, Campobasso, 1927.
- M. RINALDI, *Musica e verismo*, Roma, 1932.
- C. GIACCHETTI, *Come nacquero I Pagliacci*, “Cronaca di Calabria”, Cosenza, 13 ottobre 1942.
- N. DI CALABRIA, *Mentre si gira I Pagliacci*, Montalto Uffugo, Tipografia De Rose, 1942.
- J.W. KLEIN, *Ruggero Leoncavallo (1858-1919)*, in “Opera”, 1958.
- C. NARDI, *L'origine del melodramma Pagliacci con uno studio critico sull'arte di Leoncavallo e Puccini del m° F.S. Salfi*, Genova, Di Stefano, 1959.
- G. GUALERZI, *Ruggero Leoncavallo: i suoi interpreti*, in “La Scala”, 1959.
- T. LERARIO, *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei Pagliacci*, Chigiana, 1971.
- N. SINOPOLI, *Come nacquero I Pagliacci*, “Calabria Letteraria”, N. 7 lug.- dic. 1982.
- D. RUBBOLI, *Ridi pagliaccio, Ruggero Leoncavallo: un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, Fazzi, 1985.
- V. NAPOLILLO, *Leoncavallo e la Calabria*, “Il Corriere Calabrese”, N. 2 apr.-giu. 1991.
- L. ROMEO, *Montalto Uffugo*, Cosenza, Progetto 2000, 1992.
- D. COLAS, *Le renversement de la comédie*, notes in booklet, Philips 434.131-2 (1993).
- GUIOT-MAEHDER (a cura di) *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti I Conv. Internazionale Studi, Milano, Sonzogno, 1993, vol. 1-2-3-4 (saggi di Ashbrook, Budden, Girardi, Corazzol, Maehder, Martinnotti, Parker, Piccardi, Sala, Sansone, Ferrero, Zoppelli).
- GUIOT-MAEHDER (a cura di) *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti II Conv. Int. Studi, Milano, Sonzogno, 1995.
- D. PERLMUTTER, *Leoncavallo: I Pagliacci*, “Opera News” 8 e 28/12/1996.
- L. LONGOBUCCO, *Una tragica storia vera di Calabria musicata da*

Leoncavallo, "Calabria", Reggio Cal. Mag. 1998.

L. ROMEO, (a cura di) *Ruggero Leoncavallo e il Verismo italiano*, Accademia Montaltina degli Inculti, Montalto Uffugo, 1998.

F. PERRI, *La leggenda di Cario*, Cosenza, Santelli, 1999.

AA.VV., *Leoncavallo, Montalto e il Verismo*, Cosenza, Accademia Montaltina degli Inculti, Progetto 2000, 1999.

L. LONGOBUCCO (a cura di) *Leoncavallo sconosciuto*, Cosenza, Progetto 2000, 2000.

A. FURFARO, *Pagliacci. Un delitto in musica*, Cosenza, Periferia, 2002.

E. FURFARO, *Era di Rose la prima Nedda cinematografica*, "La Provincia Cosentina", 20 agosto 2002.

R. LEONCAVALLO, *Tutte le composizioni per pianoforte*, M. Sollini (a cura di), Pavona di Albano Laziale, 2000.

MALLACH, ALLAN. *The Autumn Of Italian Opera*, Books.google.it/leoncavallo, Dryden, Konrad. *Beyond Leoncavallo Life and Works*, Scarecrow Press, 2007.

M. LUBRANI-G. TAVANTI, *Ruggero Leoncavallo, i successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Polistampa, 2007.

L. ROMEO, *Leoncavallo ritrovato*, Accademia Montaltina degli Inculti, 2011. La raccolta contiene i libretti di opere teatrali (*Pagliacci*, Milano, 1892; *I Medici*, Milano, 1893; *Chatterton*, Roma, 1896; *La Bohème*, Venezia, 1897 poi *Mimi Pinson*, Palermo, 1913; *Zazà*, Milano, 1900; *Majà*, Roma, 1910; *Zingari*, Londra, 1910; *Mameli*, Genova, 1916; *Edipo re*, postuma Chicago, 1920) e operette (*Malbruk*, Roma, 1910; *La reginetta delle rose*, Roma e Napoli, 1912; *La candidata*, Roma e Torino, 1915; *Prestami tua moglie*, Montecatini, 1916; *A chi la giarrettiera*, Roma, 1919; *Il primo bacio*, Montecatini, 1923; *La Maschera nuda*, Napoli, 1925).

R. NAPOLITANO, *Ruggero Leoncavallo e la genesi dell'opera Pagliacci*, Paola, Gnisci.

F. CARAVETTA, *Antichi delitti. Storie criminali di gente comune: Pagliaccio*, 25/3/2016. cosenza.antichidelitti.blogspot.it

M. GIRARDI, *Incontro con Pagliacci di R. Leoncavallo*, www.teatroregio.torino, 13/1/2017.

Si vedano inoltre:

- [sources wikipedia](https://sources.wikipedia), sub voce;

- www.sbt.ti.ch (sistema Bibliotecario Ticinese Fondo Leoncavallo Lorcarno);

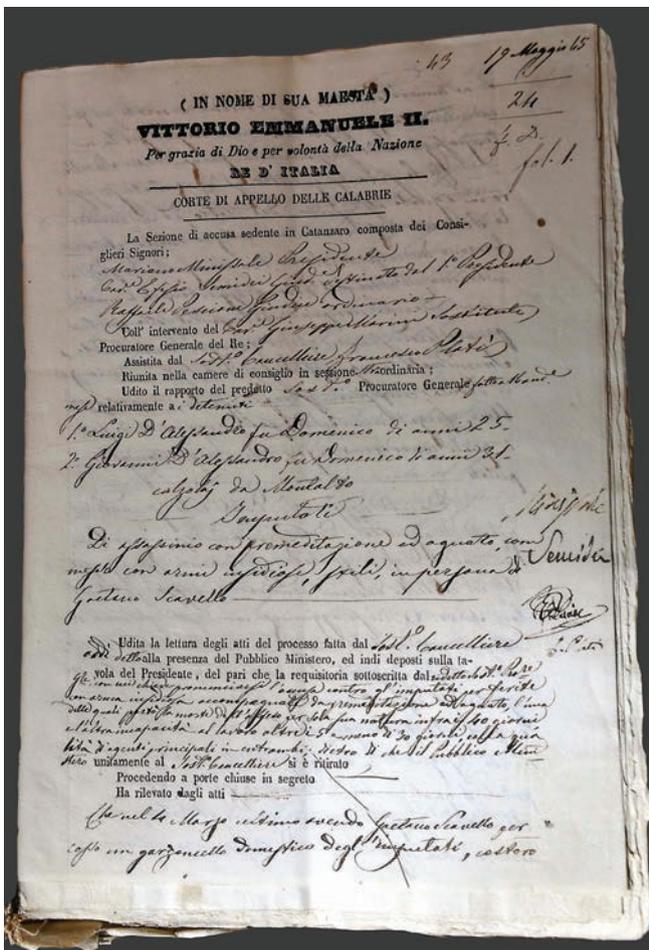
- www.leoncavallo.ch fondazione;

- www.magiadellopera.com sub voce.

Documentazione visiva



Ritratto eseguito pochissimi anni prima della morte (1916/18). Il Maestro, un poco dimagrito, sembra già segnato dalla malattia e dalle vicissitudini umane e artistiche. Firma dell'autore Tito Cocchi in basso a destra. Olio su tela. Dimensioni: 92 x 115 compresa la cornice.



Il punto di partenza di Pagliacci è sicuramente l'omicidio del giovane montaltese Gaetano Scavello da parte dei fratelli Luigi e Giovanni D'Alessandro, calzolai di Montalto Uffugo, avvenuto la notte del 5 marzo 1865, all'interno del convento domenicano. Il documento, originale tratto dagli atti del processo, ne testimonia la realtà storica.



Una delle maggiori interpreti del mondo della lirica, Giulietta Simionato, durante un'intervista in qualità di presidente della giuria del VI Concorso Lirico Internazionale "Ruggiero Leoncavallo" nel 2005: «Montalto mi ricorda Petrella, Del Monaco e tutti quelli che hanno cantato Leoncavallo, provo grande commozione nel trovarmi sui luoghi che questo grande artista ha calcato.»



La folta e qualificata platea, durante una serata di gala del Festival Leoncavallo, nella foto si notano, tra gli altri, Giulietta Simionato e Maria Francesca Siciliani (edizione 2005).



Acquerello del pittore Rocco Ferrari, dipinto dal vero il 15 agosto 1902, "il giorno di mezz'agosto" e inviato a Leoncavallo, su sua richiesta, a Parigi, per realizzare le scene della prima di Pagliacci nella capitale francese.

Mini

No!... morir non voglio!... morir non voglio!...
 (à Bohème acte II)

Con sincera ammirazione
 offre in omaggio

R. Leoncavallo

Bologna 12 febbraio 1899 -

La Bohème tre battute: Autografo di Leoncavallo, vergato, con dedica. Tre battute dell'opera offerte in omaggio il 12 febbraio 1899 a Bologna. Documento del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo.



Leonecavallo intramontabile: Esposizione di documenti leonecavalliani, al Mod Design Center di Mosca (2012), in occasione dell' Opera Italia, manifestazione organizzata dalla Camera di Commercio Italia-Russia, per la promozione delle eccellenze italiane. Leonecavallo eccellenza di "Opera Italia".



Teatro Mariinskij, San Pietroburgo: Pagliacci è una delle opere più rappresentate al mondo, nei migliori teatri di tutti e cinque i continenti, non c'è un giorno, ancora oggi, che non venga messa in scena. Nella foto, l'edizione del 2011 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.



Il Festival Leoncavallo: Una delle serate di gala che si tiene a conclusione del Concorso Lirico, durante le quali, i vincitori si esibiscono, sul sagrato del Duomo della Madonna della Serra.

Indice dei nomi

- Agresta, M., 101
Akte, A., 43
Alagna, F., 101
Albertazzi, G., 76
Alberti, W., 100
Alfano, F., 87, 94
Allen, N., 100
Allen, W., 71
Alvarez, M., 101
Amara, L., 100
Ammirata, P., 27
Andreolli, F., 100
Antheil, G., 63
Antonenko, A., 101
Ashbrook, W., 102
Ataneli, L., 101
Austen, J., 10
- Bagdasarian, R., 67
Ballerini, P., 74
Barbaini, A., 103
Bartók, B., 67
Basiola, M., 104
Baudelaire, C., 49
Bayo, M., 101
Belasco, D., 62
Bellaigue, C., 95
Beltrami, E., 100
Benelli, U., 100
Berengario, I., 79
Bergonzi, C., 99, 100
Berlin, I., 63
Bernheim, E., 44
Bertolini, F., 66
Bersellini, O., 100
- Bizet, G., 16, 72, 87
Bolton, M., 77
Borgia, L., 67
Bryden, B., 55
Budden, J., 102
Burzio, E., 65
Buzzolan, U., 76
Bjorling, J., 68
- Caballè, M., 100
Camagni, B., 66
Camilleri, A., 17
Campanini, C., 74
Cangiullo, F., 67
Canosa, R., 37
Capecchi, R., 100
Caplet, A., 67
Capuana, L., 72, 87, 94
Caravetta, F., 103
Carducci, G., 15, 36, 76
Carlin, M., 76
Carlini, S., 63
Carlyle, J., 100
Carner, M., 56
Carrand, G., 44
Carreras, J., 100
Carrisi, A., 77
Caruso, A., 24
Caruso, E., 61, 63, 64, 65,
66, 68, 99, 101
Casella, A., 63, 67
Castagnoli, A., 100
Cavacchioli, E., 65
Cavani, L., 87
Cedolins, F., 101

Cellini, R., 99
 Cesi, B., 15
 Chabrier, E., 36, 86
 Chailly, R., 101
 Charlot, 13
 Chen, J., 100
 Cherubini, L., 90
 Chiodo, F.lli, 13
 Cicirello, V., 24, 26
 Christie, A., 17
 Cilea, F., 32, 87, 94
 Cinicola, F., 25
 Cocchi, T., 105
 Coffman, J., 66
 Colaci, P., 66
 Colas, D., 44, 48, 102
 Coni, P., 100
 Coppola, F., 55
 Corazzol, A., 102
 Corelli, F., 76
 Costa, G., 66
 Costa, M., 75
 Cottone, S., 61
 Crosland, A., 67
 Cristo, 58
 Crosti, E., 43
 Cura, J., 101
 Curci, F., 100

 D'Alessandro, D., 23
 D'Alessandro, G., 22, 23, 24,
 27, 28, 29, 33, 39, 52, 92, 93
 D'Alessandro, L., 22, 23, 24,
 27, 28, 29, 33, 39, 52, 92, 93
 Dane, F., 66
 D'Auria, V., 15
 Davis, H., 66

 De Aloe, M., 78, 79
 De Bonis, M., 37
 Debussy, C., 62, 67
 De Falla, M., 90
 Degout, S., 101
 De Gruyter, W., 66
 Deledda, G., 72
 Delius, F., 63
 Della Corte, A., 95
 Della Terza, D., 94
 De Lio, 37
 Delmas J., 43
 Del Monaco, M., 68, 101, 107
 De Munno, P., 27
 De Niro, R., 55
 De Palma, B., 55
 De Palma, L., 100
 De Reszkè, J., 43
 Dessi, D., 100
 De Vigny, A., 15
 D'Harcourt, E., 43
 D'Ippolito, E., 17
 Di Raffaele, D., 26
 Di Stefano, G., 100
 Dolfine, F., 74
 Domingo, P., 101
 Donizetti, G., 80
 Dostojewski, T., 76
 Dryden, K., 56
 Dumas, A., 15, 71
 Dvořák, A., 63

 Enriquez, F., 76
 Erede, A., 99, 100
 Esposito, P., 28
 Europe, J., 67

Falcone, G., 52
 Fatigati, G., 74
 Fellini, F., 55
 Ferrari, P., 74
 Ferrari, R., 43, 108
 Ferraro, G., 25, 27
 Ferraro, M., 102
 Ferretti, D., 87
 Ferrier, P., 54
 Feuillade, L., 67
 Fiorani, E., 7
 Fischer, A., 101
 Flaubert G., 9, 34
 Florida, P., 87
 Folino Gallo, R., 37
 Forman, M., 86
 Foucalt, M., 58
 Freni, M., 100
 Frittoli, B., 101
 Fumel, P., 30
 Furfaro, E., 38, 103
 Fusco, F., 58

 Galeffi, C., 104
 Gallo, F., 66
 Galouzine, V., 101
 Gardelli, L., 100
 Gatti - Casazza, G., 65
 Gauguin, P., 63
 Gauthier, T., 49
 Gavarini, L., 101
 Gavazzi, C., 100
 Gazzelloni, S., 67
 Gesualdo, 14
 Gheorgiu, A., 101
 Ghione, F., 100

 Giachetti, C., 102
 Giachetti, F., 74
 Giacomantonio, S., 32
 Giacosa, G., 56
 Giannattasio, C., 101
 Gigli, B., 74, 104
 Gilly, M., 43
 Giordano, A., 87, 88
 Giner, P., 52
 Girardi, M., 102, 103
 Giraud, F., 89
 Giubbinini, T., 52
 Glossop, P., 101
 Gobbi, T., 75, 76, 100
 Goble, A., 66
 Goeke, L., 100
 Gori, G., 67
 Gottschalk, L., 63
 Gounod, C., 15
 Griffith, D., 71
 Grilli, M., 52
 Grune, K., 71
 Gualerzi, G., 102
 Guelfi, C., 100
 Guevara, C., 58
 Guglielmo II, 16
 Guiot, L., 102
 Gullan, C., 66

 Hager, P., 101
 Hanslick, E., 94, 102
 Helfgott, D., 86
 Hindemith, P., 63
 Hicks, S., 86
 Hörbirger, P., 74
 Hugo, V., 15, 71, 90
 Hulett, B., 101

Hvorostovsky, D., 101
 Illica, L., 56, 66
 Interranti, G., 66
 Invernizio, C., 36
 Kabaivànska, R., 100, 101
 Kaufmann, J., 68
 Keenlyside, S., 101
 Kobel, B., 100
 King, S., 13, 71
 Klein, J., 102
 Kraus, A., 100
 Jedlovski, P., 37
 Jones, R., 94
 Laffitte, P., 43
 Lalou, R., 49
 Lamacchia, L., 100
 Lamberti, A., 58
 Lanza, M., 68, 99
 Laveglia, S., 53
 Lavia, G., 94
 Lavoisier, A., 36
 Leibowitz, R., 89, 95
 Lemaire, F., 90
 Leoncavallo, G., 15
 Leoncavallo, V., 15, 22, 30,
 32, 48, 53
 Leone, S., 55
 Leonetti, F., 24
 Lerario, T., 102
 Leti G., 9, 79
 Levi, P., 67
 Lollobrigida, G., 75
 Lombardi Satriani, L.M., 37
 Lombroso, C., 38
 Longobucco, L., 102
 Lopez Cobos, J., 101
 Lorengar, P., 100
 Lorenzi, E., 101
 Lubrani, M., 64, 103
 Lucchetta, P., 27
 Lunghi, L., 74
 Lupi, W., 94
 Mahreder, J., 102
 Majeroni, A., 74
 Malagrida, L., 100
 Malaparte, C., 71
 Malloch, A., 102
 Mandozzi, G., 16
 Manfroce, A., 32
 Marigliano, F., 22, 28
 Marinetti, T., 9, 67
 Marotti, G., 56
 Marquez, G., 22, 71
 Marrocu, P., 101
 Martinotti, S., 102
 Martone, M., 94
 Mascagni, P., 15, 45, 51, 54,
 55, 63, 88
 Masini, G., 75
 Massenet, J., 15
 Masters, E., 71
 Mastrocinque, C., 74
 Materazzi, M., 35
 Mattoli, M., 74
 Maurel, V., 15, 16
 Mc Cracken, J., 100
 Mc Daniel, B., 100

Mc Neill, C., 100
 Mèliès, G., 71
 Meligrana, M., 37
 Menasci, G., 54
 Mendelssohn, F., 86
 Mendès, C., 345, 44, 45, 49,
 50, 54, 102
 Mercantini, L., 53
 Mercury, F., 77
 Merrill, R., 100
 Metlicovitz, L., 66
 Micheluzzi, M., 76
 Michieletto, D., 94
 Migliar, A., 66
 Milnes, S., 100
 Mirena, P., 26, 28
 Mistrangelo, M., 78
 Mitropoulos, D., 100
 Molajoli, L., 100
 Moletti, N., 67
 Molière, 44
 Molinari, F., 100
 Monachesi, M., 100
 Monti, E., 100
 Morelli, G., 101
 Mozart, A., 86
 Mussolini, B., 67
 Mugnaini, D., 79
 Murger, H., 55, 56
 Muti, A., 96
 Muti, R., 85, 100

 Napolillo, V., 102
 Napolitano, R., 10, 39, 103
 Nardi, C., 29, 38, 102
 Nazzari, A., 74

 Nessi, G., 100
 Nietzsche, F., 93
 Ninchi, A., 66
 Nobile, I., 100
 Notari, U., 9
 Novella, A., 100
 Nucci, L., 101
 Nurmela, K., 100

 Olzer, R., 78
 Omegna, R., 74
 Oriani, A., 88

 Pacetti, I., 100
 Paci, G., 100
 Pacino, A., 55
 Padula, V., 37
 Paganini, N., 80
 Palinuro, 52, 58
 Pampanini, R., 100
 Panerai, M., 100
 Paoli, A., 103
 Paolieri, G., 74
 Pappano, A., 101
 Parker, R., 102
 Parvo, E., 74
 Pascoli, G., 15, 88
 Patanè, G., 100
 Pavarotti, L., 68, 77, 99
 Perlmutter, D., 102
 Perri, F., 94
 Pertile, A., 68
 Pessard, E., 54
 Petrella, C., 107
 Picasso, P., 63
 Piccardi, C., 102

Pigliaru, A., 38
 Pirandello, L., 67
 Pisacane, C., 52, 58
 Pizzetti, I., 90
 Pizzi, N., 67
 Platanias, D., 101
 Poggi, A., 100
 Poli, A., 75
 Pollini, L., 58
 Ponchielli, A., 96
 Pons, J., 85, 100
 Poulenc, F., 63
 Prêtre, G., 100
 Procida, S., 65, 68
 Prociotti, S., 65, 68
 Protti, A., 100
 Puccini, G., 9, 53, 56, 62, 87, 88
 Puget, M., 43
 Puglisi, L., 76

 Quintieri, M., 32

 Rambaud, B., 15
 Ranzani, S., 101
 Rapalo, U., 100
 Ravasini, M., 35
 Ravel, M., 63
 Ricci, F., 65
 Ricordi, G., 16, 56
 Rinaldi, M., 102
 Rocca, R., 26
 Romeo L., 38, 53, 102, 103
 Romeo, S., 25, 27
 Roosevelt, T., 63
 Rossi, L., 15
 Rossini, G., 80

 Roth, E., 13
 Rowling, J. K., 71
 Rubboli, D., 37, 102
 Ruta, M., 15

 Sabajno, C., 99
 Saccomanni, L., 100
 Sala, E., 102
 Salgari, E., 10, 36
 Saint Saëns, C., 90
 Salieri, A., 49, 86
 Salinger, J., 67
 Samuelson, G. B., 66
 Sanderson, S., 15
 San Secondo, R., 67
 Sansosti, G., 26, 27
 Santi, N., 100
 Sartre, J., 71
 Sbragia, G., 76
 Scarfò G., 74
 Scarpetta E., 9
 Scavello, C., 23
 Scavello, G., 14, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 52, 93
 Scotto, R., 100
 Schipa, T., 9
 Sedaka, N., 78
 Serafin, T., 100
 Serao, M., 72
 Sereni, A., 100
 Settimelli, S., 67
 Shakespeare, W., 86
 Šostakovič, D., 63
 Shtoda, D., 100
 Siciliani, M., F., 107
 Simenon, G., 17, 71
 Simionato, G., 101

Simonetti, A., 15
Simonetto, A, 76, 100
Sinopoli, N., 38, 102
Siri, A., 15
Slatkin, L., 101
Solari, L., 74
Solimena, L., 26
Sollini, M., 103
Sonzogno, E., 16, 65
Sourbis, D., 101
Spina, A., 100
Spinelli, N., 87
Sprovieri, C., 73
Stehle, A., 89
Stevenson, R. L., 76
Stoyanova, K., 101
Stranieri, N., 78
Stratas, T., 101
Stravinski, I, 63
Sue E., 9
Swift, J., 71

Taddei, G., 100
Tagliabue, C., 104
Tagliavini, F., 74
Tamajo, M., 45, 50
Targioni Tozzetti, G., 54
Tasca, P., 87
Tauber, R., 71
Tavanti, G., 64, 103
Thieleman, C., 101
Tedeschi, R., 16
Tenco, L., 53
Toccafondi, B., 76
Toscanini, A., 63, 80, 89
Trespidi, S., 94

Tristano, L., 67
Tucci, G., 100
Turcker, R., 101

Valle, M., 100
Valli, A., 74, 75
Vassileva, S., 85
Vecchione, S., 10
Verdi, G., 86, 88, 94
Verga, G., 33, 34, 51, 72, 87
Vidal, J., 43
Villa, C., 77
Villa, R., 74
Vinci, L., 65
Visconti, L., 75
Vitti, A., 66
Viviani, R., 67
Von Hoffmannstahl, H., 67
Von Karajan, H., 101
Von Matacic, L., 100

Wagner, R., 15, 16, 49, 71
Warren, L., 100
Williams, R., 13
Wixell, I., 100

Zanasi, M., 101
Zanuccoli, U., 66
Zeffirelli, F., 85, 94, 101
Zidane, Z., 35
Znanieki, M., 94
Zola, E., 15
Zoppelli, L., 102
Zurletti, M., 86

Indice dei luoghi

- Agrigento, 33
Alatri, 67
Albano Laziale, 102
Arienzo, 15
- Basilea, 16
Berlino, 16, 80, 102, 103
Bologna, 15, 37, 44
Brissago, 16, 81
Budapest, 16
Buenos Aires, 66
- Campobasso, 103
Cannes, 71
Cannobio, 16
Capri, 71
Carpanzano, 37
Castellabate, 16
Catania, 38
Catanzaro, 22, 39
Cerzeto, 31
Chicago, 103
Città del Messico, 16
Colosimi, 31
Cosenza, 9, 11, 22, 28, 31, 37, 38, 102, 103
- Dublino, 16
- Eboli, 15, 58
- Firenze, 64, 87
Francavilla, 31
- Francoforte, 81
Genova, 102, 103
- Locarno, 103
Londra, 16, 17, 103
Longobucco, 37
Lucca, 37, 65, 79, 102
Manhattan, 71
Milano, 15, 16, 33, 43, 44, 102, 103
Milazzo, 71
Montalto U., 10, 11, 15, 21, 28, 29, 30, 37, 43, 45, 46, 47, 71, 74, 75, 81, 89, 102, 103
Montecatini T., 15, 64, 103
Morano, 31
Mormanno, 31
Mosca, 16, 109
- Napoli, 15, 16, 22, 39, 44, 85, 103
New York, 16, 65, 67, 100
- Oriolo, 31
Orsomarso, 31
- Palermo, 103
Paola, 10, 103
Parigi, 9, 15, 43, 67, 102
Pedivigliano, 37
Pescia, 80
Pistoia, 16

Potenza, 16
Praga, 16

Ravenna, 85
Reggio Calabria, 38, 96, 103
Rocca San Casciano, 67
Roma, 15, 37, 44, 67, 100,
103
Rose, 33, 43, 103

Sainte Marguerite, 71
Salerno, 53, 58
Salisburgo, 105
San Fili, 31
San Benedetto U., 43
San Giovanni in F., 31
San Pietroburgo, 16, 110
Sanremo, 53
Sanza, 52, 58
Sapri, 52, 58

Soveria Mannelli, 37
Spezzano P., 96
Strongoli, 65
Stoccolma, 16

Tokio, 81
Torino, 35, 37, 58, 103
Treviso, 7

Varese, 38
Venezia, 44, 103
Venosa, 14
Vibo V., 37
Vienna, 16, 101
Vizzini, 54

Washington, 85, 101
Weimar, 67

Zurigo, 101



Nota sull'Autore

Amedeo Furfaro, giornalista e critico musicale, di doppia formazione, socio/giuridica (laurea in Scienze Politiche, Firenze), e musicale (Berkley College of Music, Perugia), è direttore responsabile della rivista "Musica News". Collabora attualmente a "A proposito di Jazz" (Roma), "Corriere del Sud" (Crotone), "La Sila" (Cosenza) ed è socio corrispondente dell'Accademia Cosentina. Ha fondato nel 1991 con Francesco Stezzi il Centro Jazz Calabria (Fonoteca riconosciuta da Regione Calabria).

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

In generale l'A. va sviluppando proprie idee su stile, senso e segno nel jazz e nella musica; interessato della genesi dell'atto creativo (anche nella critica) scruta i rapporti della musica con altre arti.

Accreditato in rassegne e festival in Italia e all'estero, già componente di giuria in concorsi musicali (Orpheus Award, Top Jazz, BargaJazz etc.) ha al proprio attivo vari saggi, articoli e prefazioni apparsi in quotidiani e riviste ("Nerosubianco", Roma; "Jazz Not Jazz", Palermo; "SuonoSud", Roma; "Musica Jazz", Milano; "Sipario", Milano; "Periferia", Cosenza; "La Procellaria, Reggio Calabria; "Progresso Giuridico", Cosenza; "Calabria sconosciuta" Reggio Calabria; "Calabria. Mensile del Consiglio Regionale").

Volumi a propria firma:

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);

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 (Periferia, 2002);

La riproduzione sonora (CJC, 2004);

Armando Muti. Tradizioni popolari nel Cosentino (CJC, 2006-2013);

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

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

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

Jazz Notes (CJC 2013);

Quante Calabrie (CJC 2013);

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

Ballata Valdese (CJC, 2015);

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

Saggi e contributi in volumi a firma di AA.VV.:

Pasolini in Periferia (con Merola, Della Terza, Wilson, Maiorane) 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 Incul-ti-Progetto 2000, 1998;

DiscoCinema, ITC Cosentino, CJC, 1998;

Parole e Musica, Orsara Musica (*Il musicologo disorganico* + partiture *Nteddri* e *Calabrian Girl*);

Atti Accademia Cosentina 1995-2000, Pellegrini, *La critica mu-sicale in Calabria*, conferenza del 24 gennaio 1997;

Atti in onore di G. Azzimmaturo, 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 Disco-grafico 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 Cipparro-ne e Francesco De Rose.

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

Corteo storico per l'incoronazione di Federico II, (1991) me-tateatro.

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

Piazza dei Valdesi (1999), id., regia di G. Olivieri, di Stan-cati e Bianco.

Discografia:

Etnopolis, lp (Dream, Milano), CJC-IRSDD, Jazzart, 1982;

Etnopolis, cd (CJC, Cosenza), Jazzart, 2005;

Elegia, cd (CJC, Cosenza), gruppi musicali vari, 2004;

Formentera Dream, (Holly Music, Treviso), At(ti)moSphera, 2016, anche sulla piattaforma digitale Soundcloud;
Rende, (Holly Music, Treviso), con M. R. Spizzirri;
JazzArt '90, (in corso di stampa).

È autore, sotto pseudonimo di 6 volumi di letteratura satirica.

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, Folk Pop, Quartetto Consentia, JazzArt, Att(i)moSphera) alternandosi in vari strumenti a corda (contrabbasso, chitarre, mandola, cuatro, cavaquinho), armoniche e flauto.

Avvertenza

Si ringraziano gli editori Periferia, Ismez, Calabria Ora, Guzzardi-Progetto 2000, Calabria. Mensile del Consiglio Regionale (direzione Santagata) da cui sono tratti i contributi per come specificato nelle rispettive note.

Si ringrazia il dir. Franco Pascale, curatore del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo in quanto è a seguito dei suoi inviti a partecipare a varie iniziative culturali montaltesi legate a *Pagliacci* che l'Autore ha potuto, via via approfondire, in questi anni, la materia leoncavalliana. Da lui ha cioè ricavato stimoli ed informazioni utili a licenziare la presente antologia di scritti. Sua è anche la documentazione visiva in appendice. Unitamente ringrazia il vicepresidente dell'Istituto per gli Studi Storici, dr. Stefano Vecchione, con cui ha condiviso l'esperienza di membro della commissione preposta alla perizia su materiali iconografici e storici che hanno costituito la dotazione iniziale del Museo Leoncavallo di Montalto Uffugo.

Si precisa che *Periferia*, brano il cui riff è citato in apertura del libro, è dedicato al compianto Pasquale Falco, editore che ha sempre creduto nei progetti saggistici che l'Autore gli ha sottoposto, compreso quello del volume su *Pagliacci* del 2002, dal quale questa pubblicazione prende ampio spunto, elargendogli preziosi consigli sia sull'editing sia sull'articolazione dei contenuti stessi dei lavori. Il brano è contenuto nel cd *Formentera Dream*, edito dalla Holly Music di Treviso nel 2016, presieduta da Franco Sorrenti, eseguito dagli At(ti)moSphera.

La citazione di Ernesto d'Ippolito, insigne penalista e oratore carismatico di straordinaria acutezza e prestigio nei fori italiani, già presidente dell'Accademia Cosentina, vuole essere un segno di ricordo verso il Maestro di diritto che l'Autore ha avuto l'onore di conoscere ed apprezzare, per grandi doti di intelligenza ed umanità.

D'Ippolito, che già presentò nel 1989 il volume dell'A. *Storia del "Rendano"* nel 1989 presso il Teatro lirico di Tradizione della città bruzia, fu altresì artefice di una magistrale lectio

sull'antefatto del melodramma nel 2002, in sede di presentazione del volume *Pagliacci. Un delitto in musica*, a Rende.

La presente pubblicazione, trattando dati per scopi scientifici di divulgazione storica, viene licenziata avendo riguardo e nel rispetto del D. Leg.vo 196/2003, in particolare degli art. 99 e 101.

produzioni discografiche

IL SUONO GLOBALE



Artista/Gruppo:
JAZZART group
Titolo: **'ETNOPOLIS'**
Anno: 1991
Supporto: LP (Vinile)
Codice: LP 9201

ACCADEMIA DEL JAZZ



Artista/Gruppo: Vari
Titolo: **WARRENIANA**
Anno: 1993
Supporto: CD
Codice: CDA 0693

BIBLIOTECA FONOTECA CLASSICS



Artista/Gruppo:
JAZZART group
Titolo: **'ETNOPOLIS'**
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-CL001

BIBLIOTECA FONOTECA

Nuove Produzioni



Artista/Gruppo:
Amedeo Furfaro
Vari
Titolo: **ELEGIA**
Anno: 2004
Supporto: CD
Codice: CJO01



Artista/Gruppo:
Antonella Barbarossa
Fabio Falsetta
Titolo:
Vision de l'Amen (1945)
Olivier Messiaen
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-6



Artista/Gruppo:
Fabio Falsetta
Won Sin Lee
Titolo:
Poemes pour Mi
Olivier Messiaen
Tre sonetti del Petrarca
Franz List
Anno: 2007
Supporto: CD
Codice: CJO08



Artista/Gruppo:
Fabio Falsetta
Ser-Ensemble Chamber
Orchestra
Titolo:
MOZART
Klavierkonzerte
N° 12, K.414 - N° 13, K.415
Anno: 2006
Supporto: CD
Codice: CJC - 7



Artista/Gruppo:
Angela Lancieri
Titolo:
Angela's dream
Anno: 2008
Supporto: CD
Codice: CJC 009



Artista/Gruppo: Stanislao Giacomantonio
Titolo: **SUMERI: Nibiru, Ann, Eski, Alala.**
Anno: 2005
Supporto: Cofanetto 4 CD
Codice: CJC-2 / CJC-3 / CJC-4 / CJC-5



BIBLIOTECA VIDEOTECA



Titolo: **Anima Rerum**
Regia: **Simona Crea**
Anno: 2008
Supporto: DVD
Codice: CJC DVD 001

Centro Jazz Calabria
Accademia di comunicazione creativa
Supplementi Musica News
Direttore responsabile: **Amedeo Furfaro**

- Edizioni musica news
- Formazione superiore
- Accademia del jazz
- Sistema bibliotecario
- Archivio discografico
- Biblioteca - fonoteca

NUOVE COLLANE

FOLKLORICA

AA.VV. *Folkote Calabria*

TEATRICA

Amedeo Furfaro,
I teatri di Cosenza
Federica Montanelli,
I Giganti e Pirandello

BIBLIOTECA-FONETICA

Eleonora Amendola,
... No solo cuentos...

HISTORICA

Rosaria Amendola, *Scuola e cultura a Cosenza tra ottocento e novecento*

POETICA

P. Bellanova,
Ascoltare le stelle
S. Palazzo,
Il meme è un seme
S. Palazzo,
Francesco Leonetti
M. Morrone,
Ombra di luce

AUDIOLIBRI

S. Palazzo, *Il silenzio*
SCUOLA

S. Palazzo, *Cara prof.*
Diari di classe

POCKET

C. Lauri, *Shangrilharmony*

S. Palazzo, *Le peonie vivono ancora*

A. Furfaro, **Brutium Graffiti**



EDIZIONI CJC: LE COLLANE

I QUADERNI DI MUSICA

- 1) Dizionario dei musicisti Calabresi:
- 2) Jazz in Regia di *A. Furfaro*
- 3) Gruppi Musicali a Cosenza *E. Furfaro*
- 4) Dieci anni di Musica News (1992-2002)

BIBLIOTECA-FONOTECA:

- 1) Armando Muti.
Tradizioni popolari nel cosentino
A. Furfaro

MUSICA NEWS TESTI

- 1) Tecnologie innovative
P. Cusato
- 2) Armonia e Composizione Jazz
B. Luise
- 3) Arrangiamenti e Composizione Jazz
B. Luise
- 4) Ritmica e Improvvisazione Jazz
P. Condorelli
- 5) Analisi delle Forme
N. Puglielli
- 6) Piccoli Gruppi
N. Puglielli
- 7) Storia dell'Orchestra Jazz. Lineamenti
A. Furfaro
- 8) Big Band e Eserc. d'Orchestra
P. Condorelli
- 9) Arrangiamenti Jazz *F. Stezzi*
- 10) L'educazione musicale in età precoce:
una verifica sull'applicazione del metodo Suzuki
L. Martire
- 11) Tavole pratiche di teoria musicale
F. Stezzi

BIBLIOTECA-

- 1) Oralfità Scrittura Digitale
Segno e senso nella comunicazione

CATALOGHI

Discocinema
Jazzfilmfest
Eurofonografica
Discostory
Ellingtonia
La Saga dei V discs
Le sfere del sacro
Il testo nel contesto. Verdi e il suo tempo nei libretti d'epoca
Tesori Musicali

VARIA

- OGM Organismi Geneticamente Modificati
- Bosseide

MEDIA STUDIES

- 1) Archivi sonori in Calabria
L. Martire
- 2) Media e Giubileo
F. Stezzi e L. Martire
- 3) La riproduzione sonora
A. Furfaro

NOVITA'

Editoria e diritto d'autore. Analogico e digitale di *F. Stezzi*

COEDIZIONI

Nicola Misasi tra le righe *C. Misasi*