



IL TEATRO MUSICALE
A REGGIO CALABRIA:
1820-2010

a cura di
Gaetano Pitarresi e Argira Francesca Morabito



ISMET
EDITORE





ISMET
EDITORE

ISMEZ – Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno – Onlus

Con il sostegno del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo

ISBN XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Copyright © XXXXXXXX ISMEZ – Onlus
Via Valadier, 53
00193 Roma, Italia
Tel. +39 06 3242440 Fax +39 06 3244318
E-mail: info@ismez.org

Questo libro è protetto dal *copyright*. Nessuna parte di esso può essere riprodotta in alcun modo senza autorizzazione scritta da parte dell'editore e della proprietà.

Indice

VII ROBERTA TRAVAGLINI
Introduzione

Prima parte GAETANO PITARRESI
I teatri di Reggio Calabria e le stagioni liriche 1820-2010

- I 1 - *Reggio Calabria tra Otto e Novecento: quadro storico e culturale*
- X 2 - *Teatri e vita musicale prima del terremoto del 1908*
- X 3 - *Teatri e vita musicale dopo il terremoto del 1908*

Seconda parte ARGIRA FRANCESCA MORABITO E GAETANO PITARRESI
Le stagioni liriche e di operette nei teatri di Reggio Calabria - Cronologia e rassegna stampa

- XX *Il Real Teatro Borbonio - Teatro Comunale (1820-1908)*
- XX *Il Teatro "G. Garibaldi" (1895-1908)*
- XX *Il Teatro "G. Verdi" (1911-1922)*
- XX *Il Politeama Siracusa (dal 1922)*
- XX *Il Teatro Comunale "F. Cilea" (dal 1946)*
- XX *Teatri minori e all'aperto*

- XX *Bibliografia*
- XX *Stampa periodica citata*
- XX *Indice dei nomi e delle opere citate*

Introduzione

Xxxxxxxxxxxxx

Roberta Travaglini
Presidente ISMEZ/Onlus

PARTE PRIMA

Gaetano Pitarresi

I Teatri di Reggio Calabria e le stagioni liriche 1820-2010

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno agevolato le mie ricerche, ed in particolare la direttrice della Biblioteca Comunale "Pietro De Nava" di Reggio Calabria, dott.ssa Maria Pia Mazzitelli, ed il personale della sala periodici, dott. Caterina Mafrica e Giovanni Tornatola; la direttrice, dott.ssa Maria Giuseppina Marra ed il personale dell'Archivio di Stato di Reggio Calabria; la direttrice dell'Archivio Storico del Comune di Reggio Calabria, dott.ssa Giuliana Gioffrè Florio, nonché i proff. Maria Grande, Daniela Neri, Agazio Trombetta, Enzo Zolea per il materiale bibliografico che hanno gentilmente fornito. Un particolare ringraziamento ai Maestri Nicola Sgro e Bruno Tirotta che hanno messo a mia disposizione la documentazione in loro possesso, nonché alla Fondazione Cini di Venezia ed agli altri Istituti culturali per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini che corredano il testo.

Capitolo I

Reggio Calabria tra Ottocento e Novecento
quadro storico e culturale

At sunrise I set out on an exploring expedition, and was soon dodging here and there to find the best views of Reggio among its endless cactus and aloe lanes, fig gardens, and orange groves. Reggio is indeed one vast garden, and doubtless one of the loveliest spots to be seen on earth. A half-ruined castle, beautiful in colour and picturesque in form, overlooks all the long city, the wide straits, and snow-topped Mongibello beyond. Below the castle walls are spread wide groves of orange, lemon, citron, bergamot, and all kinds of such fruit as are called by the Italians "Agrumi"; their thick verdure stretched from hill to shore as far as the eye can reach on either side, and only divided by the broad white lines of occasional torrent courses.¹

Agli occhi di Edward Lear, scrittore inglese che nell'estate del 1847 fece un viaggio nella Calabria meridionale, Reggio appariva incastonata in un lussureggiante scenario naturale, dominata dai resti del Castello aragonese, con sullo sfondo l'Etna innevato. Una splendida immagine da cartolina, che riassume icasticamente l'aspetto di una città di circa trentamila abitanti, compreso il circondario, che dopo il terremoto del 1783 aveva perso la fisionomia medievale e barocca, richiamata soltanto da ruderi e scarse sopravvivenze, per ordinare i suoi modesti edifici lungo vie tracciate ortogonalmente alla ricerca di una "modernità" che doveva anche garantire migliori e più sicure condizioni di vita. Nonostante questi sforzi, per il visitatore straniero, l'elemento che emergeva era proprio quello legato al passato, insieme con i colori e i profumi di una vegetazione rigogliosa.

Nella sua storia Reggio ha sempre oscillato tra due condizioni: troppo piccola per essere definita città e per dotarsi di tutto quello che è consono a tale stato, ma nel contempo troppo grande, ed in alcuni fasi storiche troppo strategicamente importante, per essere un semplice paese; in ogni caso con una naturale dipendenza nei confronti di Messina, del suo porto, della sua università, della sua vita musicale. L'ambizione di ascendere di grado non fu sempre adeguatamente supportata dalle autorità centrali e dalla sua classe dirigente; nonostante questo, Reggio manifestò nell'Ottocento un'indubbia vitalità, talora velleitaria e non proporzionata ai suoi reali mezzi, ed il desiderio di confrontarsi con modelli più evoluti sotto l'aspetto sociale e culturale.

La città poté disporre di un teatro soltanto agli inizi dell'Ottocento. Pur essendo la più popolosa della Calabria Ulteriore e relativamente ricca per le attività collegate alla produzio-

¹ EDWARD LEAR, *Journals of a Landscape Painter in Southern Calabria, &c.*, London, Richard Bentley, 1852, pp. 6-7.



Fig. 1 – Pianta di Reggio Calabria (da G. B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, 1703)

ne della seta ed alla coltivazione degli agrumi, era un centro amministrativo di secondaria importanza del Regno di Napoli. Nel Settecento, subito dopo la peste del 1743/44, la sua consistenza demografica si aggirava intorno ai quindicimila abitanti.² All'interno del perimetro delle mura, le piante della città disponibili, come quella del Pacichelli (vedi Fig. 1), evidenziano pochi edifici prominenti: il Castello aragonese, il Duomo, i Collegi con relative chiese dei domenicani e dei gesuiti.³ Nel catasto onciario realizzato a partire dal 1747, soltanto un individuo dichiara di professare l'attività di musico; un altro è trombettista.⁴ Per l'esecuzione del tradizionale dialogo sacro che aveva luogo nel Duomo per la festa principale della città, quella in onore di Maria SS.ma della Consolazione, era necessario far venire musicisti da Messina;⁵ così come, per la mancanza di edifici teatrali, erano approntati palcosce-

² Sullo scoppio dell'epidemia e sulle sue conseguenze, v. DOMENICO SPANÒ BOLANI, *Storia di Reggio di Calabria da' tempi primitivi sino all'anno di Cristo 1797*, 2 voll., Napoli, Stamperia e cartiere del Fibreno, 1857, II, pp. 61 e ss.; GIUSI CURRÒ - GIUSEPPE RESTIFO, *Reggio Calabria*, Bari, Editori Laterza, 1991, pp. 63 e ss.

³ GIOVANNI BATTISTA PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, 3 voll., Napoli, Michele Luigi Mutio, 1703, incisione su rame nel vol. II.

⁴ Cfr. CURRÒ - RESTIFO, *Reggio Calabria*, pp. 72-73.

⁵ Sulla tradizione del dialogo, che si estinse nel 1829, cfr. ANTONIO MARIA DE LORENZO, *Nostra Signora della Consolazione protettrice della città di Reggio in Calabria: quadretti storici*, II ed., Siena, Tip. Editrice S. Bernardino, 1885; GAETANO PITARRESI, *Obblighi di un maestro di cappella: Domenico Barba Maestro della Musica Comunale*, «Brutium», LXVI, 1987, n. 2, pp. 6-7; GAETANO PITARRESI, *La musica sacra*, in *Reggio Calabria e la sua storia musicale in età moderna*, Catalogo della mostra, a cura di MARIA GRANDE, NICOLÒ MACCAVINO, GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 2003, pp. 41-50; TERESA CHIRICO, *Contributi siciliani alla cultura musicale calabrese del '700 dagli archivi reggini*, in *Messina e la Calabria dal basso Medioevo all'Età contemporanea*, Atti del I Colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina, 21-23 novembre 1986), Messina, Biblioteca di Storia Patria per la Calabria, 1988, pp. 71-77; TERESA CHIRICO, *Attività musicali a Reggio di Calabria e dintorni tra XVII e XIX secolo*, in *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo e la sua opera*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983), a cura di GIUSEPPE FERRARO, ANNUNZIATO PUGLIESE, Vibo Valentia, Istituto di

Fig. 2 – *Gustavo il Grande*: frontespizio del libretto (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica “S. Pietro a Majella”)



nici effimeri per specifiche occasioni. Le cosiddette “Gale di corte”, ossia ricorrenze legate agli onomastici o ai compleanni del re e dei componenti della sua famiglia, si celebravano per lo più nel Duomo, talora con la proposizione di “scelta musica”.

L'unica testimonianza al momento nota della rappresentazione nel Settecento di un'opera è offerta da un libretto del 1739 il cui frontespizio recita (vedi Fig. 2):

Gustavo | Il Grande | Drama per musica rappresentata per co- | mica da' Signori Officiali del Secondo Battaglione del Regimento del Real | Borbone | Nel Teatro fatto erigere nella Città | di Reggio | Dal Signor | D. Ignazio Termini | Dei Principi di Castel Termini, e Duca | di Vatticani, Cavalier della Sacra Re- | ligione Gerosolimitana, Brigadiere degli | Eserciti di S. M. (che Dio Guardi) Go- | vernadore Militare e Politico della Piazz- | za di Reggio, Comandante di tutta la | Calabria subdelegato del Real Patrimo- | nio di S. M. &c. | Per solennizzare | Il giorno de li 20 Gennaio 1739 | per il compleanno | di | S. M. | In Messina, per D. Placido Grillo 1739 | Con licenza de' Superiori.⁶

Bibliografia Musicale Calabrese, 1993, pp. 153-188.

⁶ L'esemplare è conservato a Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica “San Pietro a Majella” (coll. Rari 10.1.5/6). I personaggi sono Gustavo Vazza (re di Svezia), Cristierno (re di Danimarca), Osira (figlia di Stenone moglie di Gustavo), Ulrica (sorella di Gustavo), Ottone (generale delle armi di Cristierno), Enrico (principe svedese, amico di Gustavo general dell'armi); cfr. AUSILIA MAGAUDDA, *Feste e cerimonie con musica in Calabria nella prima metà del Settecento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di LORENZO BIANCONI, RENATO BOSSA, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 165-206: 175; NICOLÒ MACCAVINO, *Reggio e i suoi teatri*, in *Reggio Calabria*, pp. 15-38: 18-19. Il libretto è descritto in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 12596.



Fig. 3 – Pianta di Reggio Calabria secondo il progetto di ricostruzione di Giambattista Mori (Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale)

Il libretto non reca attribuzione di autorità, ma sotto l'elenco degli "Interlocutori" un'annotazione afferma che autore della "poesia" è Carlo Goldoni e della musica Baldassarre Galuppi; non si tratta, tuttavia, del testo goldoniano dal titolo analogo, che ebbe la sua prima rappresentazione a Venezia nel 1740 nel Teatro Grimani, in cui agiscono personaggi diversi. Del governatore di Reggio, promotore dell'evento, Ignazio Termini, lo storico Domenico Spanò Bolani offre un vivido ritratto: «ebbe così brusca e superba indole, che a tutti i cittadini divenne odiatissimo e insopportabile». ⁷

Come in questo caso, anche nel secolo successivo fu la presenza di importanti personalità, abituate ad un tenore di vita elevato, a dare impulso determinante alla vita culturale. All'indomani del terremoto del 1783 la città appariva infatti, se non del tutto distrutta, gravemente danneggiata nei suoi edifici principali; ma la ricostruzione non si avviò subito, anche per il prolungarsi dei fenomeni sismici negli anni immediatamente successivi. L'intendimento del potere centrale, rappresentato dal maresciallo Francesco Pignatelli, che venne nominato Vicario Generale, fu quello di cogliere l'opportunità, sia pur funesta, per conferire a Reggio l'aspetto di una città moderna, con la realizzazione di un'ampia strada rettilinea che attraversava longitudinalmente il centro abitato e doveva servire da asse principale di un tracciato regolare di vie. A questo "stradone", il Corso Borbonico, si cercò di conferire dignità architettonica allineando i palazzi dei maggiorenti e delle istituzioni pubbliche. ⁸ Nella pianta realizzata dall'ingegnere Giambattista Mori, esecutore del progetto concepito dal Pignatelli, a ridosso di questa strada fu individuata un'area dove era prevista la costruzione di un edificio teatrale, rispondendo anche all'esigenza manifestata dalla cittadinanza di disporre di «un pubblico teatro di cui sommamente ha bisogno questo pubblico avvilito ed alterato per le tante sofferte disgrazie» (vedi Fig. 3). ⁹

⁷ SPANÒ BOLANI, *Storia di Reggio di Calabria*, II, p. 60.

⁸ Cfr. CURRÒ - RESTIFO, *Reggio Calabria*, pp. 87 e ss.

⁹ Cfr. GIUSEPPE MARIA GALANTI, *Giornale di viaggio in Calabria (1792)*, edizione critica a cura di AUGUSTO

In effetti, quando nel 1792 Giuseppe Maria Galanti fu incaricato di percorrere la Calabria per offrirne un resoconto, Reggio appariva ancora ai suoi occhi «un paese tapino [...] un gran villaggio, ma miserabile e rozzo».¹⁰ Bisognerà attendere gli inizi del secolo successivo perché la situazione cominci a cambiare e la città veda crescere la sua importanza: nel 1808 fu elevata a ducato, dopo l'occupazione dei francesi, da Napoleone Bonaparte per il generale Oudinot, e il nuovo clima politico propiziato dalle riforme introdotte da Giuseppe Bonaparte e da Gioacchino Murat, insieme con l'abolizione del feudalesimo, contribuirono alla progressiva affermazione di un ceto borghese dalle idee liberalizzanti, pronto a recepire i fermenti culturali dell'epoca.¹¹

Nel 1810 fu decretata la costruzione di un teatro, ma il bombardamento effettuato dalla marina inglese ed il terremoto del 1811, in concomitanza con il declino di Napoleone e degli Stati che si reggevano sul suo sostegno, non consentirono di portare avanti l'iniziativa. Con il ritorno dei Borbone nel 1816, Reggio fu confermata nel ruolo amministrativo più importante della Calabria meridionale – capoluogo della Calabria Ulteriore Prima (la provincia comprendeva anche i distretti di Palmi e Gerace) – e si diede inizio ad un intenso programma di lavori pubblici. Nel volgere di pochi anni furono costruiti il Tribunale Civile e la Gran Corte Criminale, insieme con altre istituzioni, come la Biblioteca, l'Orfanotrofio Provinciale, il Real Collegio, per qualificare l'ambiente urbano e significare il benevolo interesse di Ferdinando I nei confronti della città. In questo contesto e con l'impegno determinante di Nicola Santangelo, Intendente della Provincia ed appassionato di musica, fu ripreso il progetto di realizzare un teatro.

I lavori furono condotti sollecitamente, sotto la guida dell'architetto reggino Stefano Calabrò Anzalone, che sembra abbia preso a modello il Teatro dei Fiorentini di Napoli, anche se per l'Intendente «è sul gusto del Teatro Nuovo della Capitale».¹² Nell'arco di due anni l'edificio, intitolato Real Teatro Borbonico, fu ultimato, almeno per le strutture principali, e inaugurato il 30 maggio 1818 (vedi Fig. 4); sembra che in una prima fase fossero realizzati soltanto due ordini di palchi e galleria, ma intorno alla metà dell'Ottocento dovrebbe essere stata ricavata, evidentemente riducendo lo spazio destinato alla galleria, una terza fila di palchi.¹³ Del teatro, la cui platea, lunga circa 11 metri e larga 9,50 (42 per 37

PLACANICA, Napoli, SEN, 1982, p. 427 (cit. in CURRÒ - RESTIFO, *Reggio Calabria*, p. 95).

¹⁰ Cit. in ANTONIO PIROMALLI, *La letteratura calabrese*, 3 voll., Cosenza, Pellegrini, 1996, II, p. 258.

¹¹ Per un panorama storico della città nell'Ottocento e le sue dinamiche sociali, v. GAETANO CINGARI, *Reggio Calabria*, Bari, Laterza, 1988.

¹² Archivio di Stato di Reggio Calabria (da ora in poi ASRC), inv. 37, fascio 35. Sulla costruzione del teatro, v. RENATO GIUSEPPE LAGANÀ, *Lavori pubblici in città e provincia di Reggio Calabria nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento*, in *Aspetti e problemi di storia della società calabrese nell'età contemporanea*, Atti del I Convegno di Studio (Reggio Calabria, 1-4 novembre 1975), Reggio Calabria, Editori Meridionali Riuniti, 1977, pp. 259 e ss.; ENZO ZOLEA, *La costruzione del Real Teatro Borbonico a Reggio*, «Calabria sconosciuta», VI, 24, ottobre-dicembre 1983, pp. 73-75. In quest'ultimo saggio è trascritta integralmente la lettera di Nicola Santangelo con cui l'Intendente chiede al Ministero degli Affari Interni l'autorizzazione ad intitolare il teatro ai Borbone; ENZO ZOLEA, *Gli inizi del teatro di Reggio e le stagioni liriche 1820-1908*, «Siminarion», I, 2, 1982, pp. 29-47.

¹³ In una «Perizia e stato estimativo di diversi lavori di restauri, di pittura e di molti altri accomodi al Real Teatro Borbonico, in parte già eseguiti col verbale d'urgenza [...]», documento allegato ad una lettera inviata dal Sindaco all'Intendente in data 22 aprile 1846, è indicata la spesa per la realizzazione di «N. 13 camerini di palchi della 3a fila»; il documento si trova pubblicato in GIUSEPPE COMERCI - SANTO IELO - DANIELA NERI, *Il Real Teatro*

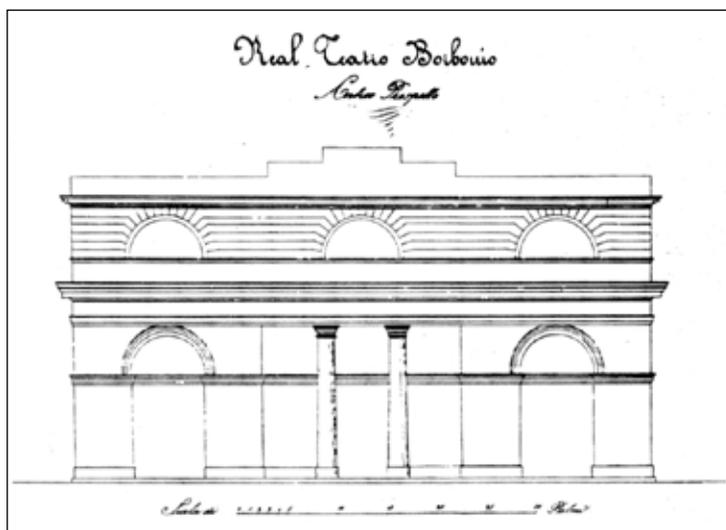


Fig. 4 – Disegno dell'antico prospetto del Real Teatro Borbonio (Reggio Calabria, Archivio di Stato)

palmi),¹⁴ aveva la capienza di 180 posti,¹⁵ rimane qualche disegno presso l'Archivio di Stato di Reggio Calabria e un'immagine fotografica che ne riproduce la facciata come appariva nella seconda metà del secolo XIX, quando, a partire dal 1846 furono avviati lavori di ristrutturazione e sopra il porticato d'ingresso furono realizzati ambienti per ospitare il Circolo di Società (vedi Fig. 5).¹⁶ Il teatro, che con l'Unità d'Italia cambiò il suo nome in Comunale, si trovava tra via dei Bianchi e l'antica via delle Terme, nei pressi dell'attuale Palazzo delle Poste e Telegrafi.

Nel corso dell'Ottocento, pur mostrando progressivamente le sue carenze, svolse il ruolo di centro culturale della città; soltanto verso la fine del secolo gli venne affiancata una struttura simile, il Teatro Garibaldi, realizzato su iniziativa della Società Artistica Operaia, che fu inaugurato nel 1895. Questo, tuttavia, pur presentandosi come un edificio nel complesso accogliente, per la posizione decentrata non riuscì a rivaleggiare effettivamente con il Comunale, ma svolse un ruolo di supplenza nei periodi – talora anche lunghi – in cui questi fu costretto a chiudere per lavori di manutenzione o di messa a norma contro il rischio di incendi. La sua attività, tranne poche eccezioni, si concentrò soprattutto nel periodo estivo, con largo spazio offerto a spettacoli dal carattere più leggero, ed in particolare all'operetta, genere cui diedero contributi anche i musicisti locali. Sempre più spesso, comunque, fu sfruttato come sala cinematografica.

Il clima culturale della Reggio ottocentesca è improntato ad un spiccato classicismo,

Borbonio nei documenti dell'Archivio di Stato di Reggio Calabria, Reggio Calabria, Istituto Gramsci, 1998, pp. 64 e ss. Tuttavia, ancora nel 1859 si parla di «riattazione ed ingrandimento di altra fila di palchi»; cfr. *ivi*, p. 104.

¹⁴ Cfr. ZOLEA, *Gli inizi del teatro di Reggio*, p. 32.

¹⁵ In un documento del 16 aprile 1859 si prevede l'acquisto di «N° 180 Sedie di ferro battuto per la platea con braccioli [...]»; cfr. COMERCI - IELO - NERI, *Il Real Teatro Borbonio*, p. 115.

¹⁶ Tali immagini si possono trovare riprodotte in MACCAVINO, *Reggio e i suoi teatri*, pp. 15-38: 21, 25.

Fig. 5 – Il Real Teatro Borbonico dopo gli interventi di ristrutturazione della metà del sec. XIX



diffidente nei confronti delle istanze romantiche e di quanto poteva turbare un assetto della società sostanzialmente patriarcale. Trovava la sua espressione migliore nella figura del latinista Diego Vitrioli (1818-1898), che acquisì fama europea vincendo nel 1845 con il poemetto *Xiphia*, in cui descrive la cattura del pesc spada nelle acque dello Stretto, il primo *Certamen poeticum Hoeyffianum* indetto ad Amsterdam. La sua figura singolare è rievocata da Giovanni Pascoli, che ebbe grande ammirazione per lui:

E vecchio era e solitario, e schivava il consorzio e la vista degli uomini. Raccontano che si facesse portare solo in luoghi solinghi, dove scendeva e passeggiava: per che cosa se non per ascoltare ciò che gli avrebbero sussurrato le creature de' suoi poemi? per ritrovarsi nel mondo suo, cui discende dal nostro l'inguadabile oceano della morte? Perché egli era veramente un antico, un evaso al passato, un superstita alla rovina della poesia pagana; e provava lo spasimo del passato non senza mostrare ai lieti o indifferenti del nostro tempo, nostro e non suo, quel corrugamento della fronte, che pare disprezzo ed è dolore.¹⁷

Non sorprende, in questo contesto, le scelte librettistiche del fratello di Diego Vitrioli, il pittore e musicista Annunziato, la cui *Palmira*, eseguita nel 1896, appare il tardo frutto di un classicismo fuori stagione, come del pari avvenne, nel segno dell'anacronismo rispetto alle tendenze contemporanee, per la *Mara* di Pasquale Benintende, un'opera di ambientazione verista che conobbe la sua prima rappresentazione nel 1953.¹⁸ Se talora le scelte

¹⁷ GIOVANNI PASCOLI, *Un poeta di lingua morta*, in GIOVANNI PASCOLI, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1914, pp. 161-169.

¹⁸ Il tentativo di Alfredo Pedullà-Audino, da una novella del quale deriva il libretto, di fare rappresentare l'opera nella stagione del 1949 al Comunale di Reggio non ebbe esito; cfr. ALFREDO PEDULLÀ-AUDINO, *Perché l'opera "Mara" del M° Pasquale Benintende sia data in prima assoluta nella prossima stagione lirica al Teatro Comunale "F. Cilea"*, «Voce della Calabria. Settimanale politico», VI, 281, 5 dicembre 1948.



Fig. 6 – Il Teatro Verdi

culturali reggine appaiono segnate da provincialismo, d'altra parte schietto è il desiderio di rivendicare una propria identità culturale anche nella marginalità delle soluzioni. Ciò non toglie che si possano occasionalmente rilevare aperture verso nuove tendenze (come testimonia la presenza di una Jazz Band sin dagli anni Venti),¹⁹ ed una progressiva attenzione alla valorizzazione, sia in ambito folclorico che colto, di quanto la città era stata in grado di produrre nel corso della sua storia.

La cesura violenta imposta dal terremoto del dicembre 1908 ebbe ripercussioni limitate sull'attività teatrale. Il fatto che Reggio fosse stata quasi interamente distrutta e la decisione di abbattere anche quello che sarebbe stato possibile recuperare fu alla base di una rifondazione traumatica, che offrì comunque l'occasione per i sopravvissuti (circa un terzo della popolazione era rimasta sotto le macerie) di dimostrare grande vitalità.²⁰ Nonostante la ricostruzione potesse avviarsi con continuità soltanto dopo la Prima Guerra Mondiale, furono i privati i primi a prendere l'iniziativa di realizzare una sala per spettacoli, il Teatro Verdi, inaugurato nel gennaio 1911, a poco più di due anni dal sisma (vedi Fig. 6). Fu sostituito, circa dieci anni dopo, dal Politeama Siracusa (vedi Fig. 7), mentre con maggiore ritardo si mosse il settore pubblico, avviando la progettazione e costruzione del nuovo Teatro Comunale (vedi Fig. 8), negli anni Venti del Novecento. Esso fu completato e aperto ufficialmente soltanto nel 1946, e dato subito in concessione ai privati. Sarà dedicato a Francesco Cilea dopo la morte del compositore, ma già fin dal 1930 implicitamente ne recava il nome.

Le stagioni liriche e di operette offerte nel quarto decennio del Novecento dal Politeama Siracusa non sono sempre pienamente documentabili, per lo scarso interesse dimostrato dalla stampa per questa tipologia di spettacoli. La situazione cambia quando è lo stesso potere politico ad assumere l'iniziativa, come nel caso dei Carri di Tespi, strutture mobili che, su esplicita indicazione di Mussolini, l'Opera Nazionale del Dopolavoro, provvedeva

¹⁹ *Il primo thè del Circolo della Stampa*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», VI, 61, 13-14 marzo 1928.

²⁰ Cfr. CURRÒ - RESTIFO, *Reggio Calabria*, pp. 137 e ss.

Fig. 7 – Il Politeama Siracusa



a far circolare in tutta Italia ed all'estero. A Reggio, nei Giardini pubblici "Umberto I", il Carro di Tespi lirico fu presente un buon numero di volta, tra il 1938 al 1942, offrendo l'opportunità, a platee formate da circa quattromila persone, di assistere nel periodo estivo a rappresentazioni di opere con interpreti prestigiosi.²¹

Ma nel Novecento appare evidente un cambiamento sostanziale nella organizzazione

Fig. 8 – Il Teatro Comunale "F. Cilea"



²¹ Si rimanda al capitolo 3 per ulteriori dettagli.

delle stagioni liriche: come nella maggior parte dei teatri italiani, ormai solo raramente sono proposti titoli di nuova o di recente creazione, mentre domina un repertorio costituito da un numero limitato di opere di sicura presa e successo, i cui costi di produzione sono in ogni caso crescenti. La concorrenza con altre forme di spettacolo tende a comprimere gli spazi destinati alla lirica, alla ricerca di nuove motivazioni e soluzioni per giustificare la sua esistenza.

Capitolo 2

Teatri e vita musicale prima del terremoto del 1908

I

Numerosi fattori rendono arduo ricostruire con completezza la vita musicale che si svolse nel Teatro Borbonio, dal 1820, anno in cui si registra la prima rappresentazione di un melodramma sulle sue scene, alla distruzione avvenuta a causa del terremoto del dicembre 1908. Se si esclude la parentesi rappresentata negli anni 1838-1845, con lacune, dal foglio periodico «La Fata Morgana», che offre ragguagli sulle stagioni liriche, soltanto dopo l'impresa dei Mille e la proclamazione dell'Unità d'Italia si assiste ad una ripresa nella pubblicazione di giornali locali.¹ Gli eventi sismici e bellici successivi hanno tuttavia determinato la perdita di numeri ed intere annate di tali periodici, per cui la ricostruzione che essi consentono è parziale; i giornali teatrali pubblicati in altre città, tra cui emergono quelli napoletani e milanesi, mostrano un saltuario interesse per la vita musicale reggina, anche per la mancanza di corrispondenti locali. Si aggiunga la scarsità di libretti superstiti e una documentazione archivistica largamente deficitaria, fatto che determina una cronologia che necessariamente presenta lacune.

L'unica fonte storica sugli inizi dell'attività teatrale è rappresentata dalla *Cronistoria di Reggio di Calabria* di Carlo Guarna-Logoteta (1815-1882). Questi ci informa che il Borbonio fu inaugurato il 30 maggio 1818, giorno onomastico di re Ferdinando I, dalla compagnia di prosa Zannoni, che diede una serie di rappresentazioni,² mentre la prima stagione lirica si avviò il 15 maggio 1820 con «Adelaide e Comingio pittore, del maestro Fioravanti e si proseguì con altri spartiti dello stesso impresario, sino alla primavera del seguente anno, con affollato concorso di spettatori».³

La documentazione d'archivio consente di arricchire tali notizie,⁴ anche se fa nascere

¹ Sulla consistenza delle testate presenti a Reggio Calabria, cfr. *Catalogo collettivo dei periodici posseduti dalle Biblioteche di Reggio Calabria*, s.l., [ma Reggio Calabria], s.n., 1999.

² «[Il Real Teatro Borbonio] il 30 maggio fu inaugurato con molta pompa, festeggiando l'onomastico di re Ferdinando. Le prime rappresentazioni furono di opere in prosa, cominciate ad eseguire dalla compagnia Zannoni, nella quale brillava sopra tutti la moglie del Direttore, signora Linder, allora tanto famosa quanto le più rinomate attrici dei tempi posteriori»; cfr. CARLO GUARNA-LOGOTETA, *Cronistoria di Reggio di Calabria*, in DOMENICO SPANÒ-BOLANI - CARLO GUARNA-LOGOTETA - DOMENICO DE GIORGIO, *Storia di Reggio di Calabria*, 4 voll., Reggio Calabria, Stab. Tip. «La Voce di Calabria», III, s.a. [ma 1968], p. 238.

³ *Ibidem*.

⁴ Per una diffusa trattazione di questa stagione inaugurale e trascrizione dei documenti pertinenti tratti dall'Archivio di Stato di Reggio Calabria, v. GAETANO PITARRESI, *Documenti da servire alla storia della vita musicale del Real Teatro Borbonio di Reggio Calabria. Anni 1820-1821*, «Historica», XXXVIII, 3, 1985, pp. 142-

dubbi su quale sia stata la prima opera rappresentata, in quanto *Adelaide maritata, e Comingio pittore* (questo il titolo completo del lavoro di Valentino Fioravanti) viene elencata tra quelle date nel periodo dicembre 1820-7 febbraio 1821, insieme con *La Sposa a sorte, La Selva incantata*⁵ ed *Agnese di Fitzhenry*. La Deputazione teatrale, formata dai maggiori reggini Giuseppe Genoese e Giuseppe Musitano, chiede infatti il rimborso delle spese effettuate per l'acquisto della partitura di quest'opera, nonché di oggetti, vestiario ed altro per il periodo indicato. Ma in precedenza il pubblico reggino aveva potuto assistere alla rappresentazione di altre opere, da parte di una diversa deputazione, di cui faceva parte Pietro Pellicano, che in data 20 novembre dichiara di essersi procurata a Messina partitura e parti di *La Sposa a sorte*,⁶ *Carlotta e Verter, Amore ed armi, La finta muta*,⁷ nonché uno scenario e due abiti.

È possibile, tuttavia, risalire ancora indietro nel tempo, e un indizio dell'effettiva inaugurazione della prima stagione lirica al Borbonio nel maggio 1820 è fornito dalla non consueta presenza di una folta schiera di musicisti messinesi,⁸ con alcuni strumentisti dilettanti locali, per l'esecuzione il 30 di quel mese di *Messa cantata* e *Te Deum* per festeggiare l'onomastico del re; con ogni probabilità erano a Reggio perché impegnati in teatro. Tra gli esecutori sono citati il tenore Ferdinando Paturzo e il basso Giacomo Catani (o Catania), che figurerà come impresario nel 1823.⁹

La stagione 1820/21, nella sua articolazione in almeno due tronconi, non dovette scorrere senza problemi, come prova il succedersi delle deputazioni e le trattative avviate dall'Amministrazione comunale nel luglio 1820 con un impresario, di nome Guida, che sarà presente come cantante, con ruoli di basso buffo, in stagioni successive. Sia che *Adelaide maritata, e Comingio pittore* fosse la prima opera proposta sulle scene del Borbonio, o che venisse presentata qualche mese dopo, è un'opera significativa del gusto allora imperante, largamente influenzata da modelli francesi. Aveva avuto la sua prima rappresentazione a Napoli nel 1812 e si riallacciava al filone *larmoyante* dell'*opéra comique*, con dialoghi parlati;

157. Alcune affermazioni e ipotesi a suo tempo avanzate, trovano adesso opportuna precisazione.

⁵ Per l'indicazione degli autori delle opere, si rimanda alla cronologia. Sembra difficile che *La selva incantata* di Vincenzo Righini, ammesso che si tratti proprio di quest'opera, il cui libretto fu ricavato dalla *Gerusalemme liberata*, sia stata proposta nella versione originale, data a Berlino nel 1803; essa richiede infatti un grande dispiegamento di macchine sceniche e un corpo di ballo.

⁶ Quest'opera, che evidentemente non fu rappresentata nel periodo in cui la Deputazione aveva tra i suoi componenti Pietro Pellicano, passò alla successiva Deputazione, che non annota spese per l'acquisto della partitura, ma soltanto per abiti di scena; cfr. PITARRESI, *Documenti da servire alla storia [...] Anni 1820-1821*, p. 147.

⁷ Probabilmente si tratta di *La muta per amore ossia Il medico per forza* di Vincenzo Puccitta, che nel 1819 fu data al Teatro La Munizione di Messina. In quella stessa stagione è presente anche *Gli amori di Adelaide e Comingio*, prima parte della trilogia di Valentino Fioravanti; cfr. GIUSEPPE UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, Palermo, Publicis Editrice, 1986, p. 489.

⁸ Tra di essi il violoncellista Giovanni Crisafulli, appartenente ad una nota famiglia di suonatori di strumenti ad arco. Su questi musicisti cfr. GAETANO LA CORTE CALLER, *Musica e musicisti in Messina*, a cura di ALBA CREA, GIOVANNI MOLONIA, Messina, Quaderni dell'Accademia, 1982, p. 68.

⁹ Tra gli strumentisti che ebbero occasione di suonare nell'orchestra del Teatro Borbonio in questa prima stagione vi fu anche il giovane Placido Mandanici di Barcellona Pozzo di Gotto, che acquisirà fama come compositore, impegnato come suonatore di contrabbasso; cfr. FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Bologna, Forni, 1969 (rist. ediz. di Napoli 1881-1883), III, p. 128.

costituiva il secondo pannello di un trittico dedicato alle sfortunate vicende sentimentali di due giovani innamorati appartenenti a famiglie nemiche. Visto il successo dell'opera, Valentino Fioravanti decise nell'arco di pochi anni di completare il ciclo con la terza parte, ossia *La morte di Adelaide* (1817), e infine con la prima, *Gli amori di Adelaide e Comingio* (1818). Il nucleo originario della storia è ricavato dalle *Mémoires du comte de Comminges* (1735) di Claudine Tencin, da cui nel 1789 Giacomo Antonio Gualzetti ricavò una riduzione teatrale,¹⁰ rappresentata nel 1789 al Teatro dei Fiorentini di Napoli, che servì ad Andrea Leone Tottola come principale fonte dei suoi libretti per Fioravanti.¹¹

Come si è notato, il rapporto con l'ambiente musicale messinese fu intenso, e le crescenti opportunità di lavoro determinarono il trasferimento a Reggio di artisti provenienti da quella città. Intorno al 1817 vi si stabilì un musicista, tale Agostino Fontana, di cui non si conosce la località di provenienza.¹² Un documento del 1826 consente di fissare con sufficiente precisione il momento in cui questi giunse a Reggio: il sindaco Saverio Melissari, che appoggiava la nomina del musicista a Maestro di cappella del Comune, afferma che il Fontana «è da dieci anni che si trova stabilito in questa città e puol dirsi che fu il primo che abbia fatto qui introdurre la musica, che per lo passato era abbandonata per mancanza di maestri».¹³

Fino al 1826 Fontana esercitò una supremazia indiscussa sulla vita musicale reggina, impegnandosi non solo in un'attività pubblica, ma dando privatamente lezioni di musica. La sua posizione venne tuttavia insidiata dall'afflusso di nuovi artisti, in gran parte di origine messinese, richiamati dall'avviarsi dell'attività teatrale: tra di essi Domenico Barba, giunto nel 1821 all'età di sedici anni, che sostituirà in breve tempo il Fontana assumendo l'incarico di Maestro di cappella del Comune e di direttore dell'orchestra teatrale.¹⁴

¹⁰ Su di essi, cfr. SALVATORE SERRAPICA, s.v. «Gualzetti, Giacomo Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani* (da ora in poi *DBI*), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 60, 2003, consultabile online: «Nel primo dei tre drammi il Gualzetti presenta l'incontro e l'innamoramento dei due giovani: il conte di Comingio, che si presenta con il falso titolo di marchese di Lungunois, e Adelaide. Dopo una serie di inevitabili equivoci e incomprensioni, con l'arrivo del padre di Comingio si scopre che Adelaide è l'eredità della famiglia di Lussan, nemica storica dei Comingio; l'irremovibile ostilità del padre porta alla separazione. Nel secondo dramma Adelaide compare come sposa del marchese di Benavides e Comingio, ancora una volta, sotto le mentite spoglie d'un pittore che offre il proprio talento proprio in casa Benavides. La sua identità però è presto scoperta ed egli non può evitare il duello nel corso del quale uccide Benavides, e di nuovo deve abbandonare Adelaide. Nell'ultima parte della trilogia, come accennato, i due giovani, inconsapevoli, sono vicini di cella nella trappola: Adelaide col nome di Eutimio, Comingio con quello di Arsenio. Quando infine si riconoscono, Adelaide, con grande tormento interiore, decide – in nome d'un vincolo più alto, quello religioso – di abbandonare Arsenio. Tuttavia [...] al Gualzetti 'non resse l'animo di far morire Adelaide', così la si vede svenire e abbandonare poi l'eremo in compagnia del padre di Comingio». Vedi, inoltre, GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO - CLAUDIO VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII. Indagine bibliografica*, diretta da Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, p. 390.

¹¹ Sui libretti ricavati da Tottola si rimanda alla «Gazzetta musicale di Napoli», IX, 14, 5 aprile 1860, pp. 108-110; in quell'epoca fu realizzata una sintesi delle tre opere.

¹² Un artista di ugual cognome, il cantante Alessandro Fontana, è presente a Messina agli inizi dell'Ottocento, ma per il momento non sono emersi collegamenti tra i due personaggi; cfr. GAETANO PITARRESI, *I Maestri di cappella del Comune di Reggio Calabria nell'Ottocento*, «Calabria sconosciuta», VIII, 29, gennaio-marzo 1985, pp. 89-95.

¹³ *Ivi*, p. 91.

¹⁴ Su Domenico Barba (Messina, 1805 - Reggio Calabria, 4 marzo 1877), cfr. il necrologio, a firma Antonio De Lorenzo, pubblicato su «La Zagara. Periodico letterario della studiosa gioventù reggina», IX, 12, 7 aprile 1877, pp. 94-96.

Il Teatro Borbonio alla fine della stagione 1820/21, da marzo in poi, rimase probabilmente chiuso per mancanza di fondi. Nel 1821 il Comune aveva deliberato la spesa di ducati 600 per il mantenimento del teatro, ma ducati 500 erano stati stornati per altre spese. L'esistenza, comunque, di tale articolo di spesa nello Stato di variazione del bilancio 1821 dimostra che il Decurionato si era reso conto della necessità di sostenere finanziariamente le imprese teatrali, sia liriche che di prosa; senza questo contributo, il gettito costituito dalla vendita degli abbonamenti e dei biglietti giornalieri non sarebbe stato sufficiente a coprire le spese delle rappresentazioni.¹⁵ L'Amministrazione comunale, d'altra parte, era in grado di destinare solo saltuariamente a tal fine somme di una certa rilevanza, determinando il carattere precario dell'attività.

Nel 1821 è stato possibile rintracciare notizia di un'isolata rappresentazione di un dramma: il 16 dicembre alcuni "giovani dilettanti", probabilmente reggini, interpretarono l'*Artaserse* di Metastasio.¹⁶ Quel volgere di anni non fu dei più tranquilli per Reggio e il Regno delle Due Sicilie; la proclamazione della Costituzione nel luglio 1820, la sua abolizione all'inizio dell'anno successivo crearono problemi di ordine pubblico;¹⁷ non è improbabile che essi abbiano condizionato il regolare svolgimento dell'attività teatrale. Considerando lo stato delle finanze comunali, non sorprende che il custode del teatro riceva lo stipendio sino al mese di agosto 1821: «Pel successivo [secondo le disposizioni dell'Intendente] non sarà più pagata cos'alcuna, non dovendo il Comune soffrire ulteriormente un esito inutile».

Il travagliato snodarsi della stagione teatrale 1820/21 è paradigmatico. Nel corso dei novant'anni della sua esistenza, il Borbonio, che già nel 1819, ad un anno dall'inaugurazione, aveva rivelato sintomi di decadimento delle strutture per insufficiente manutenzione,¹⁸ non godrà che di rari periodi di tranquilla gestione.

La documentazione riguardante l'anno 1822 è estremamente limitata e non consente di affermare se presso il Borbonio venisse svolta attività artistica: alcuni indizi sembrano tuttavia indicarla come probabile. Nemmeno la petizione presentata all'inizio di maggio di quello stesso anno dal custode del teatro, Marino Vollarò, all'Intendente della Provincia, Principe della Motta, per avere pagati gli arretrati del proprio stipendio, fornisce elementi probanti, anche se si potrebbe argomentare sulla frase «questo premio [ossia lo stipendio] fu ristretto a ducati sei al mese ed il supplicante si contentò avendo riguardo che per qualche tempo mancò la compagnia e il suddetto Teatro rimase chiuso», completandola: «ora il teatro è aperto». E certo, quale migliore occasione per avanzare la richiesta del momento della ripresa dell'attività teatrale per la tradizionale stagione di Pasqua? Ma il Vollarò non vi fa riferimento: il suo intento è che, essendo avvenuta l'approvazione dello stato discusso, l'Intendente autorizzi il Sindaco a ripianare le spese da lui sostenute nei mesi precedenti per la manutenzione del teatro e a corrispondere i mensili maturati. Significativa è comunque la

¹⁵ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1820-1821*, pp. 155-157.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 149.

¹⁷ Cfr. GUARNA-LOGOTETA, *Cronistoria di Reggio*, III, pp. 242 e ss.

¹⁸ Una serie di documenti riguardanti i continui lavori cui nel corso degli anni fu sottoposto l'edificio del Teatro Borbonio sono stati pubblicati e commentati da GIUSEPPE COMERCI - DANIELA NERI, *Il Teatro Borbonio di Reggio Calabria, negli anni 1823-1861, nei documenti dell'Archivio di Stato della città, in 1734-1861. I Borbone e la Calabria. Testi di arte, architettura, urbanistica*, a cura di ROSA MARIA CAGLIOSTRO, Roma, Edizioni De Luca, 2000, pp. 115-122.

risposta dell'Intendente, che accoglie prontamente la richiesta del Vollarò, confermandolo inoltre nella carica di custode per il futuro.¹⁹

Nel Conto morale reso dal sindaco Saverio Melissari per il 1822 risulta soltanto la spesa di ducati 385.50 per continuare la costruzione dell'edificio teatrale, sui ducati 400 previsti. Al custode del teatro viene nuovamente pagato il mensile; probabilmente, come era avvenuto nel 1820, e come si ripeterà nel 1823/24, l'Amministrazione comunale, attingendo ai fondi destinati alle spese per le celebrazioni religiose di settembre, avrà cercato di conciliare l'esigenza di fornire un'adeguata cornice musicale alla festa di Maria SS.ma della Consolazione – spesa che era a carico del Comune – con l'esigenza di erogare sussidi alle compagnie liriche. La somma di 300 ducati prevista nel bilancio della festa veniva girata all'impresario della stagione lirica, che si impegnava, per contro, a fornire cantanti e strumentisti per l'esecuzione delle musiche in Cattedrale. Ma non è possibile dire concretamente quale attività si dispiegasse in quell'anno presso il teatro.

Nel 1823 la stagione lirica fu affidata al cantante Giacomo Catani, già presente a Reggio nel 1820; in un atto del 12 febbraio 1823 egli infatti viene indicato come «Impresario di questo Teatro».²⁰ Il 'nuovo' appalto doveva avere inizio il giorno di Pasqua del 1823. Gli importanti lavori di ampliamento e copertura del palcoscenico e la costruzione di altri quattro palchi, effettuati nel periodo febbraio-aprile 1823, sembrano in parte dovuti a suggerimenti del Catani sulla scorta di precedenti esperienze.²¹

È probabile che la stagione lirica si sia avviata alla fine di aprile, o al più tardi ai primi di maggio, una volta terminati i lavori condotti sotto la direzione dell'ingegnere comunale Stefano Calabrò Anzalone. Il 5 maggio 1823 il Catani richiese l'approntamento di uno scenario e delle quinte necessarie per la rappresentazione di un'opera non specificata; egli aveva riscosso il 10 aprile la prima rata di 150 ducati della sovvenzione pattuita, somma attingita dai fondi della festa di settembre; la seconda rata, di eguale importo, gli venne versata il 7 luglio.²² Non conosciamo i titoli delle opere proposte, tranne che nel caso di *Paolo e Virginia* di Carlo Guglielmi, grazie ad una copia superstite del libretto, stampato a Messina (vedi Fig. 1), che la indica come ottava proposta nella stagione 1823/24;²³ questo melodramma dovette subire rimaneggiamenti se tra gli interpreti figura, nel ruolo di Paolo, "giovinetto di spirito", Gaetano Tamburini, mentre il ruolo *en travesti* era stato originariamente concepito per mezzosoprano.

¹⁹ Su questo periodo cfr. GAETANO PITARRESI, *Documenti da servire alla storia della vita musicale del Real Teatro Borbonio di Reggio Calabria. Anni 1822-1824*, «Historica», XXXVIII, 4, 1985, pp. 181-191.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 182. Per l'attività di impresario di Giacomo Catani in anni successivi a Siracusa, v. ALESSANDRO LORETO, *Musica e musicisti a Siracusa nel XIX secolo*, Siracusa, Istituto Siciliano Studi Politici ed Economici, 1998, pp. 77 e ss. Un copione, presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, attesta la sua presenza a Catanzaro (*Il Furioso all'Isola di S. Domingo, melodramma per uso dell'Impresario Sig.r Giacomo Catani. In Catanzaro li 30 agosto 1834*, I-Nc Rari 10.11.29/18). Come cantante figura in alcune opere date al Teatro La Munizione di Messina, tra cui *L'innocenza protetta dal cielo, o sia, Federico II re di Prussia*, Messina, Presso Giuseppe e Michelangelo del Nobolo, padre e figlio impressori del R. Teatro, 1820 (esemplare presso US-BE ML48 .S5 no.S372).

²¹ Il numero complessivo dei palchi, come risulta dal prospetto di assegnazione della stagione lirica del 1844, era di quattordici per la prima fila, quindici per la seconda. La riproduzione del disegno è in NICOLÒ MACCAVINO, *Reggio e i suoi teatri*, in *Reggio Calabria e la sua storia musicale*, pp. 15-38: 24.

²² Cfr. i documenti d'archivio trascritti in PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1822-1824*, pp. 186-187.

²³ Cfr. *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)*, a cura di FRANCESCO MELISI, Lucca, LIM, 1990, p. 239 (scheda n. 1645).



Fig. 1 – *Paolo e Virginia*: frontespizio del libretto (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica “S. Pietro a Majella)

Non sappiamo se Catani riuscisse a concludere regolarmente la stagione lirica prevista; nel mese di ottobre 1823 comunque l'Amministrazione comunale avvia trattative con Giovanni Tedeschi, impresario di una certa rinomanza, sia per assicurare l'apertura del teatro ininterrottamente per i due anni successivi, sia per le esigenze connesse con i lavori di ristrutturazione dell'edificio e per l'approntamento di adeguata attrezzatura teatrale. Il Tedeschi in precedenza aveva gestito l'appalto delle stagioni liriche presso il Real Teatro Carolino di Palermo,²⁴ ed era in rapporti con il potente impresario napoletano Domenico Barbaja; aveva dunque le carte in regola per assicurare una dignitosa serie di rappresentazioni. A tale fine il consueto stanziamento di duc. 300 venne aumentato: il Decurionato iscrisse in bilancio la somma di duc. 1000 «Per la dote del Teatro, non potendosi altrimenti mantenere una compagnia».²⁵

Il problema del finanziamento pubblico dei teatri non riguardava soltanto Reggio; in un primo tempo solo il San Carlo di Napoli, teatro di rappresentanza della capitale, poteva contare su una consistente sovvenzione governativa; le altre istituzioni del Regno dovevano fare affidamento sui proventi della vendita di abbonamenti e biglietti, somma il più delle volte insufficiente a coprire le spese di gestione. Proprio Giovanni Tedeschi era stato prota-

²⁴ Tale incarico gli venne affidato nelle stagioni del 1816-1818 e 1819-1820; cfr. OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1957, p. 427.

²⁵ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1822-1824*, pp. 183.

gonista nel 1817 di un episodio emblematico: avendo concluso in grave perdita l'appalto teatrale presso il Carolino di Palermo, aveva scritto al Re affinché concedesse anche ai teatri di Palermo le sovvenzioni di cui godeva il San Carlo, allegando copia dei suoi bilanci.²⁶

In un primo tempo venne disposto che i teatri, a Palermo come a Napoli, venissero sovvenzionati attingendo ai fondi dei ricavi provenienti dalla concessione della gestione delle case da gioco; ma queste, in seguito ai moti liberali del 1820-21, furono chiuse, provocando la soppressione della dote teatrale. Negli anni successivi, tuttavia, anche in considerazione del continuo lievitare dei prezzi, il governo non poté esimersi dal concedere sostanziosi aiuti. A questo sforzo finanziario fu certamente in parte indotto da considerazioni politico-sociali: assicurare uno svago a fasce di popolazione del ceto medio-alto era un modo per distoglierle da pericolose tentazioni cospiratorie.

Su scala minore, anche il Borbonio poté godere di una maggiore disponibilità di fondi, non sufficienti, tuttavia, ad assicurare la realizzazione degli ambiziosi progetti, quali risultano delineati nel contratto firmato nel dicembre 1823 dal Sindaco con il Tedeschi.²⁷ L'appalto doveva abbracciare due stagioni teatrali e riguardare gli anni 1824/26. L'inizio delle rappresentazioni era fissato per il giorno di Pasqua del 1824; dovevano terminare il sabato di Passione del 1826, ossia il giorno precedente la domenica della Palme, con l'interruzione, fra le due stagioni, della settimana santa, periodo in cui tutti i teatri del Regno erano chiusi.

Se si considera che solo pochi teatri nelle principali città italiane potevano permettersi l'apertura per tutto l'anno, mentre gli altri svolgevano un'attività stagionale, si può avere un'idea delle difficoltà cui andava incontro già in partenza l'impresa che si trovava ad agire in un teatro, come il Borbonio, di capienza modesta in una città che contava allora circa ventimila abitanti.

Oltre i mille ducati che doveva ricevere dal Comune, il Tedeschi si era premurato di avere garantita, per portare avanti l'appalto, un'entrata fissa serale di duc. 30, assicurandosi inoltre preventivamente la sottoscrizione di abbonamenti; con tali somme non si poteva tuttavia pretendere una compagnia lirica di alto livello e, come si vedrà più sotto, i problemi non tardarono a manifestarsi.

Il Tedeschi si impegnava a condurre a Reggio una compagnia di dodici elementi fra cantanti solisti e coristi. Per quel che riguarda l'orchestra, veniva confermata, almeno nel numero dei componenti, l'orchestra impegnata nella stagione teatrale precedente, con l'aggiunta di un fagotto e, all'occorrenza, di un tamburo. Le prime opere in cartellone furono l'*Aureliano in Palmira* e *Matilde di Shabran* di Rossini, *I pretendenti delusi* di Giuseppe Mosca, *La gioventù di Enrico V* del catanese Giovanni Pacini, ed inoltre un oratorio non meglio specificato per il periodo della quaresima.²⁸ Erano opere tutte molto recenti, in particolare *Matilde di Shabran*, composta da Rossini nel 1821; alcune di esse dovevano ancora essere proposte al pubblico di una città importante come Palermo.

Nel contratto era previsto, come era abituale, che l'incasso di cinque serate nel corso del primo anno fosse devoluto a favore di alcuni componenti della compagnia, solitamente

²⁶ Cfr. TIBY, *Il Real Teatro Carolino*, pp. 78 ss. Per una panoramica più ampia sull'argomento, cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985.

²⁷ Il contratto è trascritto integralmente in Appendice I.

²⁸ I titoli delle opere sono indicati al punto quarto del contratto.

le prime parti fra i cantanti, l'impresario stesso e il direttore d'orchestra. Un'altra clausola riguardava l'impegno del Tedeschi di fornire i cantanti e l'orchestra gratuitamente sia per le celebrazioni religiose settembrine sia per l'onomastico e il compleanno del Re.²⁹

Stipulato il contratto il 22 dicembre 1823, si procede ad alcuni lavori nel teatro; viene costruito un tavolato nella platea, da utilizzarsi per le feste da ballo del carnevale, si restaura il lampadario. Il 4 febbraio 1824 l'Intendente autorizza il pagamento al Tedeschi della prima rata della sovvenzione pattuita.³⁰ Per tutto il periodo della Quaresima l'impresario si ferma a Reggio; egli stesso segue i lavori di restauro delle attrezzature teatrali. Il 7 maggio riceve duc. 300 in conto dei 500 che deve avere come seconda rata della sovvenzione; questa somma doveva essere versata al Tedeschi all'arrivo della compagnia lirica. È da presumere, pertanto, che le rappresentazioni siano iniziate intorno a questa data.

I problemi si presentarono ben presto: nell'*Aureliano in Palmira*, la prima delle opere indicate nel contratto, il cantante Rubini³¹ fu contestato dal pubblico. Il 14 maggio l'Intendente scrisse al Tedeschi chiedendogli di sostituirlo con un elemento più idoneo.³² Il 23 giugno le rappresentazioni furono temporaneamente sospese per l'allontanarsi da Reggio del primo clarinetto, probabilmente allettato da offerte migliori.³³ In qualche modo si corre ai ripari e la stagione riprende, ma l'incasso giornaliero non doveva essere soddisfacente se il 5 luglio l'Intendente si vide costretto ad autorizzare l'erogazione di duc. 327 «per soccorrere prontamente ai bisogni della compagnia in musica» e il 28 dello stesso mese, di altri duc. 172.³⁴

Alcuni giorni dopo, l'11 agosto, considerato il crescente deficit dell'impresa, l'Intendente Principe della Motta, affida l'amministrazione del teatro al reggino Girolamo Genoese, che ha anche il compito di verificare la precedente contabilità. Al Tedeschi, comunque, saranno versati mensilmente duc. 60 per gli spartiti ed abiti di scena che continuerà a fornire a cantanti ed orchestrali. L'Intendente precisa che il numero delle rappresentazioni non dovrà essere inferiore a ventisei al mese, onde evidentemente aumentare il più possibile l'introito e ripianare il deficit che si è venuto a determinare.³⁵

Ma i problemi finanziari non erano dovuti ad una scorretta gestione da parte di Tedeschi, nei cui confronti non furono sollevate contestazioni, ma al pagamento costantemente in ritardo delle loro quote da parte degli abbonati, che avrebbero dovuto versarle all'inizio di ogni ciclo di venti rappresentazioni (il cosiddetto 'appalto'). Ciò determinava una mancanza di liquidità che, senza l'intervento del Genoese, che anticipava le somme necessarie, si sarebbe ripercossa sul regolare pagamento, a scadenza bimensile, degli stipendi ai dipendenti del teatro. Per superare tale difficoltà, il Genoese suggeriva, con lettera del 20 agosto 1824 indirizzata all'Intendente, di costituire un fondo di mille ducati, attingendo da altri articoli di spesa del bilancio comunale; tale somma sarebbe stata restituita non appena gli abbonati avessero versato le quote di cui erano debitori. E per avvalorare la sua tesi sul fatto

²⁹ Punto 12 del contratto.

³⁰ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1822-1824*, p. 184.

³¹ Nel cast figurava anche una «signora Rubini», forse il soprano Serafina Rubini, citata in «Teatri, arti e letteratura», IV, 136, 14 dicembre 1826, p. 128.

³² Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1822-1824*, p. 185.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 191.

che il teatro poteva sostenersi autonomamente, allegava alla sopraccitata lettera uno stato dimostrativo dell'introito ed esito mensile dal quale risultava un sia pur modesto attivo.³⁶

I suoi consigli furono in parte accolti; vennero stanziati "a titolo d'impronto" cinquecento ducati dalle frazioni del magazzino annonario; ma le cose tuttavia non andarono nella direzione prospettata dal nuovo amministratore: l'incasso "volandiero", ossia i proventi dalla vendita giornaliera dei biglietti, che aveva subito un'impennata, toccando i duc. 150 nel mese di settembre (quinto appalto), per l'afflusso a Reggio di un cospicuo numero di persone dalla provincia in occasione della festa di Maria SS.ma della Consolazione, si attestò nei mesi successivi sulla modesta cifra di trenta ducati. Di conseguenza il 2 ottobre 1824 il Sindaco lamentava che soltanto sessanta ducati erano stati restituiti sino a quel momento dei trecentocinquanta anticipati alcuni mesi prima dal cassiere comunale all'impresario Tedeschi.³⁷

La situazione non migliorò in seguito e il 29 dicembre l'amministrazione del teatro venne tolta al Genoese, che chiuse il bilancio con un passivo di duc. 948, grana 61 e carlini 6, di cui duc. 316 era costituito da somme non versate dagli abbonati.³⁸ Tenendo conto dell'incasso serale, si può avere un'idea sulla capienza complessiva del teatro, che doveva ascendere a circa trecento posti. In quella stagione la media degli spettatori presenti dovette oscillare intorno ai centocinquanta.

Dopo l'esonero del Genoese, l'amministrazione del teatro fu affidata, il 23 gennaio 1825, a Diego Tripepi e Antonino Griso, i quali non poterono che ripetere le argomentazioni portate a sostegno del Genoese nel lamentare le difficoltà di gestione dell'attività teatrale: la riscossione delle quote degli abbonati, il cui numero tendeva a diminuire, era in costante ritardo. Per continuare la stagione lirica fino a tutta la quaresima bisognava anticipare le somme necessarie per il pagamento di cantanti, orchestrali, impiegati, e per l'acquisto degli oggetti occorrenti per la messa in scena delle opere. Comunque i nuovi amministratori assicurano che si tratta solo di anticipazioni, in quanto l'introito del teatro è sufficiente a coprire le spese.³⁹

Una breve interruzione dell'attività teatrale fu imposta dalla morte, il 3 gennaio 1825, di re Ferdinando I. La notizia giunse a Reggio soltanto giorno 17 e poco dopo l'Intendente dispose, per il periodo delle esequie, la chiusura del teatro. Come ricorda Carlo Guarna Logoteta:

Le potestà municipali ed ecclesiastiche di accordo procurarono che le pompe funebri fossero sontuose al maggior segno. La cattedrale fu parata a lutto, ed un grandioso mausoleo, che ne raggiungeva il tetto, fu preparato pel dì delle esequie; nel quale coll'assistenza di tutti gli ufficiali politici, giudiziari e militari, pontificò la messa solenne l'Arcivescovo Tomasini con accompagnamento di musica, e ne recitò il funebre elogio il P. Serafino della Rocca, Cappuccino siciliano.⁴⁰

³⁶ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Documenti da servire alla storia della vita musicale del Real Teatro Borbonico di Reggio Calabria. Anni 1824-1825*, «Historica», XXXIX, 2, 1986, pp. 63-71: 63.

³⁷ *Ivi*, p. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

⁴⁰ GUARNA-LOGOTETA, *Cronistoria di Reggio*, III, p. 300.

Per la parte musicale del rito, che fu certamente affidata agli artisti del teatro, si spesero duc. 55 e grana 60.⁴¹

Grazie al bilancio presentato dal Genoese, abbiamo notizie dei titoli delle opere rappresentate nel corso della sua amministrazione (agosto-dicembre 1824), ma non sui nomi dei loro autori; per alcune si corre quindi il rischio di una erronea attribuzione. Si tratta di *La capricciosa pentita* di Valentino Fioravanti (a meno che non si tratti dell'omonima opera più recente del Morlacchi); *Tancredi* e *Il Barbiere di Siviglia*, entrambe di Rossini; *L'Equivoco*, potrebbe trattarsi dell'*Equivoco stravagante* dello stesso Rossini, o dell'*Equivoco o Le vicende di Martinaccio* di Carlo Coccia; *Elisa e Claudio* di Saverio Mercadante; *Gabriella di Vergy* di Michele Carafa, oppure di Carlo Coccia.⁴²

Sugli interpreti sappiamo poco: sono nominati il buffo Celli e la cantante Rubini, probabilmente parente del tenore Rubini di cui si è parlato in precedenza, contestato dal pubblico all'inizio della stagione; inoltre un certo Giuseppe Orcel, di cui non sappiamo altro. In occasione dell'esecuzione del Vespro e della Messa in onore di Maria SS.ma della Consolazione nel settembre 1824 fu necessario integrare l'organico dei cantanti facendo venire da Messina il tenore Lucchini;⁴³ il particolare ci conferma che non si era riusciti ad avere un buon tenore nella compagnia lirica.

Ai nomi succitati possiamo aggiungerne pochi altri, grazie alle lettere di passo per Messina rilasciate dal Comune. Il 17 febbraio 1825 è annotato il nome di D. Rodrigo Caruso, il giorno successivo quello del messinese Gaetano Francese, ambedue qualificati come impiegati del teatro. Nello stesso periodo si reca a Messina anche Emmanuele Basso, che in base a documentazione successiva sappiamo essere violinista. Anche di Domenico Barba è testimoniata, sebbene qualche mese più tardi, la presenza a Reggio.⁴⁴

Il 19 marzo 1825, infine, viene rilasciata lettera di passo per Catania all'impresario Giovanni Tedeschi, di unita al figlio Alessandro e ad un loro servo; la stagione lirica si concluse, pertanto, intorno a quella data.⁴⁵ Per i trascorsi tormentati, si ritenne evidentemente opportuno non dar corso alla seconda parte del contratto, che prevedeva la ripresa dell'attività dopo l'interruzione della Settimana santa.

La volontà di assicurare l'apertura del teatro a beneficio della cittadinanza non venne tuttavia meno; nello stato di variazione dello stato discusso quinquennale per l'esercizio dell'anno 1825, approvato dal Decurionato nella seduta dell'11 marzo, si legge che: «Il Decurionato avendo preso conto delle somme sinora spese per gli oggetti menzionati, e di quelle necessarie per il 1825, quindi progetta [...] art. 91. Per lo mantenimento della Compagnia del teatro ... 1072 ducati»,⁴⁶ ma non sappiamo se questa somma sia servita solo per coprire le spese già effettuate, o fosse in parte in preventivo per l'attività da svolgere nel corso dell'anno. Nel conto morale del sindaco Saverio Melissari, comunque, è annotata sol-

⁴¹ PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1824-1825*, p. 65.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, pp. 65-66.

⁴⁴ *Ivi*, p. 66.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Archivio Storico del Comune di Reggio Calabria (da ora in poi ACRC), «Minuta delle Deliberazioni del Decurionato del Comune di Reggio. Dal 31 Gennaio al 7 Agosto 1825», f. 133v.

tanto la restituzione della somma, duc. 898.61.6, di cui era creditore Girolamo Genoese.⁴⁷

Certo è che l'Intendente desidera che il teatro – «termometro della civilizzazione [...] e per la gioventù in particolare un divertimento utile ancora a tenerla lontana dall'ozio, causa purtroppo di qualche disordine» – sia riaperto al più presto e sollecita il sindaco a segnalare i nomi di cinque persone cui affidare il compito di sovrintendere l'attività teatrale. Ai componenti della nuova Deputazione – Felice Musitano, Antonino Griso, Diego Tripepi, Pietro Pellicano e Giuseppe Valentino – il Sindaco comunica il conferimento della nomina il 21 giugno 1825. Il passaggio di Domenico Barba a Messina il 4 luglio è forse da mettere in relazione con la necessità di contattare l'ambiente musicale di quella città per la realizzazione di una nuova stagione teatrale, ma per il prosieguo dell'anno 1825 non esiste altra documentazione. È probabile che, per le difficoltà finanziarie dovute alla necessità di riparare i danni provocati dall'alluvione che aveva colpito Reggio tra la fine di agosto e l'inizio di settembre, il progetto di riprendere l'attività sia stato momentaneamente accantonato e i fondi all'uopo destinati siano stati impegnati diversamente. Si ha soltanto testimonianza di una rappresentazione in prosa, dovuta a giovani dilettanti, per il 19 agosto, giorno natalizio di re Francesco I, per la quale era richiesta anche la presenza dell'orchestra.⁴⁸

Nei primi due mesi del 1826 il Teatro Borbonio ospitò una compagnia di prosa, con capocomico tal Broccoletti. Alcuni documenti fanno luce sulla vita stentata e moralmente non irreprensibile di questa piccola compagnia di attori in giro per i teatri del Meridione tra mille stenti, di cui uno in particolare riguarda il tentativo frustrato del comico Giuseppe Cerroni di entrare a far parte della compagnia: giunto a Reggio con la moglie sperando di poter guadagnare qualche ducato, trova il teatro occupato dalla compagnia Broccoletti, la quale rifiuta, accampando difficoltà economiche, di accoglierlo tra i suoi componenti. Il Comune concederà al Cerroni un sussidio di nove ducati per consentirgli di fare ritorno a Napoli.⁴⁹

Agli inizi di marzo la compagnia di prosa ha ormai lasciato Reggio ed il Comune tratta con l'impresario Gioacchino Amari l'avvio di una nuova stagione lirica. Si giunge alla firma di un primo contratto; il 14 marzo ne segue un altro che apporta modifiche di natura economica. Probabilmente subito dopo avere avviato le rappresentazioni, l'Amari dichiara fallimento.⁵⁰ La stagione lirica verrà comunque portata avanti, fino al carnevale del 1827, da altri impresari.

Nei primi mesi di giugno all'Amari subentra infatti il proprietario reggino Giovanni Valentino: un documento del 5 giugno 1826 attesta il passaggio di consegne. I nuovi responsabili della stagione lirica accettano gli impegni assunti dall'Amari, ma da parte sua il Valentino dovrà aggiungere un'altra 'Prima Donna' alla compagnia.⁵¹

Sebbene manchi la copia del contratto del 4 giugno, siamo in grado di ricostruirlo

⁴⁷ ASRC, inv. 32/1, fascio 975, incartamento: «Conto morale per l'anno 1825 reso dal Sindaco Saverio Melissari».

⁴⁸ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1824-1825*, p. 67.

⁴⁹ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Documenti da servire alla storia della vita musicale del Real Teatro Borbonio di Reggio Calabria. Anni 1826-1827*, «Historica», XL, 2, 1987, pp. 88-97: 88.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 88-89. Il nome di Gioacchino Amari ricorre anche in relazione con un'offerta da lui presentata nel 1830 per avere attribuita la gestione della stagione teatrale a Siracusa, ma la sua proposta fu rigettata per l'insufficiente levatura dei cantanti proposti; cfr. LORETO, *Musica e musicisti a Siracusa*, p. 69.

⁵¹ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1826-1827*, pp. 89, 94.

parzialmente con l'aiuto di documentazione posteriore. Il Sindaco s'impegna a versare al Valentino mille ducati in due rate a titolo di sovvenzione, inoltre trecento ducati per ogni ciclo di recite, somma corrispondente all'affitto di venti palchi la cui gestione sarà a cura del Comune. Questo sistema avrebbe dovuto garantire all'impresario una maggiore regolarità nell'afflusso delle somme, sostituendosi al precedente meccanismo in cui vi era un rapporto diretto tra l'impresario e abbonati spesso morosi. Giovanni Valentino chiede il pagamento della prima rata di cinquecento ducati già il 5 giugno; la prima recita è stata effettuata e l'Intendente autorizza il pagamento. L'undici luglio ancora una richiesta di centocinquanta ducati per ingaggiare a Napoli la prima donna soprano che manca alla compagnia.⁵²

Le rappresentazioni continuano, ma, come sempre, i problemi di natura economica non mancano, causati dall'insufficiente afflusso di pubblico: il 17 luglio il Valentino lamenta il mancato introito di centoquattro ducati. Il Comune infatti non riesce a vendere i biglietti dei venti palchi di cui si era assunto l'onore; tre palchi e mezzo restano scoperti, provocando una consistente riduzione delle entrate, sì da impedire, secondo il Valentino, il proseguimento della stagione lirica. L'Intendente non può che dar ragione all'impresario, autorizzando il Sindaco ad attingere i ducati mancanti dall'articolo del bilancio comunale destinato alle spese imprevedute; nel contempo richiama il Sindaco ad un maggiore impegno nell'assicurare la copertura delle spese per le quali il Comune si era impegnato.⁵³

Nel mese di luglio, per migliorare la qualità dell'orchestra teatrale, l'Intendente si adopera nella ricerca di validi strumentisti e, rivolgendosi al Sottointendente di Palmi, cerca di ingaggiare il violinista Carmelo Ionata e il clarinetista Gaetano Papa, strumentisti che verosimilmente in anni precedenti avevano già fatto parte dell'orchestra del Teatro Borbonico. Il tentativo cade nel vuoto perché i due musicisti si dicono già impegnati a recarsi, insieme con la banda musicale diretta da tal Gioffré, a Iatrinoli e in altri paesi dei dintorni per partecipare a varie ricorrenze e feste patronali, né valgono le insistenze del Sottointendente a fare loro cambiare atteggiamento.⁵⁴

A Reggio, d'altra parte, la situazione finanziaria dell'impresa resta critica per l'impossibilità del Comune di garantire la copertura dei venti palchi, e il 2 agosto si giunge alla firma di una nuova convenzione. Il Valentino si impegna a portare avanti le rappresentazioni sino al 15 settembre se l'Amministrazione comunale, oltre il ricavato dei palchi che è riuscito ad affittare, gli verserà centocinquanta ducati. Se invece la situazione migliorerà e sarà possibile raggiungere il tetto dei venti palchi, la stagione lirica potrà continuare regolarmente.

Ancora una volta il Valentino promette di ingaggiare un'altra prima donna, confermandoci nell'impressione di una compagnia lirica di qualità complessivamente scadente. Per la festa di settembre, del resto, fu necessario integrare l'orchestra teatrale; il maestro di cappella Agostino Fontana chiese che fossero fatti giungere da Messina «quattro buoni violini, una viola, un violoncello, un contrabbasso, un oboé» – era dunque il settore degli archi quello più carente –, poiché l'orchestra del teatro «è moltissimo scarsa», ed inoltre sono necessari due cantanti per il coro.⁵⁵

⁵² Cfr. *ivi*, p. 89.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 89, 95.

⁵⁴ *Ivi*, p. 90.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 90, 96.

Un documento del 22 settembre 1826 attesta la prosecuzione della stagione lirica; il Valentino – secondo le parole del Sindaco – nel sollecitare il pagamento della restante parte della sovvenzione di mille ducati, nonché dei centocinquanta ducati per coprire il mancato guadagno dei palchi non assegnati, promette di portare avanti la stagione sino al carnevale 1827.⁵⁶

La risposta dell'Intendente è interlocutoria: consente in un primo tempo che sia pagata soltanto la parte residua della sovvenzione di mille ducati; quando poi il 10 novembre autorizza il pagamento anche dei duc. 150 intima al cassiere di dare il denaro al Valentino in presenza dei cantanti, che evidentemente si erano rivolti a lui lamentando la mancata corresponsione dei loro emolumenti. Grazie a questo particolare conosciamo il nome di uno dei componenti la compagnia, il tenore Ruoppolo.⁵⁷ L'autorizzazione al pagamento del 10 novembre viene tuttavia annullata qualche giorno dopo per la rinuncia del Valentino ed il passaggio di consegne a un gruppo di altri notabili reggini, Ignazio Mantica, Domenico Genoese e Gaetano Monsolini che, dietro pagamento di seicento ducati in tre rate, si impegnano prolungare le rappresentazioni sino al carnevale del 1827. Il Comune per ogni ciclo di diciotto recite si rende garante, inoltre, della cifra di 341 ducati e 25 grana, somma risultante dall'appalto di 46 sedie e 16 palchi e tre quarti.⁵⁸

Il nuovo contratto, firmato il 24 novembre, ha vigore dal 15 dello stesso mese; esso comprende varie clausole riguardanti le serate a beneficio dei cantanti, i giorni in cui il teatro dovrà rimanere chiuso ed i festini che si daranno per il carnevale.⁵⁹ I nuovi impresari tendono a sottolineare la natura del tutto disinteressata del loro impegno: «non volevano accettarla [la cessione dell'impresa] m'a premure del Signor Intendente diveniamo ad accettarla», impegno assunto con spirito di collaborazione per non interrompere un'attività di pubblica rilevanza.⁶⁰

Non è possibile seguire in modo dettagliato lo svolgersi della stagione per mancanza di documentazione. Sappiamo comunque che nel corso di essa, dal giugno 1826 al febbraio 1827, furono proposte dieci opere, informazione che ricaviamo da un carteggio riguardante l'esazione, ancora non interamente avvenuta nel dicembre 1827, dei soldi dovuti al Comune da vari signori che avevano sottoscritto l'acquisto di biglietti per il teatro.⁶¹

L'impegno dei possidenti reggini dovette esaurirsi con il mese di febbraio, dal momento che il 2 marzo 1827 il Decurionato approva la richiesta di Mariano Guarnera, trasmessa dall'Intendente, di gestire come impresario la nuova stagione teatrale, da Pasqua al carnevale del 1828. Affida ad una apposita commissione, costituita dai decurioni Felice Labocchetta, Domenico Musitano e Giovanni Valentino, il suo esame e delibera il pagamento della somma di ducati 1500.⁶² L'assenza di documentazione impedisce di fornire altri particolari, ma

⁵⁶ *Ivi*, pp. 90-91.

⁵⁷ *Ivi*, p. 91.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ ASRC, inv. 10, fascio 95, n. 33: «Per l'impresa del Real Teatro rimasta a D. Giovanni Valentino, e quindi a' Signori Musolino [sic], Genoese, e Mantica».

⁶⁰ Cfr. PITARRESI, *Documenti da servire [...] Anni 1826-1827*, pp. 91-92.

⁶¹ *Ivi*, p. 92.

⁶² ACRC, *Libro delle Deliberazioni del Decurionato dal 24*. Il Guarnera è indicato come contrabbassista tra gli strumentisti che presero parte all'esecuzione di musica sacra nella festa di settembre in onore di Maria SS. ma della Consolazione; cfr. PITARRESI, *I Maestri di cappella*, p. 93.

nella stagione appena conclusasi o in quella gestita dal Guarnera ebbero senz'altro un ruolo due cantanti cui il Decurionato rilascia certificati di buona condotta morale: Marietta Santini, qualificata come 'prima donna', ed il marito Luigi Brida.⁶³

Nell'aprile 1827, nel mentre si stava perfezionando il contratto con il nuovo impresario, Domenico Barba in un suo memoriale dichiara di essere Maestro di cappella del Real Teatro Borbonio, e che tale ruolo ha esercitato per più anni nel passato.⁶⁴ Tuttavia, per la festa in onore di Maria SS.ma della Consolazione, nel settembre di quell'anno, risultano compensi per cantanti e orchestrali giunti da Messina, e questo particolare insinua qualche dubbio sull'effettivo svolgimento della stagione lirica, dal momento che di solito tale incombenza era inclusa tra gli obblighi della compagnia che agiva in teatro.⁶⁵

L'esigenza di dover ricorrere di continuo a maestranze forestiere per le attività musicali cittadine determinò una salutare reazione: nel 1829 presso l'Orfanotrofio provinciale fu istituita una scuola di musica non limitata all'insegnamento degli strumenti a fiato e a percussione necessari per le bande militari, cui i convittori erano prevalentemente destinati, ma estesa al canto ed agli strumenti ad arco, con la dichiarata volontà di utilizzare in seguito gli allievi nell'attività teatrale.⁶⁶

Gli insegnanti di musica, cui era attribuito un modesto stipendio,⁶⁷ erano originari in gran parte di Messina; oltre il già ricordato Domenico Barba, che impartiva lezioni di pianoforte, composizione, contrappunto e canto, e che nel volgere di pochi anni divenne direttore della scuola, incontriamo i nomi di Giuseppe Panebianco, insegnante di flauto, del violinista Pietro Calapaj;⁶⁸ Natale Munaò, probabilmente anch'egli siciliano, svolgeva le mansioni di accordatore di pianoforte, ma era pronto ad adattarsi ad altri ruoli. Gli altri docenti erano anch'essi

⁶³ I due certificati furono rilasciati il 25 aprile e il 16 maggio 1827 (ACRC, «Libro delle deliberazioni del Decurionato di Reggio. Dal 5 aprile 1827 al 7 luglio 1828», cc. 6 e 20v); cfr. GAETANO PITARRRESI, *I rapporti musicali tra Reggio Calabria e Messina nelle fonti archivistiche reggine dell'Ottocento*, in *Messina e la Calabria nelle rispettive fonti documentarie dal Basso Medioevo all'Età contemporanea*, Atti del I Colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina, 21-23 novembre 1986), Messina, Società Messinese di Storia Patria - Deputazione di Storia Patria per la Calabria, 1988, pp. 87-96: 90-91. Nello stesso 1827 la Santini figura tra gli interpreti della *Schiava in Bagdad* di Pacini data al Teatro La Munizione di Messina; cfr. *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli*, p. 278 (scheda n. 1920).

⁶⁴ Cfr. PITARRRESI, *I Maestri di cappella*, p. 91.

⁶⁵ *Ivi*, p. 93.

⁶⁶ Su questa istituzione, cfr. TERESA CHIRICO, *La scuola di musica del Real Orfanotrofio Provinciale di Reggio Calabria e le istituzioni musicali napoletane*, «Nuova rivista musicale italiana», XXII, 3, luglio-settembre 1988, pp. 462-491.

⁶⁷ La scrittura sinallagmatica intercorsa il 20 marzo 1829 tra l'Intendente della Provincia, il Sindaco di Reggio Calabria e i maestri Domenico Barba, Pietro Calapaj e Giuseppe Panebianco, con cui questi ricevevano l'incarico di insegnare presso l'Orfanotrofio, prevedeva il seguente incentivo: «Con questa occasione si promettono à tre Maestri le piazze nel teatro di questa Città per suonare i rispettivi istrumenti, ricavando per mercede ciò che sarà fissato in esito dell'apertura del Teatro, che non succederà prima della prossima Pasqua: a buon conto i Maestri dell'Orfanotrofio avranno il diritto di essere preferiti a qualunque istrumentista che concorrerà alla musica teatrale, pagandosi sempre separatamente dalla Impresa questo servizio» (ASRC, inv. 29, fascio 146).

⁶⁸ Tra i suoi allievi vi fu il violinista Francesco Moritani e il violoncellista Domenico Labocchetta (1823-1896); per il primo vedi più in basso, per il secondo cfr. FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici [...] che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 271-272.

non reggini: da Palmi provenivano i fratelli Papa, Giuseppe, che impartiva lezioni di strumenti a fiato di ottone, Gaetano di clarinetto; da Napoli il flautista Luigi Onorati; da Cosenza, ma nativo di Genova, il violinista Emmanuele Basso, destinato a sostituire Pietro Calapaj. I metodi di studio per gli strumenti a fiato furono quelli adottati dal Conservatorio di Parigi.⁶⁹

La maggior parte di questi strumentisti furono anche impegnati nella stagione lirica del 1829,⁷⁰ come risulta dal libretto, unico conservato per quell'annata teatrale, stampato a Messina: si tratta di *Bianca e Fernando* di Vincenzo Bellini, seconda opera proposta, che reca una dedica dell'impresario Pietro Bordandini all'Intendente della Provincia, Bonaventura Palamolla.⁷¹ Tra gli interpreti il soprano Matilde Ruggiero, che l'anno successivo sarà impegnata sulle scene del Teatro Nuovo di Napoli,⁷² e il tenore Giovanni Basadonna (1806-dopo il 1851), agli inizi di una carriera che lo vedrà emergere nell'*Otello* rossiniano e come primo interprete di molte opere di Donizetti.⁷³

⁶⁹ Cfr. TERESA CHIRICO, *Filarmonici in marcia. Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria nell'Ottocento*, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2008, pp. 55 e ss.

⁷⁰ Insieme con loro furono chiamati alcuni alunni dell'Orfanotrofio, per i quali il Direttore dell'istituto, De Gaetano richiese abiti appropriati per ripararli dal freddo invernale, ma la sua richiesta non venne accolta, perché «trattasi di ragazzi che non debbano educarsi con tanta meticolosità» (ASRC, inv. 29, fascio 146, lettera del 9 dicembre 1829).

⁷¹ Cfr. CHIRICO, *Filarmonici in marcia*, p. 52, nota 12. Il libretto si trova descritto presso *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli*, p. 47 (scheda n. 310); altra copia presso la Fondazione Cini di Venezia. L'impresario Pietro Bordandini era stato attivo a Catania nella stagione 1824/25 e successivamente in teatri dell'Italia centro-settentrionale. Cfr., rispettivamente, DOMENICO DANZUSO - GIOVANNI IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*, Palermo, Publicicula, 1985², p. 396; «Teatri, arte e letteratura», XVIII, 873, tom. 34, 12 novembre 1840, p. 89.

⁷² Cfr. «Il Censore universale dei teatri», 49, 19 giugno 1830, p. 193.

⁷³ Cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: La vita*, Torino, EDT/Musica (ediz. orig.: Cambridge, 1982), 1986, p. 212. Il Basadonna era stato tra gli interpreti della stessa opera al Teatro La Munizione di Messina; cfr. «I Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», II, suppl. al fasc. 27, 30 ottobre 1828, p. 471.

II

Negli anni successivi solo sporadiche segnalazioni presenti nella documentazione d'archivio consentono di avere un'idea dell'attività teatrale. Nel 1835, ad esempio, a febbraio la tipografia esistente presso l'Orfanotrofio stampa 200 biglietti d'ingresso per un'accademia data da una Compagnia Filarmonica non meglio specificata; a maggio biglietti ed avvisi per due accademie vocali e strumentali date da Pietro Giani,⁷⁴ un cantante presente in città probabilmente per la stagione lirica, nel corso della quale dovrebbe essere stato rappresentato l'*Elisir d'amore*, di cui si stampano 150 libretti; a giugno la Deputazione teatrale commissiona 50 copie di manifesti e 200 biglietti per il teatro.⁷⁵ Nel mese di maggio quattro alunni della scuola di musica dell'Orfanotrofio sono inoltre richiesti come rinforzo all'orchestra "paesana" che aveva organizzato un'accademia;⁷⁶ a dicembre infine la banda musicale dell'istituto accompagna i giochi di equilibrio di Giuseppe Barale.⁷⁷

Un'idea del repertorio proposto negli anni in cui manca documentazione può essere offerto da un elenco di parti che la vedova di Giuseppe Papa, che suonava regolarmente nell'orchestra teatrale strumenti d'ottone,⁷⁸ vende nel 1837 alla Scuola di musica dell'Orfanotrofio, con passi da *Beatrice di Tenda*, *Il Pirata*, *La Sonnambula*, *Giulietta e Romeo*, *La Straniera*, *Norma*, *Bianca e Fernando* di Bellini, *I Fidanzati* di Pacini, *Parisina*, *Il castello di Kenilworth*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Ajo nell'imbarazzo*, *Esule di Roma* di Donizetti, *Danao re d'Argo*, *Inés de Castro* di Giuseppe Persiani, *Gli Arabi nelle Gallie* di Pacini, *Zelmira*, *Bianca e Falliero*, *La Riconoscenza* di Rossini, *I Normanni* e *Zaira* di Mercadante.⁷⁹ È probabile che molte di queste opere siano state eseguite nelle stagioni del Borbonio; in particolare *La Riconoscenza* di Rossini, una cantata celebrativa dei Borbone, fu forse proposta in occasione di una delle visite a Reggio del re Ferdinando II,⁸⁰ nel luglio del 1831, o accompagnato dalla moglie Maria Cristina di Savoia, nell'aprile 1833.

Sarà necessario attendere il 1838 per avere informazioni più sicure, quando il primo pe-

⁷⁴ Dovrebbe trattarsi del basso che nell'estate del 1831 è presente a Parma (cfr. *Diario del Teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1840 compilato dal Portiere al Palco Scenico Alessandro Stocchi*, Parma, Presso Rossi-Ubaldi, 1841, p. 47) e nel 1833 a Viterbo; cfr. «Teatri, arti e letteratura», XI, 501, tom. 20, 17 ottobre 1833, p. 60.

⁷⁵ ASRC, inv. 29, fasc. 156, n. 170: «Orfanotrofio Provinciale | Contabilità de' prodotti, e spese per la tipografia».

⁷⁶ ASRC, inv. 29, fasc. 156, n. 166.

⁷⁷ *Ibidem*. Giuseppe Barale, equilibrista e violinista, oltre che in Italia, fu attivo in Spagna; cfr. ESPERANZA BERROCAL (prepared by), *La Zarzuela, 1856-1857*, data processed and edited at the Center for Studies in Nineteenth-Century Music, Baltimore (Maryland), NISC, 2000, p. 20.

⁷⁸ Nella scuola di musica dell'Orfanotrofio Provinciale insegnava «corno da caccia, trombone, tromba a chiave, trombetta e cornetto, ed anco il Gibas», come afferma il direttore della musica, il sacerdote Francesco Genoese; cfr. ASRC, inv. 29, f. 153, n. 157 (lettera del 17 gennaio 1833).

⁷⁹ Cfr. ASRC, inv. 29, f. 159: «Elenco della musica acquistata dalla vedova di D. Giuseppe Papa per ordine del Signor Intendente, per uso del R. Orfanotrofio». Il documento, che elenca anche una serie di passi doppi basati su musica operistica e composizioni originali del Papa, è datato 26 aprile 1837.

⁸⁰ Per celebrare l'ascesa al trono di Ferdinando II, un certo Patroni scrisse un *Inno per cantarsi nel Teatro Borbonio di Reggio il giorno 12 gennaio dell'anno 1831 e primo del suo regno*, pubblicato in DOMENICO-ANTONIO PATRONI, *Opere staccate*, Avellino, Sandulli e Guerriero, 1838, pp. 313-316.

riodico reggino, «La Fata Morgana»,⁸¹ avvia le sue pubblicazioni e documenta lo svolgersi di una serie di rappresentazioni dal settembre 1838 al marzo dell'anno successivo, con la massiccia presenza di opere di Vincenzo Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, *Sonnambula* e *Norma*) e Gaetano Donizetti (*L'Ajo nell'imbarazzo*, *Lucia di Lammermoor*, *Il furioso all'isola di Santo Domingo* e *Parisina*), accanto ad altre di autori meno noti: *Il Ventaglio* di Pietro Raimondi,⁸² il *20 Agosto* del messinese Mario Aspa,⁸³ *Nina pazza per amore* di Pietro Antonio Coppola e *Il ritorno di Pulcinella di ritorno dagli studi di Padova* di Vincenzo Fioravanti, opera buffa, quest'ultima che aveva avuto la sua prima esecuzione poco tempo prima, il 28 dicembre 1837 al Teatro Nuovo di Napoli. L'impresario, Giovanni Paladino, mise insieme una compagnia di cantanti in cui spiccava la giovane Anna Gambardella, da poco in carriera, tra gli interpreti della *Sonnambula*, opera in cui ella «esprime assai bene le parti di Amina; talché non si poté non encomiare; anzi nell'ultimo rondò, che maestrevolmente infiorava di vaghi gorgheggi e di delicate agilità, il cortese pubblico ha voluto parecchie volte risaltarla sul proscenio».⁸⁴

Una nota conclusiva apposta dal cronista alla recensione del *Furioso all'isola di S. Domingo* evidenzia una prassi frequente nei teatri dell'epoca, ed in particolari in quelli di provincia, dove agivano compagnie di cantanti talora raccogliatrici, che non disponevano di adeguati rimpiazzati in caso di malattia, e con l'assenza di un confacente numero di prove: «Da ultimo preghiamo l'Impresa a non voler combinare mostruosamente gli spartiti che vorrà appresso produrre sulle nostre scene, o con aggiungere, o con togliere de' pezzi, e qualche volta i migliori, o con stravolgere l'ordine del libretto; e speriamo che vorrà contentarci».⁸⁵ Non era ancora infatti uscito dal costume l'uso di proporre arie di baule per le prime parti, cosa che era abituale nelle 'beneficiate' dei cantanti.

Come si evince dai titoli delle opere, cura della Deputazione teatrale e dell'impresario, secondo una tradizione consolidata, era stata quella di diversificare l'offerta, con una compagnia di cantanti per l'opera seria accostati ad altri specializzati nel repertorio buffo. Il dislivello qualitativo tra lavori di cui si riconosceva l'elevato valore artistico ed altri assimilabili alle farse più grossolane era evidentemente gradito, anche se qualche voce si sollevava a lamentare tale promiscuità. Si noti la cautela con cui il giornalista annuncia la *Nina pazza*

⁸¹ Questo «Foglio periodico», fondato e diretto da Domenico Spanò Bolani, subì numerosi interventi della censura borbonica ne impedirono un'uscita regolare, fino al momento in cui fu definitivamente chiuso nel 1844; cfr. GUERRIERA GUERRIERI - ANNA CARUSO, *Periodici calabresi dal 1811 al 1974*, Chiaravalle Centrale, Frama Sud, 1972, p. 66. La prima occasione in cui «La Fata Morgana» ha occasione di parlare di attività teatrale è nell'aprile del 1838 quando segnala che, «dopo un lungo silenzio», il Borbonio ha ospitato la Compagnia comica «Pasquino», di cui era titolare il buffo siciliano Colombo; cfr. «La Fata Morgana. Foglio periodico», 1, 5, 1 maggio 1838, p. 40. Tale lungo silenzio probabilmente si deve ad una epidemia di colera che senz'altro ebbe ripercussioni sulle attività teatrali; cfr. COSTANTINO TANCREDI, *Cronistoria di Reggio dalle origini al terremoto del 1908*, Reggio Calabria, Tip. La Rocca, 1974, p. 78.

⁸² Quest'opera era già stata eseguita sulle scene del Borbonio, in una stagione per la quale non disponiamo di documentazione; cfr. «La Fata Morgana. Foglio periodico», 1, 17, 1 dicembre 1838, pp. 135-136.

⁸³ Su questo compositore, v. LA CORTE CAILLER, *Musica e musicisti in Messina*, pp. 38-41.

⁸⁴ «La Fata Morgana. Foglio periodico», 1, 13, 1 ottobre 1838, p. 104. Analogo successo nello stesso ruolo Anna Gambardella riscosse nel novembre 1839 nella stagione del Teatro del Fondo a Napoli; cfr. «Teatri, arti e letteratura», XVII, 827, tom. 32, 28 dicembre 1839, p. 142.

⁸⁵ «La Fata Morgana. Foglio periodico», 1, 17, 1 dicembre 1838, p. 136.

per amore di Coppola (vedi cronologia), che fu in definitiva ben accolta; non conosciamo tuttavia la reazione nei confronti del *Pulcinella di ritorno dagli studi di Padova*, che Gennaro Gioja, scrivendo su «Teatri, arti e letteratura», addita come esempio di un gusto corrivo.⁸⁶ Di queste due “commedie per musica” sono conservati i libretti stampati a Reggio Calabria, presso la Tipografia della Minerva; recano la nota di possesso di Alessandro Nava, uno dei collaboratori della «Fata Morgana».⁸⁷

Questo periodico non si limitava ad offrire recensioni delle opere, con giudizi sugli esecutori e valutazioni sulla qualità dei lavori proposti, ma ospitava occasionalmente articoli di approfondimento, come *Musica e poesia. De' difetti della tragedia lirica in Italia* di Domenico Zerbi, che è anche il principale cronista teatrale della testata.⁸⁸ Le sue posizioni sono, come prevedibile, classicistiche, anche se è possibile cogliere caute aperture nei confronti di una musica che riesca a dare espressione ai sentimenti più profondi dell'animo umano.⁸⁹ La sua formazione lo porta comunque a individuare nella poesia l'elemento che deve assumere il ruolo prevalente nel riscattare l'opera dalle “scelleraggini” «e dai pessimi esempi di effe-rata crudeltà o di abominevoli passioni».⁹⁰ Dei librettisti contemporanei, pur con qualche riserva, preferisce Felice Romani, in particolare per i risultati raggiunti in *Norma*, mentre evidenzia manchevolezze nell'*Anna Bolena* e in *Parisina*. Se di Donizetti musicista Domenico Zerbi in effetti non parla, qualche cenno lo dedica a Bellini, che gli appare l'unico compositore degno di nota: «Ma se i poeti han colpa nella corruzione presente del teatro italiano ne han forse colpa maggiore i maestri di musica, i quali da poca o niuna filosofia nel comporre i spartiti sono guidati, ad eccezione di taluno noto pur troppo ai cuori ben fatti per la dolcezza delle sue melodie».⁹¹

Le opere dei due compositori, Bellini e Donizetti, furono accostate in una stessa serata, il 27 settembre 1838, in occasione della visita di re Ferdinando II, con la proposizione dei primi atti dei *Capuleti e Montecchi* e dell'*Ajo nell'imbarazzo*, preceduti da un inno per il sovrano, della cui parte musicale dovette senz'altro occuparsi Domenico Barba. La «Fata Morgana» dette grande risalto all'evento,⁹² ma il lealismo ostentato non impedì al periodico di subire numerosi interventi e periodi di chiusura da parte delle autorità di polizia. La stagione 1839/40 non ci è quindi documentata, ma è probabile che ad essa appartenga l'unico

⁸⁶ «Teatri, arti e letteratura», XIX, 908, tom. 35, 15 luglio 1841, p. 168.

⁸⁷ Sono presso la biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles; le relative schede sono consultabili sul sito <http://library.getty.edu/vwebv>. Nella cronologia si riproducono i titoli e la divisione in atti come indicati nei precitati libretti.

⁸⁸ DOMENICO ZERBI, *Musica e poesia. De' difetti della tragedia lirica in Italia*, «La Fata Morgana. Foglio periodico», I, 18, 15 dicembre 1838, pp. 137-139. Su Domenico (De) Zerbi (1814-1879), avvocato, letterato e pubblicista, v. LUIGI ALIQUÒ LENZI - FILIPPO ALIQUÒ TAVERRITI, *Gli scrittori calabresi: dizionario bio-bibliografico*, 3 voll. e app., Reggio Calabria, Corriere di Reggio, 1955-1958, I, p. 268. Prese parte ai moti insurrezionali di Reggio del 1847.

⁸⁹ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Il rapporto tra linguaggio musicale e linguaggio poetico nella «Filosofia della musica» (1836) di Giuseppe Mazzini e in un articolo, «Musica e poesia» (1838), del calabrese Domenico Zerbi*, «Brutium», LXIV, 4, 1985, pp. 11-14.

⁹⁰ ZERBI, *Musica e poesia*, p. 137.

⁹¹ *Ivi*, p. 139.

⁹² «La Fata Morgana. Foglio periodico», I, 13, 1 ottobre 1838, p. 103; si veda la trascrizione dell'articolo nella Cronologia.

Fig. 2 – *La Straniera*: frontespizio del libretto (Venezia, Biblioteca della Fondazione Cini)



esemplare superstite del libretto della *Straniera* di Bellini, sul cui frontespizio vi è l'indicazione: «da rappresentarsi nel R. Teatro Borbonico in Reggio come seconda opera dell'anno teatrale 1839».⁹³ Fu stampato a Messina, verosimilmente per una esecuzione dell'opera presso il locale Teatro “La Munizione”, e il tipografo si limitò a modificare frontespizio ed elenco degli interpreti per accomodarlo alla ripresa reggina (vedi Fig. 2).

I numeri conservati della rivista offrono invece abbondanza di notizie su altre stagioni, quelle degli anni dal '42 al '45 che ebbero come protagonisti i coniugi De Baillou: Gaetano, basso, socio dell'Accademia Filarmonica di Bergamo, e la moglie Luigia Lombardi, mezzosoprano, ma all'occorrenza anche in grado di affrontare ruoli soprani.⁹⁴ Il cronista ne descrive le qualità di interpreti in modo efficace:

[...] la coppia Gaetano de Baillou, primo basso, e Luigia Lombardi de Baillou, contralto, son tali Artisti da contentare un pubblico, per quanto s'è voglia difficile: voce grata e toccante, buona

⁹³ Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini - Venezia, coll. ROL.0803.07. Si ringrazia la Fondazione Cini per avere gentilmente fornito le riproduzioni.

⁹⁴ La loro carriera si era sviluppata in precedenza in Spagna; cfr. «Teatri, arti e letteratura», XIX, 901, tom. 35, 27 maggio 1841, p. 106. Il giornale pubblica la lettera di un corrispondente di Reggio Emilia del 9 maggio 1841, in cui si afferma che Gaetano De Baillou, «si può dir nuovo per le scene Italiane, merita particolari dettagli ed elogi; esso ha bella, robusta, intunata ed estesa voce, canta con molta anima ed arte, ed ha tutte quelle qualità che costituiscono un buon Artista dopo d'aver percorso per molti anni con deciso plauso i Teatri di Spagna, potendo ritenersi il di lui ritorno un buon acquisto per noi».

scuola di canto, azione naturale e spontanea, tutto si unisce in loro, e se alcuna preminenza vogliamo ammettere di ciò che farsi per lo basso Sig. de Baillou, il quale può dirsi un ottimo Attore, ed il pubblico di Reggio, avezzo a sentir sulle scene delle *notabilità teatrali*, non esitò di render giustizia, al merito di lui.⁹⁵

A loro fu affidata la gestione delle stagioni liriche dal 1842 al 1845, nonostante un altro impresario, Domenico Valenti,⁹⁶ che forse in anni precedenti aveva agito sulla piazza di Reggio, si fosse fatto avanti tramite un intermediario locale, il già noto Natale Munaò, per la stagione di autunno-carnevale 1842-1843. Scorrendo il documento, redatto in un italiano approssimativo dal Munaò, si nota, pur nella sommarietà della proposte, la continuità con il contratto sottoscritto venti anni prima dall'impresario Tedeschi e la notevole mole di rappresentazioni garantita per la durata delle stagioni di autunno e di carnevale.⁹⁷

Oferta da Domenico Valenti o altro impresario, al Sindaco di Reggio per mezzo di Natale Munaò

Il sudetto impresario si obliga di portare in questa città una compagnia di musica principian-
do da settembre venturo a tutto il Carnevale 1843 composta da seguenti sugetti

di una prima donna soprano

di altra prima e di terza donna

un primo tenore e di un secondo

un basso cantante e di un secondo

un Basso comico ossia napoletano

N° quattro coristi e due coriste

un sigiritore e di un maestro di Cappella

l'orchestra corrispondente secondo l'anni scorsi

Le spartiti saranno n° nove per il corso dell'impresa. La qualità deve essere a scelta dell'autorità si obliga di dare l'orchestra e cantanti gratuiti per la Festa della Città. La compagnia deve recitare cinque giorni la settimana esclusi lunedì e venerdì se per mancanza dell'impresario vacasse ciascun giorno delli sudetti cinque recite dovrà rimpiazzare con li giorni di vacanza[;] per adempire l'impresario alli patti e condizione di sopra espressati deve esigere la somma di ducati seicento al mese fra firme e incoraggiamento dallo Comune pagate mese per mese anticipatamente. All'arrivo della Compagnia deve esigere duecento ducati da scomputarsi nel corso dell'impresa restando fuori appalto la sera della festa se l'impresario vorrà recitare rimpiazzando la recita con il giorno di vacanza. Le viglioni saranno due o tre nel Carnevale. Le serate devono essere non più di una al mese secondo s'estabilito nel foglio di [...] dell'Intendente della Provincia e come si efatto il piano dell'appalto in ducati cinquecento così il sudetto impresario per mezzo del Munaò domanda che siano approvati le cennate condizioni e passarli fra il termine necessario alla stipula del contratto e qual'ora le condizioni saranno ammessi si domanda un anticipo di ducati trenta.

Reggio li luglio 1842

Natale Munaò

⁹⁵ Cfr. *Real Teatro Borbonio*, «La Fata Morgana. Foglio periodico», III, 1, 15 gennaio 1843, p. 8.

⁹⁶ Domenico Valenti, impresario napoletano, fu anche attivo a Siracusa, presso il Teatro S. Lucia, nelle stagioni 1843/44 e 1853/54; cfr. LORETO, *Musica e musicisti a Siracusa*, pp. 86, 88.

⁹⁷ Il documento, in ASRC, *Atti Amministrazione Comunale*, inv. 3, fascio 162, n. 1149, si trova trascritto, in GAETANO PITARRESI, *Attività musicali a Reggio dopo il sisma del 1783*, «Calabria sconosciuta», VI, 24, ottobre-dicembre 1983, pp. 77-79.

Gaetano De Baillou, che per la prima stagione, quella del 1842/43, si rivolge all'agenzia napoletana di Cesare Bobbi,⁹⁸ riuscì a prevalere probabilmente anche grazie al rapporto instaurato con l'impresario Giovanni Paladino, che figura insieme con lui in documenti di archivio successivi riguardanti la stagione 1844/45. Tra di essi vi è una "Posizione d'introito", da cui risulta l'esistenza, oltre ai palchi di prima e seconda fila, anche di terza, ed i nomi di coloro li avevano presi in affitto. Accanto alle autorità, figurano gli esponenti delle più importanti famiglie reggine, come Alessandro Nava, Cesare Monsolini, Domenico Genoe-se, Domenico Zerbi, Francesco Pensabene, Giacomo Tripepi, Francesco Mantica, Lucrezia Spanò Bolani, Francesco Paolo Ruffo. Sono annotate nell'incartamento anche le spese per «diversi viaggi da Messina degli attori», evidentemente impegnati anche nella stagione lirica organizzata in quella città.⁹⁹

Nei resoconti offerti dalla «Fata Morgana», accanto ai coniugi De Baillou, si dà risalto, nella stagione del 1842, ad Ermenegilda Toccagni, apprezzata soprattutto nel ruolo *en titre* della *Lucrezia Borgia* di Donizetti,¹⁰⁰ e nella stagione successiva ad Eponina Bruni, cantante di origine francese,¹⁰¹ di cui sono evidenziate anche le qualità attoriali nella *Saffo* di Pacini. La musica di quest'opera non convinse tuttavia il giornalista per le «sue armonie ricercate in strani tuoni che hanno in chiave una selva di bemolli», e per le «difficoltà che presenta ai cantanti una musica poco sostenuta dall'istrumentale nell'intonazione della voce

⁹⁸ Cfr. «La Toletta. Giornale di mode, di belle arti, di amena letteratura, varietà e teatri», VI, 1, 1 settembre 1842, p. 8: «Cesare Bobbi, basso cantante che per lo spazio di 38. anni si è fatto sentire in quasi tutti i teatri d'Europa: ed è infinitamente pratico perciò delle faccende teatrali; essendosi adesso per l'età ritirato dalla scena, fin dallo scorso anno ha aperto in Napoli un ufficio di corrispondenza come ve n'hanno a Milano, Bologna, Venezia ec. del quale si da conoscenza ai signori virtuosi cantanti di fuori e delle nostre Provincie, nel caso volessero avvalersi degli onesti suoi servigi per le loro scritture; avendo egli spesso commissioni per formare intere compagnie. Come ha di già formata quella di Malta per l'impresario C. Leonardis, altra in Smirne per incarico del signor Ventura, in Reggio di Calabria per l'impresario Bagliù, in Molfetta in Consenza ec. ec.».

⁹⁹ ASRC, inv. 5, busta 160, n. 6632.

¹⁰⁰ Nello stesso ruolo si distinguerà nella stagione successiva presso il Teatro Real Ferdinando di Cosenza, in cui saranno riproposte molte delle opere eseguite a Reggio; cfr. CRISTINA TORCHIA, *Il Teatro Real Ferdinando di Cosenza (1810-1853)*, in *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia nell'Ottocento*, a cura di MARIA PAOLA BORSETTA, ANNUNZIATO PUGLIESE, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arcavacata di Rende, 3-5 dicembre 2004), Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, in corso di stampa (ringrazio i curatori per avermi consentito la consultazione del volume in bozze). In precedenza la Toccagni aveva cantato a Brescia ed alla Fenice di Venezia; vedi rispettivamente, «Glissons, n'appuyons pas. Giornale di scienze, lettere, arti, varietà, mode e teatri», VII, 80, 3 ottobre 1840, p. 320; «La Fama. Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri», IV, 149, 13 dicembre 1839, p. 596. Nella stagione 1841/42 aveva riscosso un buon successo a Catania nel *Torquato Tasso* di Donizetti; cfr. *Teatri*, «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», II, 17, 26 febbraio 1842, p. 67.

¹⁰¹ Per la Bruni, che si era esibita nei teatri del Nord Italia – nel 1841 a Monza, cfr. «Allgemeine musikalischen Zeitung», XLIII, 28, 14 luglio 1841, p. 547 –, nel periodo in cui fu attiva nel Meridione è anche presente a Malta nel 1845/46 e a Catanzaro nella stagione 1851/52; cfr., rispettivamente: PAUL XUEREB, *The Maltese Opera Libretto. A Catalogue of the Librettos in the University of Malta Library*, Malta, Malta University Press, 2004, pp. 30, 34; «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», X, 51, 26 dicembre 1851. La sua prestazione nella *Fidanzata corsa* di Pacini in occasione del suo soggiorno maltese, venne segnalata da CHARLES MAJOR KIRBY, *A Forced March from My home in Old England, to My Home in the Regiment*, Bangalore, Columbian Press by Thomas Beare, 1848, p. 185: «The lady, Eponina Bruno, has a good soprano voice, and must have strong lungs, for the orchestra and other voices were loud».

e nell'andamento delle modulazioni, in modo che il canto spesso è lasciato a se stesso». Il critico pregusta quindi l'interpretazione che a breve la Bruni avrebbe dato in *Norma*, ma sui numeri successivi della «Fata Morgana» – che di lì a pochi mesi sarà costretta a cessare definitivamente la sua uscita e vedrà la maggior parte dei suoi redattori arrestata –, manca qualsiasi ulteriore commento. La riconferma della cantante per la stagione 1844/45 lascia comunque pensare ad una valutazione nel complesso positiva delle sue prestazioni.¹⁰²

Tra le opere rappresentate in quest'ultima stagione figura la *Vestale*, forse una riproposizione dell'opera di Mercadante data nella stagione precedente, a meno che non sia stata eseguita l'opera omonima più antica di Giovanni Pacini; inoltre *Un fiasco alla moda* di Antonio Laudamo, che i coniugi De Baillou avevano avuto occasione di cantare a Messina, in prima esecuzione, nel 1842.¹⁰³

Sino alla ripresa, negli anni Sessanta, della pubblicistica reggina, accanto a qualche sporadico documento d'archivio, le fonti principali di informazione sulle stagioni del Borbonico sono costituite, tranne qualche rara eccezione, da articoli (talora semplici trafiletti) trasmessi dalle agenzie teatrali per segnalare l'ingaggio di cantanti, oppure brevi recensioni inviate da corrispondenti locali, che appaiono su giornali come «La Gazzetta musicale di Napoli», «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», «La Fama», «L'Italia musicale», «Teatri, arti e letteratura», «Il Mondo artistico», «Il Pirata».

Grazie ad essi siamo informati su quella che dovrebbe essere la prima opera di Giuseppe Verdi proposta a Reggio: si tratta di *I due Foscari*, che nel 1846 ottennero un esito «abbastanza fortunato»;¹⁰⁴ in essa si distinsero il tenore Ferdinando Cimino ed un soprano esperto come Antonietta Galzerani Battaglia.¹⁰⁵ Il Cimino ritornò nella stagione successiva, in cui assunse anche il ruolo di impresario, condiviso con Giuseppe Giordano; in essa spicca l'*Otello* di Rossini, evidentemente scelto per porre in risalto il pregio dei suoi mezzi vocali.¹⁰⁶

Fu proprio il Cimino a tenere a battesimo artistico l'allora giovanissimo compositore reggino Giorgio Miceli (1836-1895).¹⁰⁷ Come riferisce Francesco Florimo:

¹⁰² Nei documenti d'archivio prima citati (ASRC, inv. 5, busta 160, n. 6632: *Posizione d'esito del Teatro per ciascun mese*) è segnato per lei un compenso di 100 ducati. Come seconda donna, oltre Luigia Lombardi De Baillou, è indicata un'altra Bruni, di cui non viene specificato il nome; forse si tratta di Camilla Bruni, presente a Reggio nella stagione di carnevale del 1862/63 (cfr. Cronologia). Tra gli altri cantanti vi sono il «secondo tenore Raimondi e moglie», e il «Buffo comico sig. Davide». A Gaetano De Baillou viene corrisposto un compenso di duc. 90.

¹⁰³ I ruoli ricoperti furono quelli di Enrico Glandier per Gaetano de Baillou e di Maria Belfiore per Luigia Lombardi de Baillou; copia del libretto, presso la Biblioteca Comunale di Reggio Calabria: *Un Fiasco alla moda, melodramma giocoso di Onofrio Basile*, Messina, Michelangelo Bosolo, 1842.

¹⁰⁴ Cfr. *Teatri*, «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», VI, 47, 13 giugno 1846, p. 192.

¹⁰⁵ Alcuni giudizi sulle sue qualità vocali si colgono in «L'Apatista. Giornale di Teatri e Varietà», II, 7, 20 febbraio 1835, p. 4 n.n., che recensisce una accademia di canto data a Ferrara, e loda: «alcune variazioni da esso lei eseguite con quella maestria, onde ha fama di eccellente nel canto». Per il Cimino, cfr. «Teatri, arti e letteratura», XVI, 776, 10 gennaio 1839, p. 147; di lui, per una esibizione a Padova nella *Gemma di Vergy*, si dice: «ha fatto di se tale mostra da presagire nel medesimo quella celebrità, che di rado ben pochi dell'arte sua possono raggiungere, ottimo essendo il suo metodo di canto, bellissima la voce, ed estesi i mezzi di cui si trova in possesso».

¹⁰⁶ Com'è noto, il ruolo di Otello era stato scritto da Rossini per il grande tenore Andrea Nozzari.

¹⁰⁷ Su Giorgio Miceli, cfr. ANNUNZIATO PUGLIESE, s.v. «Miceli, Giorgio», in *DBI*, vol. 74, 2010, consultabile online, e gli studi contenuti in *Giorgio Miceli e la musica* (in corso di stampa).

A dieci anni dettò al Muritano,¹⁰⁸ direttore dell'orchestra di quel teatro [di Reggio Calabria], una sua aria per tenore; e l'artista sig. Cimino, allora colà scritturato, la cantò nella sua beneficiata. Il pubblico l'accolse con entusiasmo, e volendo vedere il piccolo autore, il Cimino lo prese in braccia e lo portò alla ribalta in mezzo alle generali ovazioni.¹⁰⁹

Forse autore dei versi fu Domenico Zerbi, amico di famiglia dei Miceli, la cui collaborazione, accertata per gli anni successivi, si concretizza in alcuni testi di romanze¹¹⁰ e nel libretto, rimasto manoscritto, della tragedia lirica *Isabella del Fiesco*.¹¹¹

La stagione si era da poco conclusa quando, nel giugno del 1847, probabilmente per esibirsi in un'accademia di canto, risulta presente in città tale Francesco Rinaldi; dovrebbe trattarsi del tenore che, intorno alla metà del secolo, è attivo sulle scene napoletane e presso il Teatro Carolino di Palermo.¹¹² La tipografia dell'Orfanotrofio stampa infatti su sua richiesta il manifesto teatrale e i biglietti di platea.¹¹³

Fu questa senz'altro una delle ultime occasioni in cui, in quel volgere di mesi, il Teatro Borbonio fu aperto. La situazione socio-politica si stava in effetti deteriorando a causa di una grave carestia e per la cappa opprimente degli organi di polizia che cercavano di controllare il diffondersi di idee liberiste ad opera di gruppi di "sobillatori", pronti a riconoscere ai Savoia il titolo di re di una Italia unificata. Di lì a poco, nell'agosto 1847, scoppieranno i primi moti insurrezionali, con la bandiera tricolore sventolata dai manifestanti, sembra per la prima volta proprio in provincia di Reggio Calabria.¹¹⁴ L'attività teatrale risentì ovviamente di tale situazione e lo stesso Teatro Borbonio servì come caserma, l'anno dopo, per ospitare le truppe affluite in città per domare la rivolta di Messina.¹¹⁵

Sia prima che dopo questi eventi, il teatro ebbe bisogno di interventi di restauro; lo stato pietoso in cui era ridotto risulta chiaramente dalla relazione fatta nel marzo 1846 in seguito al sopralluogo effettuato dall'ingegnere comunale Giuseppe Costantino e da due esponenti del Decurionato, Alessandro Nava e Francesco Mantica. In essa tra l'altro si legge che:

Saliti [...] ad osservare i corridoi ed i palchi e la soffitta, abbiamo veduto essere in stato indecente i palchi e i corridoi, che non può al certo alcuno toccare o appoggiarsi senza macchiare abiti

¹⁰⁸ Su Francesco Moritani, vedi più sotto.

¹⁰⁹ FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, III, p. 437.

¹¹⁰ Sulla produzione vocale cameristica di Miceli, cfr. BARBARA LAZOTTI, *Le romanze da camera di Giorgio Miceli*, in *Giorgio Miceli e la musica* (in corso di stampa). Ambedue gli studiosi, comunque, si limitano a riportare il nome dell'autore dei testi senza collegarne il nome al nostro Domenico Zerbi.

¹¹¹ *Isabella del Fiesco / Tragedia Lirica in quattro atti di / Domenico Zerbi / Posta in musica da / G. Miceli / 1858*; cfr. PUGLIESE, *Giorgio Miceli e la critica* (in corso di stampa), e il *Catalogo delle opere di Giorgio Miceli*, *ivi*.

¹¹² Per Napoli, cfr. «Teatri, arti e letteratura», XXXI, 1499, 10 settembre 1853, p. 15; per Palermo, egli figura tra gli interpreti del *Nabucco*, proposto nella stagione 1853/54 (libretto conservato presso US-BEM).

¹¹³ ASRC, inv. 29, f. 166, n. 273.

¹¹⁴ TANCREDI, *Cronistoria di Reggio*, p. 83.

¹¹⁵ Secondo «Il Telegrafo della sera. Foglietto volante», 60, 10 settembre 1848, p. [1]: «(Napoli) – Il *Corriere Merc.* del 4 assicura, dietro corrispondenze degne di fede, che il re di Napoli ad onta delle ammonizioni e proteste dell'ambasceria francese, ha deliberato di eseguire ad ogni costo la spedizione in Sicilia. 20.000 uomini erano già radunati a Reggio di Calabria; il giorno 30 due regg. svizzeri dovevano partire sui vapori per raggiungere quell'esercito che così doveva essere portato a 25.000 uomini».

sì per essere sdrucidi e consumati i guarnimenti dei parapetti imbottiti con fodera di pelle, come per effetto dell'olio gocciolato dai lumi nei corridoi.¹¹⁶

In quell'occasione si propose anche la realizzazione di «una scaletta per salire alla galleria con corrispondente chiusura, finché non si avveri più l'indecenza di mischiarsi la bassa gente tramezzo ai galantuomini».¹¹⁷

¹¹⁶ Il documento si trova integralmente trascritto in COMERCI - NERI, *Il Teatro Borbonio*, p. 118.

¹¹⁷ *Ibidem*.

III

Concluso il periodo di turbolenze politiche, un'altra relazione, stilata il 20 settembre 1849, ci informa su quali teloni di scena fossero in dotazione del teatro; erano in tutto otto e di essi «il primo una piazza con statue equestri, portici e corrispondenti edifici, il secondo una galleria antica dei mezzi tempi con colonnati, palchi, soffitta a cassettoni, ornati di ghirlande, festoni, e fregi di colori fini e dorati. Il terzo un carcere sotterraneo. Il quarto un bosco con tempio in lontananza, il quinto un maestoso portico con campagna ed edifici in fondo, il sesto il mare con terra in lontananza, l'ottavo un gabinetto di mezzi tempi».¹¹⁸

Proprio la stagione del 1849/50, affidata all'impresario "Mastrijani",¹¹⁹ si segnala per un evento importante: la prima rappresentazione di un melodramma di un autore reggino. Si tratta della 'tragedia lirica' *Eudossia*, su testo di Carlo Guarna Logoteta, posta in musica da

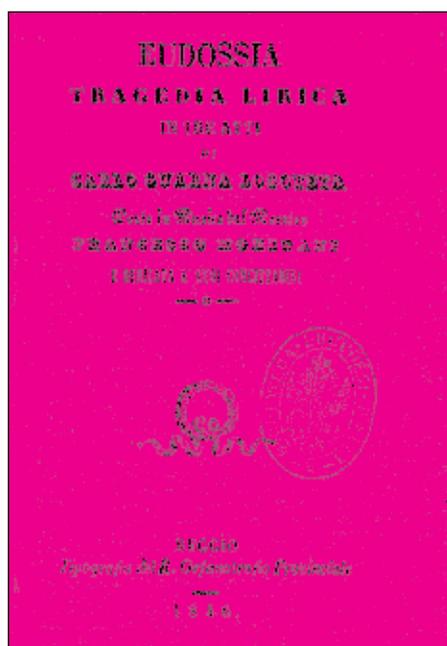


Fig. 3 – *Eudossia*: frontespizio del libretto (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III")

¹¹⁸ *Ivi*, p. 122, nota 39 (manca l'indicazione del settimo scenario).

¹¹⁹ Il nome dell'impresario risulta da un documento d'archivio (ASRC, inv. 5, b. 174, n. 7091). Probabilmente si tratta di Domenico Mastroieni, che negli anni 1844/45 fu impresario presso il Teatro La Munizione di Messina, esponente di una famiglia che annovera altri impresari attivi a Reggio e Messina, come Giuseppe ed Ernesto (cfr. LA CORTE CAILLER, *Musica e musicisti in Messina*, p. 122), a meno che non si tratti del baritono Raffaele Mastriani, che faceva parte della compagnia. Forse tra gli altri interpreti della stagione vi furono cantanti che, come Clotilde Worska, furono impegnati nella stagione di carnevale del 1849 a Messina, come risulta dal libretto del *Nabucodossor*, in cui la Worska figura nel ruolo di Abigaille; cfr. *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella*, p. 220 (scheda n. 1511).

Francesco Moritani. La partitura non è giunta sino a noi, ma resta il libretto (vedi Fig. 3), pubblicato nel 1846,¹²⁰ il cui frontespizio recita:

Eudossia | Tragedia lirica | in tre atti | di | Carlo Guarna Logoteta | Posta in Musica dal Maestro | Francesco Moritani | e dedicata a' suoi concittadini | [fregio] | Reggio | Tipografia del R. Orfanotrofio Provinciale | 1846.

Fu verosimilmente stampato per l'interesse del Guarna Logoteta di rendere pubblico il suo lavoro e di favorire l'esecuzione dell'opera; cosa che in effetti avvenne, a distanza di quattro anni, in una stagione che vide singolarmente anche la proposizione del *Nabucco*. Sebbene ambientata in un'epoca più recente rispetto all'opera verdiana, anche nell'*Eudossia* il contrasto tra popoli seguaci di religioni diverse (in questo caso cristiana e mussulmana, che hanno occasione di esprimere la loro fede in ampie pagine corali) fa da sfondo ad un intreccio amoroso a tinte cupe: la giovane Eudossia, di fede cristiana, decide di uccidersi per non cadere nelle mani di Giona, di cui prima era innamorata, ma che poi disprezza come rinnegato. Questi sono i personaggi e l'argomento ricavati dal libretto:

Personaggi | Caled | Irene | Eudossia | Giona | Costantino | Derar Luogotenente di Caled. | Coro: Damasceni di ambo i sessi | Soldati Arabi | La Scena è nella valle della Siria | L'azione nel Secolo VII.

Argomento | Allorchè l'anno 634 dell'era cristiana cadde in potere degli Arabi maomettani la Città di Damasco, i cristiani che erano in essa in parte si sommisero al dominio dei vincitori con la promessa fatta loro, che ne sarebbe rispettata la Religione col pagamento di uno annuo tributo; ma un'altra parte al numero di ventimila cittadini preferirono la povertà, e l'esilio. Sacerdoti, e laici, soldati, e cittadini, donne, e fanciulli formarono un numeroso campo vicino alla città, e riunite ivi le cose di maggior pregio, con dolorosi lamenti, e col silenzio della disperazione abbandonarono la terra natale, e le amene rive del Farfar. L'inesorabile Caled, detto *la spada di Dio*, Comandante degli Arabi permise ai fugiaschi di armarsi di una spada, di una lancia, e di un'arco, e ritirarsi dichiarando aspramente, che dopo tre giorni potrebbero i suoi soldati inseguirli, e trattarli da nemici dei Musulmani.

La passione di un giovine Siro fu il compimento della rovina degli esuli Damasceni. Un nobile Cittadino di quella Città nomato Giona aspirava ad impalmare una giovinetta di opulenta famiglia appellata Eudossia, ma arrestato dagli Arabi, che custodivano la porta detta di Reisan nell'atto, che cercava di evadere con la sua bella, che fece indietreggiare, e salvarsi, e condotto avanti a Caled, abbracciò, minacciato di morte, l'islamismo. Eudossia a tal nuova, indignata, ricusò di più accettare la mano dell'apostata, e seguì il destino dei suoi concittadini esuli dalla patria. Caled, stanco di stragi, e di rapine avrebbe lasciato questi profughi trovarsi un'altra terra ad abitare; ma le importune istanze di Giona lo decisero ad inseguirli. Alla testa di quattromila Cavalieri Arabi travestiti da Cristiani tenne lor dietro. Durarono gli Arabi, perdute nel deserto le tracce dei Damasceni, eccessivi stenti, e fatiche soprattutto nel valicare le giogaie del Libano, ma l'indomabile ardore dell'amante Giona confortò il coraggio di quei vecchi Musulmani. Furono essi dalle guide condotte nel territorio di Gabala, e di Laodicea con la sicurezza, che avrebbero raggiunta la loro preda. Continua era la pioggia, scurissima la notte, solo una montagna li separava dai fuggitivi. L'indomani Caled scorse innanti di se in bella vallata le tende dei Cristiani scampati da Damasco. Dopo brevi istanti consacrati al riposo, piombò coi suoi divisi in quattro corpi sopra una moltitudine scompigliata, mal fornita di arme, e debellata dal dolore, dalla fatica. Trattone un

¹²⁰ Esemplare presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione Lucchesi Palli.

prigioniero, che ottenne perdono, e fu rimandato, ebbero i Musulmani la soddisfazione di credere, che nemmeno un Cristiano dell'uno, e l'altro sesso, era campato dai colpi della loro scimitarra. Cercò Giona, e scoperse in mezzo alla stragge l'oggetto della sua costante ricerca; ma l'ultimo atto della sua perfidia avea messo il colmo al risentimento di Eudossia, la quale facendo ogni sforzo per liberarsi da lui si immerse un pugnale nel seno. Un'altra donna la vedova di Tommaso, stato difensore di Damasco, creduta figlia dell'imperatore Eraclio fu pure salvata, e rimandata senza riscatto; ma solamente Caled per disprezzo mostroso tanto generoso, ed un insolente messaggio, portò sino al trono dei Cesari le disfide dell'orgoglio Saraceno.

Alla figlia di Eraclio ho dato il nome di Irene, ed un figlio avuto dal prode Tommaso per nome Costantino.

Veggasi Gibbon Storia della Decadenza ec. dell'impero Romano ___ Capit. LI.

Probabilmente l'attenzione del Guarna su questo episodio fu richiamata dalla pubblicazione a Padova nel 1842 dell'*Eudossia. Racconto storico in dieci canti* di Iacopo Crescini,¹²¹ ma la 'tinta' romantica presente in quella versione, che vede tra l'altro l'apparizione in sogno del fantasma di Giona alla donna sconvolta, si coglie più blandamente nel nostro libretto, nella scena iniziale del secondo atto, «rischiarata dagli ultimi raggi della luna». In modo efficace Guarna realizza un *climax*, nel terzo atto, attraverso il confronto tra Irene e Eudossia, che quasi fuori di sé, mentre sullo sfondo si consuma il dramma dei cristiani damasceni sterminati dagli Arabi, chiede all'amica di ucciderla per non lasciarla preda delle voglie di Giona. Al rifiuto di questa, sarà la stessa Eudossia a ferirsi mortalmente con un pugnale al cospetto del sopraggiunto Giona, cantando:

Non sperar no traditore
 Possedermi ancora in vita:
 Maledetto sia l'amore,
 Che quest'alma a te legò.
 Spenta ancora eterna guerra
 Ti farò fantasma irato;
 Ogni sito della terra
 A te inferno renderò.

La fine prematura di Francesco Moritani, avvenuta nel 1851 all'età di 30 anni, attirò l'attenzione della stampa nazionale, ed in particolare del giornale «La Fama», che pubblicò un medaglione biografico scritto dal reggino Francesco Rognetta.¹²² Per il suo interesse qui lo si riporta integralmente:

Da Domenico e Maria Pangallo nacque in Reggio di Calabria Francesco Moritani, l'8 settembre del 1820. Fanciullo ancora promettea largamente di sé, talchè, fin da quando comincia qualche piccolo discernimento, avvisarono i genitori l'aperta inclinazione di lui per la musica; e a questa figlia dell'ispirazione di Dio lo dedicarono, facendolo iniziare insieme nelle belle

¹²¹ Se ne veda la recensione (*Eudossia. Racconto storico di I. Crescini*), firmata da Dell'Ongaro, pubblicata su «La Favilla. Giornale triestino», VIII, 23, 15 dicembre 1843, pp. 364-368. Sul Crescini, cfr. MAGDA VIGILANTE, *s.v.* «Crescini, Iacopo», in *DBI*, vol. 30, 1984, consultabile online.

¹²² FRANCESCO ROGNETTA, *Francesco Moritani*, «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», x, 51, 26 giugno 1851, p. 202.

lettere per quando la tenera età permetteva. – E il fanciullo, con un accorgimento che superava gli anni, quasi novello Meyerbeer, che a quattro anni appena, ascoltando gli organetti che discorrevano le strade di Berlino, andava a riprodurre quelle sonatine sul gravicembalo; il fanciullo, replico, piuttosto che darsi ai balocchi, e fuggire i libri e la grammatica musicale, come è solito, pareva invece tener suo diletto nello studiare i primi elementi della scienza dell'armonia. – Scorso alquanto tempo, ed imparati i principii musicali, le sue manine già toccavano l'istrumento più difficile, che produsse all'Europa un Paganini, e già veniva iniziato nelle difficoltà del violino dall'esimio professore Calapai. Vantaggiavasi il giovinetto Moritani per la perspicacia e vivacità di pensiero, e per l'applicazione alla scienza musicale. E il buon maestro gli fu largo di benevolenza, desiandolo sempre a lato; e il picciolo alunno lo seguiva al teatro, nelle chiese, nelle società. Con molto buon viso vedea l'alunno adoperarsi dal maestro quelle cure, e quasi volesse compensarlo, indefessamente studiava, appianando per tal modo le difficoltà del violino, modello dei condiscipoli, che lo miravano di giorno in giorno divenir più potente nella scienza e nell'istrumento; di modo che non toccando ancora gli anni 17, tenne l'incarico di concertino nel teatro; abile quindi a far le veci del direttore d'orchestra, ed a supplire il maestro ove ne fosse d'uopo. Nè per ciò punto si arrestava l'ardore del giovine Moritani; chè anzi maggiori sudori versava, imparando il contrappunto, e studiando le più difficili variazioni del violino. Nè queste gravi applicazioni lo toglievano dai suoi metodici letterarii studi; essendo questa la prima base di chi vuol innalzarsi alla sfera dei primi compositori musicali. Chi non sa di quanta letteratura non sia adorno il divino Rossini? Di quale istruzione non era pieno Gaetano Donizetti? Quanta scienza, particolarmente in fatto di storia, non possieda Giovanni Pacini? E valeva in questa parte assai il Moritani, che cominciò a farsi conoscere fin dal 1837, ponendo in musica un libretto di genere buffo con molta vivezza e proprietà, che avea per titolo: *La casa da vendere*. Nel 1838 fu richiesto in Sicilia ad Aci Reale. Terminato l'appalto tornò in patria, ma la fama di lui si divulgò in Sicilia, e l'anno susseguente, venuto appositamente a Reggio l'impresario di Siracusa, lo scritturò per primo violino, per capo e direttore d'orchestra di quel teatro. Lo stato della sua famiglia gli fece accettare quella carica, e non potè per allora viaggiare l'Italia, che era il suo vivo desiderio prima di mandare a luce i successivi componimenti; volendo pria vedere i massimi teatri, le italiche grandezze, i monumenti degli illustri: ispirarsi in essi, e ritornare alla patria adorno di tutto ciò che infiamma la fantasia dell'osservatore e tocca gli affetti. Ebbe in Siracusa ovazioni e trionfi indicibili. L'ammiravano in teatro come cosa straordinaria, atteso gli anni suoi pochi e la gran maestria nel dirigere, e quasi fosse cosa loro, quei buoni isolani, veggendo il genio calabrese, tutti gli faceano onore, lo colmavan di favori, gareggiavano in beneficarlo. Venuto il nuovo appalto al nostro teatro, fu chiamato a Reggio. Fu verso il 1841, se ben mi ricordo, che il Calapai, direttore allora d'orchestra e primo violino, veniva richiesto altrove, e nel ritorno si moria compianto da quanti lo conoscano. Prese allora interinalmente le veci Giuseppe Basso, ma per poco tempo, essendo chiamato a Catanzaro. Fu allora che l'attenzione universale si rivolse sul giovine Moritani, che la fama dicea già l'unico degno di salire a quel posto. Tutti lo estimavano abile a dirigere la intiera orchestra e far da primo violino; solo egli non si credea da tanto, perchè la sua modestia gli inibiva di pensar così. Ma il merito, quasi nascosta favilla, non può durar lungamente senza luce, e quasi contro la sua volontà venne egli eletto nel 1842 a primo violino, capo e direttore d'orchestra, e poco tempo dopo fu nominato maestro dell'Orfanotrofio provinciale non solo di violino ma di tutti gli strumenti a corda, nei quali del pari grandemente sentiva. Alla sola età di anni ventidue egli dunque ascese, qual primo violino, a quel posto nel quale la mente deve con immensa celerità volare su tutta l'orchestra, sul canto: l'orecchio sull'intonazione degli istrumenti; la mano destra misurare il tempo per tutti, e l'altra percorrere le corde del violino, ed armonizzare lo insieme. E tutte queste responsabilità sì scioltamente e perfettamente adempiva che formava lo stupore di quanti ne ammiravano la maestria. Aveva egli intanto messo in musica un'opera seria, il *Luchino Visconti*. Passò in Napoli, sottomise la sua musica al giudizio d'insigne maestro, che la giudicò degna di qualunque teatro. Ma al revisore dei drammi teatrali non piacque il libro, e la musica non fu prodotta. Nel settembre 1843 si apriva il nostro teatro con la *Saffo*, la più grande ispirazione dell'ingegno di Pacini, ed egli che sedea da primo violino, ne restò talmente infiammato, che,

terminato l'appalto, pensò a dar novelle prove del proprio ingegno, e mise in musica il *Jacopo Ortis*, sopra poesia di Filippo Capri. Quest'opera doveva andare allora in scena; l'impresa teatrale la richiedeva; il maestro si prestò; ma mandato il libro al revisore, dissenti questi ancor la seconda volta dal dare l'approvazione, quindi proibita, furono tronche le speranze di chi voleva gustare la novella musica. Non per ciò si perdeva d'animo l'autore, che anzi in quel tempo, richiesto, melodioso una messa di gloria, eseguita nel secondo giorno della nostra solennità di settembre, tutta piena di novità di canto e dottrina di composizione. Nel 1844 compose il suo più bello lavoro musicale, l'*Eudossia*, argomento tolto dalla storia di Gibbon, con libretto del signor Guarna Logoteta; e per le finanze del teatro non fu messo in scena. Dopo l'appalto del 1846 egli pensò intraprendere un viaggio. Portossi a Napoli per sottomettere colà di nuovo ad insigni maestri i suoi lavori musicali, ed ispirarsi in quel teatro massimo, che vide Rossini e la Malibran, e che echeggia ancora dei trionfi della Malibran, di Lablache e di Rubini. Tornato alla patria e seguendo egli il solito indefesso studio si ammalò nel principio del 1847. Affezioni reumatiche nella sua delicata ed abbattuta macchina, con positivo risalto nervoso, lo costrinsero molti mesi nel letto: ma le acque minerali di Ali lo facevano ritornare guarito. Continuò quindi nei suoi studii: le dita scorgevano libere e veloci sul violino. L'impresa teatrale dello scorso anno richiese assolutamente l'*Eudossia* del nostro concittadino Moritani. Di fatti negli ultimi del febbraio 1850 cominciarono i concerti della tanto desiderata opera, e giungeva già il dì 5 marzo nella quale sera doveva su le scene far mostra di sè. Il pubblico accorse la sera antecedente per udire le care note nella generale prova, e la gioia appariva in tutti, ed era dimostrata con fragorosi applausi. Ma i trionfi effettivi erano serbati nella susseguente sera, quando la damascena vergine comparve in tutta grandezza e decenza. Augustissimo pareva il recinto del teatro alla gente che vi si affollava: un mormorar di cento e cento voci cangiavasi in profondo rispettoso silenzio alla prima nota d'una sinfonia filosofica e peregrina, al finir della quale scoppiava strepitosissimo fragore di mani e di evviva. Applaudito e levato al cielo ogni pezzo dei tre atti, ma il finale dell'atto secondo, festeggiato in incredibile guisa. Il largo che esprimea il rifiuto di Costantino alle vili proposte degli Arabi era filosofico, originale, altamente bello. L'autore si mostrò degno alunno della scuola dello immenso Pesarese, la quale, chi rettamente segue, non potrà fallire a glorioso posto. Lo stile eravi talvolta robusto e sentito come quello del Verdi. Il canto racchiudeva nobili pensieri melodici, sviluppati con maestrevole condotta. Lo strumentale non con frastuono, non tuonante; insomma non la vinceva sul canto. La stretta poi del pezzo egualmente filosofica, ma di canto e strumentatura più forte, esprimendo una disperata dichiarazione di guerra. L'entusiasmo degli ascoltanti era al colmo. Appena terminava questo pezzo un altissimo universale grido di evviva assordava il teatro. Nel fragoroso concitamento gli ascoltanti, non sapendo come più applaudire, mandavano in aria i cappelli come dimostrazione di gioia. Astretto l'autore a comparire sul proscenio, veniva innalzato su le braccia dei professori dell'orchestra; e appena mostratosi, un nuvolo, una pioggia di fiori e di ghirlande cadevano da tutte le parti sul proscenio: innumerevoli poesie venivano giù dalla più alta fila dei palchi, e gli applausi per lunga pezza non s'estinsero. Nelle sere di poi ebbe l'autore quella gloria, quelle dimostrazioni che i soli grandi ingegni sanno strappare da un intero uditorio. Ben dunque potevamo dire che da questo tempo cominciasse la vita novella del Moritani nella via magistrale dei componimenti: e che ben presto il nome suo passerebbe glorioso da Calabria nelle altre parti d'Italia e oltre le Alpi: lo prometteva il suo genio, il suo profondo e continuato studio. Ma di lui era scritto altrimenti. Accanto al suo alloro cresceva il cipresso. Si poteva di lui ben dire ciò che un dotto moderno dicea di Giuseppe Sabatelli: «Affrettati a vivere, perchè la morte si affretta a grandi giornate su di te». Un lento male già principiava a spossarlo, a dimagrirlo fin dalla passata Pasqua. Crebbe il male, e non risentì più il beneficio delle acque minerali di Termini. Finalmente una indomabile mesenterite lo portò al sepolcro nel giorno 8 dello scorso ottobre, con perdita irreparabile per la sua famiglia, della quale era il sostegno: con dolore di quanti erangli amici e conoscenti: di quanti lo sapeano chiaro per fama, e di quanti amavano veder inalzata la gloria musicale calabrese. Visse anni 30 e giorni 30. Non un gemito, non un lamento nella lunga e angosciosa malattia gli uscì di bocca. Vedeasi nel fior degli anni e delle speranze avvicinare il sepolcro, e con raro esempio di pietà cristiana sostenne quella morte che

Dio nei suoi giustissimi ed imperscrutabili fini si piacque mandargli, ciò che forma il più bello elogio d'uno spirito così giudizioso ed elevato come il suo.

Francesco Rognetta da Reggio di Calabria.

Sullo sfondo del necrologio aleggia la figura di Vincenzo Bellini, ma la mancanza di analogie più stringenti tra le due biografie non consentì a Rognetta di esplicitare il richiamo. Oltre a delineare un quadro efficace dell'ambiente teatrale e musicale reggino di quegli anni, con le figure dominanti del primo violino Calapaj e la strana assenza di qualsiasi riferimento al maestro di cappella Domenico Barba, che qualche ruolo dovette comunque averlo nella formazione del giovane Francesco, si nota come Rognetta, in sintonia con quelle che erano le tendenze della cultura locale, tenga a sottolineare l'importanza degli studi letterari per la crescita intellettuale del Moritani, con il frequente ricorso all'espressione di musica "filosofica", di mazziniana memoria, per caratterizzare i brani che gli sembrano meglio riusciti dell'*Eudossia*. A interpretare il ruolo della protagonista dell'opera fu il soprano Clotilde Worska, apprezzata dal pubblico anche nella *Leonora* di Mercadante.

È opportuno accostare il racconto dell'accoglienza entusiastica riservata all'opera di Moritani alle espressioni più pacate apparse quando l'*Eudossia*, a distanza di ventuno anni, il 5 marzo 1872, fu riproposta sempre a Reggio. In quell'occasione il cronista del giornale «Mastro Giorgio», pur sottolineando il vigore di molte pagine, ritenne non particolarmente riuscito il libretto, mentre la musica nel complesso fu giudicata, «[...] un po' fredda e monotona, ma si sente qualche motivo della *Lucrezia Borgia* e che so io...».¹²³

Un'altra opera di Francesco Moritani, *La casa da vendere*, fu probabilmente rappresentata il 19 gennaio 1854 nel corso della stagione di carnevale. L'impresario Giovanni Paladino ne subordina l'esecuzione al *placet* dell'Intendente, che viene concesso. A lui il padre di Francesco si era rivolto con la seguente petizione:¹²⁴

Eccellenza

Domenico Moritano da Reggio, carco di numerosa famiglia, ed estremamente privo di ogni mezzo da vivere, onde alquanto ripararne, fece un contratto coll'Impresario Sig.^r Paladino di far produrre sulle scene uno spartito del fu di lui figlio Francesco, titolato la Casa da vendere; e siccome nella convenzione evvi il patto di dovere il postulante ottenere pei 19 corr.^e dall'E.V. l'approvazione tanto della produzione, che di una serata straordinaria pattuita per compenso, ed in beneficio dell'oratore: perciò vi prega che trattandosi di dover l'E.V. approvare un libretto rappresentato altre fiato in Reggio e Messina, e di una serata in beneficio del supplicante, che sollevarlo dovrà sulle scarse finanze, vi degnate impartire una tale approvazione anco a commiserazione degli urgenti di lui bisogni.

L'avrà a grazia singolare

Reggio 15. Gennaio 1854.

¹²³ «Mastro Giorgio», II, 31, 18 marzo 1872. Per l'occasione fu ristampato il libretto (*Eudossia | Tragedia lirica | in tre atti | di | Carlo Guarna Logoteta | Posta in musica dal Maestro | Francesco Moritani*, Reggio Calabria, Tipi Lipari e Basile, 1872), di cui copia è presso l'ASRC, Deposito Plutino, busta n. 17, n. 473.

¹²⁴ ASRC, inv. 50bis, f. 32, n. 7. Lo stesso carteggio contiene le richieste rivolte dai cantanti all'Intendente, Amilcare Corrado, perché autorizzi la pubblicazione dei manifesti per le serate il cui incasso è a loro beneficio.

IV

Nella stagione di autunno carnevale 1850/51 successiva a quella che aveva visto la prima esecuzione dell'*Eudossia*, l'impresario Giovanni Paladino per favorire l'afflusso del pubblico propose, accanto all'abituale serie di opere,¹²⁵ anche alcuni balli. Se per Catania, piazza in cui la compagnia di danzatori si era in precedenza esibita, se ne conoscono i titoli (tra essi *Il mago Aristone*, *Amore e Psiche*, *Elisena*, *I briganti*),¹²⁶ per Reggio, a parte i nomi dei due primi ballerini, Giuseppina e Luca Nardones, che in alcune fonti sono indicati come di origine francese,¹²⁷ non sappiamo altro. Per consentire la loro esibizione fu necessario con urgenza rifare il tavolato del palcoscenico, consunto dal tempo, su cui si scivolava facilmente.¹²⁸

Nel documento che attesta questi lavori, si fa riferimento alla «ristrettezza dell'abbonamento serale»; ma con i problemi connessi con ricavi insufficienti l'impresario Paladino dovette confrontarsi ancora in quel volgere di anni, come documenta una 'Partiturina' manoscritta dell'opera *Cenerentola* di Rossini su cui è apposta la frase: «In Reggio di Calabria, 1853 / Impresa di Giovanni Paladino e Soci rovinatissimi».¹²⁹

Come si nota scorrendo la cronologia delle opere proposte sino alla metà dell'Ottocento sulle scene del Borbonio, Donizetti è il compositore più frequentemente rappresentato, sia nel genere serio che in quello buffo. In quest'ultimo ambito la supremazia dell'*Elisir d'amore*, del *Don Pasquale* e dell'*Ajo nell'imbarazzo* è soltanto insidiata, agli inizi della seconda metà del secolo (mentre inizia a diffondersi la moda del *vaudeville*), dal *Don Checco* di Nicola De Giosa; eseguito per la prima volta a Napoli nel 1850, l'opera ebbe uno straordinario successo, attestato da ben novantasei repliche.¹³⁰ Anche a Reggio, quando fu proposto nella stagione 1853/54, per ventidue sere il pubblico tornò ad affollare il teatro testimoniando il suo apprezzamento, nonostante i giornalisti avessero espresso opinioni contrastanti sulle prestazioni del soprano Alessandrina Castellucci nel ruolo di Fiorina.¹³¹

Per l'opera seria, il predominio donizettiano fu progressivamente contenuto nel momento in cui entrarono nel circuito teatrale le opere della "trilogia popolare" di Verdi. Due di esse, *Trovatore* e *Rigoletto* furono inserite nella stagione del 1855/56, affidata all'impresario Giovanni Lamotta, riscuotendo il favore del pubblico più per i meriti della musica, probabilmente, che per l'interpretazione. Nonostante i giornali a diffusione nazionale, collegati alle agenzie teatrali o di proprietà dei più importanti editori musicali, ripetano in genere le lodi degli interpreti, uno sguardo più veritiero è infatti offerto da una lettera inviata dal

¹²⁵ Sebbene «Teatri, arti e letteratura», xxviii, tomo 53, 1320, 4 aprile 1850, p. 39, annunci che: «La stessa Agenzia [di Ercole Tinti in Bologna] fissò pure pel Teatro di Reggio di Calabria (Regno di Napoli) la prima donna assoluta signora Rosalia Mori-Spallazzi, a tutto il 5 giugno prossimo. Questa artista terminò con universal plauso i suoi impegni al Teatro Nuovo di Napoli, che la tenevano obbligata con quell'Impresa a tutto il sabato di passione 1850», la cantante non risulta presente a Reggio, ma al Teatro La Munizione di Messina, dove è tra gli interpreti della *Leonora* di Mercadante; cfr. esemplare del libretto presso The University of California, Berkeley Library.

¹²⁶ Cfr. DANZUSO - IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania*, p. 401.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ COMERCI - NERI, *Il Teatro Borbonio*, p. 119.

¹²⁹ Cfr. ALBA CREA, *I manoscritti musicali dell'Archivio Storico del Comune di Messina*, «Archivio storico messinese», xxxi, 1980, pp. 150-203: 155.

¹³⁰ Cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, s.v. «De Giosa, Nicola», in *DBI*, vol. 36, 1988, consultabile online.

¹³¹ Cfr. «Gazzetta musicale di Napoli», II, 50, 10 dicembre 1853, pp. 401-402.

reggino Domenico Musolino, che fu ospitata sulla «Gazzetta musicale di Napoli»:

Gentilissimo signor Direttore, è ormai troppo generalmente nota la imparzialità, e la esattezza della Gazzetta Musicale di Napoli, da lei diretta, di guisa che sono le pagine sue che si scorrono allorchè si cercano delle relazioni sul merito di un artista, ed è oltremodo difficile l'osservare delle discrepanze tra il detto ed il fatto. Sventuratamente non è così di tutti gli altri periodici che in grandissima copia costà si pubblicano, i quali inseriscono nelle loro pagine tutti gli articoli che vengono loro per le mani, articoli che spesso vengono redatti da prevenuti scrittori, i quali si vogliono innalzare a protettori o a censori degli artisti, senza che sapessero un jota di ciò che ammirano o censurano. E siccome lessi in molti di tali periodici delle notizie totalmente false sul merito della compagnia di canto che in questa Piazza si trova, così volendo smentire apertamente le lodi o i biasimi che ignari o appassionati scrittori abbiano potuto pubblicare, non so se rivolgermi meglio che a lei affinché si compiacca inserire nel suo foglio le seguenti notizie esattissime, le quali non sono solamente il mio modo di pensare ma benanco quello di tutto il pubblico. La prima Donna – signora Steller – ha buona voce, dotata di robustezza estensione e soavità, metodo di canto mediocre – Ha disimpegnato molto bene la parte di Leonora nel Trovatore e quella di Gilda nel Viscardello; però nell'aria «Caro nome che il mio cor» di questo ultimo spartito ha lasciato molto a desiderare, stantechè peccava e nella delicatezza e nella precisione. Se la Steller conoscesse un po' meglio la scena sarebbe una buonissima prima Donna, ma disgraziatamente in questo articolo è niente. Altra prima Donna, signora Calvori – È dotata di un timbro di voce molto soave, e canta con buonissima scuola: ottima per la scena, anzi si muove un po' troppo – Peccato che non sia verde degli anni, e le si vede fare con dispiacere la parte della giovinetta sposa nell'Ajo nell'imbarazzo, cosa che fa perdere ogni illusione. Primo Tenore-Palmieri – Ha voce gutturale, e molto poggiata alla testa: il suo metodo di canto è il gridare, è uno strappare degli applausi con l'aprirsi una vena in petto; non è cattivo per la scena, abbenchè si muove dondolandosi. Fece il Trovatore, con mediocre successo, e poi per indisposizione fu supplito dall'altro 1. Tenore Sig. Tombesi il quale ha voce da ragazzo e che facilmente si trova un mezzo tuono al disotto dell'orchestra; non canta male; i movimenti sulla scena son fuori di natura, di maniera che ad ogni passo sembra che voglia stramazza a terra – Forse col tempo si potrà migliorare di molto perchè la sua voce non è ancora formata essendo giovanissimo di età. Primo Baritono, signor Canedi – Non à altro merito che la buona volontà di fare, perchè nel rimanente madre natura è stata secolui avarissima, anche nella figura, la quale è adattissima per fare Viscardello. Buffo – Savoia – È molto accetto al pubblico perchè nell'essere graziosissimo nelle sue lepidèzze, è anche molto decente. Del Basso Brunetti – Della seconda Donna signora De Rosa, è meglio tacere, che non potere dir bene. Son certo, signor Direttore, ch'ella si compiacerà inserire questa mia lettera, anzi la prego trascriverla dal principio alla fine. Gradisca i miei ringraziamenti ed i miei ossequi, e mi creda. Reggio li 21 ottobre 1855. D.S. Si prepara uno spartito del nostro giovane concittadino maestro Giorgio Miceli, ed a tal'uopo egli si è qui recato. Divotissimo servitore Domenico Musolino.¹³²

L'opera di Miceli cui Musolino accenna a conclusione della sua missiva sarà effettivamente proposta il 20 novembre: si tratta della *Zoé ossia l'amante in prestito*, commedia lirica in tre atti. La sua accoglienza a Reggio, come è facile immaginare, fu positiva;¹³³ non altrettanto si può dire per Messina quando, dal 10 marzo dell'anno successivo, fu eseguita, con i giornali che esprimono pareri apparentemente non conciliabili.¹³⁴ Certamente Miceli poté contare,

¹³² *Teatri italiani ed esteri*, «Gazzetta musicale di Napoli», IV, 44, 3 novembre 1855, p. 349.

¹³³ Per la ricezione di *Zoé* alla sua prima rappresentazione napoletana, avvenuta al Teatro Nuovo il 18 aprile 1852, cfr. ANNUNZIATO PUGLIESE, *Giorgio Miceli e la critica*, in *Giorgio Miceli* (in corso di stampa); ARNOLD JACOBSSHAGEN, *Debuttare a quindici anni: a proposito della Zoé di Giorgio Miceli*, *ivi*.

¹³⁴ Critiche positive ricevette l'opera alla prima rappresentazione da Felice Labocchetta sulla «Gazzetta musicale

nella città siciliana, sull'ammirazione del poeta Felice Bisazza, che gli dedica i seguenti versi:

Fosser serti di rose i versi miei,
 Ne cingerei la giovenil tua fronte:
 Del calabro Appennino onor tu sei,
 O di nuove armonie perenne fonte,
 Chiuse d'astri e di fiori in bianco velo,
 Musica e poesia ridon dal Cielo.¹³⁵

Una simile disparità di giudizi è possibile cogliere per altre opere, come nel caso del *Marco Visconti* di Errico Petrella, proposto a Reggio nel novembre del 1856; «L'Italia musicale», il cui editore, Francesco Lucca, aveva nel proprio catalogo l'opera, riferisce delle “festose accoglienze” ad essa riservate, elogiando la signora Naselli,¹³⁶ mentre «Teatri, arti e letteratura» liquida sbrigativamente la faccenda affermando che: «Il *Marco Visconti*, di Petrella, colla Naselli, De Mattia, Cristiani, e Varani basso profondo, non ottenne i favori del pubblico, e si dovette riprendere l'applaudita opera dei *Due Foscari*».¹³⁷ Anche il resto della stagione appare sotto il controllo di Francesco Lucca, che attua una vera e propria strategia per imporre il nome di Petrella, di cui sono rappresentate altre due opere, *Il Carnevale di Venezia*, nel genere semiserio, ed il “dramma lirico in tre epoche” *Elena di Tolosa*.

Nella stagione di primavera del 1856, ai due titoli di cui i giornali reperiti ci trasmettono notizie si dovrebbero aggiungere anche alcuni di quelli che furono eseguiti a Messina, dal momento che la compagnia fu la medesima;¹³⁸ quindi, oltre a *Ernani* e *Traviata*, è probabile che siano state proposte opere come la *Gemma di Vergy* di Donizetti, il *Rigoletto* di Verdi, l'*Otello* e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini.¹³⁹

La successiva stagione 1857/58 fu ricca di novità per Reggio, con *Orazi e Curiazi* di Mercadante eseguita come spettacolo inaugurale; fu ben accolta, ma con rilievi sulla opportunità di presentare in un teatro di provincia e con dotazioni sceniche limitate una tragedia lirica così imponente.¹⁴⁰ A farle da corteo, tra le altre, *Elvina* di De Giosa, che non ebbe successo, ed *Elnava* di Petrella.

Altre opere di Petrella furono proposte nelle successive stagioni, prima e dopo gli eventi che portarono all'Unità d'Italia, in seguito ai quali il Teatro Borbonio fu più prosaicamente chiamato “Teatro Comunale”.

di Napoli», v, 8, 23 febbraio 1856, p. 62; vengono confermate sul n. 9 (p. 70) dello stesso giornale che ragguglia sulle repliche. Per «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», xv, 18, 3 marzo 1856, p. 72, invece, «ebbe esito infelicissimo, quantunque eseguita dalla prima donna e dal buffo che tanto piacquero a Reggio di Calabria nell'opera stessa».

¹³⁵ *Cronaca musicale del Regno*, «Gazzetta musicale di Napoli», v, 1, 5 gennaio 1856, p. 7.

¹³⁶ Cfr. *Teatri e notizie diverse*, «L'Italia musicale. Giornale dei teatri, di letteratura, belle arti e varietà», viii, 91, 12 novembre 1856, p. 363.

¹³⁷ Cfr. *Teatri*, «Teatri, arti e letteratura», xxxiv, 1664, 20 novembre 1856, p. 98.

¹³⁸ Cfr. «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», xv, 39, 15 maggio 1856, p. 156: «Reggio di Calabria. – L'impresa di questo teatro ha scritturato per la stagione corrente la compagnia di canto che terminò non ha molto le sue rappresentazioni cotanto ben accette al teatro di Messina [...]».

¹³⁹ Per le opere eseguite a Messina dagli stessi cantanti, cfr. UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, p. 491.

¹⁴⁰ Cfr. *Cronaca musicale del Regno*, «Gazzetta musicale di Napoli», vi, 37, 18 settembre 1857, p. 296.

V

Il decennio successivo all'impresa dei Mille vede un calo notevole della documentazione rintracciata sulle stagioni liriche del Teatro Comunale di Reggio Calabria. Una delle fonti principali di informazione, «La Gazzetta musicale di Napoli», cessa di essere una rivista che, pubblicata nella capitale del Regno delle Due Sicilie, aveva il compito di offrire una panoramica il più possibile completa della vita artistica delle province; ormai concentra la sua attenzione su Napoli, riducendo notevolmente le corrispondenze dalle altre città.

In quegli anni inizia a rifiorire la stampa locale; tra i primi periodici ad apparire fu «L'Amico della Verità», giornale della Società Artistica Operaia.¹⁴¹ Si avvia nel 1860, ma l'unica annata superstite è quella del 1866/67, che presenta una ricca documentazione sull'attività teatrale. Se le recensioni offerte dalla «Fata Morgana» erano di livello letterariamente dignitoso, nei periodici reggini della seconda metà del secolo il tono tende ad abbassarsi ad uno stile colloquiale, con interlocuzioni colorite che rivelano una partecipazione agli 'eventi' talora scomposta, ma quasi sempre motivata dall'approssimazione degli esiti.

Le occasioni per gli spettatori di manifestare rumorosamente il proprio dissenso aumentano, anche per i problemi finanziari che il Regno d'Italia deve affrontare in quel volgere di anni. In seguito all'entrata in vigore della legge 26 luglio 1868, n. 4520, voluta da Quintino Sella, i concessionari dei teatri furono tenuti al pagamento di tasse sulla base del numero di rappresentazioni date;¹⁴² inoltre si faceva divieto alle amministrazioni pubbliche di sovvenzionare i teatri lirici.¹⁴³ La «Rivista teatrale melodrammatica» irride al nuovo corso:

Ora che il ministero Sella s'è dato alle economie i Municipi gli tengono bordone per rendersi benemeriti della patria finanziaria! – A questi giorni quel di Bologna nel dover decretare la dotazione del teatro Comunale avea da scegliere fra tre progetti: uno di 55,000 lire; un secondo di 45,000; un terzo di 35,000. – Ebbene, per scimmiettare il Sella respinse i primi due ed adottò il terzo, dispiacente che non ve ne siano stati altri tre di 10,000 lire in meno per appiarsi all'ultimo!¹⁴⁴

Sia pure tra difficoltà crescenti, le stagioni liriche a Reggio ripresero, con impresari pronti a dichiarare fallimento ed a fuggire precipitosamente nel momento in cui non riuscivano a fare fronte agli impegni; è il caso di Beniamino Bozzaotra che nel settembre 1861 scioglie la compagnia e si allontana senza pagare i coristi.¹⁴⁵ La presenza in città di maestranze che traevano gran parte dei loro mezzi di sussistenza dall'attività teatrale, nonché l'esigenza di assicurare una qualche forma di svago alla cittadinanza imponeva, pur considerando le ristrettezze del bilancio, di fare il possibile per consentire l'apertura del Comunale, privilegiando le soluzioni più economiche, rappresentate in misura crescente dalle compagnie di operette e *vaudeville*.

¹⁴¹ Cfr. *Catalogo collettivo dei periodici posseduti dalle biblioteche di Reggio Calabria*, p. 38.

¹⁴² Pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 232, 26 agosto 1868; cfr. anche «Napoli musicale. Giornale di musica ed arti affini», 1, 8, 22 ottobre 1868, p. 2.

¹⁴³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁴ «Rivista teatrale melodrammatica. Giornale critico, musicale e d'annunzi», [VIII], 270, 15 febbraio 1870, p. [2].

¹⁴⁵ ASRC, inv. 4, b. 184, f. 237; Beniamino Bozzaotra avrebbe dovuto dare un ciclo di rappresentazioni dal primo settembre 1861 al Sabato di Passione del 1862, ma il 30 settembre la compagnia è già stata dichiarata sciolta.

Queste ultime sono talora proposte in rapida successione, come generi di semplice intrattenimento, privi di pretese artistiche. Per richiamarne i caratteri, è il caso di citare qualche passo dall'ironico articolo apparso su «L'Italia musicale»:

Quando il poeta Panard pensò di riunire alcune canzoni e di rannodarle ad un intreccio e d'instellarle in un breve componimento comico, è certo ch'egli si sarà lodato moltissimo della grande invenzione, come Archimede quando fece la scoperta della gravità specifica; e non si accorgeva il buon uomo dell'assurdità veramente originale che veniva introducendo nel campo della drammatica. Sia però lieve la terra al signor Panard, chè tutti possono sbagliare e lusingarsi d'aver fatto un gran che, quando invece hanno fatto una sciocchezza; [...]. Ma questo non è il peggio; ciò che veramente sarebbe incredibile se non fosse vero, si è che anche oggi continua quello stolido delirio come al bel primo suo nascere, e pazienza continuasse in Francia dove è nato; bene spesso le madri prediligono i figliuoli più deformati e più viziosi [...]. Ma che anche in Italia sia piaciuto e possa piacere il vaudeville e che le nostre platee non vadano in furore al primo annunciarsi di quelle antimusicali cantilenacce, è un fenomeno veramente inesplicabile. [...]¹⁴⁶

Il teatro conobbe anche periodi in cui, per carenza di attrezzature di sicurezza, in particolare contro il rischio di incendi, rimase chiuso, o fu consentita l'agibilità in via eccezionale senza che si approntassero le necessarie modifiche. Anche la manutenzione ordinaria lasciava a desiderare, come si desume da un articolo apparso nel settembre del 1882 sul giornale «La Provincia»:¹⁴⁷

Il Sindaco, avendo avuto delle richieste per il teatro, ha eletto una commissione di ingegneri composta dai Sigg. Antonino Pugliese, Leone, De Cornet e Ferretti perché dietro esame fatto rivellessero se fosse possibile l'apertura del Teatro. La Commissione recatasi sul luogo ed eseguiti vari esperimenti tecnici, ebbe a riferire al Sindaco che, nello stato attuale, sarebbe pericoloso l'aprire il teatro e che perciò bisognerebbe rimandare ad altro tempo una simile idea dopo di avere ultimato un progetto di serie riparazioni. Facciamo premure perché le riparazioni si facciano presto essendo prossima la stagione invernale. – Si faccia finalmente un lavoro per bene almeno di riparazione!...

La produzione ed il consumo di musica a Reggio, pur in questo nuovo contesto, tende a diversificarsi ed arricchirsi, con la presenza sempre più frequente di concerti bandistici, che assunsero verso la fine del secolo cadenza regolare, proposti due o tre volte la settimana nei giardini pubblici o nelle piazze.¹⁴⁸ Ad essi si aggiunse un'attività condotta in prima persona ed in forme autonome dagli stessi strumentisti formati nella scuola di musica dell'Orfanotrofio, e da dilettanti appartenenti ai ceti più facoltosi, all'interno di Accademie e Società filarmoniche dalla vita molto spesso effimera.¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Il vaudeville*, «L'Italia musicale. Giornale dei teatri, di letteratura, belle arti e varietà», IV, 96, 1 dicembre 1852.

¹⁴⁷ *Rhegium. Teatro*, «La Provincia di Reggio Calabria», VI, 40, 28 settembre 1882; si legga inoltre la precedente *Letterina aperta ai sordi del Municipio*, per lamentare le carenze igieniche dei locali, pubblicata sullo stesso giornale, VI, 17, 13 aprile 1882.

¹⁴⁸ Sull'attività bandistica a Reggio, cfr. CHIRICO, *Filarmonici in marcia*, pp. 49 e ss.; GAETANO PITARRESI, *Il Fondo "Banda musicale" dell'Archivio Storico del Comune di Reggio Calabria*, «Historica», XLVI, 4, 1993, pp. 184-200.

¹⁴⁹ Cfr. GAETANO PITARRESI, *Due associazioni musicali attive a Reggio Calabria nella seconda metà dell'Ottocento*:

Il repertorio delle musiche eseguite si allargò sempre più, anche sulla base degli influssi provenienti dall'esterno e da una vita musicale nazionale di cui si voleva essere partecipi. La saltuaria esibizione di strumentisti virtuosi, come ad esempio nel febbraio 1886 del pianista Costantino Palumbo, che propose un concerto con opere di Beethoven e Chopin accostate a brani di clavicembalisti del Settecento,¹⁵⁰ stimolava l'interesse verso la musica del passato ed accanto allo *Stabat mater* di Pergolesi, mai uscito dal repertorio,¹⁵¹ si ebbe anche la ripresa della *Serva padrona*.¹⁵² Il desiderio di ascoltare musica strumentale, sinfonica e cameristica crebbe, e la Società Orchestrale "G. Verdi" nell'ottobre 1883 giunse a proporre l'esecuzione della *Prima Sinfonia* di Beethoven.¹⁵³ Associazioni analoghe offrivano l'opportunità per i cantanti locali di fare esperienza prima di entrare in carriera, come nel caso del tenore Alessandro Paleologo e del soprano Maria Scerbo-Toscano.¹⁵⁴

In teatro si era affamati di novità e non ci si accontentava di ascoltare le opere di repertorio; a compagnie di livello mediocre se ne alternavano di dignitose, per la presenza di direttori d'orchestra ed artisti di canto, talora all'esordio, destinati a brillanti carriere. Si era comunque consapevoli del fatto che in un teatro di provincia non si poteva pretendere una qualità esecutiva sempre di alto livello e che bisognava adattarsi, per gli altri aspetti dello spettacolo (scene, costumi, cori, balletti), a "quello che passa il convento".

Un esempio, fra i tanti, può essere offerto dalla recensione apparsa su «La Patria» nel maggio 1884, in occasione della rappresentazione, pur lodata per altri aspetti, della *Traviata*:

La *Forza del Destino* ebbe lo stesso destino della *Traviata*. L'orchestra rappresenta al solito la forza; la Ciuti sempre valorosa ed inappuntabile ed in generale le prime parti cantarono in modo soddisfacente. Ma affinché non ci prendano poi per gente alla buona, che non ha visto che teatro di fiera, è bene ripeterlo un pochino, che certe cose si tollerano unicamente in grazia della Ciuti e del maestro Pomè. Infatti furono spettacoli codesto della *Traviata* e della *Forza del Destino*? Nel secondo atto in quello spartito la società composta di un cavaliere, e di una donna vestita da lattuga pare che affittino stanze mobiliate ed aspettino gli avventori; poi vengono colle mani sul grosso ventre quattro elefantesse, lentamente, pesantemente, come se andassero in processione e cantano: Noi siamo zin...gareelle! Nossignore... Voi siete la...vandaia. Ecco che cosa ci vien da rispondere. E poi scene vuote, mezzi giri per aspettare il coro; sincopi d'orchestra... basta. Nella *Forza del Destino* peggio ancora; una messa in scena miserabile e passabilmente sporca.¹⁵⁵

Tra le nuove opere presentate in quegli anni, alcune ebbero risonanza effimera, come il melodramma giocoso *Pipelet* di De Ferrari (stagione 1869/70), che transitò rapidamente nel repertorio delle compagnie di operette; altre, come *Un ballo in maschera*, proposto nel

la Società Orchestrale Verdi e la Società Filarmonica Pergolesi, «Historica», xxxvi, 3, 1983, pp. 175-192; NICOLÒ MACCAVINO, *Salotti e accademie musicali*, in *Reggio Calabria e la sua storia*, pp. 69-79.

¹⁵⁰ Cfr. «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», iv, 7, 2 febbraio 1886.

¹⁵¹ Cfr. «Albo bibliografico e reggino», iii, 13, 27 marzo 1864, pp. 103-104.

¹⁵² Cfr. P. C[URATOLO], *Cronaca di Reggio Cal.*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», v, 7, 21 febbraio 1899: «Reggio Cal., 19. Al locale Convitto delle Verginelle sabato scorso [...]. Piacque immensamente, tra l'altro, la *Serva Padrona* del Pergolese felicemente esumata e che ha avuto una soddisfacente interpretazione. Le aggraziate esecutrici riscosero applausi ripetuti ed unanimi».

¹⁵³ Cfr. PITARRESI, *Due associazioni musicali*, p. 183.

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 178.

¹⁵⁵ *Teatro*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», ii, 39, 21 maggio 1884.

1866/67, fu numerose volte eseguito sulle scene del Comunale negli anni successivi. In una di queste riprese, nella stagione 1871/72, si distinse il giovane baritono Michele Medica, allievo del Conservatorio di San Pietro a Majella, agli esordi di una breve carriera che, sia pure tra contrasti, lo portò ad affermarsi a Milano, Napoli e Pietroburgo.¹⁵⁶ Le sue qualità furono subito apprezzate da un cronista locale, per il quale il Medica: «con la voce pastosa e robusta con la buona scuola di canto, con la vivida e lucida espressione del sentimento si procacciò la generale simpatia di questo pubblico reggino, ben lieto di avere incoraggiato nel suo inizio la carriera di sì valente artista».¹⁵⁷

Oltre che nel *Ballo in maschera*, egli si fece apprezzare nella *Jone* di Petrella e nel *Rigoletto*. Può essere di qualche interesse notare come, a distanza di venti anni dalla prima rappresentazione veneziana, quest'ultima opera, nonostante le qualità riconosciute alla musica, sia criticata come immorale da «Mastro Giorgio», che sembra dare voce al “sentimento comune”:

[...] tutto questo non può non far male al cuore dei giovinetti e delle donne. – Ma è una bella musica – è vero, ma un padre che non è matto non dà a godere ai suoi figli o alla moglie un bello che mentre piace ai sensi guasta il cuore; quindi non permetterà che moglie e figli e più le figlie assistano ad una musica, per quanto bella, che entusiasma l'animo alla vista delle turpitudini di un re libertino, che disonora le donne, e mentre la punizione tentata dal padre di un'ingenua disonorata non riesce che all'assassinio di questa, egli ne mena trionfo col brillante motivo di un'arietta che è alle donne insulto.¹⁵⁸

Il ruolo di Rigoletto fu uno dei preferiti dal Medica,¹⁵⁹ che nella sua serata d'onore, in quella stagione che vide nuovamente proposta l'*Eudossia* di Francesco Moritani, prestò la sua voce all'interpretazione di una romanza, *L'addio*, di un altro compositore reggino, Annunziato Vitrioli (14 aprile 1830 - 11 marzo 1900). Questi, fratello dell'illustre latinista Diego, a differenza del Moritani, che era di umili origini e musicista di professione, apparteneva ad una famiglia agiata e si dedicò con maggiore continuità alla pittura, arte alla quale si era perfezionato frequentando l'Accademia di Napoli.¹⁶⁰ Oltre venti anni dopo avrà l'occasione di presentare un suo melodramma, la *Palmira*, sulle scene del Comunale.¹⁶¹

La stagione 1871/72 fu preceduta da uno straordinario evento, che testimonia quanto fosse radicata, anche a livello popolare, la consuetudine con il mondo dell'opera: il 21 settembre 1871 giunsero in treno a Reggio da Parigi, per essere imbarcate sul 'pirovascel-

¹⁵⁶ Sul Medica, morto nel 1880 in Spagna, qualche notizia in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880*, a cura di PIERLUIGI PETROBELLI, MARISA DI GREGORIO CASATI, CARLO MATTEO MOSSA, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988, p. 15.

¹⁵⁷ *Cose locali. Teatro Comunale*, «Mastro Giorgio», II, 28, 24 febbraio 1872.

¹⁵⁸ *Cose locali. Teatro*, «Mastro Giorgio», II, 27, 17 febbraio 1872.

¹⁵⁹ Cfr. la recensione *Michele Medica a Pietroburgo*, «Asmodeo. Monitor artistico-teatrale», VIII, 38, 22 dicembre 1879, p. 6.

¹⁶⁰ Vedi *La Pinacoteca Vitrioli*, a cura di CARLO SMALDONE, Reggio Calabria, Prometeo, 2006. Un necrologio apparve sulla «Gazzetta musicale di Milano», LV, 12, 22 marzo 1900, p. 175; vedine la trascrizione nella cronologia del Teatro Garibaldi, stagione lirica del 1900.

¹⁶¹ Tra le sue romanze pubblicate vi sono *È notte* e *A mia madre*, su versi di Edmondo De Amicis; cfr. MACCAVINO, *Salotti e accademie musicali*, pp. 69-79: 73-74. Sulla sua *Palmira* ci soffermeremo più avanti, in occasione della sua rappresentazione nella stagione del 1896.

lo' *Guiscardo* con destinazione Catania, le spoglie di Vincenzo Bellini. Francesco Florimo lo racconta diffusamente,¹⁶² orgoglioso che la sua terra abbia dimostrato tanto affetto per l'amico della sua giovinezza. Ma altrettanto significativa è l'attenzione dedicata anche dalla stampa francese, che riprende notizie dai periodici italiani e fa conoscere ai suoi lettori le accoglienze festose e commosse tributate da tutta la cittadinanza reggina:

A Reggio aussi, les démonstrations furent émouvantes, et le moment où le cercueil fut descendu du train, fut solennel. Beaucoup de personnes pleuraient pendant que la musique jouait les motifs les plus pathétiques de la *Norma*.

Une démonstration fut improvisée, unique en son genre, car la politique n'y entraînait pour rien, et qui fut vraiment imposante. La foule, bannière en tête, se rendit à l'hôtel où était la commission, qui se préparait à prendre un repos que la longueur du voyage lui avait bien mérité, et l'appela au balcon. Le marquis de San Giuliano, ému, se présenta, et lui adressa quelques paroles de remerciement. Alors le syndic, dissolvant la démonstration, s'écria: "Citoyens, je n'ai qu'un seul mot à vous dire: Merci!"

Dans la matinée du jour suivant, le cercueil fut placé sur un char tiré par six chevaux blancs et orné de draperies rouges, et, suivi d'un cortège imposant, fut conduit à l'embarcadère. Les fleurs pleuvaient de toutes les fenêtres et de tous les balcons, garnis d'une foule compacte. L'embarcadère lui-même avait un air de fête; les embarcations de la frégate à vapeur le *Guiscardo* eurent promptement conduit à bord les principales autorités, et cent autres barques pavoisées aux couleurs nationales donnaient passage aux autres invités et citoyens qui voulaient accompagner jusqu'au point de séparation le cher objet dont ils avaient eu la garde pendant vingt-quatre heures.

Le commandant de la frégate, M. Roberti, et les sept autres officiers, tous en grand uniforme, la commission et les autorités qui avaient été reçues par eux sur le pont, assistèrent, la tête découverte, à l'embarquement du cercueil. Celui-ci lentement tiré de la barque qui le portait, entre deux files de marins qui lui rendirent les honneurs militaires; puis il fut placé sur un catafalque expressément préparé sur la dunette du navire, lequel, peu de moments après, se mit en marche pour Catane. Les membres de la commission agitaient leurs mouchoirs, les marins, dans les cordages, donnaient l'adieu avec leurs chapeaux, et du rivage répondaient mille souhaits et acclamations.¹⁶³

Tra le stagioni teatrali successive un cenno merita quella del 1877/78 (segnata anche dalla tragica morte di una cantante della compagnia, Emilia Bozzi),¹⁶⁴ non tanto perché, leggendo le cronache, emergono i consueti problemi nel suo tormentato dipanarsi, ma per alcune osservazioni interessanti sulla ricezione di un'operetta francese, *La fille de madame Angôt* di Charles Lecocq, proposta, come consueto per l'epoca, in traduzione italiana:

Io ho la convinzione che certi spartiti buffi, noi italiani non li gustiamo, ma ne ridiamo forse una volta se dati proprio bene, – come abbiamo riso anche avanti alla figlia suddetta, quando l'abbiamo vista rappresentare come andava. – Ma vedere un'operetta, – che ha già perduto il suo

¹⁶² Se ne riporta la trascrizione in Appendice II.

¹⁶³ ARTHUR POUJIN, *Un dernier hommage à Bellini*, «Le Ménestrel. Musique et théâtres», XLII, 46, 15 ottobre 1876, p. 362. La citazione è tratta da «L'Emporio pittoresco» di Milano.

¹⁶⁴ «Sabato Santo si riaprì il teatro e costò la vita ad una brava ed intelligente artista – all'Emilia Bozzi – Indisposta cantò, si sforzò ed in qualche punto avea incontrato anche il favore del pubblico. Dovè cantare soffrendo dolori di morte, e forse questo suo sforzo le costò la vita. La sera si ritira a casa, e fu colpita da un aneurisma. Morì sola, lontana dai suoi più cari. Povera Emilia Bozzi»; *Cronaca della Città*, «La Provincia di Reggio Calabria», II, 31, 28 aprile 1878.

carattere primitivo perdendo la lingua – manomessa a questo modo, ove per invogliare al riso, si deve ricorrere a dei lazzi ch'io non mi permetto di qualificare, per me (dico sempre per me) è cosa che mi irrita in luogo di divertirmi.¹⁶⁵

Le abituali manipolazioni che il testo originale subiva per renderlo più appetibile al pubblico ne abbassavano la qualità; nel contempo, la prassi di tradurre i libretti determinava una perdita fondamentale che precludeva il suo pieno apprezzamento al pubblico più raffinato. L'accostamento nella stessa stagione del lavoro di Lecocq con il *Don Pasquale* di Donizetti e con *Le Educande di Sorrento* di Usiglio non poteva che evidenziare le differenze tra due diverse concezioni del 'comico' in musica.

Nonostante queste considerazioni, in quegli anni erano sempre più frequenti le stagioni formate soltanto o in gran parte di operette e *vaudeville*, che in epoca di ristrettezze, rappresentavano una opzione più facilmente praticabile, oltre che gradita ad un pubblico meno pretenzioso:

L'inverno è cominciato, e presentasi più noioso del solito. La serata non si sa come passare. Il nostro teatro è condannato a restar chiuso per mancanza di dote. Non domandiamo quindi al Municipio che dia la dote al teatro, con cui, oltre il divertimento dei cittadini, avrebbe mezzo di vivere tanta gente. Lo spettro del bilancio ci chiude la bocca. Potrebbe il nostro Sindaco interessarsi che una Compagnia qualunque di Vaudevilles od anche di Pulcinella popolasse il nostro Teatro per rendere così meno uggiose le serate d'inverno per chi non ama riscaldare le sedie delle farmacie.¹⁶⁶

Così lamentava il cronista della «Provincia» nell'autunno del 1878; non sappiamo se sia stato accontentato in quella stessa stagione dal sindaco, ma certamente negli anni successivi vi fu abbondanza di spettacoli consimili sulle scene del Comunale. Nel novembre 1879 fu la compagnia De Cesare,¹⁶⁷ con una apprezzata esecuzione di *Dalla terra alla luna* (ossia *Le voyage à la lune*) di Jacques Offenbach; nell'81 fu la volta della Compagnia Nazionale diretta da Salvatore Tommasini, che propose commedie e parodie di drammi infarciti di 'ariette'. Sebbene i giornali reggini non dicano molto, è presumibile che la *Francesca da Rimini* proposta da questa compagnia fosse l'omonima tragedia di Silvio Pellico volta in parodia, come accadde a Parma nel 1905, quando il ruolo di Francesca fu affidato ad un uomo;¹⁶⁸ analogamente per il *Ruy Blas* di Victor Hugo. Inoltre *I due Pasquini gemelli*, commedia che riprende la tradizione avviata dal grande attore siciliano Giuseppe Colombo.¹⁶⁹

Nel 1883 fu la volta di un'altra compagnia di fiabe ed operette, quella di Giovanni Gargano, un attore ed autore di testi che ebbe occasione di collaborare anche con Eduardo Scarpetta;¹⁷⁰ l'anno dopo toccò alla compagnia Campanile. Tra i lavori presenti nel loro car-

¹⁶⁵ Vedi *Cronaca della Città*, «La Provincia di Reggio Calabria», II, 40, 30 maggio 1878.

¹⁶⁶ «La Provincia di Reggio Calabria», II, 88, 28 novembre 1878.

¹⁶⁷ Si tratta probabilmente di Domenico De Cesare, presente in quel volgere di anni anche a Siracusa; cfr. LORETO, *Musica e musicisti*, pp. 102, 108, 113.

¹⁶⁸ Cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Teatro Reinach 1871-1944. Gli spettacoli musicali, opere, concerti, operette*, Parma, Comune di Parma-Archivio storico Teatro Regio, 1995, pp. 264-265.

¹⁶⁹ Cfr. ETTORE NATOLI, *Una promessa mancata*, «Rivista teatrale italiana», IV, vol. VII, 1904, pp. 169-173: 171.

¹⁷⁰ Cfr. EDUARDO SCARPETTA, *Dal S. Carlino ai Fiorentini (Nuove memorie)*, Napoli, Pungolo Parlamentare, 1900, p. 299.

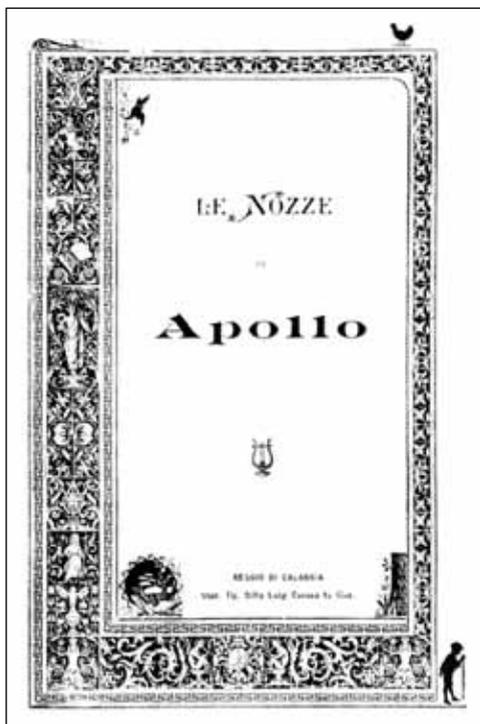


Fig. 4 – *Le nozze di Apollo*: frontespizio del libretto (Reggio Calabria, Biblioteca Comunale “Pietro De Nava”)

tellone operette di Offenbach (*La Granduchessa di Gerolstein*, *La principessa di Trebisonda*, *La figlia del Tamburo maggiore*), Franz von Suppé (*Boccaccio*, *Donna Juanita*) e di Francesco Palmieri (*Il nuovo Don Giovanni*). Per quest’ultima il cronista notava:

La favola, che vorrebbe essere la parodia del D. Giovanni di Moliere, è una scempiaggine, ma la musica, che è tutta a reminescenza, la sveltezza di coloro che prendono parte all’opera, l’originalità delle scene, il lato umoristico della parodia contribuiscono tutti insieme a rendere l’operetta accettabile, e l’esecuzione inappuntabile.¹⁷¹

La strada dell’operetta era inoltre quella più agevolmente percorribile dai numerosi musicisti semi-dilettanti, nonché dai direttori di banda che si atteggiavano a compositori. Tra questi ultimi si annoverano Antonio Sardei, direttore dal 1875 del Concerto Municipale di Reggio Calabria, autore di *L’amore in campagna*, che dovrebbe essere stata rappresentata nel 1876,¹⁷² come pure Gabriele Cimino, direttore del medesimo complesso dal 1894 al

¹⁷¹ *Cose locali. Teatro*, «La Provincia di Reggio Calabria», VII, 74, 7 ottobre 1883.

¹⁷² Cfr. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda, Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Bergamo, Tipolitografia Secomandi, 1993, p. 376; ANDREA SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 429-430. Su Sardei, cfr. anche CHIRICO, *Filarmonici in marcia*, pp. 69-70.

1897, con *Le nozze di Apollo*, del 1892 (vedi Fig. 4).¹⁷³ Gaetano Coppolino, maestro della banda dell'Orfanotrofio, scrisse a sua volta *Ai bagni di mare*,¹⁷⁴ operetta di cui era già stata annunciata la rappresentazione nel 1895; essa tuttavia conobbe l'onore delle scene soltanto tre anni più tardi, quando la compagnia Posabella, che agiva nel nuovo Teatro Garibaldi, la eseguì. In quel contesto fu anche proposta *Una notte a Costantinopoli*, di Diego Vitrioli, 'dilettante' che ebbe bisogno dell'aiuto del Cimino per la strumentazione.¹⁷⁵

¹⁷³ SESSA, *Il melodramma italiano*, p. 117. La stampa nel 1892 del libretto di questa operetta, scritto da Diego Armando Meduri (copia presso la Biblioteca Comunale di Reggio Calabria), lascia pensare ad una rappresentazione avvenuta in quell'anno nel Teatro Comunale da parte della compagnia Starace, ma tale ipotesi non trova conferma nei periodici locali.

¹⁷⁴ Un'operetta dello stesso titolo fu rappresentata a Napoli, presso il Teatro Sannazaro, nel 1892, sotto il nome di Gaetano Cipollini, musicista di Tropea (1851-1935); cfr. ELEONORA SIMI BONINI, *s.v.* «Cipollini (Cipollina), Gaetano», in *DBI*, vol. 25 (1981), consultabile online. Alcuni studiosi sostengono che il nome dell'autore sia stato storpiato, e la attribuiscono al nostro Gaetano Coppolino; cfr. SESSA, *Il melodramma italiano*, p. 130. Presso la Biblioteca Comunale di Reggio Calabria è conservato comunque il libretto dell'operetta che sul frontespizio reca: *Ai bagni di mare* | Scene «fin de siècle» in un atto | Musica del maestro Gaetano Coppolino | Parole | di Diego Armando Meduri, Reggio Calabria, Paolo Lombardi, 1898.

¹⁷⁵ «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», IV, 14, 7 aprile 1898: «Al Garibaldi operetta *Una notte a Costantinopoli* del concittadino Diego Vitrioli su libretto di Franco Cartella». Un altro suo lavoro, la fiaba *Per l'eredità*, era stata rappresentata nel 1895 sempre sulle scene del Garibaldi; cfr. *Cronaca: Teatro*, «La Battaglia. Giornale politico - amministrativo», I, 14, 27 giugno 1895. Su Diego Vitrioli, amico di Francesco Cilea, cfr. *La pinacoteca Vitrioli*, a cura di SMALDONE, pp. 18-19.

VI

Agli inizi del 1883 si concludono finalmente i lavori disposti dall'Amministrazione comunale per rendere più accogliente il teatro. Come informa «La Provincia»:

I lavori di rifazione al nostro teatro, procedono alacrememente. Fummo a visitare le nuove opere che si eseguisciono, sotto la direzione dell'Ing. Ferretti, e siamo rimasti soddisfatti: i parapetti dei palchi vennero ribassati di qualche centimetro, è rimessa a nuovo la carta dell'interno dei palchi, che allo esterno verso la platea saranno dipinti a marmo e filette d'oro. Anche il telone è rifatto con dipinti di un egregio artista, e le sedie della platea sono poste anche in condizioni di decenza e comodità.¹⁷⁶

E pochi giorni dopo:

Il teatro poi ha subito una vera trasformazione. Non pare più la nostra vecchia baracca foderata di tappezzerie da fiera. Ha una veste elegante, civettuola ed un tantino pretenziosa. Sono specialmente ammirevoli per precisione tutte le dorature eseguite dal bravo artista Piccolo Domenico Antonio.¹⁷⁷

Adesso il Comunale è pronto per ospitare una stagione importante, quella che nel 1884 vedrà l'impresario Giuseppe Mastroieni riportare dopo circa un decennio (come nota il cronista del «Calopinace»), la grande lirica a Reggio.¹⁷⁸ In cartellone sono tre opere di Verdi, *Trovatore*, *Traviata* e *Forza del Destino*, quest'ultima nuova per la città, affidate alla stessa compagnia che aveva appena concluso il ciclo di rappresentazioni al Teatro «Vittorio Emanuele» di Messina. A guidare la troupe Alessandro Pomè, apprezzato per l'originalità della sua direzione orchestrale, ed il soprano Emilia Ciuti. Il giornalista, pur esaltando l'ottima qualità delle proposte, rileva comunque, oltre a carenze nella scenografia e nei balletti,¹⁷⁹ anche qualche problema di equilibrio fonico, dovuto alla sala di dimensioni ridotte, con gli ottoni che talora coprono le voci dei cantanti.¹⁸⁰

Negli anni successivi continuarono ad alternarsi compagnie di operette e di opere, alcune di qualità scadente – come la compagnia Colaiacomo, che agì nella stagione di Pasqua del 1886 e poi ancora nel 1888 (vedi Fig. 5) – e criticate per la riproposizione di un repertorio ampiamente noto, altre dignitose. In quest'ultima categoria si annovera la troupe Agrillo-De Magis, proveniente da Messina, che agisce sulle scene del Comunale nell'autunno 1886. Offre al pubblico reggino un repertorio diversificato che comprende operette, *opéra-comique* ed opere semiserie, dal *Fra Diavolo* di Auber, *Napoli di Carnevale* di De Giosa, alla *Linda di Chamounix* di Donizetti. Tuttavia, per venire incontro al desiderio dei reggini di applaudire il concittadino tenore Alessandro Paleologo (dopo che il precedente tentativo, con la com-

¹⁷⁶ *Cronaca. Teatro*, «La Provincia di Reggio Calabria», VII, 6, 25 gennaio 1883.

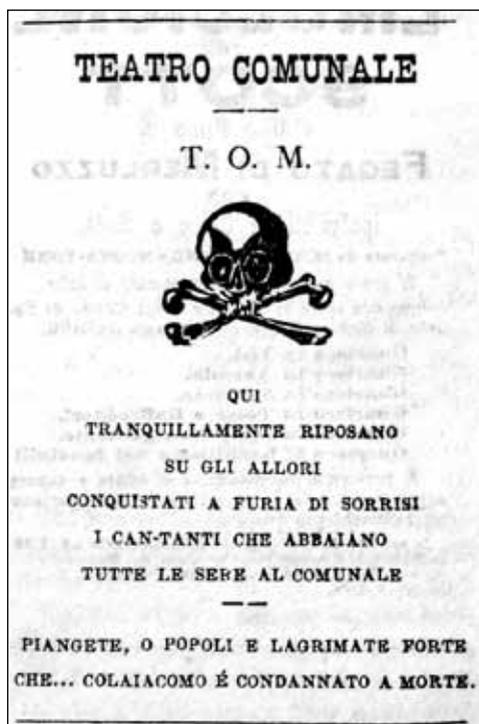
¹⁷⁷ *Ivi*, 10, 15 febbraio 1883.

¹⁷⁸ «Dopo un decennio che le porte del nostro teatro si erano inesorabilmente chiuse all'arte musicale, per farvi invece una università di studi *topo ... grafici?*»; cfr. *Teatro*, «Il Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», III, 39, 15 maggio 1884.

¹⁷⁹ Cfr. *Teatro*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», II, 39, 21 maggio 1884.

¹⁸⁰ *Teatro*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», II, 36, 26 aprile 1884.

Fig. 5 – Annuncio satirico riguardante la Compagnia Colaiacomo (da «Calopinace» del 15 luglio 1888).



pagnia Colaiacomo ed il direttore d'orchestra Paolo Balsimelli, non era andato in porto), pongono in scena, come ultimo lavoro, *La Traviata*. Il Paleologo aveva avuto occasione di esibirsi in precedenza nell'ambito dei concerti tenuti dalla locale Società Orchestrale Verdi sin dal 1882.¹⁸¹ In quello stesso 1886 che lo vide interpretare a Reggio il ruolo di Alfredo Germont, aveva avuto occasione di cantare con una compagnia che agiva a Teramo¹⁸² e si segnalano sue presenze, negli anni successivi, nei teatri di Messina e Siracusa.¹⁸³

Uno dei cronisti della serata al Comunale, nel recensire *La Traviata*, si sofferma ad illustrarne le doti:

Molti più che per sentire l'opera, accorrevano per sentire cantare Paleologo, il nostro giovane tenore che cantava per la prima volta un'opera sulle scene della sua città. È quasi superfluo il dire che gli applausi furono continui ed unanimi; destati non dalla benevolenza verso il compaesano – come potrebbe supporre –, ma da sincera ammirazione verso il giovane artista. Il Paleologo ha voce limpida, estesa, sonora, canta con arte, con passione, con eleganza. Nell'aria *Dei miei bollenti spiriti*, nel duetto *Un dì felice* e nell'altro *Parigi, o cara* ha prodotto effetto graditissimo, e si è rivelato tenore di forza e di abilità non comuni.¹⁸⁴

¹⁸¹ Cfr. PITARRESI, *Due associazioni musicali*, pp. 175-192.

¹⁸² *Ivi*, p. 190.

¹⁸³ Vedi, rispettivamente, PITARRESI, *I rapporti musicali*, p. 96; LORETO, *Musica e musicisti*, p. 141.

¹⁸⁴ *Teatri e concerti*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», iv, 47, 18 dicembre 1886.

Coinvolgendo anche artisti locali, la compagnia Agrillo-De Magis probabilmente sperava di avere qualche carta in più per ottenere dall'Amministrazione comunale le tanto necessarie sovvenzioni. Ma con il 31 dicembre, in seguito al mancato accoglimento della richiesta, la stagione si conclude.

Avendo l'impresario dichiarato che non poteva dare l'altra opera del programma se il municipio non avesse concesso il resto del sussidio promesso, il teatro fu chiuso coll'ultima recita del *Fra Diavolo*. Non essendo informati appuntino non vogliamo arrischiare un giudizio se si è fatto bene o male. È certo però che la Giunta non ha punto compromessa la finanza municipale. Per ottocento lire che ha dato all'impresa ne ha riavute seicento colla serata di beneficenza. Il pubblico intanto si divertiva; ed un po' di teatro faceva bene anche ai professori d'orchestra ed a tanta gente che ci vive per una stagione. Molti – si dice – erano malcontenti perché avrebbero desiderato un migliore spettacolo; altri vogliono addirittura sentire a Reggio Masini e la Patti. È vero che colle grandi competenze musicali lasciate a Reggio dalle defunte associazioni, forse, si sibilerebbe anche Masini, come fu fischiato Ortsi che oggi canta al S. Carlo ma tutte le suscettibilità sono rispettabili. Solo bisogna considerare che il nostro teatro è piccolo, e non dà nessuna risorsa alle imprese. Il malumore e l'esigenza del pubblico deriva talvolta perché il teatro costa caro, e lo spettatore si paga colla critica amara di quel che spende, perché infatti, in altre provincie spenderebbe meno, ed avrebbe se non migliori cantanti, maggiore apparato scenico, più gente nei palchi e nella platea. Perché – non bisogna dissimularselo – non si va al teatro solo per l'opera, ma come ad un convegno, dove piace di vedere la cittadinanza e la colonia femminile e maschile. Dunque tutto sommato, l'amministrazione municipale non faceva nessun sacrificio, e sarebbe stata applaudita se fosse stata più larga, mettendo l'impresario in condizione di migliorare la compagnia e lo spettacolo. A noi sembra tanto più giusto il nostro ragionamento, in quanto si fu più larghi verso impresarii di operette; le quali saranno piacevolissime, non neghiamo, ma dev'essere preferibile sentire artisti, e della buona musica, anziché veder cantare colle mani e coi piedi e colle movenze di un corpo ben disegnato dalla stoffa e dalla bambagia. Ma conveniamo pure che coll'essere più generoso il Municipio non avrebbe superato che una parte della difficoltà. Oggi i diritti d'autore sono forti; i buoni artisti e le buone orchestre vogliono essere bene retribuiti, e questo non può ottenersi da un'impresa che abbia a disposizione un bugigattolo come il nostro Comunale.¹⁸⁵

In queste condizioni le compagnie che agiscono devono essere molto attente ad accontentare la platea, dal momento che gli introiti dei biglietti sono essenziali per la prosecuzione delle recite. Sebbene alcuni giornalisti tengano a sottolineare il carattere *osé* di alcune recite della compagnia di operette Centofanti proveniente da Catania, presente nel febbraio-marzo 1888, con cantanti (o, se vogliamo usare l'appellativo del cronista, 'can-tanti') che sopperiscono con mosse ammiccanti e presenza scenica all'approssimazione dei loro mezzi vocali, sono queste 'qualità' che richiamano il pubblico; rivolgendo complimenti ed indirizzando urla verso il palcoscenico, esso può svolgere un ruolo di comprimario, se non di protagonista, assicurando un buon incasso. Della compagnia faceva parte anche il musicista catanese Settimo Sardo Vitaliti, che diresse l'orchestra e presentò sue operette, tra cui *La Collana d'oro*, *I Pappagalli*, e *La Lucerna magica*.¹⁸⁶

L'evento artistico più importante di quell'anno fu tuttavia la prima esecuzione a Reggio della *Carmen* di Bizet, ancora una volta con la compagnia condotta da Giuseppe Mastroie-

¹⁸⁵ *Chiusura del teatro*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», IV, 49, 31 dicembre 1886.

¹⁸⁶ Su questo musicista cfr. SESSA, *Il melodramma*, p. 430.

ni, nella quale spiccava come protagonista il mezzosoprano di origine norvegese Gina Oselio (1858-1937), che acquisì fama europea nel ruolo *en titre*. I cronisti locali furono consapevoli di trovarsi al cospetto di un'artista di livello superiore e lo espressero chiaramente:

Emerge fra tutti, la signorina Gina Oselli figura bionda, slanciata. Ed invero: non so se più lodare la correttezza del canto o la stupenda, efficacissima interpretazione. E che voce dolcissima la sua! Come sa ricercare la via del cuore e commoverlo! Francamente al vederla, quella dolce figura di bionda, non credevamo potesse avere tanto tesoro di sentimento, così straordinaria vivacità. Tutti ammaliati, né più né meno del povero Don José, non sapevamo frenare la nostra ammirazione d'innanzi ad un'artista così squisitamente completa, così artisticamente bella.¹⁸⁷

A condividere con lei il successo il tenore Giuseppe Russitano (*Don José*) ed il soprano Elisa Ferrari (*Micaela*), sotto la direzione accorta di Giuseppe Pomé.

Se l'opera alla sue prime rappresentazioni parigine fu giudicata scandalosa,¹⁸⁸ questo aspetto non trova la minima risonanza nei resoconti reggini, probabilmente anche alla luce dei ben più audaci ammiccamenti 'pornografici' (così definiti nei resoconti) abbondantemente disseminati nelle operette allestite dalla compagnia Centofanti. Invece, oltre ad esaltare l'arte della Oselio, i giornalisti colgono nella musica di Bizet aspetti significativi:

I quattro atti della *Carmen* sono un tesoro d'arte: l'istrumentazione rivela l'ingegno d'un grande maestro; la melodia spira una grazia incantevole, e l'azione drammatica, ciò ch'è molto difficile, è rigorosamente sostenuta fino all'ultima nota dell'opera, come esatta e fedele interpretazione del carattere spagnolo. In tutto lo spartito, per quanto possa esser vario e caratteristico lo strumentale, l'orchestra non copre mai la voce del cantante, e quel lavoro leggero, soave, melodioso degli strumenti d'arco, che affascina financo nei preludi, vi rivela il talento di Bizet, che si manifesta splendidamente più nella parte strumentale che in quella vocale.¹⁸⁹

Alla *Carmen* fu accostato il *Faust* di Gounod, anche questo salutato come un capolavoro per «idealità di canto ed accordi orchestrali efficaci e nuovi». L'opera ebbe nel basso Enrico Cherubini uno straordinario interprete, come appare dalle parole a lui dedicate:

[egli] domina la scena come un atleta colla sua voce maschia e potente, tanto potente che pare spesso fuori di chiave. Cherubini comprende e traduce tutto, la musica come la leggenda, il canto, l'azione a l'ispirazione. È buon ragazzo fuori, ma sulla scena par nato per essere diavolo. Dicesi che abbia rappresentato questa parte sui migliori teatri, ed anche a Londra, dove il Gounod soddisfatto della brillante interpretazione, gli avrebbe regalato il proprio ritratto coll'indirizzo: *au premier diable du monde*.¹⁹⁰

Se, pur con una interpretazione che non rifugge da atteggiamenti plateali, Cherubini riesce a conquistare pubblico e critica, lo stesso non avviene per la cantante che riveste i panni

¹⁸⁷ FRANCO CARTELLA, *Teatri e concerti*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», vi, 6, 12-13 aprile 1888.

¹⁸⁸ Cfr. WINTON DEAN, *Bizet*, Torino, EDT, 1980 (trad. dell'ed.: London, Dent, 1975), p. 205.

¹⁸⁹ GIORGIO D'ALA, *Teatro Comunale. Carmen*, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», vii, 16, 15 aprile 1888.

¹⁹⁰ FA DIESIS, *Teatri e concerti*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», vi, 8, 28-29 aprile 1888.

di Margherita. Si tratta della Lauri-Zucchini, in cui difesa interviene un anonimo spettatore rivendicando la raffinatezza della sua interpretazione:

La Signorina Zucchini canta con passione, con sentimento, con isquisitezza di sfumature. La musica del *Faust* non è una musicchetta di Vaudeville, e per ben comprenderla ci vuole un orecchio educato alla nuova scuola, ci vuole un intuito musicale sceltissimo. Da taluni in Reggio l'arte della Zucchini può non essere stata compresa, poiché un'arte piena di penombre, di mezze tinte di linee soavissime è quasi invisibile. La perfezione di quest'arte non sta nel motivo, negli acuti, nei toni ad effetto, sta nella modulazione di note imminente geniali, nella finezza scenica del recitativo, nell'interpretazione intelligente della frase. Ora per un intenditore volgare, è naturale che questi non comuni pregi restino nascosti. Per molti la *Ritirata* di Mario Costa è superiore alle sinfonie del Wagner! Il difetto sta dunque nello spettatore, non nell'artista, nel *critus* non nella produzione artistica. Per comprendere certe opere di arte ci vuole l'educazione adatta. Il contadino delle nostre montagne non potrà mai comprendere un notturno di Chopin, e preferirà sempre alle stupende melodie, l'armonia facile della zampogna.¹⁹¹

La posizione espressa da uno "degli assidui del teatro", in grado di apprezzare le raffinatezze artistiche, perché "educato alla nuova scuola" era indubbiamente minoritaria; la diatriba era destinata a prolungarsi negli anni, alimentata anche dalle proposte innovative nel repertorio bandistico che a cavallo tra Ottocento e Novecento direttori del Concerto Municipale come Luigi Corrado, Vito Fedeli e Agoardo Bernabei attuano, offrendo, tra l'altro, trascrizioni di musiche di Beethoven, Schubert e Wagner.¹⁹²

L'impresario Mastroieni fu nuovamente presente a Reggio negli anni successivi; solo agendo su più piazze poteva rientrare dalle spese e costituire compagnie dignitose di cantanti da proporre al pubblico di Reggio come di Messina. Le brevi stagioni liriche in quel periodo possibili continuarono ad alternarsi con proposte di operette, fiabe, *vaudeville*, talora con interpreti di qualità; è il caso della compagnia di Ciro Scognamiglio che nel 1889, come testimoniano le recensioni, lasciò un'immagine di grande professionalità e offrì una vasta scelta di operette francesi ed italiane;¹⁹³ in quel contesto il direttore d'orchestra della compagnia e compositore, Edoardo Sassone, fece rappresentare la sua *Ninetta*.¹⁹⁴ Parimenti apprezzata fu la compagnia diretta da Francesco Starace che nel 1892, accanto al consueto repertorio, costituito da lavori di Sarria, Planquette e Suppè, propose anche la commedia *'Na Santarella* di Eduardo Scarpetta.

La stagione successiva, il 1893, fu quella che vide l'irrompere dell'opera verista, con *Cavalleria rusticana* di Mascagni, ma anche con *Tilda* del giovane Francesco Cilea, che era stata rappresentata l'anno prima al Pagliano di Firenze¹⁹⁵ e poi al Teatro dell'Esposizione

¹⁹¹ *Teatri e concerti*, «La Patria. Gazzetta della Provincia di Reggio Calabria», VI, 9, 5-6 maggio 1888.

¹⁹² Cfr. PITARRESI, *Il fondo "Banda musicale"*, pp. 187 e ss.

¹⁹³ Sul napoletano Ciro Scognamiglio e la sua compagnia di operette comiche, v. RENATO SIMONI, *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 129 e ss.

¹⁹⁴ Qualche notizia su Sassone in WALDIMARO FIORENTINO, *L'operetta italiana: storia, analisi critica, aneddoti*, Bolzano, Catinaccio, 2006, p. 51; SESSA, *Il melodramma italiano*, pp. 432-433.

¹⁹⁵ Vedi FRANCESCA PERRUCCIO SICA, *Francesco Cilea a Firenze*, in *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea*, a cura di GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 1999², pp. 87-123.

di Vienna, dove si era attirata le critiche poco benevole di Eduard Hanslick.¹⁹⁶ La reazione del pubblico di Reggio all'opera del compositore nato nella vicina Palmi fu, come era lecito attendersi, entusiastica, accresciuta dalla presenza di Cilea sul podio. Ad eseguire l'opera furono gli stessi interpreti che l'avevano proposta il 26 aprile 1893 come opera inaugurale del teatro di Palmi intitolato a Nicola Manfroce: il ruolo di Tilda fu affidato a Laura Capponi, dalla bionda e snella figura, coadiuvata dal tenore Oreste Gennari nel ruolo di Gastone.¹⁹⁷ La dispersione dei giornali locali non consente di offrire una panoramica dettagliata delle recensioni, ma una testimonianza significativa è data da un articolo apparso sul locale «Calopinace»,¹⁹⁸ come pure da una corrispondenza inviata al «Mondo artistico» di Milano:

Gli applausi alla musica e le acclamazioni al compositore proruppero quasi ad ogni passo. Furono bissati i pezzi più belli dell'opera: l'autore ebbe moltissime chiamate al proscenio, fra ovazioni e pioggia di fiori. Esecuzione ottima per parte di tutti: signore Capponi, Franco e Zanchi, tenore Gennari, baritono Ferraguti.¹⁹⁹

I circoli artistici di Reggio fecero a gara nel nominare Cilea socio onorario, testimonianza della loro ammirazione per un conterraneo che aveva conseguito fama internazionale.²⁰⁰

¹⁹⁶ Vedi JOSEF-HORST LEDERER, «... la cosa di minor valore che gli Italiani avevano sinora offerto!» *Considerazioni sull'accoglimento della Tilda di Francesco Cilea nella stagione organizzata da Edoardo Sonzogno a Vienna nel 1892*, in *Francesco Cilea e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000), a cura di GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2002, pp. 331-344.

¹⁹⁷ L'eco dei successi della *Tilda* a Palmi si coglie in corrispondenze di giornali messinesi, su cui cfr. CREA, *I trionfi messinesi di Francesco Cilea*, in *La dolcissima effigie*, a cura di PITARRESI, pp. 125-149: 125 e ss.

¹⁹⁸ *Rbegium. La Tilda al Comunale*, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», XIII, 21, 4 giugno 1893; la prima avvenne il 22 maggio 1893, e seguirono numerose repliche.

¹⁹⁹ *Rbegium. La Tilda al Comunale*, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», XIII, 21, 4 giugno 1893.

²⁰⁰ Vedi *Lettere a Francesco Cilea. 1878-1910*, a cura di GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 57 e ss.

VII

Dal 16 novembre 1894 al febbraio dell'anno successivo il teatro non ospitò rappresentazioni, per le violenti scosse sismiche che avevano provocato danni a numerosi edifici,²⁰¹ ma soltanto un concerto di beneficenza:

Ad iniziativa del Regio Commissario on. Galli, fu data al 4 c.m. una serata di beneficenza al nostro Comunale pei danneggiati del tremoto [...]. Delegato alla festa artistica è stato il cav. Calabrò [...]. Ed il programma prestavasi sia per le due sinfonie a piena orchestra del *Guglielmo Tell*, e della *Forza del Destino*, mediocrementemente eseguite, che per i due *settimini* della *Traviata* e sugli *Ugonotti*, dei quali i professori della nostra orchestra affermarono sempre più la loro valentia col M° Rossi, ed il sig. Protevi, col suo contrabasso, fece desiderare l'acquisto per la nostra orchestra che ne difetta.

Cantarono egregiamente una *barcarola* [...], il sig. V. Malgeri e 'Svaniro i sogni' del *Ruy Blas*, il sig. Impallomeni di Messina, terminando con un duetto della *Forza del Destino*.

E quel che diede il tono della varietà fu il Circolo Mandolinistico [...] suonando, applauditissimi, una *Fantasia* sulla *Tilda* e *Reminescenze* sul *Rigoletto*, sotto la direzione del bravo M° Sorrento e, per risponderne agli applausi, invece di bizzare, si suonarono fuori programma i *Motivi* di Bellini [...].²⁰²

L'attività riprese nel marzo 1895 con una breve stagione lirica organizzata dall'impresa di Giovanni Cavallaro; nella serie di quattro opere date la novità era costituita dai *Promessi sposi* di Ponchielli, che però venne condannata per il suo insistito ricorso ad un declamato giudicato monotono:

Progresso nell'istrumentale per quanto se ne vuole, soppressione di convenzionalismi sì; primeggiamento del dramma sì; ma la melodia bisogna che imperi sovrana e non stia nascosta quale vergognosa ancella.²⁰³

Occasione per esaltare nuovamente un conterraneo fu offerta nel 1896 dalla rappresentazione della *Palmira* di Annunziato Vitrioli. Avvenne, con buoni interpreti, il 9 febbraio, nell'ambito di una stagione organizzata dall'impresario Giuseppe Cavallaro che prevedeva anche la prima esecuzione dei *Pagliacci* di Leoncavallo. Annunziato sviluppò interessi per la pittura e per la musica; ma se per la prima arte è possibile indicare i nomi di maestri napoletani al cui contatto formò la sua personalità, tra cui Giuseppe Mancinelli e Michele di

²⁰¹ Effetti disastrosi si ebbero in particolare a Palmi ed in altri paesi della piana di Gioia Tauro, non tanto per il numero delle vittime, quanto per la distruzione di migliaia di abitazioni. Per venire in aiuto alle popolazioni sofferenti, Giuseppe Mantica ed Ettore Ximenes invitarono gli artisti italiani a partecipare ad una pubblicazione, intitolata *Fata Morgana*, il ricavato della cui vendita fu poi devoluto per beneficenza. I musicisti che inviarono loro composizioni furono Giuseppe Verdi, Francesco Cilea, Ruggero Leoncavallo, Filippo Marchetti, Mario Costa, Salvatore Sava e Giovanni Sgambati; cfr. GAETANO PITARRESI, "Fata Morgana": musica, letteratura ed arti figurative alla fine dell'Ottocento in un giuoco di riflessi, «Historica», L, 1997, 4, pp. 183-195; GAETANO PITARRESI, La famiglia Mantica nella vita culturale e musicale reggina, in Francesco Mantica e il "Risorgimento civile" degli Italiani, Atti del Convegno di Studi (Reggio Calabria, 6-7 ottobre 2006), a cura di MARIA GRANDE, GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa, 2009, pp. 37-63.

²⁰² *Serata di beneficenza*, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», XIV, 47, 14 dicembre 1894.

²⁰³ *Teatri ed artisti*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», I, 14, 28 marzo 1895.

Napoli,²⁰⁴ per la seconda mancano i riferimenti. Il libretto in quattro atti della *Palmira* fu pubblicato anonimo, ed è contrassegnato dalla sigla S.V.²⁰⁵ La sua stesura è attribuita sui giornali a tale “prof. Rocca”²⁰⁶ ed è probabile che la sua concezione risalga a parecchi anni prima, sulla scia dell’interesse per le vicende di ambientazione orientaleggiante che l’*Aida* di Verdi aveva contribuito a suscitare. Ma nel testo si colgono riferimenti ad una tradizione ben più antica, e il ricordo di libretti come il *Bajazet/Tamerlano* di Agostino Piovene e simili affiora di tanto in tanto: Palmira, figlia di Tigrane, re di Armenia, è divisa tra l’affetto per il padre, sconfitto e prigioniero di Arsace, e l’amore per quest’ultimo, generale dello stesso Tigrane. A loro il padre aveva negato il consenso alle nozze, ma Arsace, alleandosi con gli arabi di Almansor, consegue la vittoria e fa prigioniero il re. Tigrane vuole vendicarsi ed intima alla figlia di uccidere Arsace; Palmira non regge alla tensione, impazzisce e subito dopo avere pugnalato l’uomo che ama, rivolge l’arma contro se stessa.

La recensione fatta da Pietro Curatolo su «Cronaca di Calabria» privilegia l’aspetto mondano dell’evento; sebbene sottolinei i ripetuti applausi che accolsero alcuni brani dell’opera, la sua principale preoccupazione sembra quella di rintuzzare le critiche che potrebbero essere rivolte alla *Palmira* di essere un lavoro di concezione antiquata:

L’opera nel suo insieme si presenta ricca di originali melodie accoppiate ad uno strumentale moderno per tessitura e robustezza, tale da calmare le ire dei più feroci *avveniristi*. – Partitamente poi contiene delle bellezze stupende e ammirevoli di fronte alle quali cessano tutte le prevenzioni che per solito s’ingenerano sempre allorché trattasi di una nuova opera, v’è il dramma, v’è lo strumentale, v’è la melodia in essa, e quindi lo scopo dell’Autore è stato raggiunto.²⁰⁷

Accanto alle stagioni liriche, il Comunale ospitava anche stagioni di prosa, e la presenza nel 1897 dello scrittore Ettore Strinati per assistere alla rappresentazione di un suo lavoro, *Il Dilemma*,²⁰⁸ gli offrì l’occasione di stendere un articolo²⁰⁹ in cui getta uno sguardo impietoso sulla vita culturale e musicale di Reggio, giudicata in termini negativi:

[...] Tuttavia, di rado m’è avvenuto di trovare un ambiente più di questo, per quel che riguarda l’Arte, sventurato. Certo, non si pretenderebbe d’aver qui un’accademia di pittura o una esposizione permanente di scultura o un conservatorio di musica; ma per una città popolata e graziosa, che ha tante tradizioni, che è capoluogo di provincia, che è la principale della regione

²⁰⁴ Cfr. UGO CAMPISANI, *Artisti calabresi. Ottocento e Novecento. Pittori, scultori, storia, opere*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2005, pp. 377 e ss.

²⁰⁵ Copia presso la Biblioteca comunale di Reggio Calabria. Presso i discendenti di Annunziato Vitrioli è conservato il manoscritto della versione per canto e pianoforte dell’opera, ed è probabile che per la sua strumentazione il compositore si sia rivolto a qualche musicista più esperto.

²⁰⁶ P. C[URATOLO], *Il Teatro a Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», II, 4, 23 gennaio 1896.

²⁰⁷ P. C[URATOLO], *Arte e artisti: La première della «Palmira» a Reggio Calabria*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», II, 7, 13 febbraio 1896.

²⁰⁸ «Il Mondo artistico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti (con illustrazione e ritratti)», XXXI, 18-19, 21 aprile 1897, p. 2: «A Reggio Calabria E. Strinati ha ottenuto un bel successo col suo *Dilemma*. Lo Strinati è uno scrittore di merito e serissimo. I suoi lavori meritano certo di essere rappresentati in teatri più importanti».

²⁰⁹ ETTORE STRINATI, *Arte a Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», III, 39, 26 novembre 1897. Per il suo interesse lo riproduciamo interamente in Appendice III.

calabrese, si avrebbe il diritto di aspettarsi qualcosa di più.

Oh, che allontanamento sistematico, invece, da tutto ciò che è vita intellettuale! E come gl'intelligenti e gli appassionati dell'Arte – *rari nantes in gurgite vasto* – si sentono offesi da questa condizione di cose!²¹⁰

In effetti nel periodo in cui scrive, nel novembre 1897, il Teatro Comunale era stato nuovamente dichiarato inagibile per il rischio di incendi e il corso innovatore impresso da Vito Fedeli, direttore del Concerto Municipale, al repertorio proposto incontrava notevoli resistenze:

Il Direttore del concerto, maestro Fedeli, ha forse il torto – per ora – di non voler dare nei suoi programmi un po' di posto alla musica italiana modernissima; ma ha però il gran merito, grande davvero, di aver compreso nei programmi stessi esecuzioni accurate, fini, finite di certa musica che nessuno aveva mai pensato di far gustare al pubblico reggino: musica di Wagner, di Haydn, di Schubert, di Beethoven.

Ora, di questo danno gran colpa – quasi tutti, anche le persone di non comune levatura – al maestro. E quando echeggia per l'aere una qualunque cabaletta donizettiana gli applausi scrosciano caldissimi; dopo la mirabile cavalcata delle *Valkyrie* è un profondo silenzio di protesta e di malcontento. Io non commento; espongo: e vado innanzi.²¹¹

La diffidenza nei confronti di nuove proposte trova conferma anche nel repertorio lirico. Quando nel 1898 l'impresa Cavallaro ritornò a Reggio, questa volta non incontrò il gradimento del pubblico anche per il repertorio proposto. Tra le opere, quella meglio eseguita fu giudicata *Mignon* di Ambroise Thomas; le altre – *Carmen* e *I Pescatori di Perle* di Bizet, *Manon* di Massenet –, anch'esse di scuola francese, offrirono il destro al corrispondente locale della «Gazzetta musicale di Milano», dell'editore Ricordi, di criticare tali scelte:

E così, da oltre un mese, abbiamo spettacolo d'opera francese. Come se non mancassero lavori italiani, vecchi e nuovi, tale da assicurare un esito fortunato all'Impresa, ci vennero ammanniti quattro spettacoli tutti di produzione francese!²¹²

Certamente l'esecuzione non fu delle più felici, ma l'insuccesso complessivo della stagione non dovette dispiacere ai rivali di Casa Sonzogno, che aveva in catalogo quei titoli.

Nella stagione successiva, proposta presso il nuovo Teatro Garibaldi, fu Ricordi ad avere il sopravvento, con due opere del suo Puccini, *Manon Lescaut* e *Bohème*, che riscossero grande successo. Il ruolo di Mimì fu affidato a Giuseppina Carnielli; la direzione al giovane, ma già esperto, Gianni Bucciari (1873-1953), che si era formato a Napoli negli anni in cui Cilea stava concludendo il suo corso di studi ed impartiva lezioni come maestrino.²¹³

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² A. C., *Teatro Comunale*, «Gazzetta musicale di Milano», LIII, 21, 26 maggio 1898.

²¹³ Per una trattazione più completa di questa stagione, cfr. il paragrafo seguente. Su Gianni Bucciari, cfr. Sessa, *Il melodramma italiano*, pp. 75-76.

VIII

Nel mentre il Teatro Comunale proseguiva la sua attività in maniera non continuativa per i problemi di sicurezza prima evidenziati, dalla Società Artistica Operaia venne fatta costruire, su progetto dell'ingegnere Domenico Vita,²¹⁴ una nuova sala fruibile per l'allestimento di stagioni operistiche e di prosa: il Teatro Garibaldi. Sorgeva alla periferia meridionale della città, nel terreno in cui prima esisteva una specie di baraccone, l'Arena Garibaldi, saltuariamente utilizzato per esibizioni di varia tipologia ed anche per concerti.²¹⁵

Inaugurato l'8 giugno 1895 dalla compagnia di operette di Gaetano Tani con la rappresentazione del *Don Pedro dei Medina* di Paolo Lanzini,²¹⁶ il Teatro Garibaldi ospitò generalmente stagioni di operette e *vaudeville* concentrando la sua attività nei mesi estivi, ma svolse anche un ruolo di supplenza nei periodi in cui il Teatro Comunale era inagibile.

È allo stesso Strinati che dobbiamo la descrizione del Teatro Garibaldi che la Società Artistica Operaia aveva fatto costruire ed inaugurare l'8 giugno 1895, e l'evidenziazione dei problemi che ne ostacolavano la regolare attività:

C'è il teatro *Garibaldi*, non vero teatro ma simpatica e vasta sala, la quale – sebbene sia un po' lontana dal centro della città – ma si può parlar di distanze a Reggio? – e sebbene non offra grandi pregi acustici per certi spettacoli, per la prosa specialmente, potrebbe servire abbastanza.

Or dunque il paese, con le sue esigenze ed abitudini, ha reso impossibile anche i discreti spettacoli al teatro *Garibaldi*. Innanzi tutto, mentre la sala ha poltrone, posti distinti, sedie, pochi palchi, è sorto il vezzo – buono se avesse significazione morale e democraticamente sincera – che i cittadini e le famiglie più facoltose vadano nella platea propriamente detta, cioè nella parte più a buon prezzo del teatro. Di massima avviene, così, che i primi posti, i più cari, siano quasi tutti o in gran quantità vuoti. La platea, poi, si vuole avere – dico *si vuole*, perché è la verità – a prezzi inverosimilmente bassi; e quando il biglietto costa più di sessanta centesimi – riducibili a quaranta, mercé un'infinità di riduzioni delle quali forse due terzi degli spettatori fruiscono – il pubblico si crede addirittura *spogliato*. Allora, con un paese che pretende per otto soldi di godere tre o quattro ore di spettacolo; con la impossibilità di fare, anche nei casi più felici, un introito sensibile, quali rappresentazioni artistiche è lecito aspettarsi? quale buona compagnia può arrischiarsi sulle tavole del *Garibaldi*? quale impresa può formarsi per assumere le recite a proprio rischio? quale incoraggiamento può avere la stessa società operaia proprietaria del teatro a tenere l'appalto per conto suo?²¹⁷

Nonostante le perplessità espresse dallo Strinati, il Teatro Garibaldi vide un buon numero di compagnie di operette, anche se non delle più famose, alternarsi sulle sue scene, tra cui Posabella, Santoro, Antonino Greco, Eldorado. Il repertorio era costituito dai soliti *Boccaccio*, *Gran Via*, *Befana* e simili, proposto talora con monotonia, tanto da far esclamare in un'occasione al corrispondente del giornale «Cronaca di Calabria», Pietro Curatolo: «La

²¹⁴ Cfr. *Reggio Cal.^a e Provincia*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», 1, 25, 13 giugno 1895.

²¹⁵ Nel 1882, ad esempio, recitò una compagnia di prosa e musica, proponendo l'operetta *La bella procidana*; cfr. *Brezze e bufere*, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», 1, 7, 16 luglio 1882, e numero successivo.

²¹⁶ Sul Teatro Garibaldi, cfr. ENZO ZOLEA, *Là, dove c'era il Teatro Garibaldi... sorge il palazzo della Questura*, «Calabria sconosciuta», xv, 55, luglio-settembre 1992, pp. 11-19.

²¹⁷ STRINATI, *Arte a Reggio*.

compagnia Fontis che agisce al Garibaldi è in continua dissoluzione e da parecchie settimane – non si fa che ripetere. – Ma è sopportabile ciò?». ²¹⁸ A sollevarne le sorti fu in quel 1898, l'allestimento di due operette, prima citate, di autori locali, *Ai bagni di mare* di Gaetano Coppolino e *Una notte a Costantinopoli* di Diego Vitrioli. ²¹⁹

Il primo tentativo di proporre una stagione lirica al Garibaldi agli inizi del 1899 non ebbe grande successo. Delle opere in programma, soltanto tre – *La forza del destino*, *Sonnambula* e *Il Trovatore* – furono realizzate, e nonostante l'impresa Agrillo, per migliorarne la situazione, avesse chiamato come direttore Gianni Buccheri, problemi di natura finanziaria ne determinarono la brusca interruzione agli inizi di febbraio.

Il nuovo tentativo di riaprire il teatro ad aprile dello stesso anno, sempre con Gianni Buccheri alla guida dell'orchestra, sembrava avviato, dopo la rappresentazione di *Un ballo in maschera* e *Traviata*, ad analogo fallimento, quando, a risollevarne le sorti fu la *Bohème*, non ancora proposta a Reggio, che ebbe, come testimoniano le sue sedici repliche, uno straordinario successo.

Piuttosto che citare una testata giornalistica di parte come la «Gazzetta musicale di Milano», è opportuno prendere in considerazione il resoconto offerto dalla «Cronaca di Calabria» che appare più equilibrato:

Domenica sera [14 maggio 1899] è andata in iscena al teatro Garibaldi la *Bohème* di Puccini, nuova per Reggio. La geniale opera ha entusiasmato l'enorme pubblico intervenuto quantunque l'esecuzione abbia lasciato alquanto a desiderare. Un'ottima Mimì è stata la signora Carnielli Doncich, dotata di ammirevoli mezzi vocali educati alla migliore scuola, essa è stata frequentemente applaudita insieme alla signorina Massa, una Musette aggraziata ed intelligentissima. Del tenore Dianni non possiamo fare tutte le lodi che vorremmo poiché si è rivelato alquanto deficiente nella romanza «Oh che gelida manina» del 1° atto e nell'altra «Mimì è una civetta» del 3° atto. Molto applauditi il baritono Pollastri il quale ha dato una soddisfacente interpretazione al carattere di Marcello. Il Pollastri in poco più di un mese che si trova fra noi ha fatto notevoli progressi; a lui che ha grande vocazione artistica non mancheranno rilevanti trionfi. Il baritono Rebonato nella parte di Schaunard è stato molto corretto, non così il basso Di Giulio (Colline) il quale ha spesso esagerato, rivelandosi del tutto deficiente nell'aria «Vecchia zimarra, senti». Mediocri i cori, splendido l'addobbo scenico e superiore ad ogni elogio l'orchestra diretta dal valoroso maestro Buccheri. ²²⁰

Considerato il buon esito complessivo dell'esperienza, e mentre ancora il Teatro Comunale non poteva aprire i suoi battenti, i responsabili del Garibaldi tentarono di nuovo la carta della stagione lirica, ed il 3 marzo 1900 proposero come opera di apertura *Manon Lescaut* di Puccini. La speranza di ripetere i successi della *Bohème* andò però delusa e le repliche sia della *Manon* che della *Norma* avvennero con la sala semivuota. Per migliorare l'andamento

²¹⁸ P. C[URATOLO], *Arte ed artisti. Il teatro a Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», IV, 9, 4 marzo 1898.

²¹⁹ Vedi, rispettivamente, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», IV, 12, 24 marzo 1898 e *ivi*, 14, 7 aprile 1898. Subito dopo il Garibaldi fu per poco tempo chiuso per adeguarlo agli standard di sicurezza; cfr. *Cronaca di Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», IV, 40, 5 novembre 1898.

²²⁰ P. C[URATOLO], *Cronaca d'arte. Teatri di Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», V, 19, 21 maggio 1899.

della stagione, si decise di integrare il cast della compagnia con nuovi elementi, facendo in modo che la rappresentazione della successiva opera prevista, la *Gioconda* di Ponchielli, fosse curata sino nei dettagli. Sul podio il direttore del Concerto Municipale, Vito Fedeli, che al Garibaldi aveva già avuto occasione di far rappresentare, nel 1897, la sua opera *La Vergine della montagna*.²²¹ Come registra un giornalista:

Il successo fu ottimo per merito principale del maestro Vito Fedeli, il quale fu un concertatore diligente ed un direttore pregevole. Coadiuvato dal buon volere e dall'abilità dei professori d'orchestra, egli ci ha dato un'interpretazione strumentale piena di vita e di colore, mettendo in rilievo, col fine gusto che lo distingue, tutte le delicatezze della squisita partitura. Ogni sera è applaudito il preludio e bissata la *Danza delle ore*. La signora Ines Citti-Lippi, nella faticosa parte della protagonista, fu corretta nell'azione, sicura ed efficace nel canto; come pure meritano sincere lodi le signore Savoia Giuseppina (Laura) e Toni Elvira (la Cieca), entrambe artiste provette e di buona scuola. [...] L'opera piace moltissimo al pubblico, che accorre numeroso.²²²

L'esito positivo conseguito da Vito Fedeli in quella stagione lo stimolò a concludere rapidamente la strumentazione della sua nuova opera *Varsavia*; per dedicarsi ad essa lascia la responsabilità della direzione a Gianni Buccheri, sotto la cui guida viene ripresa, ma senza successo, *Manon Lescaut*, e poi *Bohème*.

Non abbiamo un riscontro immediato dell'esito di *Varsavia*! In un articolo apparso agli inizi dell'anno successivo sulla «Gazzetta di Reggio Calabria» si accenna al successo conseguito, nonostante il libretto di Valentino Carrera fosse giudicato di valore diseguale.²²³ Il giornalista, che si nasconde sotto lo pseudonimo di Ludwigchen, si esprime invece positivamente sulla «musica smagliante, fine, geniale, carezzevole» del Fedeli.²²⁴ Piuttosto che fare affidamento sulla sua confusa esposizione della trama (vedi Cronologia), è opportuno leggere quanto scrive «La Gazzetta di Milano» in occasione della ripresa dell'opera, avvenuta il 14 dicembre 1900 al Teatro Quirino di Roma, in cui evidenzia analogie con il finale della *Tosca*:

[...] Il libretto si presenta, alla lettura, abbastanza drammatico e interessante; alla rappresentazione però – forse per causa dell'insufficiente esecuzione – sembrava aver perduto queste due essenziali qualità.

Il principe Petroff, governatore di Varsavia, è un tiranno che spegne crudelmente nel sangue qualsiasi menoma aspirazione di libertà negli oppressi polacchi. Nella sera, in cui ha luogo l'azione, egli ha terminato appunto di soffocare con la strage un tentativo d'insurrezione e vuole celebrare la facile vittoria riportata, lietamente cenando in compagnia di tre belle dame. Elisa, una fra queste, narra di essere amata da un giovane poeta, Tekely, che sarebbe anche pronto a sposarla, credendola pura. Sul finire della cena, un ragazzo arrestato in istrada perché armato, viene condotto al tiranno: è il fratello del Tekely, che narra la morte del giovane poeta, avvenuta nella crudele

²²¹ Dott. A. C., «*La Vergine della Montagna*» di Vito Fedeli, «Gazzetta musicale di Milano», LII, 39, 30 settembre 1897, p. 569. Su Vito Fedeli (Foligno, 1866 – Novara, 1933), cfr. ROBERTA D'ANNIBALE, s.v. «Fedeli, Vito», in *DBI*, vol. 45, 1995, consultabile online; SESSA, *Il melodramma italiano*, pp. 186-187.

²²² La «*Gioconda*» al Garibaldi, «Gazzetta musicale di Milano», LV, 17, 26 aprile 1900.

²²³ Il testo del dramma *Varsavia* di Valentino Carrera (1834-1895) fu pubblicato nello stesso anno della morte del suo autore: Torino, Carlo Clausen Editore, 1895.

²²⁴ LUDWIGCHEN, *Varsavia*, «La Gazzetta di Reggio Calabria», XXII, 3, 17 gennaio 1901.

repressione di poche ore innanzi. Elisa raccapriccia udendolo, ma si contiene: eletta arbitra nel giudicarlo, lo rinvia libero alla madre. Ad un tratto si sentono le voci del clero e del popolo che s'avviano, cantando il *Miserere*, a raccogliere i feriti e i morti, guidati dall'arcivescovo Demetrio. Petroff, che odia a morte costui, ordina che lo si conduca innanzi a lui: Elisa apprende dal *pope* la riconferma della morte del giovane Tekely, che Petroff giura d'impiccare anche dopo estinto. Demetrio, destinato alla deportazione in Siberia, è graziato del pari da Elisa che aveva avuto dal Governatore la promessa di liberare un condannato in cambio del suo amore.

Nel mentre però che Petroff reclama il premio per la grazia concessa, Elisa, afferrato un coltello sulla tavola, uccide il tiranno. Il finale è tragico, ma ha il torto di giungere dopo la *Tosca*, E, simile a *Tosca*, Elisa, slanciata alla finestra per annunciare la morte del Petroff, precipita nella piazza, colpita da una pistolettata tiratagli da un ufficiale, mentre tutto il popolo insorge [...] ²²⁵

Nel 1901 Vito Fedeli vinse il concorso di direttore della banda comunale di Novara ²²⁶ e lasciò Reggio; con lui venne meno il ruolo di stimolo che ebbe occasione di esercitare sulle scelte degli amministratori del Teatro Garibaldi. Sulle sue scene negli anni successivi furono soltanto proposte operette ed opere semiserie; in quest'ambito particolare curiosità destarono le recite della Compagnia Lillipuziana, composta da ragazzi dai sette ai quattordici anni, con opere del grande repertorio adattate ai loro mezzi vocali. ²²⁷ Ma ormai, sempre più spesso, l'attenzione del pubblico era attratta dalle proiezioni cinematografiche. ²²⁸

²²⁵ *Corrispondenze. Roma, 17 Dicembre* [...] Varsavia al *Quirino*, «Gazzetta musicale di Milano», LV, 51, 20 dicembre 1900, pp. 678-679. Dell'opera rimane sia il libretto, pubblicato per l'esecuzione romana, sia lo spartito per canto e pianoforte (Milano, Calcografia Musicale, s.d.).

²²⁶ Cfr. D'ANNIBALE, *s.v.* «Fedeli, Vito».

²²⁷ A dirigerla era il maestro Ernesto Guerra. Fu presente a Reggio nel 1905 e nel 1908; cfr. «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», XI, 46, 4 giugno 1905 e XIV, 46, 11 giugno 1908.

²²⁸ Cfr. P[IETRO] CURATOLO, *Il Carnevale e Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», XII, 19, 4 marzo 1906.

IX

Il testimone per le stagioni liriche passò quindi nuovamente al Teatro Comunale, che fu in qualche modo reso nuovamente agibile. Importante, anche per la risonanza che ebbe a livello nazionale, fu la stagione di carnevale del 1905/06; sotto la direzione di Federico Del Cupolo, fece una delle sue prime apparizioni sui palcoscenici italiani il tenore Gennaro De Tura, ancora immaturo, ma cui fu pronosticata l'importante carriera che poi effettivamente ebbe.²²⁹ La maggiore attenzione fu comunque riservata al soprano Cecilia Tamanti-Zavascchi, che impressionò per le qualità vocali e la padronanza scenica evidenziate in *Lucia di Lammermoor* e *Traviata*. A lei la «Rivista teatrale melodrammatica» di Milano, con evidente intento promozionale, dedicò a più riprese rassegne stampa nella sua rubrica *Ricordi artistici* (vedi Cronologia).

In quel volgere di anni i reggini manifestarono il forte desiderio di ascoltare nuovamente in teatro la musica di Cilea,²³⁰ ed in particolare l'*Adriana Lecouvreur*, che dal Teatro Lirico di Milano, dove aveva avuto la sua prima rappresentazione il 6 novembre 1902, aveva iniziato una *tournee* trionfale che non aveva ancora toccato la Calabria. Finalmente nella stagione del 1907, che vide tra i titoli proposti anche il *Faust* di Gounod, insieme con *Carmen* e *La Forza del destino*, l'opera fu eseguita sotto la direzione di Gianni Buccheri. Il ruolo di protagonista fu affidato a Lina Talamo, soprano nativa di Reggio, circostanza che accrebbe l'interesse e l'entusiasmo del pubblico.

In quell'occasione apparvero articoli di approfondimento, ed in particolare la rivista «L'Ellade italica» dedicò a Cilea un numero unico contenente un saggio di Franco Cartella.²³¹ Lo scritto, di ampio respiro, vuole rivendicare al compositore la statura di operista completo, in grado sia di toccare con raffinatezza la corda idilliaca, sia di creare intensi squarci drammatici:

Giacché è bene che si sfati una buona volta il preconetto a cui parve che parecchi critici avessero obbedito nel prendere in esame la musica del Cilea quello cioè che il suo non sia che un temperamento esclusivamente idilliaco. Ora, senza parlare di molti brani della *Tilda* stessa, l'opera prima, piena di esuberanze giovanili, e naturalmente, anche d'incertezze, basterebbe a dimostrare com'egli senta e sappia rendere le grandi situazioni drammatiche, il solo finale del secondo atto dell'*Arlesiana*; quando, su di un *fugato*, imitante lo scalpitare crescente del cavallo, in groppa al quale nella notte cupa l'amante segreto della bella di Arles, rivela di doverla rapire, s'intrecciano in un insieme meraviglioso e si fondono musicalmente tra loro i più opposti sentimenti, la subita gelosia di Federico, la ira del pastore, il pianto soffocato di Vivetta. E qui, in *Adriana*, quanta

²²⁹ Vedi la voce a lui dedicata da MARIA CRISTINA BONVINI, in *DBI*, vol. 39, 1991, consultabile online.

²³⁰ I reggini, comunque, avevano l'occasione di ascoltare le opere di Cilea in riduzioni bandistiche offerte dal Concerto Municipale; sull'argomento cfr. PITARRESI, *Il Fondo "Banda musicale"*, pp. 189 e ss.

²³¹ Franco Cartella, come si nota leggendo i suoi articoli, fu un personaggio che univa competenze letterarie e musicali; a lui si devono liriche per canto e pianoforte e brani pianistici, pubblicati a Milano da Ricordi ed a Firenze da G. Venturini. Fu lui a scrivere il libretto dell'operetta *Una notte a Costantinopoli*, come prima ricordato, per Diego Vitrioli. Sua dovrebbe anche essere l'opera *Il Ragno* di cui parla in questi termini «Il Mondo artistico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti (con illustrazione e ritratti)», xxxii, 11-12, 28 febbraio 1898, p. 2: «Musica. Opere e operette nuove un po' da per tutto: Il *Ragno* è il titolo di un'opera in 3 atti ne è autore Franco Carletta [sic], di Reggio Calabria. Non è detto di chi sia la tela del libretto di questo *Ragno*».

verità drammatica, che soffio di vita vera, nella scena della recitazione, allorché l'artista, tornata per un istante donna, donna soltanto, la donna che ama e soffre, all'insulto crudele che la colpisce, si rialza fremente e gitta in viso alla rivale superba, le parole atroci:

Né compormi potrei, come fanno
Le audacissime impure, cui gioia è tradir,
Una fronte di gel, che mai debba arrossir!

In Francesco Cilea, dunque, tutte le opposte qualità che concorrono a formare un operista completo e sicuro di sé; un operista moderno che, non più in cerca dell'effetto del pezzo, studia l'ambiente ed i caratteri, s'investe delle passioni stesse che agitano i diversi personaggi, e con essi piange e ride, freme d'amore e spasima di gelosia.²³²

L'opera di Cilea chiude l'ultima stagione lirica del Comunale. Il teatro sino al novembre del 1908 continuerà ad ospitare compagnie di operette di Pietro Lombardi e di Raimondo Sarnella,²³³ forse ancora presente in città quando la mattina del 28 dicembre il catastrofico terremoto pose fine alla sua storia quasi centenaria.²³⁴

²³² FRANCO CARTELLA, *L'Adriana Lecouvreur al Comunale. Noterelle critiche*, «L'Ellade. Rivista mensile illustrata», II, 2-3, febbraio-marzo 1907.

²³³ Dovrebbe trattarsi della "Compagnia Italiana di operette Città di Palermo" diretta da Raimondo Sarnella, presente a Parma nel 1917; cfr. VETRO, *Teatro Reinach*, p. 390.

²³⁴ Oltre ai due teatri citati, i periodici forniscono qualche sporadica notizia di rappresentazioni di operette presso il Teatro Eden e l'Eldorado; cfr., rispettivamente, «Calopinace. Gazzetta di Reggio Calabria», XIV, 11, 18 marzo 1894, e «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», VII, 18, 2 maggio 1901.

Appendice I

Real Teatro Borbonico: Contratto per le stagioni teatrali 1824/26
(ASRC, inv. 37, fascio 25, n. 6, incartamento: «1823 al 1825 – Lavori al Teatro»)

In Reggio, oggi il ventidue Dicembre dell'anno milleottocentoventitre – Il Sindaco di questa sudetta Città, Cavalier D. Saverio Melissari, da una parte, ed il Signor D. Giovanni Tedeschi, dall'altra. In vigore della presente scrittura sinallagmatica fatta in doppio originale, quale per volontà delle parti deve aver forza e vigore di Notarile istrumento, da valere innanzi a qual si voglia Tribunale, resta conchiusa un'impresa del Teatro di questo Comune che dovrà principiare del giorno di Pasqua Resurrezione dell'anno Milleottocentoventiquattro purché per legittima, ed imperiosa causa non fosse obbligato l'Impresario a procrastinare il giorno della prima opera, e dovrà terminare l'impresa il Sabato di Passione del Milleottocentoventisei. L'impresa sudetta resta a carico, e spesa interamente del costituito Signor Tedeschi, coi seguenti patti e condizioni. – Primo Mi obbligo io di Tedeschi di aprire il sudetto Teatro con una Compagnia di musica nel giorno di sopra indicato, e terminare l'appalto sudetto il Sabato di Passione del Milleottocentoventisei – 2° La compagnia sarà composta de' seguenti personaggi = Una prima Donna Soprano – Una prima Donna Seria con far da musica nelle opere serie, ed oratorij, come anche di cantare da prima Donna in qualche Spartito buffo = Una seconda Donna, una terza Donna, quando sarà necessaria = Un primo Tenore Serio, e per il mezzo Carattere = Un secondo Tenore = Un primo Buffo Cantante = Un basso Serio, o sia un Secondo Buffo Cantante = Un primo Buffo Comico = Un'ultima parte, e quattro Coristi. Detti personaggi dovranno essere di piacimento del Signor Intendente, e della Deputazione da lui scelta, e preseduta – 3° L'orchestra sarà composta dall'istesso numero di professori che attualmente vi sono, coll'aggiunta di un fagotto, ed un Tamburo rollante, questo ultimo però quando sarà necessario – 4° Gli spartiti da rappresentarsi nel primo anno sono i seguenti: Aureliano in Palmira, opera seria del Maestro Rossini = I pretendenti delusi opera buffa del Maestro Mosca = La gioventù di Errigo V, opera semiseria del Maestro Pacini = Il Corradino, ossia Matilde di Schiambra del Maestro Rossini = Un Oratorio, e tutto il rimanente de' spartiti da scegliersi da me appaltatore per questo primo anno, di accordo colla Deputazione, e Signor Intendente – 5° I sudetti spartiti saranno corredati di un vestiario analogo, e decente, come anche con scenarj adattati ai spettacoli – 6° Nell'anno secondo, che comincerà da Pasqua dell'anno Milleottocentoventicinque, i nuovi spartiti dovranno scegliersi di accordo col Signor Intendente, e Deputati come sopra, come anche per il secondo anno di appalto, mi obbligo di cambiare alcuni de' soggetti della compagnia di canto, che non fossero ben accetti dalla prima Autorità, e da' Deputati. Lo stesso articolo vale per li professori di orchestra con che però il Signor Intendente me ne deve dar notizia per tutto il mese di Agosto del milleottocentoventiquattro – 7° Dall'altra parte il Signor Intendente mi deve di unita al Signor Sindaco accordare il Teatro franco di qualunque pigione, sì per le opere in musica, che per qualunque altro spettacolo da rappresentarsi, e per festini in Maschera nel Carnovale, e con quelli alloggi, ed officine di sua pertinenza, senza alcun peso di qualunque inserviente, con darmi ancora numero otto Teloni intieri, due altri forati, e quattro sfondini, colle loro quinte, panni, ed arie, e cordame, ferramenti, macchinismo, per la buona riuscita del servizio pubblico – 8° Mi si saranno consegnato i Camerini per i Cantanti con tutti quej mobili necessarj all'addobbo,

cioè tavolini, sedie, penderobbe, e specchi – 9° Mi si deve dare per l'illuminazione Teatrale necessaria allo abbellimento dello spettacolo, cioè numero dodici cassettoni di latta a tre fiamme, con riverberi, e suoi tubbi di cristallo, numero cento lumi per le quinte, con otto cassettoni di legname foderate di latta, de' lampionetti decenti, e proprj per i corridorj del Teatro, e quelli del palco scenico, e di rimontare la ninfa di mezzo al Teatro con tubbi di cristallo, ripulimento, ed aggiungimento di brindole necessarie per renderla più decante, e galante – 10 Mi saranno pagati a me di Tedeschi appaltatore la somma di ducati mille annui a titolo di gratificazione, con percepire la somma di ducati cinquecento anticipati il giorno primo Febrajo milleottocentoventiquattro obligandomi di dare una idonea cauzione di un bigliettante di Messina, o di questa, ben vista al Signor Intendente, e Sindaco, e gli altri ducati cinquecento all'arrivo dell'intiera Compagnia in Reggio. Inoltre si deve fornire un fisso non meno di ducati trenta per ogni sera di rappresentazione, e questi da pagarsi anticipatamente dagli appalti, appalto per appalto, come il consueto, cioè a dire per le opere serie, ed oratorio, per recite venti cadauno, ed altrettante per le opere semiserie, e buffe – 11 Per il secondo anno l'appalto s'intende proseguire sul piede del primo, e per il pagamento della sopradetta gratificazione di ducati mille, formazione di fisso, e tutto altro – 12 I personaggi, e l'orchestra, mi obligo di farli cantare, e suonare nella Cattedrale di questa Città di Reggio nel Vespro, e messa Solenne della festa di Maria SS.ma della Consolazione, prima Padrona di questa Città, come ancora ne' giorni anniversario, ed al nome di S. M. il Re D. G. – 13 Inoltre il sudetto Signor Intendente e Sindaco mi devono garantire in tutta la sua estensione la dichiarazione, ed obliganza, colla quale gli appaltatori si sono sottoscritti, portante la data de' 28 Ottobre 1823, la quale è inserita nel presente contratto ch'è del tenor che segue [:] Noi qui sottoscritti in forza del presente atto dichiariamo di essere di nostro piacimento il progetto presentato al Signor Intendente di questa Provincia da D. Giovanni Tedeschi in rappoto al Real Teatro Borbonio di questa sudetta Città nel giorno venticinque Ottobre andante, ed annesso al presente atto e ciaschedun di noi si obliga per tutto il tempo in detto progetto stabilito di affittare palco, o sedia in tutto, o in parte a norma della nostra sottoscrizione, alla ragione di ducati dieciotto di prima, e seconda fila per ogni palco, e di ducati tre, e grana cinquanta per ogni sedia, e ciò per ogni venti recite, da pagarsi detto affitto anticipatamente al solito, e da scieglersi detti Palchi a sorte – E nel caso che nascerà questione per qualunque motivo tra noi, l'impresario per il pagamento delle somme di cui si tratta, ci compromettiamo, e ci obblighiamo di avere grato, e fermo quanto verrà destinato dal Signor Intendente, e Deputazione, come se fosse giudicato inappellabile, dando all'uopo in forza del presente tutt'i poteri come se fossero arbitri volontarj da noi scelti, da giudicare inappellabilmente, e senza osservanza di rito giudiziario – 14 Io qui sottoscritto di Tedeschi mi consegnerò ne' primi giorni della prossima quaresima del prossimo venturo anno milleottocentoventiquattro, il Teatro formandosi un esatto inventario di tutti quegli attrezzi, e fornimenti da me domandati, e consegnatimi, ed alla fine dell'impresa riconsegnarli nello stato in cui si troveranno, come anche senza poter fare durante la mia impresa alcuna innovazione dannosa del medesimo – 15 Saranno nulli quei pagamenti di qualunque sorte essi siano, senza un biglietto in istampa, e da me firmato – 16 Nel corso di questo primo anno di appalto dovranno avere luogo cinque serate di beneficio a favore di quei personaggi a cui le destinerà l'appaltatore – 17 Ed io Cavalier Saverio Melissari accetto tutto quanto si contiene nel presente contratto, e mi obligo sostenere e far buono tutto ciò che mi compete – 18 Noi parti vogliamo in forza del presente contratto essere obligati a tutte le

condizioni prescritte di sopra in via amministrativa, rinunciando a qualunque altro favore di legge, e per la futura contesa abbiamo redatto il presente alberano in doppio originale che si è letto, e sottoscritto colle nostre proprie rispettive mani de' quali, uno sarà conservato da me Sindaco nell'archivio Comunale, e l'altro da me Tedeschi. Dovendosi però questo approvare dal Signor Intendente di questa Provincia = Saverio Melissari, Sindaco = Giovanni Tedeschi = approvato Il Principe della Motta – Per copia conforme – Il Sindaco di Reggio – S. Melissari.

Appendice II

FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Bologna, Forni, 1969 (rist. ediz. Napoli 1881-1883), III, pp. 267-269.

Reggio però, estremo confine della Penisola italiana, doveva porre il suggello agli omaggi tributati ad una gloria italiana; e, prima che quella salma toccasse il suolo natio, ricevè degnamente l'ultimo saluto delle calabre terre.

Si seppe che le ceneri di Lui si sarebbero fermate per un giorno a Reggio – e il cuore di questa gentile città, Eden delle Calabrie, palpità!... Il paese era entusiasmato.

«La mattina del 20 (scrise un giornale reggino) si leggeva sulle cantonate della città un invito del Sindaco. Un nome volò sulle bocche di tutti, e a quel nome rispose un battito del cuore in quanti hanno la religione del bello, santa tra le religioni dell'umanità! Un nome, ma qual nome!... *Bellini*: nome che suona dolce come musica celeste, nome che è gloria d'Italia, del mondo! La mattina del 23, giorno che la memoria ha scritto a rosei e incancellabili caratteri nel nostro cuore, il paese si svegliò esultante. Il sole pioveva i suoi raggi d'oro, e pareva che splendesse più lucente, più terso: pareva che prendesse parte anch'egli col riso dei suoi milioni di raggi alla festa per chi tanto sole di melodia ebbe negli estri sublimi di sua giovinezza! Il più bell'azzurro del cielo d'Italia avvolgeva, come drappo festivo, il creato. La gente correva a onde a onde alla stazione... ed era un affaccendarsi per non perder tempo un timore d'arrivar tardi. S'ode a un tratto uno scalpitar di cavalli... una carrozza spunta... due... dieci. È il Sindaco; è il Prefetto; sono le altre Autorità del paese.

È l'ora! è l'ora! Per le vie era un fremito di gioia, e la bandiera dell'Italia, la gloriosa bandiera, sventolava dai balconi, quasi ci annunziasse che nuovi giorni e più belli spuntarono per l'Italia. Quella bandiera tricolore ci avvisava che ogni festa del popolo è festa del Governo, che dal popolo emana. E la gente correva... correva... E appena appena si fermava a guardare un bell'arco di trionfo, sorto come per incanto al cominciare del Corso.

Gl'Istituti della città, l'Ospizio di Redenzione, la Società operaia, con a capo quel bravo cittadino ch'è il signor Pasquale De Benedetto, le Autorità politiche, civili e militari, i rappresentanti del commercio, delle arti, il Corpo insegnante, letterati, analfabeti, donne, piccini; tutto era là: aristocrazia, borghesia, plebe, s'eran fuse... L'ala del genio avea soffiato sulle meschine vanità degli uomini; e l'illustre principessa e l'umile popolana eran chiamate là da una nobile idea: omaggio a Bellini, omaggio a chi avea loro strappate le lagrime colla delicata melodia dei suoi concerti. Che importa se le lagrime della prima asciugò sottile lino trapunto e della seconda meschina pezzuola? Che importa: il cuore d'una popolana vale bene quello d'una principessa!

E la folla invadeva i limiti assegnatili, né preghiera di soldati, o minacce di questurini bastavano a impedire che quell'onda di popolo si avanzasse... si avanzasse... Il cuore batteva a tutti, l'ora s'approssimava, e si contavano i minuti. Gli addetti alla ferrovia ordinarono di sgombrare le rotaie. Ancora lontano dalla stazione, si udivano le bande militari e municipali alternar l'*Inno reale* con le musiche belliniane... S'ode un fischio, vedesi una colonna di fumo: finalmente alle 10 antimeridiane il lungo treno arriva. Maestosa e solenne la locomotiva avanzava. Si spalancano gli occhi sorpresi da un incantesimo: i più lunghi rubano il posto ai più corti; si sale sui pilastri, sulle sedie; spintoni a diritta e a manca senza una compassione al mondo. Un movimento di curiosità generale, poi religioso silenzio. Da due

bande s'intuonò l'*Inno reale*. Un brivido corse per le vene di quella immensa moltitudine, che s'accalcava dovunque, che avea invaso le rotaie, i vagoni... ogni luogo. Poco dopo si aprì il carrozzone che racchiudeva il feretro, e si vide in mezzo a miriadi di fiori, circondata da corone e ghirlande, posar la mortuaria cassa, che chiudeva ciò che Dio permise che di Vincenzo Bellini restasse alla terra, dopo che, quasi geloso delle divine melodie della sua creatura, prese l'anima gentile di lui per accrescerne il coro dei suoi angeli! Io non posso descrivere la commozione di tutti nel momento che comparve il feretro; e quando fu preso per esser deposto sopra un gran catafalco, circondato da ceri nella stanza addobbata a cappella, coi simboli di nostra religione e con bandiera nazionale, il grido di entusiasmo venne seguito da solenne e rispettoso silenzio.

Certe impressioni grandi, sublimi, sfuggono all'analisi. Erano tutti commossi, tutti; e una malinconica musica della banda, e un mestissimo coro cantato da vari dilettanti del paese, disponeva viepiù a quella soave commozione, durante la quale l'anima nostra, infranto il meschino involucro d'argilla, spazia a sua voglia in altri mondi più luminosi, in altro aere più puro. Che è la parola, quand'anche le donaste lo splendore infusole dall'Alighieri, innanzi a quel fremito che ti scuote le fibre, quando l'anima ti dice: sei alla presenza d'un genio; vale a dire d'uomo cui Dio volle concedere più grande parte di sé, per lanciarlo fra le creature ed affermare la sua potenza?

La sera del 21 fu pari in entusiasmo alla mattina. Il Corso Garibaldi con quintuplicata illuminazione; la Villa colla solita profusione di lumi; il passeggio animato, numeroso, elegante. Suonò prima la banda militare, poi la cittadina; e alle prime note della *Sonnambula* scoppiarono frenetici applausi, che si ripeterono più volte, e si gridò: *Viva Bellini!*

Sul finir della musica, a molti venne in mente di organizzare una dimostrazione d'affetto alla Commissione catanese. Detto fatto: si va dal Sindaco, si ottiene la bandiera del Municipio, s'invita la banda, che premurosa accettò, e si muove prima di tutto alla stazione. La dimostrazione era imponente, sia pel numero delle persone, sia per la loro qualità, sia per l'ordine con cui procedeva. Dalla stazione si tornò, e sempre alle grida di *Viva Bellini! Viva l'Arte italiana! Viva il genio d'Italia!*; e accompagnando con plausi unanimi, clamorosi, le note della musica, si giunse sotto i balconi dell'*Albergo della Vittoria*, ove alloggiava, a spese del Municipio, la Commissione catanese. E lì a gridare tutti *fuori! fuori!* E ad applaudire, finchè la Commissione dovette mostrarsi al balcone, visibilmente commossa, e ringraziare ripetutamente quella moltitudine plaudente».

Reggio in quest'occasione ebbe molto da lodarsi dei suoi rappresentanti, i quali, secondando il nobile slancio popolare, fecero prodigi di buon volere; ed in specie il Sindaco d'allora, che non risparmiò cure pel lustro della città, di cui era alla testa. Se poi si considera il brevissimo tempo di che disponevasi, pare impossibile, assolutamente impossibile, come siasi fatto tanto e tanto bene, come si sia ottenuta una festa così brillante, così ordinata, così perfetta, da far dire al Presidente della Deputazione: «Io voglio augurarmi che la mia città natia, Catania, eguagli Reggio nelle simpatiche accoglienze a noi prodigate, nella splendida festa con cui volle solennizzare il passaggio delle ceneri di Bellini!» Lode dunque, e lode sincera, al Municipio di Reggio, lode all'illustre sindaco barone Palizzi!

Il giorno 22, alle 10 antimeridiane, quel feretro, oggetto di tanti palpiti, di tante cure amorose, dovea muovere per andare a Catania. Già dalle 7 la stazione era inondata di gente, di soldati, di carrozze; sei cavalli riccamente bardati dovevano trasportare il feretro sino alla marina, ove una pirocorvetta, messa a disposizione della Deputazione dal Governo, dovea

trasportarle a Catania. Prima d'incamminarci, l'avvocato Forcignanò lesse un canto in versi sciolti: un canto bello di pensieri e di forma. Il tratto di strada prima di cominciare il Corso era imbandierato e inghirlandato. L'arco trionfale era veramente una cosa bella, magnifica.

Dalla stazione alla marina fu una marcia trionfale, entusiastica. I balconi erano affollatissimi, ed eran gentili mani di giovinette, cui amore sorride e inebria di care fantasie, che versavan fiori sul feretro di lui che l'amore cantò con note divine sulla cetra temprata dagli angeli. La marina presenta uno spettacolo nuovo, imponente, solenne. Mille e mille teste s'agitano, si elevano per veder meglio. Dai balconi migliaia di persone contemplan la bella scena.

Il mare è tranquillo come un lago; limpido, azzurro, come il canto dell'uomo ch'ei amorosamente dovrà cullare in una ben triste culla, il feretro! Le ultime cerimonie sono compiute... una barca invellutata, ove sono dei marinai vestiti a lutto, s'approssima... Il feretro vien ivi collocato... E la moltitudine con un sospiro guardò quella barca scostarsi lentamente...vogare... Cento barche messe a festa, ripiene di gente, fan corteo a quell'una di lutto! Ahimè! Ella s'avvicina alla piro-fregata... è giunta! Il feretro sale... Un saluto che parte da mille e mille petti... un applauso ch'erompe frenetico dalla riva!... Ma già dei buffi di fumo s'elevano al cielo... si dilatano...dileguano. Le grandi ruote della *Guiscardo* cominciano a muoversi, e la tranquilla onda, percossa, s'agita già e freme attorno ai bruni fianchi della piro-fregata, che la prora volge a Catania. Ella muove... ella s'avvanza... Ancora un agitarsi di cappelli, uno sventolar di fazzoletti... ancora qualche lagrima che tremula sulla cerula pupilla di una vergine bionda... e da quasi ventimila persone, che, trepidanti, assistono all'imbarco del sacro deposito, sorge spontanea un'ultima voce di *addio!*

Reggio, fantastica fata del Faro, che si specchia in incantevole stretto e si appoggia voluttuosa su facili colline tra i profumati verzieri degli aranci; memore degli antichi amori di Alfeo e di Aretusa e dello scambio perenne di arcane simpatie tra due incantate rive, che si guardano amorose, vagheggianti e vagheggiate a vicenda, si destò al passaggio di Bellini in tutto l'incanto di quelle magiche bellezze, che, sotto le affascinanti sembianze di *fata Morgana*, talvolta spiega misteriosa sul mare; e tennesi stretto per un dì in dolce amplesso di appassionatissima amante un genio, ricco delle simpatie del mondo, un reduce figlio della vicina isola natia. Ella raccolse e spiegò intorno al deposito prezioso delle ceneri di lui tutti i suoi più seducenti vezzi e di natura e d'arte; lo circondò de' profumi dei suoi fiori, delle rugiadose corone dei suoi giardini, del limpido e azzurro manto del suo cielo, della vivissima gloria del suo sole, dei concetti delle sue rive vocali; lo accolse in trionfo fra l'ansia amorosa e i plausi entusiastici dei suoi cittadini, fra il canto de' suoi giovani e de' suoi fanciulli e le armonie delle sue bande musicali.

Onore a te, inclita Reggio! onore a te, che sì splendidamente rappresentasti nel funereo viaggio del Cigno catanese la Calabria. Io ti saluto, o cara perla di questa tirrena marina, o Eden di Calabria mia! che luminosamente hai intrecciato il tuo nome nella corona di plausi e di onori, che da Parigi a Catania l'entusiasmo dei popoli intesse sul feretro di Vincenzo Bellini!

Appendice III

ETTORE STRINATI, *Arte a Reggio*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», III, 39, 26 novembre 1897.

Vero: l'Arte è in crisi, un po' dovunque. In crisi, come – del resto – tante altre cose, quasi tutte. Nella politica, nella fede, nella morale, nel commercio, nella famiglia, bah! non si parla d'altro: tutto è impoverito, bacato, roso dalla crisi. Povera bancarotta del genere umano! Sarà probabilmente per la miseria materiale delle genti, o più probabilmente per la miseria intellettuale, o anche per la stravagante ricerca del nuovo che fa brancolare gli artisti simili ai ciechi ed ai pazzi: in sostanza, l'Arte passa un ben triste quarto d'ora. E siamo d'accordo.

Tuttavia, di rado m'è avvenuto di trovare un ambiente più di questo, per quel che riguarda l'Arte, sventurato. Certo, non si pretenderebbe d'aver qui un'accademia di pittura o una esposizione permanente di scultura o un conservatorio di musica; ma per una città popolata e graziosa, che ha tante tradizioni, che è capoluogo di provincia, che è la principale della regione calabrese, si avrebbe il diritto di aspettarsi qualcosa di più.

Oh, che allontanamento sistematico, invece, da tutto ciò che è vita intellettuale! E come gl'intelligenti e gli appassionati dell'Arte – *rari nantes in gurgite vasto* – si sentono offesi da questa condizione di cose!

Ecco. C'è un concerto municipale. Il Comune ne ha voluto la riforma, il miglioramento, il completamento; e ciò è avvenuto. Questo concerto, pur avendo ancora perfezionamenti da raggiungere perché ha molti allievi nel suo seno, è già uno dei buoni d'Italia – io posso parlarne, perché ho udito i migliori –; e tuttavia c'è chi se la piglia con l'Amministrazione, affermando che della musica si potrebbe, si dovrebbe fare a meno. Il Direttore del concerto, maestro Fedeli, ha forse il torto – per ora – di non voler dare nei suoi programmi un po' di posto alla musica italiana modernissima; ma ha però il gran merito, grande davvero, di aver compreso nei programmi stessi esecuzioni accurate, fini, finite di certa musica che nessuno aveva mai pensato di far gustare al pubblico reggino: musica di Wagner, di Haydn, di Schubert, di Beethoven.

Ora, di questo danno gran colpa – quasi tutti, anche le persone di non comune levatura – al maestro. E quando echeggia per l'aere una qualunque cabaletta donizettiana gli applausi scrosciano caldissimi; dopo la mirabile cavalcata delle *Valkyrie* è un profondo silenzio di protesta e di malcontento. Io non commento; espongo: e vado innanzi.

C'è un teatro comunale, non grande, non eccessivamente bello, ma insomma possibile e – specie per spettacoli di prosa – adattissimo: lo hanno chiuso per ragioni di sicurezza. Non discuto l'opportunità e la giustizia di simile provvedimento; ma penso: il teatro comunale è chiuso da molti mesi, c'è nessuno che abbia pensato o voglia pensare a farlo rimettere in condizione tale da permettere all'autorità di togliere il *veto*? No.

C'è il teatro *Garibaldi*, non vero teatro ma simpatica e vasta sala, la quale – sebbene sia un po' lontana dal centro della città – ma si può parlar di distanze a Reggio? – e sebbene non offra grandi pregi acustici per certi spettacoli, per la prosa specialmente, potrebbe servire abbastanza.

Or dunque il paese, con le sue esigenze ed abitudini, ha reso impossibile anche i discreti spettacoli al teatro *Garibaldi*. Innanzi tutto, mentre la sala ha poltrone, posti distinti, sedie, pochi palchi, è sorto il vizzo – buono se avesse significazione morale e democraticamente

sincera – che i cittadini e le famiglie più facoltose vadano nella platea propriamente detta, cioè nella parte più a buon prezzo del teatro. Di massima avviene, così, che i primi posti, i più cari, siano quasi tutti o in gran quantità vuoti. La platea, poi, si vuole avere – dico *si vuole*, perché è la verità – a prezzi inverosimilmente bassi; e quando il biglietto costa più di sessanta centesimi – ridicibili a quaranta, mercé un’infinità di riduzioni delle quali forse due terzi degli spettatori fruiscono – il pubblico si crede addirittura *spogliato*. Allora, con un paese che pretende per otto soldi di godere tre o quattro ore di spettacolo; con la impossibilità di fare, anche nei casi più felici, un introito sensibile, quali rappresentazioni artistiche è lecito aspettarsi? quale buona compagnia può arrischiarsi sulle tavole del *Garibaldi*? quale impresa può formarsi per assumere le recite a proprio rischio? quale incoraggiamento può avere la stessa società operaia proprietaria del teatro a tenere l’appalto per conto suo?

Ed ecco come si perpetuano e si aggravano, fra questo pubblico, i gusti peggiori a base di vecchiumi e di volgarità; ed ecco come quelli che sono più intelligenti, più moderni, più davvero amanti dell’arte protestano nauseati, e si lamentano, e magari – quando il teatro s’apre a qualche sconcertante accozzaglia di profanatori dell’arte – restano a casa.

Ed ecco come s’è potuta vedere Giacinta Pezzana recitare dinanzi a trenta o quaranta persone la *Stuarda* e la *Marescialla*; o qualche altra compagnia ricorrere ai *Fornaretti*, alle *Orfanelle* per ottenere una *piena*; o qualche altra compagnia servirsi dei più schifosi lazzi, dei più sudici *couplets*, delle più vergognose scurrilità, dei più ributtanti lenocini per chiamare al teatro i buontemponi, i chiassoni, i *viveurs*.

Se qui c’è una conferenza il pubblico migliore storce la faccia, alza le spalle, ride, e resta a casa; se ci è un concerto – ammenochè la petulanza del concertista non si accoppi alla sua mancanza di dignità e non lo faccia correre di palazzo in palazzo ad aggredire la gente – esso avviene alle panche; se si pubblicano libri nuovi qui non arrivano o se arrivano – un paio di copie talvolta – restano nelle vetrine dei rivenditori. Come fare, come fare, per portare un soffio di vitalità intellettuale in simile ambiente? È lecito? è possibile? ne vale la pena? Forse ne riparleremo. Forse.

Reggio Calabria, Novembre

ETTORE STRINATI

Capitolo 3

Teatri e vita musicale dopo il terremoto del 1908

I

Il terremoto del 28 dicembre 1908 ebbe effetti disastrosi sulla città, che dovette essere interamente ricostruita, con la popolazione costretta a vivere per lunghi anni in baracche.¹ Se nelle periferie esse continuarono per decenni a costituire l'unico ricovero per la popolazione più povera, nel centro si diede inizio ad una serie di lavori pubblici ed alla realizzazione di edifici che, mantenendo sostanzialmente invariata la struttura della pianta urbana, modificarono il vecchio volto di Reggio grazie all'intervento di architetti di cultura liberty come Ernesto Basile, Gino Zani e Camillo Autore, cui si devono i tre palazzi, del Comune, del Governo e della Provincia che si fronteggiano nella centrale Piazza Italia.²

Anche il teatro che i fratelli Siracusa realizzarono in tempi brevi era una grande baracca, ma testimoniava comunque il desiderio della comunità reggina, pur in una situazione precaria, di riprendere rapidamente una vita "normale". Fu intitolato a Verdi, e l'opera inaugurale, rappresentata il 21 gennaio 1911, fu *Il trovatore*, portato sulla scena da una compagnia lirica, con il siciliano Vincenzo Manno come direttore d'orchestra.³ Tra le opere date in quella stagione vi furono *Bohème* e *Rigoletto*, e in una di esse si fece apprezzare, secondo i resoconti dei giornali disponibili, il tenore reggino Vincenzo Leotti. I suoi familiari erano scomparsi sotto le macerie provocate dal terremoto ed egli, che aveva avuto tra i suoi maestri di canto Fernando De Lucia, si era risposato nel 1910 con il soprano Giulia Battaglioli.⁴ Aveva avuto modo di esibirsi in altre città e fu presente a Reggio, insieme con la moglie, negli anni successivi sia come interprete sia come autore di operette. Nel 1921, fu data la sua *Ma l'amor non muore*, e nello stesso anno, nell'ambito del Circolo artistico "Tommaso Salvini",⁵ propose brani da

¹ Vedi ADA BEVACQUA, *Dopo il terremoto, in quella baraccopoli, in Reggio Calabria bella e gentile, album della città*, a cura di ENZO LAGANÀ, ENZA BARBARO, 2 voll., Catanzaro, Sinefine, 1990, I, pp. 9-37; AGAZIO TROMBETTA, *La città di legno: i baraccamenti dopo il sisma del 1908 a Reggio Calabria*, Reggio Calabria, De Franco, 1999.

² Cfr. ROSA M. CAGLIOSTRO, *Ricostruzione e linguaggi: Reggio Calabria: per una storiografia delle scritture architettoniche dopo il 1908*, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981; ROSA M. CAGLIOSTRO, *Le architetture di Camillo Autore*, Roma, Gangemi, 1991.

³ Nella stagione teatrale precedente (1910) era stato impegnato a dirigere numerose opere presso il Politeama Pacini e il Teatro Bellini di Catania per conto dell'impresa Cavallaro; cfr. DANZUSO - IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania*, pp. 410 e 427.

⁴ Su Vincenzo Leotti (Reggio Calabria, 1881 - Barcellona Pozzo di Gotto, Messina, 1954) cfr. SALVINA MIANO, *Il Teatro Mandanici e i teatri minori di Barcellona Pozzo di Gotto (Messina). Storia e vita artistica (1845-1967)*, Roma, ISMEZ, 2010, pp. 129 e ss.

⁵ Il Circolo Salvini diede inizio alla sua attività nel 1912 (o 1913, secondo altre fonti), intitolandosi ad un

altri suoi lavori: *Come le rondini* ed *Ernani involami*.

Nella stagione del 1911, la serata in onore del soprano Gilda Guidoni, che aveva riscosso successo in particolare nel *Rigoletto*, offrì l'occasione per proporre romanze di un altro cantante e compositore reggino, il tenore Michele Accorinti che, formatosi presso il Conservatorio di Napoli alla scuola di canto di Pietro Agostino Roche, fu poi docente presso lo stesso istituto, e successivamente a Torino;⁶ e di Antonio Del Buono, direttore della banda del Ventesimo Reggimento Fanteria⁷ la cui sede dal 1910 era stata spostata a Reggio, anche per venire incontro ai bisogni della popolazione.

L'iniziativa dei fratelli Siracusa ebbe successo e il Teatro Verdi ospitò, alla fine dello stesso 1911, un'altra stagione lirica ricca di appuntamenti, con opere impegnative per l'allestimento scenico, tra cui *Faust* di Gounod e *Adriana Lecouvreur* di Cilea, anche se è lecito pensare a qualche accomodamento, magari con l'espunzione dei balletti. Direttore d'orchestra di quella serie di rappresentazioni fu Evemero Nardella, che acquisirà fama maggiore come autore di canzoni napoletane.⁸

Negli anni successivi continuarono ad alternarsi stagioni liriche e di operette, che non si interruppero nemmeno nel periodo della Prima guerra mondiale. Nel corso delle recite non mancarono occasioni per manifestare lo spirito patriottico e la vicinanza ai soldati italiani; nell'ottobre 1915, pochi mesi dopo l'entrata in guerra dell'Italia, fu Giulia Leotti a infiammare la platea cantando canzoni nazionalistiche, proposte, tra il secondo e il terzo

noto attore teatrale milanese. La sua sede definitiva, nel rione Caserta, venne inaugurata nel marzo 1918 ed era in grado di accogliere un migliaio di spettatori. Accanto alla sezione filodrammatica, svolse attività anche la sezione filarmonica, in cui ebbero un ruolo di rilievo i musicisti locali Giuseppe Travia, Giovanni Zagari e Nicola Giunta, che organizzarono concerti con la partecipazione di solisti e gruppi da camera di buon livello, proponendo anche loro composizioni; cfr. MARIA GIUSEPPINA MARRA, *Archivio del Circolo Tommaso Salvini, inventario*, dattiloscritto presso l'Archivio di Stato di Reggio Calabria.

⁶ Nato a Reggio Calabria il 22 novembre 1888, morì a Luserna San Giovanni (Torino) il 25 agosto 1973. Notizie su di lui, fornite da un discendente, presso <http://www.dolmetsch.com/cdefsa.htm>: «Diplomato a pieni voti con lode in canto, canto corale e composizione nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, iniziò, come tenore, la carriera concertistica, condividendo questa fatica artistica con quella dell'insegnamento. Ampliate le conoscenze teoriche e pratiche, come istruttore di cori e come direttore d'orchestra, durante sei anni acquistò una larga esperienza anche in questi due campi. Chiamato da Francesco Cilea, direttore del Conservatorio di S. Pietro a Maiella, come coadiutore di Agostino Roche, che già gli era stato maestro, e che lo aveva, appena diplomato, voluto accanto a sé, il M^o Accorinti assunse la cattedra principale quando il M^o Roche venne a mancare. E questo posto lasciò nel 1931 quando, in seguito a concorso, fu nominato titolare della cattedra di canto all'Istituto musicale municipale Giuseppe Verdi di Torino (trasformatosi nell'omonimo Regio Conservatorio di musica nel 1936). Cattedra che tenne sino al 1963. Il suo più prestigioso allievo è stato il baritono Giuseppe Valdengo (1914-2007) che, dopo la seconda guerra mondiale, cantò per parecchi anni sotto la direzione del M^o Arturo Toscanini al Metropolitan Theater di New York. Ha pubblicato il volume *Elementi di tecnica del canto*, Napoli 1928, Milano 1952. Nella composizione abbiamo di lui pezzi per pianoforte, liriche, musiche sacre ed un bozzetto melodrammatico per ragazzi. Alcuni manoscritti inediti di Michele Accorinti e del di lui padre, Domenico (Reggio Calabria, 1847-1905), tenore e compositore, si trovano presso la biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino.

⁷ Su di lui, cfr. MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo», LXXVIII, 1993, 1-2, p. 157.

⁸ Cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1928³, pp. 342, 132 (appendice). La più nota delle canzoni napoletane da lui scritte è *Chiove*.

atto dell'operetta *Eva* dell'austriaco Franz Lehár, il cui nome venne comunque opportunamente dissimulato:

[il pubblico] applaudì lungamente quando [Giulia Leotti] apparve maestosa, vestita del tricolore, cantando a piena orchestra *Alba Italica*, un bell'inno patriottico di Giovanni Formisano, musicato da Gaetano Emanuel Calì. Chiamata ripetutamente al proscenio da applausi interminabili, cantò la popolarissima *Garibaldina* che fu bissata [...].⁹

La stessa espressione, "Alba italica", sarà utilizzata da Ruggero Leoncavallo come sottotitolo per *Goffredo Mameli*, l'opera che terminò di comporre in quegli anni e che sarà eseguita al Carlo Felice di Genova il 27 aprile 1916.¹⁰ A Reggio, Leoncavallo è presente nella stagione del 1915 con la sua recente operetta *La reginetta delle rose* (1912), chiamata a confrontarsi con ben quattro lavori di Lehár (oltre *Eva*, furono dati *La vedova allegra*, *La moglie ideale* e *Il conte di Lussemburgo*) che costituiscono palesemente, per lui e per il librettista Giovacchino Forzano, il principale modello da imitare. La schiacciante superiorità del fronte austriaco dell'operetta vede come collaborazionista artistico il musicista Carlo Lombardo (noto anche con gli pseudonimi di Léon Bard e di Leblanc), che interviene per adattare, inserendo anche suoi brani, operette di Carl Michael Ziehrer e Carl Weimberger.¹¹ Dell'uno e dell'altro, in queste versioni modificate, furono proposte nello stesso 1915 *Il cavaliere della luna* e *La signorina del cinematografo*, unitamente all'intramontabile *Figlia del tamburo maggiore* di Offenbach, di argomento patriottico. Un altro titolo, *Quel che bolle in pentola*, di autore non identificabile, sembra rimandare ad una versione burlesca del romanzo *Pot-Bouille* di Émile Zola.

La compagnia di operette Città di Palermo, che fu protagonista di quella stagione e di numerose altre, era di buon livello. Nel periodo della guerra, pur con la componente maschile a ranghi ridotti per la chiamata alle armi, era in grado di tenere dignitosamente la scena come risulta, oltre che dalle recensioni presenti nei giornali reggini, anche dalle cronache di altre testate. Tra le fine di dicembre 1916 e l'inizio del 1917, ad esempio, dava una serie di rappresentazioni al Teatro Reinach di Parma, dove ripropose molti dei titoli prima citati. Anche in questo caso a spiccare fu Giulia Leotti, «artista intelligente, bella, dalla voce chiara, simpatica ed estesa», per richiamare le parole di un giornalista.¹²

Negli anni successivi al Teatro Verdi continuarono ad essere allestite rappresentazioni di operette, con le compagnie Città di Roma, Martinez, Morosini, Bonaccioni, ed ancora Città di Palermo, Sival, Mariuzza Spadaro. Il loro repertorio si arricchisce progressivamente con titoli di maestri italiani – tra cui spicca, per il successo riportato, *La duchessa del Bal Tabarin* di Carlo Lombardo¹³ – ma anche con riprese di lavori del secolo precedente, come *Il*

⁹ *Teatro Verdi*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», XII, 1011, 8 ottobre 1915.

¹⁰ ROBERTO IOVINO [ET AL.], *I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova, Sagep, 1993, p. 139.

¹¹ Cfr. SIMONE CIOLFI, s.v. «Lombardo, Carlo (pseudonimo Léon Bard e Leblanc)», in *DBI*, vol. 65, 2005, consultabile online.

¹² Cfr. VETRO, *Il Teatro Reinach 1871-1944*, p. 392.

¹³ Anche in questo caso si tratta, comunque, di una rielaborazione di *Majestät Mimi* di Bruno Granichstaedten; cfr. ERNESTO OPICELLI, *L'operetta, da Hervé al Musical*, Todi, Fratelli Melita, 1989, p. 205.

babbeo e l'intrigante di Sarria e il *Don Checco* di De Giosa. Non mancano operette di autori reggini che, continuando la tradizione precedente, desiderano mettersi in mostra e, dopo avere inondato con le loro romanze i salotti e le accademie cittadine, mettono insieme, su libretti solitamente forniti da anonimi letterati locali, brani dalla facile vena melodica, realizzando lavori dalla risonanza effimera. Già pochi anni dopo il terremoto, una panoramica di questo mondo musicale supponente è offerta da un cronista del giornale satirico «Monsignor Quattrocchi», che coglie l'occasione offerta dalle pressioni esercitate dalle autorità locali sul nuovo direttore della Banda Comunale (o Concerto Municipale), Cesare Perotti,¹⁴ affinché assuma strumentisti del posto:

La nostra illustrazione nella quale veniva rappresentato il maestro della banda municipale che, con la lanterna di Diogene, va cercando musicanti, ha fatto pervenire in Redazione una pioggia di lettere e letterine nelle quali ci sono esposte molte lagnanze perché i musicanti non vengono reclutati sulla piazza di Reggio. Noi non sapevamo che sulla piazza vi fossero tante persone che vogliono suonare e che finiranno col tempo col suonare tutti, maestro, R. Commissario, Prefetto, Deputato, impiegati o Taraschi comunali che siano... Davvero forse si vuole una banda cittadina composta di forestieri?... Non è questa la terra meravigliosa ove tutti sono musicanti e al di sopra fioriscono maestri del valore di Battaglia, di Cimino, di Benintendi [*sic*], dell'intellettuale Travia emulo di Verdi, dell'avv. Giovanni Zagari emulo di Wagner, del Cavalier Franchino Cartella letterato e musicista, da oscurare la gloria di Beethoven? Noi consigliamo il nostro maestro di reclutare fra gli elementi cittadini il personale se non il R. Commissario potrebbe esonerare il maestro e fare un brillantissimo Corpo di musicanti così composto: Maestro Direttore e concertatore: Ingegnere Cav. Pietro De Nava [...].¹⁵

In precedenza era scoppiata un'accesissima polemica tra il padre Giovanni De Girolamo, che si firmava con lo pseudonimo di P. Ibach Da Nistiel, docente di Canto gregoriano presso il Seminario arcivescovile, e musicisti locali come Giuseppe Travia e Giovanni Zagari su questioni attinenti l'uso di corni e cornette nella musica sacra e sulla correttezza della scrittura contrappuntistica. La contrapposizione era giunta ad un punto tale che De Girolamo e Zagari coinvolsero nel giudizio su quinte e ottave parallele e nascoste in brani di loro composizione musicisti di una certa rinomanza come Guglielmo Zuelli e Gian Giuseppe Bernardi, coprendosi di ridicolo.¹⁶ Ciò non impedì ai maestri reggini di continuare a coltivare la loro passione: nel 1919 Giuseppe Travia¹⁷ presentò sulle scene del Verdi il suo

¹⁴ Cesare Perotti, originario di Avezzano, a Reggio dirigerà anche la scuola di musica dell'Orfanotrofio Provinciale; su lui v. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda*, p. 328.

¹⁵ *Per la banda cittadina*, «Monsignor Quattrocchi», I, 20, 2 agosto 1913.

¹⁶ In maniera ironica Zuelli rispose: «[...] che quelle quinte ed ottave "non solo non le tollererebbe nello stile liberty! E in specie quando dette quinte ed ottave sono unite ad un concetto melodico modesto"; cfr. P. IBACH DA NISTIEL, *La utilità di una polemica*, «Reggio nuova», II, 44, 8 novembre 1910. La polemica si era sviluppata sui numeri precedenti dello stesso periodico, ed in altre testate reggine («Il Fulmine») e messinesi («La Gazzetta di Messina»).

¹⁷ Su Giuseppe Travia, professore di musica presso l'Istituto magistrale di Reggio Calabria ed autore di un *Compendio di grammatica musicale, con l'aggiunta delle più importanti regole armoniche e di un breve e facile riassunto sulla pedagogia del canto. Metodo completo ad uso di tutte le classi dell'Istituto Magistrale* (Reggio Calabria, Vitalone Edit. Tip., 1926), cfr. *L'insegnamento della musica e i Programmi Gentile. L'esperienza didattica di Giuseppe Travia e di Pasquale Benintende*, in DOMENICO FOTI [ET AL.], *Cento anni 1910-2010. Storia e storie*.

Cappello di paglia, Giovanni Zagari nel 1921 *La danza dei sette veli*¹⁸ e Nicola Giunta, nello stesso anno, *'Ncantisimu*¹⁹ (vedi Cronologia).

Assecondando la preferenza per l'operetta, i fratelli Siracusa dedicarono poco spazio al genere maggiore, che ritorna, comunque, massicciamente, alla fine del 1920 con una stagione lirica che vede la stessa compagnia, con direttore d'orchestra Gino Golisciani, dare corso ad una serie di rappresentazioni al Teatro Mastroieni di Messina nei mesi da novembre a gennaio dell'anno successivo,²⁰ per poi trasferirsi a Reggio nel mese di febbraio. Tra i tanti cantanti, che proposero opere di Puccini, Verdi e il consueto dittico *Cavalleria/Pagliacci*, la figura che attrasse maggiore attenzione fu quella del soprano Maria Turiglia. La sua carriera documentata è molto breve e si sviluppa agli inizi degli anni Venti sulle scene di teatri secondari, a Modena, Lucca, Pisa, Gorizia. Il cronista reggino non fu buon profeta quando, nell'apprezzare «la sua limpida e calda voce di soprano, voce ben timbrata e di rara estensione, è una di quelle giovini artiste a cui, per sentimento ed arte», le preannunciò una brillante carriera. È possibile comunque ascoltarla in un disco 78 giri in cui interpreta, con il basso Matteo Dragoni, il duetto «Se ancor di me» dall'*Andrea Chenier*.²¹ Nella stessa stagione fece una breve apparizione, nel ruolo di *Compar Alfio* Nicola Giunta, poc'anzi ricordato, la cui interpretazione venne giudicata convincente.²²

La storia poco più che decennale del Teatro Verdi si concluse nel 1922, ancora con stagioni di operette e di melodrammi. Ormai si stavano ultimando i lavori della nuova elegante sala per spettacoli che i proprietari questa volta intestarono al nome del loro casato: il Politeama Siracusa.

Le radici del futuro, [in testa al frontespizio] Istituto Magistrale “Tommaso Gulli” – Reggio Calabria, Reggio Calabria, Iiriti, 2010, pp. 131 e ss. Nella pubblicazione si trovano riprodotti alcuni canti di Travia e Benintende (versione online consultabile all'indirizzo: <http://www.magistralegulli.it/attachments/Storia%20e%20storie.pdf>).

¹⁸ Se non si tratta di un omonimo, di Giovanni Zagari è anche l'operetta in tre atti *Celesti figlie*, Roma, Tip. V. Ferri, 1918 e le “scene liriche” in tre atti *I goliardi*, Mantova, Eredi Segna, 1908. Di ambedue i lavori fu responsabile anche dei libretti.

¹⁹ Singolare figura di artista, Nicola Giunta (Reggio Calabria, 1895-1968), dopo essersi formato a Napoli come cantante e avere calcato per pochi anni le scene, preferì dedicarsi all'attività di poeta dialettale, scolpendo nei suoi versi sarcastici i difetti del popolo reggino. Tra i suoi scritti, che si trovano depositati presso la Biblioteca Comunale “Pietro De Nava” di Reggio Calabria (di cui fu direttore), vi sono anche alcuni saggi su Cilea e Mascagni. Su di lui, cfr. PIROMALLI, *La letteratura calabrese*, pp. 165-174.

²⁰ Cfr. CREA, *I trionfi messinesi di Francesco Cilea*, in *La dolcissima effigie*, pp. 125-149: 147; UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, p. 507.

²¹ La registrazione avvenne a Milano il 20 aprile 1922; cfr. *Seventy Years of Issues: Historical Vocal 78rpm Pressings from Original Masters 1931-2001*, compiled with notes by TOM PEEL and JOHN STRATTON, Toronto, Dundurn Press., 2001, p. 107 e <http://www.historicmasters.org/2009/03/13/notes-for-issue-17>.

²² Cfr. *La stagione lirica al Verdi*, «L'Imparziale. Giornale della democrazia», v, 19, 5 marzo 1921.

||

Realizzato in stile liberty su progetto degli ingegneri G. Canova e A. Barbaro, il Politeama Siracusa insiste su un'area che si colloca nella parte settentrionale del corso Garibaldi, zona che venne progressivamente valorizzata con l'edificazione di nuovi edifici.²³ Ancora oggi esistente, pur con una parzialmente diversa distribuzione degli spazi interni che ha comportato una riduzione dei posti, era in grado di accogliere circa settecento spettatori tra platea, galleria, che nei suoi prolungamenti laterali dava origine a un ristretto numero di palchi (vedi Fig. 1). Costituì il ritrovo preferito per la vita mondana della Reggio degli anni tra le due guerre mondiali, offrendo, accanto alle stagioni liriche e di operette, spettacoli di prosa.²⁴ Fu inaugurato il 16 dicembre 1922 con *Otello*, di cui fu protagonista Italo Righi Briani,²⁵ tenore che aveva fatto del personaggio verdiano il suo cavallo di battaglia. Nell'annuncio l'imminente apertura della sala, un cronista sottolineava:



Fig. 1 – Politeama Siracusa, particolare dell'interno

²³ Cfr. CAGLIOSTRO, *Ricostruzione e linguaggi*, p. 117.

²⁴ Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Politeama_Siracusa.

²⁵ Su di lui, che fu *Otello* centinaia di volte, v. quanto scrive Giorgio Gualerzi, http://www.ilgiornaledivicenza.it/stories/Cultura%20&%20Spettacoli/116566__fu_il_moro_di_venezia_quasi_300_volte/?refresh_ce: «Allievo della apprezzata scuola di Vittorio Orefice – maestro, fra gli altri, di Edoardo Garbin (il primo Fenton) e di Gilda Dalla Rizza (la celebre “Gildina” cara a Puccini) – Righi Briani appartenne alla generazione dell'Ottanta, che poteva vantare, fra i suoi esponenti veneti, la formidabile coppia del “gemelli tenori” padovani, di Montagnana, entrambi nati nel 1885, Aureliano Pertile (anch'egli allievo di Orefice) e Giovanni Martinelli. Righi Briani entrò pure lui dall'ingresso principale dell'Erethenio, imponendosi subito fin dall'esordio nell'ardua parte di Des Grieux, che gli schiuse le porte di una brillante carriera di tenore, che un gergo in uso definiva “lirico spinto”. Gliene dava sicura garanzia il timbro forte e resistente, che conferiva alla sua sostanziosa voce risonanze chiare tipicamente tenorili, predisposte tanto allo squillo degli acuti quanto al fraseggio intenso e vibrante del registro centrale».

Finalmente Reggio ha un Teatro! Il Politeama Siracusa. E di ciò dobbiamo essere grati all'amico Francesco Siracusa, che non ha badato a sacrifici pur di non lasciare la nostra città che ha così nobili e belle tradizioni d'arte, senza un Teatro Stabile. Fervono i lavori per l'ultimazione dei sontuosi locali; sabato prossimo 16 corrente, saranno aperti al pubblico nostro i battenti dell'elegante ritrovo.

Mentre il Siracusa iniziava la sua attività, in effetti, del nuovo Teatro Comunale vi erano poco più delle fondamenta che facevano mostra di sé proprio davanti al Palazzo San Giorgio, sede del Comune, che era stato da poco inaugurato il 27 aprile del 1922 alla presenza del re Vittorio Emanuele III.

Il problema della costruzione di un nuovo Teatro era stato affrontato già nel 1911 con l'individuazione dell'area da destinare all'edificio,²⁶ ma si dovette attendere la seduta del consiglio comunale del 20 giugno 1919 perché il sindaco Giuseppe Valentino riuscisse a far approvare il progetto. Nella sua relazione egli, per un verso, sottolinea l'esigenza che la città si doti di un teatro che riprenda le tradizioni dell'edificio distrutto dal terremoto e svolga le funzioni di "tempio della lirica" a beneficio di tutta la popolazione:

Tra gli altri edifici di proprietà del Comune, il terremoto distrusse l'antico Teatro Comunale, che sorgeva, nel centro della Città e che rispondeva ai bisogni della cittadinanza, per parecchie generazioni della quale – specie per la classe popolare che, non viaggiando, ne sarebbe rimasta priva – era stato un mezzo di diffusione e di volgarizzazione di quel repertorio lirico-musicale, che fu uno dei maggiori godimenti artistici del secolo scorso. Parecchi dei nostri concittadini, anche fra le classi più modeste, ripetono ancora le più note armonie apprese in quel Teatro: il che vuol dire che di quell'edificio, di cui sono ora disperse le fondamenta, resta ancora qualcosa di vivo e di palpitante nelle anime nostre, un patrimonio d'arte, di sentimento, d'intellettualità, che abbiamo il dovere di far rivivere [...]²⁷

Dall'altro tende a caricare il nuovo teatro di significati simbolici, richiamando le radici greche della città:

Le linee esterne sono ispirate all'architettura classica, avendo voluto di proposito che fra i tanti edifici della città, che visse nell'ambito della Magna Grecia, ve ne sia qualcuno, che ricordi anche quelle forme architettoniche: la disposizione dello scalone esterno e delle rampe di accesso è in relazione al Corso: la sala è capace di circa 1500 persone, il che è proporzionato alla popolazione attuale che è di circa 60.000 abitanti [...]²⁸

Tuttavia i riferimenti al mondo greco si riducono, nel progetto di cui furono responsabili l'ingegnere Luigi Laviny e l'architetto Domenico De Simone, a qualche vago motivo decorativo, mentre nella sua articolazione l'edificio si ispira alla tradizionale architettura teatrale sette-ottocentesca, con platea a forma di ferro di cavallo, tre ordini di palchi e galleria.²⁹

²⁶ Cfr. CLAUDIA BOVA, *Storia del Teatro Comunale "Francesco Cilea" di Reggio Calabria*, Reggio Calabria, Istar, 2007, p. 16.

²⁷ GIUSEPPE VALENTINO, *Nel venticinquennio – 28 dicembre 1933. La ricostruzione di Reggio*, Reggio Calabria, Tip. Giuli Alfredo, 1933, p. 88.

²⁸ *Ivi*, p. 89.

²⁹ Vedi CAGLIOSTRO, *Ricostruzione e linguaggi*, pp. 113-116. Per le vicende costruttive dell'edificio, cfr. AGAZIO

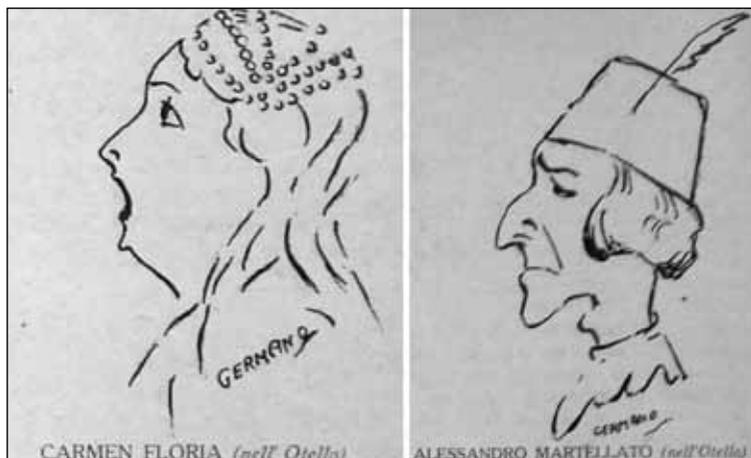


Fig. 2 - Caricature di interpreti della stagione 1923: Carmen Floria e Alessandro Martellato (da «Il Marchesino» del 6 gennaio 1923)

Lo stesso sindaco Valentino, subito dopo l'approvazione, si adoperò per procurarsi i finanziamenti necessari rivolgendosi al concittadino Giuseppe De Nava, esponente della destra liberale, ministro nei governi Boselli, Orlando, Nitti e Bonomi;³⁰ fu così possibile iniziare i lavori nel 1921, ma i fondi finirono l'anno successivo. L'opera fu rifinanziata soltanto qualche tempo dopo e nel 1926 il cantiere fu riaperto,³¹ consentendo il completamento dell'edificio agli inizi degli anni Trenta. Ma perché il teatro fosse interamente agibile, dotato delle attrezzature necessarie per il suo funzionamento, modificato per migliorarne la fruibilità e rifinito bisognerà attendere il 1946.³²

Nel frattempo il Politeama Siracusa continuava a pieno regime la sua attività, ben documentata per il decennio successivo alla sua inaugurazione. La stagione 1922/23, avviata con l'*Otello* (in cui fu soprattutto apprezzato il baritono Alessandro Martellato nel ruolo di Jago),³³ vide la prevalenza di opere di Umberto Giordano (*Andrea Chénier* e *Fedora*) e Giacomo Puccini (*Madama Butterfly* e *Tosca*). Fu quest'ultima a ricevere il maggior numero di recensioni, grazie anche all'interpretazione di Carmen Floria, vera dominatrice della scena:

Carmen Floria – che ammirammo artista superba, suscitatrice di entusiasmi nell'*Otello* e nell'*Andrea Chénier* – è stata iersera anche superiore alla fiduciosa aspettativa. Ha cantato con passione ed ha svolto incantevolmente la sua scena, meritando applausi fragorosi. Soave la sua

TROMBETTA, *Breve storia del Teatro Comunale*, in AGAZIO TROMBETTA, *Quegli anni da non dimenticare. Reggio Calabria (1920-1946): cronache, memorie, immagini*, Reggio Calabria, Laruffa, 1998, pp. 375-382.

³⁰ Su questo uomo politico reggino, cfr. ITALO FALCOMATÀ, *Giuseppe De Nava, un conservatore riformista*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2009.

³¹ VALENTINO, *Nel venticinquennio*, p. 91.

³² Prima che il teatro fosse ufficialmente inaugurato, ospitò saltuariamente compagnie drammatiche; cfr. *Al Teatro "Cilea"*, «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», VII, 3, 4 gennaio 1933: «Dal giorno 25 u.s. la compagnia drammatica diretta da Ambrogio Libassi, si produce al nostro teatro "Cilea" con una serie di recite interessantissime [...]».

³³ Una sua caricatura fu pubblicata ne «Il Marchesino. Rassegna varia illustrata», IV, 55, 6 gennaio 1923, p. 348, insieme con quelle di altri interpreti della stagione (cfr. Fig. 2).

voce, deliziosa l'interpretazione: *Vissi d'arte* – l'immortale preghiera che effonde dal cuore in tempesta, resa suggestiva dalle carezze di armonie sublimi – ella ha detto con impeto, prodigando tutti i suoi mezzi nell'espressione più sincera dell'invocazione dolorante. Il pubblico ha clamorosamente richiesto il bis. Carmen Floria può essere ben lieta come di un trionfo meritato e solenne.³⁴

Di origine spagnola, sviluppò la sua carriera tra la sua patria, l'Italia e le Americhe. Le sue doti furono notate dalla stampa madrilenana, che le dedica parole lusinghiere sia quando si cimenta nel genere della *zarzuela*³⁵ o interpreta opere pucciniane. Farà un'altra isolata apparizione a Reggio, pochi mesi dopo, nel novembre 1923, come protagonista della *Traviata*. Quasi al termine della sua carriera, è salutata come «soprano de fama mundial» nella *Madama Butterfly* eseguita nel 1946 nel teatro all'aperto nel parco del "Retiro".³⁶

La stagione inaugurale del Politeama fu completata dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini, certamente non in linea con gli altri titoli, tanto da strappare al cronista l'appellativo di "vecchio", mitigato dall'espressione "sempre fresco".³⁷

Nel nuovo ambiente elegante ed accogliente, che le decorazioni liberty rendevano ideale per la rappresentazione di operette, la compagnia "La Rinascente" di Gaetano Tozzi iniziò a proporre, nel marzo del 1923, lavori di Franz Lehár, Carlo Lombardo, Emmerich Kálmán, Ettore Bellini e Alfredo Cuscinà;³⁸ il suo repertorio era aggiornato, con titoli di recente produzione. L'operetta che riscosse maggiori consensi fu *La danza delle libellule*, confezionata da Carlo Lombardo su musiche proprie e di Franz Lehár, tratte da *Der Sterngucker*.³⁹ Dalle scene del Teatro Lirico di Milano, dove il 3 maggio 1922 aveva avuto il suo battesimo, intraprese un giro trionfale di rappresentazioni; a Reggio, nell'arco di un mese, fu eseguita almeno sei volte. Fu poi ripresa dalla Compagnia "Città di Palermo" alla fine dello stesso 1923, e l'anno dopo nuovamente dalla compagnia "La Rinascente", con un cast nel quale spiccavano Verghetta ed Hello Gabry, insieme con i componenti della famiglia Tozzi. La sua trama può servire per esemplificare la tipologia ricorrente in spettacoli consimili e ad offrire un'immagine del mondo di sogni e di tenero sentimentalismo in cui amava immergersi il pubblico dell'epoca, cullandosi al ritmo di placidi valzer o amabilmente scosso da eccitanti fox-trot:

Presso l'Hotel Du Parc, in Scozia, la vita sembra trascorrere allegra e beata, fra gite sul lago ghiacciato e feste notturne: in realtà la proprietaria dell'albergo, Tutù, è assai annoiata e per rom-

³⁴ *Teatri della città. Al Politeama. La prima della Tosca*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», xx, 5, 6-7 gennaio 1923.

³⁵ *Informaciones y noticias teatrales en Madrid*, «ABC. Diario ilustrado», xxiii, 7532, 19 febbraio 1927, p. 34: «Fué para nosotros una grata revelación la soprano Carmen Floria. Su mayor elogio consistiría en decir que, al lado de quienes cantó hizo un buen papel. Pero no hemos de limitarnos a tan justa mención; digamos que Carmen Floria de atractiva figura, tiene una bonita voz, bien encuadrada y de facil emisión [...]».

³⁶ *"Madame Butterfly", en el teatro al aire libre del Retiro*, «ABC», xxxix, 12624, 15 agosto 1946, p. 25.

³⁷ *Teatri della città. Al Politeama*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», xx, 6, 8-9 gennaio 1923.

³⁸ Del messinese Cuscinà venne data la *Vergine rossa*; per ragguagli sulle caratteristiche dell'operetta, v. A. T. RIZZOTTI, *La «Vergine rossa» di Cuscinà al Mastroieni*, «Il Marchesino. Rassegna varia illustrata», iv, 22, 2 giugno 1923.

³⁹ Cfr. CIOLFI, s.v. «Lombardo, Carlo (pseudonimo Léon Bard e Leblanc)».

pere la monotonia pretende che uno dei suoi ospiti, Carlo, le faccia delle avances. Anche le sue amiche, Carlotta ed Elena, sembrano attratte dal giovane, ma questi ha promesso al padre che non dilapiderà più il suo patrimonio per amore di una donna. Nel mentre, al castello di Nancy, è stato organizzato un ricevimento dal nuovo padrone, il ricco Piper. Carlo, sorpreso nel parco a cacciare di frodo, viene condotto al castello e costretto a vestire i panni di Adone nell'imminente recita. Mentre Tutù si scatena con il partner Bouquet in uno spettacolare fox-trot, Carlo prova le proprie scene con Elena. Solo ora Carlo capisce che si sta innamorando, una passione subito frenata dal ricordo della promessa fatta al padre. La scanzonata atmosfera viene presto interrotta dall'arrivo di un dispaccio, il duca di Nancy sarà presto reintegrato dei suoi beni, quindi anche del castello. Scioglimento della vicenda all'insegna del più tradizionale lieto fine: Carlo si scopre e rivela di essere il vero Duca di Nancy, nella cui veste può chiedere la mano di colei che ama, la dolce Elena. Bouquet intanto resterà presso il Duca come maggiordomo mentre Tutù e Carlotta riusciranno a ben nascondere ai loro mariti l'infatuazione avuta per Carlo.⁴⁰

La parte di Tutù era affidata a Verghetta Gabry, che perfettamente incarnava il tipo di soubrette in grado, con la sua *verve*, di tenere desta l'attenzione del pubblico.⁴¹ Un ritratto efficace è offerto da un giornalista del «Marchesino», che ne evidenzia le qualità:

Le presento la signora Gabry, la simpaticissima *soubrette* della "Rinascente". Sì già le presento i suoi occhioni la sua boccuccia sorridente la testina che ogni sera folleggia sulla ribalta del nostro "Politeama" [...] Dunque la signora Gabry ricomincia a ridere di quel riso che è una caratteristica della sua vivacità: essa davvero è una brava artista ed il pubblico reggino, tutte le sere le dimostra la propria simpatia tributandole impareggiabili successi. Possiede una buona voce, ed una mimica invidiabile, dando al personaggio un'impronta del tutto personale; elettrizza il pubblico che la segue col migliore interesse nelle sue interpretazioni: è la *soubrette* elegante, vivace, ballerina perfetta con vezzosa dizione. Verghetta Gabri è la dea del nostro pubblico, l'idolo, ed effettivamente essa lo merita poiché lavora da buona artista e con accuratezza rende la propria *parte* facendo nelle operette risaltare la nota brillante. A lei i nostri omaggi⁴²

ed ancor più dalla caricatura, pubblicata nello stesso periodico, che ne accentua i lineamenti: una donna non bella, ma indiolata e ricca di fascino, in grado di illuminare con la sua presenza la scena (vedi Fig. 3).

Non sempre la qualità delle interpretazioni era alta; a compagnie formate da dignitosi professionisti se ne alternano altre che offrono l'opportunità ai giornalisti di sfoggiare la loro vena sarcastica, come nel caso della Compagnia Zoffoli, che agisce nel 1927:

Che cosa possiamo dire dei poveri diavoli che, raccolti alla meglio, hanno la presunzione di andare in giro per il mondo sotto l'etichetta di Compagnia di Operette del Cav. Giuseppe Zoffoli? Che i predetti Signori abbiano il diritto alla vita è cosa certa, è ugualmente certo che così non hanno il diritto di turlupinare il pubblico con la complicità di un Impresario e con la compiacenza e la condiscendenza di compassionevoli critici d'arte.⁴³

⁴⁰ Sinossi ricavata da http://www.operette.it/operetta_la_danza_delle_libellule.php.

⁴¹ Verghetta ed Hello Gabry erano stati già presenti al Politeama nel gennaio 1921; cfr. Cronologia.

⁴² FRANZIN [FRANZ DI FRANCIA], *Verghetta Gabry alla ribalta*, «Il Marchesino. Rassegna varia illustrata», IV, 14, 7 aprile 1923, p. 112.

⁴³ D. CIMINO, *Teatralia. Al Politeama Siracusa. La prima dell'operetta*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», XXIV, 61, 21-22 novembre 1927.

Fig. 3 – Caricatura di Verghetta Gabry (da «Il Marchesino» del 7 aprile 1923)



Se ormai il repertorio lirico è consolidato e ruota intorno a un ristretto numero di opere sulle quali raramente si esprimono giudizi, diverso è l'atteggiamento nei confronti del mondo dell'operetta, soggetta ad un consumo più immediato. Scorrendo le recensioni pubblicate in quegli anni sulla stampa reggina si possono cogliere tracce di un nazionalismo crescente, che mira a rivendicare la dignità dei lavori scritti da musicisti come Giuseppe Pietri, Ettore Bellini, Alfredo Cuscinà. Le loro operette sono ritenute in grado di reggere il confronto con i prodotti "forestieri", anche perché, in definitiva, il genere stesso dell'operetta viene considerato di origine italiana. Ciò non impedisce a qualche critico di evidenziare i difetti di un meccanismo di produzione che sforna rapidamente prodotti seriali (tutti i terzi atti sono prevedibilmente simili nello scioglimento), condizionato da un pubblico che affolla le sale soltanto quando viene annunciato un titolo nuovo. Si leggano, al riguardo, le critiche rivolte da Domenico Cimino a *Primarosa* di Giuseppe Pietri, presentata nel 1927 dalla Compagnia Altieri, pur lodata per la freschezza della musica.⁴⁴ La "insulsaggine" di *Broadway Star* di Walter Kollo spinge infine il giornalista ad auspicare la ripresa della *Vedova allegra* o della pur datata *Le campane di Corneville* di Planquette, perché: «fa sempre piacere potersi tuffare, ogni tanto, nelle acque limpide di una melodia sincera ed espressiva,

⁴⁴ D. CIMINO, *Teatralia. L'operetta al Siracusa*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», XXIV, 64, 24-25 novembre 1927, e D. CIMINO, *Teatralia. Broadway Star al Siracusa*, *ivi*, 66, 26-27 novembre 1927.

anche se marchiata dalle rughe del tempo». ⁴⁵

Nel mentre si esprime consenso per *Cin-ci-la*, di Virgilio Ranzato, su libretto di Carlo Lombardo, ⁴⁶ si segue con simpatia il successo riportato il 31 luglio 1927 al Teatro Adriano di Roma dal concittadino Pasquale Benintende con l'operetta *Chi è l'autore*, auspicando che possa essere segno di una sua crescente affermazione. ⁴⁷

Nel marzo 1928 ancora un'importante serie di recite occupa le scene del "Siracusa", con una delle compagnie più note, quella formata da Guido Riccioli con Nanda Primavera, la soubrette che qualche anno dopo prenderà come moglie. Il primo titolo in programma fu *Stenterello* di Alfredo Cuscinà, di cui la stessa compagnia, che propose soltanto lavori di autori italiani, aveva dato l'anno precedente al Teatro Eliseo di Roma la prima esecuzione: un'operetta elegante e raffinata in cui «la maschera fiorentina rivive con la musica toscana di un compositore siciliano». ⁴⁸ L'alto livello delle esibizioni, pur ampiamente evidenziata, non impedì al critico teatrale del «Popolo di Calabria» di sottolineare la mediocrità di *Io e tu* di Lamberto Pavanelli o la mancanza di qualsiasi giustificazione per la rappresentazione di uno spettacolo di rivista del tutto privo di fantasia come *Facciamo un'ipotesi*. ⁴⁹

⁴⁵ D. CIMINO, *Teatralia. Al "Siracusa"*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», XXIV, 68, 29-30 novembre 1927.

⁴⁶ D. CIMINO, *Teatralia. Al Siracusa*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», XXIV, 67, 28-29 novembre 1927.

⁴⁷ Sul «Risveglio calabrese. Settimanale delle Calabrie», 1, 35, 1 ottobre 1927, nell'articolo *Il successo dell'operetta del maestro Benintende*, si riporta l'estesa recensione positiva riguardante questa esecuzione apparsa sul giornale *La maschera* (n. 12 del mese di settembre). *Chi è l'autore* fu anche data al Kursaal "Santa Lucia" di Bari nel gennaio 1928; cfr. «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 10, 12-13 gennaio 1928. Su Benintende, ed in particolare su questa operetta, cfr. SONYA CALOGERO, *Pasquale Benintende: la vita e l'opera*, Villa S. Giovanni, Edizioni Grafica Meridionale, 1983, pp. 80-81; Pasquale Benintende *insigne compositore reggino*, a cura di GIOVANNI DI DOMENICO, con la collaborazione di Antonio Muzzupappa e Gaetano Tirota, Saponara Marittima, Effegieffe, 2004, p. 115.

⁴⁸ OPICELLI, *L'operetta*, p. 193.

⁴⁹ Cfr. D. CIMINO, «*Facciamo un'ipotesi*» *al Siracusa*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 81, 3-4 aprile 1928.

III

Le dimensioni del palcoscenico e della fossa orchestrale del “Siracusa” lo rendevano certamente più adatto alla esecuzione di operette. Pur con qualche compromesso, in ogni caso, l’organizzazione delle stagioni liriche proseguì con sufficiente regolarità, ed alcune di esse furono apprezzabili grazie alla presenza di cantanti di buon livello. Nel novembre 1923, sotto la direzione di Uriel Nespoli,⁵⁰ si segnala il tenore Ettore Parmeggiani (1895-1960),⁵¹ che ebbe una carriera internazionale distinguendosi come interprete di Mascagni e di Wagner. A Reggio fu Turiddu nella *Cavalleria rusticana*, opera che nel febbraio dell’anno successivo l’avrebbe visto tra i componenti del cast che agiva al San Carlo di Napoli insieme con il baritono reggino Nicola Giunta.⁵² Le parole che gli sono dedicate sono significative:

Egli quantunque giovanissimo è un artista pregevolissimo. La sua voce di timbro e di estensione schiettamente tenorile, egli sa lancia-la e modularla con arte. Unisce a questi pregi una chiarezza di dizione ed efficacia di accentuazione drammatica, intelligenza ed eleganza di interprete.⁵³

Si alternò poi con il tenore Walter Zanasi nel ruolo di *Alfredo* nella *Traviata*.⁵⁴ Un buon riscontro lo ebbe anche Giovanni Lazzarini, apprezzato sia nei *Pagliacci* che come protagonista del *Rigoletto* per la sua voce potente di baritono; negli anni dal 1924 al 1926 calcò le scene di molti teatri del Meridione, per poi definitivamente lasciare l’Italia e continuare la sua carriera nel Nord America.⁵⁵ Era questa una strada seguita da molti cantanti, tra cui Regina Senz, soprano di coloratura, che è presente a Reggio nella stagione 1924/25, protagonista di *Sonnambula* e di *Lucia di Lammermoor*: nel febbraio 1933 la troviamo a Pittsburgh nel ruolo di Gilda, aggregata alla “Frank’s International Grand Opera Company” in un breve ciclo di recite.⁵⁶

Oltre alla Senz, nel 1924/25 il nome di maggiore spicco è quello del tenore Fausto Castellani, che esordisce a Catania nei primi anni del secolo⁵⁷ per poi apparire prevalentemente in teatri del Centro e Nord Italia. Al suo riguardo i cronisti hanno solo parole di apprezzamento come interprete nella *Forza del destino* e in *Aida*: «Il tenore *Castellani* è stato un *Radames* perfetto ed ha cantato con passione e con molta arte suscitando l’ammirazione generale».⁵⁸

⁵⁰ Il napoletano Uriel Nespoli (1884-1973) era stato allievo di Leopoldo Mugnone; negli anni Trenta si trasferì negli Stati Uniti dove continuò la sua carriera; cfr. HUBERT ROUSSEL, *The Houston Symphony Orchestra: 1913-1971*, Austin, University of Texas Press, 1972, pp. 32 e ss.

⁵¹ Vedi s.v. «Parmeggiani, Ettore», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM)*, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, UTET, v, 1988, p. 581.

⁵² *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, a cura di CARLO MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1987, II, p. 514.

⁵³ G. N., *Teatri. Al politeama. La stagione lirica*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», XX, 258, 5-6 novembre 1923.

⁵⁴ La maniera disinvolta dei giornalisti locali nel citare i nomi degli interpreti lascia numerosi dubbi sulla identità di alcuni cantanti per i quali non sono stati rintracciati riscontri. È il caso dei tenori Walter Zanasi e Adolfo Zanari presenti in questa stagione: sono effettivamente due persone differenti?

⁵⁵ Cfr. <http://www.lavoceantica.it/Baritono/Lazzarini%20Giovanni.htm>.

⁵⁶ LEVANDO, *Opera Visits Mosque*, «The Pittsburgh Press», XLIX, 237, 19 febbraio 1933, inserto.

⁵⁷ Cfr. DANZUSO - IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania*, pp. 426 e ss.

⁵⁸ *Cronaca Teatrale. Politeama Siracusa*, «Il Gazzettino», II, 5, 8 gennaio 1925.

In altri casi poco o nulla si conosce su cantanti di cui si perdono rapidamente le tracce, che vengono reclutati per specifiche *tournée* ad integrazione dell'organico di compagnie di giro. Essi continuarono solitamente ad agire in teatri di provincia per i quali mancano le cronologie; cos  accade, ad esempio, per Tamara Gajewska, soprano di origine polacca che fu attiva, tra la fine del 1926 e gli inizi del 1927, a Messina ed a Reggio, nonch  in Toscana, dove in particolare a Livorno fu apprezzata interprete della *Traviata*.⁵⁹ La compagnia che si alterna nelle due citt  dello Stretto, con l'orchestra diretta nuovamente da Gino Golisciani, accanto alla Gajewska presenta nomi di cantanti di maggiore rinomanza, come il tenore Armando Bini che, per i successi riportati ad Amsterdam, nel 1921 fu insignito del Cavaliato del Regno Olandese,⁶⁰ o l'altro tenore Romagnoli, che dovrebbe essere il romano Giuliano Romagnoli, allievo di Antonio Cotogni.⁶¹ Pur con i suoi limiti, questa compagnia ha il merito di aver proposto a Reggio per la prima volta il *Mefistofele*, "l'immortale" opera di Arrigo Boito, che richiam  il pubblico delle grandi occasioni. La parte del protagonista fu affidata ad un quasi sconosciuto Carlo Melocchi, di cui si loda la «bella voce, calda e modulata armonicamente nei centri e negli acuti».⁶²

L'attivit  del Politeama Siracusa, e dei suoi proprietari, accanto ad estimatori ebbe anche detrattori, in un caso e nell'altro,   lecito ipotizzare, non del tutto disinteressati. Un assaggio delle polemiche che vivacizzavano le conversazioni nei salotti e nei caff  reggini   offerto da una "lettera" pubblicata sul giornale «Risveglio» nel 1926:

Caro "Risveglio", l'impresa teatrale Nino Siracusa ha delle belle trovate, proprio geniali. Ecco di che si tratta. Come sai, a teatro, la domenica, quasi sempre, si fanno due rappresentazioni; la prima, chiamata *matinée*,   la rappresentazione pi  arranciata che si possa immaginare, tanto che   chiamata la rappresentazione dei bambini. Il signor Nino, impresario *benemerito* (*benemerito* per certa stampa), mettendo in pratica la trovata geniale ha aumentato i prezzi del *matinée* del 50 per 100. Non sappiamo da quale criterio   partito. Forse che la compagnia per la prima rappresentazione richiede di pi  della seconda? Per me   una novit  tutta «siracusana» e credo che in nessuna citt  si verifichi quanto il *benemerito* Siracusa fa verificare in questo nostro paese il quale, fra non molto, gli eriger  un monumento di pietra pomice in omaggio alle di lui *benemerenze*. La stampa *amica*, a suo tempo, quando il monumento sar  eretto, brucer  gl'incensi al *benemerito* impresario e gli far  la biografia. Scusami se ti ho tediato. / Un impiegato⁶³

In quel periodo al Politeama era in corso una stagione lirica con una *troupe* formata dal direttore d'orchestra Romolo Castelmonte; l'occasione per un aumento dei prezzi fu offerta dal fatto che la compagnia aveva ingaggiato un cantante reggino, il tenore Paolo Tommasi-

⁵⁹ A Messina la stagione lirica si estese dal 18 dicembre al 5 gennaio con le opere *Tosca*, *Lucia di Lammermoor*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Traviata*, *Mefistofele*, *Barbiere di Siviglia* (cfr. UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, p. 509). Per la presenza della Gajewska a Livorno e a Siena, v. rispettivamente: FULVIO VENTURI, *L'opera lirica a Livorno, serate indimenticabili. Luoghi, fatti, personaggi dal 1760 al 1960*, Livorno, Debate, 2000, p. 55; ERMINIO JACONA, *Siena tra Melpomene e Talia: storie di teatri e teatranti*, Siena, Cantagalli, 1998, p. 201.

⁶⁰ Cfr. la pagina di Wikipedia a lui dedicata: http://it.wikipedia.org/wiki/Armando_Bini.

⁶¹ Cfr. CARLO MARINELLI, *Faust e Mefistofele nelle opere teatrali e sinfonico-vocali*, Treviso, Ente Teatro Comunale Treviso, 1986 («Quaderni dell'IRTEM», n. 3), p. 49.

⁶² *Il "Mefistofele" al Politeama Siracusa*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», xxiv, 21, 26-27 gennaio 1927.

⁶³ *I matinée al Siracusa*, «Risveglio. Corriere calabrese», VIII, 12, 23 marzo 1926.

ni, per la rappresentazione della *Traviata*, probabilmente su richiesta dello stesso Siracusa, che ne aveva valutato il ritorno economico. Ad evidenziare le motivazioni speculative provvede, nuovamente, un “anonimo” lettore sullo stesso numero del giornale:

Caro “Risveglio”, qualche tempo fa ho scritto sulle benemerenze dell’impresa del teatro Siracusa, oggi si dà nuova occasione per la conferma di quanto ho detto. Vi è una compagnia lirica, sul cui valore è meglio non parlarne; un nostro concittadino aderisce a prendere parte a due recite: il pubblico, parenti, amici, sono lieti di potere sentire il concittadino, ma l’impresa subito ne profita e aumenta i prezzi del 50%, l’introito è sicuro, il guadagno enorme. Il pubblico ne rimane disgustato della nuova benemeranza dell’impresa e ne prende atto. Grazie / Un assiduo⁶⁴

Due anni dopo, nel gennaio 1928, la stessa Compagnia lirica “Castelmonte” ritorna, e questa volta un articolo sul «Popolo di Calabria» provvede a presentarla in maniera positiva, segnalando il successo appena riportato sul palcoscenico del Teatro “Bellini” di Napoli. Dal taglio dell’articolo si intuisce che il pubblico reggino non era rimasto soddisfatto dalle precedenti proposte dei proprietari del “Siracusa” ed il giornalista, nel momento in cui recensisce l’opera d’esordio, *Lucia di Lammermoor*, cerca di attenuare quelle che evidenzia come “prevenzioni” da parte di un pubblico maldisposto. Certamente l’esecuzione, afferma, «se non può dirsi perfetta, è stata tale da salvare la decenza»; d’altra parte non si deve «essere esageratamente pretenziosi», tenuto conto dei problemi di natura finanziaria che devono affrontare gli impresari dei teatri di provincia.⁶⁵

A prestar fede al giornalista del «Popolo di Calabria», la stagione lirica mostra dopo la prima recita un continuo miglioramento; le opere, scelte dal Siracusa tra quelle appartenenti al repertorio più popolare (*Trovatore*, *Barbiere di Siviglia*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly* e *Traviata*), sono eseguite in maniera apprezzabile. Giudizi positivi sono elargiti, tra gli altri, al baritono Vieri Secci Corsi ed alla coppia costituita dal soprano Natalia Guiducci e dal tenore Orfeo Campri.⁶⁶ Ad essi si aggiunse, nuovamente, per *Rigoletto* e *Traviata*, il reggino Paolo Tommasini.

Frammentarie sono le notizie sulla stagione lirica del 1930, un breve ciclo di opere dato nel mese di gennaio dalla stessa compagnia che nel precedente dicembre le aveva proposte al Teatro Mastroieni di Messina.⁶⁷ Anche a Reggio furono quindi eseguite *Bohème*, *Traviata*, *Rigoletto* e *Barbiere di Siviglia*, ma non *Lucia di Lammermoor* e *Mefistofele*. Soltanto della rappresentazione delle prime due opere viene offerta una breve recensione da «Il Popolo di Calabria»; per le altre solo una segnalazione tra le “Effemeridi”. Per la parte rimanente dell’anno al Politeama Siracusa prevale la proiezione di spettacoli cinematografici, seguiti da qualche numero di varietà.

⁶⁴ Per l’impresa del teatro Siracusa, «Risveglio. Corriere calabrese», VIII, 12, 23 marzo 1926.

⁶⁵ Cfr. DOMENICO CIMINO, *Al Politeama Siracusa. “Lucia”*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», XXV, 14, 17-18 gennaio 1928.

⁶⁶ Su di loro e sulla Compagnia lirica “Castelmonte”, cfr. ROBERTA PAGANELLI, *Orfeo Campri e Natalia Ghiducci, cantanti lirici forlimpopolesi*, «Forlimpopoli. Documenti e Studi», vol. 17, 2006, pp. 255-310 (consultabile online).

⁶⁷ Cfr. UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, p. 510.

IV

In quel volgere di anni la città conobbe un effimero accrescimento della sua importanza con la costituzione della “Grande Reggio”, avvenuta con decreto del 7 luglio 1927, che determinò il raddoppio dei suoi abitanti grazie all'accorpamento dei comuni limitrofi.⁶⁸ Si era tuttavia alla soglie di un periodo di recessione⁶⁹ che in qualche modo avrebbe avuto ripercussioni sulle attività musicali, anche se temperata dalla volontà del fascismo di servirsene per scopi di educazione e propaganda popolare. Lo strumento per le iniziative concernenti questo settore fu l'Opera Nazionale Dopolavoro, che diede l'avvio ad una serie di progetti con il fine di fare conoscere e valorizzare le tradizioni musicali connesse con le realtà regionali.⁷⁰

In quegli anni i giornali locali ospitavano frequentemente comunicati diramati dal governo centrale del seguente tenore:

L'Opera Nazionale Dopolavoro intende dare, nella sua attività, una parte importantissima alla musica, che è mezzo di educazione dei più potenti e squisiti, e più accetti alle masse; ciò tanto più in Italia, il cui popolo più di qualunque altro ha avuto da natura, per questa arte, dovizia e facilità di mezzi espressivi, di attitudini geniali. In mezzo al nostro popolo sano e generoso – anche nei momenti di triste abbandono – non si è spento mai totalmente questo amore per la musica, nella quale esso ha spontaneamente sempre cercato un sereno conforto nei momenti di riposo dopo le fatiche. Predominando l'uno o l'altro tipo e in varia misura a seconda delle regioni, è stato non da oggi un fiorire di “bande”, di “società corali”, di “orchestre a plettro”; tutte in gran parte allo stato primitivo e quasi selvaggio che fa pensare alla vegetazione di un terreno fertile [...]. Altro campo ricchissimo e attraentissimo da coltivarsi al riguardo è quello delle “Canzoni popolari regionali e nazionali”. Fra le prove da sostenersi nel “Concorso Corale Nazionale” indetto dall'“Opera Nazionale Dopolavoro”, speciale importanza è stata data alla esecuzione di una “Canzone popolare tradizionale” della regione cui ciascun gruppo concorrente appartiene [...]. Al raggiungimento di questi scopi l'“Opera Nazionale Dopolavoro” – attraverso i suoi organi tecnici – intende dedicarsi con tutto il fervore e con tutti i mezzi possibili, sicura con ciò di andare incontro nel modo più benefico al desiderio dei lavoratori italiani e di recare un contributo a quel mirabile rinnovamento operato dal Fascismo anche nel campo della musica, per cui questa non viene più considerata vuoto e vano passatempo, ma mezzo altrettanto potente ed efficace quanto squisito ed attraente di educazione spirituale e nazionale.⁷¹

L'atteggiamento genericamente favorevole del fascismo nei confronti delle tradizioni popolari, che trova nel movimento letterario Strapaese amplificazione e giustificazione, è anche alla base di iniziative concernenti la pubblicazione di canti popolari e determina un

⁶⁸ Promotore del progetto della “Grande Reggio”, anche per ripianare le finanze comunali dissestate, fu il podestà Giuseppe Genoese Zerbi; già nel 1932, tuttavia, Villa San Giovanni riottenne la sua autonomia. Su questo periodo della storia reggina, cfr. TROMBETTA, *Quegli anni da non dimenticare*, pp. 87-106; GIUSEPPE MASI, *s.v.* «Genoese Zerbi, Giuseppe», in *DBI*, vol. 53, 2000, consultabile online.

⁶⁹ Cfr. CINGARI, *Reggio Calabria*, pp. 303 e ss.

⁷⁰ Vedi, tra gli altri studi, quello di EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2004, pp. 107 e ss.

⁷¹ *O.N.D. La musica e il Dopolavoro*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 15, 18-19 gennaio 1928.

effimero ritorno di temi veristi nei libretti d'opera.⁷² Un segno tra i tanti di questa attenzione al popolare è offerto nel 1935 dal Sindacato Musicisti, che decide di fare omaggio alla principessa di Piemonte Maria José per la nascita della figlia di un album contenente *Trenta ninne nanne popolari italiane*. Erano state raccolte dallo studioso di folclore Giorgio Nattaletti, ed i maggiori musicisti dell'epoca, tra cui Francesco Cilea, furono invitati a realizzarne l'accompagnamento pianistico.⁷³ In ambito locale, nel 1931 a Reggio fu organizzato, nel contesto della festa per Maria SS.ma della Consolazione, il primo concorso per una canzone popolare calabrese, che fu poi replicato nel 1934.⁷⁴

Il principale compositore reggino di quegli anni, Pasquale Benintende, allievo di Camillo De Nardis,⁷⁵ segue le orme del maestro anche nell'attenzione che rivolge alle tradizioni musicali della propria terra: pubblica armonizzazioni di melodie popolari calabresi,⁷⁶ scrive canzoni su testi dialettali e la sua opera maggiore, *Mara*, ha come protagonisti contadini dell'Aspromonte. Sarà rappresentata nel Teatro Comunale "F. Cilea" di Reggio nel 1962, dopo aver conosciuto la sua prima esecuzione al Teatro Ponchielli di Cremona nel 1953, ma è chiaramente il frutto del clima culturale di quegli anni. Il suo libretto si deve a Vittorio Bianchi, che lo ricavò da una novella del giornalista e scrittore reggino Alfredo Pedullà-Audino, grande amico e sostenitore di Benintende, che si adoperò affinché l'opera fosse rappresentata. Egli stesso ne espone dettagliatamente la trama:

La vicenda si svolge nella campagna calabrese, al tempo della mietitura, nelle vicinanze immediate del casolare del massaro Nunzio. Tra i mietitori è Vanni, un giovane forte, che sorveglia il lavoro, ma il pensiero assente e lontano... Gli altri, che conoscono la pena di amore del giovane, ammiccano fra di loro ed insinuano parole... Qualcuno osa anche schernirlo, ma Vanni, sempre più accigliato, lo riprende subito, il suo sguardo come il pensiero, guarda lontano, quasi in attesa di qualcuno, mentre si levano i cori degli uomini e delle donne al lavoro. A Mezzogiorno è ora di riposo e dal casolare giunge Trezza, la bella figlia di massaro Nunzio, a portare cibi ai lavoratori. Ella (lo si nota dai suoi sguardi diretti al giovane) è innamorata di Vanni, ma questi ama un'altra, cioè Mara, una donna che fu sua e che poi andò lontana verso altri lidi, ad altri amori. Trezza soffre dell'indifferenza di Vanni ma soffre pure della sofferenza che travaglia l'anima del giovane contadino. Vanni guarda sempre lontano: è il tempo della mietitura ed in sé nutre silenziosa fiducia che Mara, figlia dei campi, torni per l'occasione alla propria terra, a lavorare. Ed infatti ella arriva, sempre più bella, col suo corpo forte e rigoglioso di giovinezza, ma nessuno la guarda. Tutti le volgono le spalle e massaro Nunzio – a cui la giovane si rivolge con calda preghiera – le nega il lavoro. Anche l'intervento di Vanni presso il massaro riesce infruttuoso e Mara, triste, va per allontanarsi quando giunge un vecchio cieco che chiede un po' di acqua per dissetarsi. La donna corre alla fonte, ne riempie una ciotola che porge al

⁷² Per una panoramica sugli aspetti caratteristici del melodramma verista, cfr. STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

⁷³ Cfr. CESARE ORSELLI, *Francesco Cilea*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 2006, p. 78.

⁷⁴ Le musiche, insieme con testi dialettali, furono pubblicati nel periodico, diretto da Giuseppe Travia, «La Canzone calabrese. Rivista d'arte aderente al Dopolavoro ferroviario di Reggio Calabria», 1, 1, settembre 1934; cfr. MARIA GRANDE, *Tra colto e popolare*, in *Reggio Calabria e la sua storia musicale*, pp. 51-58: 53 e ss.

⁷⁵ Benintende si diploma in Composizione al "S. Pietro a Majella" di Napoli nel 1916; cfr. DI DOMENICO, *Pasquale Benintende*, p. 28.

⁷⁶ *Sedici canti popolari calabresi per canto e pianoforte*, raccolti, trascritti e armonizzati da Pasquale Benintende, Milano, G. Ricordi & C., 1937. Lo stesso editore ne incluse due, *Ninna-Nanna* e *Si l'unna re lu mare*, come supplemento a «Musica d'oggi», xx, 3, marzo 1938.

mendicante: questi gradisce l'acqua, ma avendo riconosciuto Mara dalla voce, non accetta il denaro che lei gli porge in elemosina. La donna, sempre più addolorata perché sfuggita da tutti, anche dal mendicante, va nuovamente per allontanarsi, ma Vanni cerca di trattenerla, dicendole che, malgrado tutto, l'ama ancora. Ella si rivolge al giovane, con accento di rimpianto, e si dice non più degna di lui... e poi gli suggerisce di amare, invece, Trezza la figlia di massaro Nunzio, ch'è una ragazza pura e tanto buona. Vanni tenta ancora di trattenerla ed allora Mara gli dice di non amarlo più e scappa dalle braccia del giovane che, innamorato e geloso vorrebbe colpirla. All'improvviso la voce del vecchio veggente (il mendicante cieco) invita al silenzio per annunciare l'arrivo di un 'pellegrino' ch'è giovane e bello come un eroe, come un santo. I mietitori sospendono di lavorare colpiti dagli avvertimenti del cieco, ed anche Mara si arresta. Ed ecco giungere Manuel 'il pellegrino' che predica amore fra le genti: ma massaro Nunzio e i mietitori, che sono molto superstiziosi, non lo fanno avanzare. Vanni alle preghiere di Mara, ch'è rimasta colpita dalla visione quasi celestiale del Pellegrino, tenta di schiudergli il cammino, ma i mietitori – spinti dal massaro Nunzio, che nel viandante ha riconosciuto il figlio di un'altra donna perduta, ch'era del luogo – lo ricacciano malamente. E con Manuel fugge anche Mara, che vuole prestargli aiuto, la sola che abbia creduto nelle parole d'amore, di fede e di pace dell'uomo venuto dal mare. Dopo l'interludio il secondo quadro: in riva al mare, nell'ora del tramonto. Una stradella scende alla scogliera e, a destra, una cappella votiva quasi diroccata. Il 'pellegrino' discende lentamente verso il mare, sostenuto da Mara. La donna vorrebbe ch'egli si fermasse un po' a riposare, ma Manuel, che ha la fronte sanguinante, dice che vuole restare in piedi fino alla fine, in attesa forse del martirio. Egli domanda poi a Mara perché ebbe a proteggerlo dall'ira dei mietitori e la giovane gli rivela che una forza sovranaturale, forse la luce del Signore, l'ha spinto a seguirlo nella peregrinazione: non amore terreno e peccaminoso. Manuel le dice che nella nuova vita ella potrebbe essere seguita dai ricordi del passato, che le fu dovizioso di piaceri fuggevoli: egli, che ha la fronte fasciata di sangue, mentre parla alla donna, volge lo sguardo in alto, al Signore misericordioso, in muta preghiera. La sua figura è ieratica e Mara, vedendolo così astratto da tutto e da tutti, si leva sulla punta dei piedi e con mani tremanti prende la testa di lui e lo bacia sulla fronte dov'è la ferita. Ma proprio in questo istante arriva Vanni incitato alla vendetta dai mietitori che lo seguono, e sorprendendoli così vicini e male interpretando quel bacio purissimo dato dalla donna, si scaglia contro Mara e la strappa di forza dalle braccia del pellegrino che tenta di proteggerla dall'ira dell'innamorato respinto. Anche i mietitori minacciano i due urlando: – Dannati! – Mara riesce a sfuggire dalla stretta di Vanni e si avvicina ancora a Manuel, ma Vanni e i mietitori, per punirli, cominciano contro di loro una fitta e paurosa sassaiuola. La giovane donna si mette davanti al "pellegrino" per fargli scudo col suo corpo, ma un sasso la colpisce alla testa e la fa cadere riversa. Ella muore senza un lamento ai piedi del Pellegrino..., il vecchio mendicante – che era accorso per calmare i mietitori – si fa ora avanti e, quasi singhiozzando, dice agli altri che Mara si è redenta e che merita di essere coperta di fiori. Manuel, il Pellegrino, invece di ammonire, perdona la gente che non sanno proprio quel ch'essi fanno... e poi riprende il suo cammino passando davanti a Vanni e ai mietitori, ammutoliti e commossi, compresi dalle sue parole di amore e di pace. Egli scompare, calmo e sereno, maestoso e ieratico, muovendo verso l'ultima luce del tramonto.⁷⁷

Nonostante l'identità del titolo, non vi sono punti di contatto tra *Mara* di Benintende e l'omonima opera di Pietro Borgognoni su libretto di Virgilio Gozzoli, del 1919;⁷⁸ il libretto presenta invece le consuete variazioni sul tema della "donna perduta", tipico del dramma verista, con spunti che rimandano alla *Lupa* di Verga ed all'*Arlesiana* di Daudet, ma con un'accentuazione dell'elemento religioso.

⁷⁷ PEDULLÀ-AUDINO, *Perché l'opera "Mara" del M° Pasquale Benintende sia data [...]*.

⁷⁸ Se ne veda la trama in SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi*, p. 133.

V

«Organizzare stagioni liriche nei centri non grandi, poco forniti di masse orchestrali e di coristi, senza sussidi e con pubblici non abituati a spendere molto, coi tempi che corrono specialmente, è impresa quanto mai ardua»;⁷⁹ è la considerazione posta come premessa ad un articolo, dedicato alla stagione del 1931/32, da un giornalista de «La Gazzetta», organo ufficiale del Partito Nazionale Fascista per la Sicilia e la Calabria.⁸⁰ L'impoverimento dell'offerta musicale da parte del Politeama Siracusa è in effetti negli anni Trenta evidente. Forse l'ultima stagione lirica che i proprietari del teatro riuscirono ad organizzare autonomamente fu proprio quella del dicembre-gennaio 1931/32, con una serie di nove recite date dalla Primaria Compagnia di Opere Liriche e Comiche. Si trattava di un buona compagine, che si era appena esibita al Petruzzelli di Bari,⁸¹ di cui faceva parte come direttore d'orchestra il ventiquattrenne Napoleone Annovazzi.⁸² Propose un repertorio che, accanto a titoli popolari (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Adriana Lecouvreur*, *Lucia di Lammermoor*, *Il barbiere di Siviglia*), vantava anche una novità per Reggio: *L'Amico Fritz* di Mascagni.

Come si accennava, il progressivo controllo attuato dal fascismo sulle attività ricreative e culturali diventa evidente nella stagione successiva del Politeama, quella del febbraio 1933. Essa può contare su sovvenzioni pubbliche, ma per contro deve offrire visibilità al potere politico, che si fa garante della qualità degli spettacoli, essendo in grado di interpretare e di dare visibilità ai desideri del popolo. La stagione quindi sarà "grande", il suo successo non può che essere sicuro, dato che «ha anche l'appoggio governativo [e] si preannuncia quanto mai degna e rispondente ai gusti della cittadinanza». Inoltre, su ordine «del Podestà comm. Muritano ogni sera dopo lo spettacolo ci saranno delle corse di autobus per tutti i Rioni della città».⁸³

L'offerta musicale in città rimase comunque abbondante, grazie all'attività delle associazioni concertistiche che continuarono la loro programmazione, in particolare dell'Accademia Filarmonica Reggina. Era stata fondata nel 1929 da Giuseppe Scopelliti (1891-1871), due anni dopo avere avviato i corsi del Liceo musicale intitolato a Francesco Cilea.⁸⁴ Sco-

⁷⁹ *Il successo delle rappresentazioni liriche al Politeama "Siracusa"*, «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», vi, 4, 5 gennaio 1932.

⁸⁰ Nel fornire notizie sull'attività del Politeama, «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», pubblicata a Messina, sostituisce il «Corriere di Calabria», costretto alla chiusura nel 1927; cfr. CINGARI, *Reggio Calabria*, p. 123.

⁸¹ Cfr. ALFREDO GIOVINE, *Il Teatro Petruzzelli di Bari. Stagioni liriche dal 1903 al 1969*, Bari, s.n., 1971, pp. 85-88.

⁸² Annovazzi, trasferitosi in Spagna, a Barcellona nel 1942, avrà un ruolo importante nella formazione di Monserrat Caballé; cfr. ROGER ALIER, *Monserrat Caballé*, Barcelona, L'Arca, 2008, p. 18.

⁸³ Cfr. *L'apertura della grande stagione lirica con il "Trovatore"*, «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», vii, 36, 11 febbraio 1933.

⁸⁴ Sulla storia di queste due istituzioni si veda *Il Liceo musicale "Francesco Cilea" e l'Accademia Filarmonica Reggina*, Reggio Calabria, Tip. Giuli Alfredo, 1934. Una sintesi è offerta da MARIA GRANDE, *Istruzione musicale*, in *Reggio Calabria e la sua storia musicale*, pp. 59-68: 66-68, e da NICOLÒ MACCAVINO, *Salotti e Accademie musicali*, *ivi*, pp. 69-79: 78-79. Il Liceo fu riconosciuto come ente morale con Regio Decreto del 12 giugno 1931; cfr. *Il riconoscimento del Liceo Musicale "F. Cilea"*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», xxxvii, 66, 30 luglio 1931.

pelliti, che si era formato a Napoli, dove si era diplomato nel 1912 in Composizione, aveva subito dopo intrapreso una carriera di direttore d'orchestra, interrotta per ritornare nella natia Reggio. Grazie a buoni rapporti con le autorità politiche, tra cui il podestà Giuseppe Genoese Zerbi⁸⁵ e l'on. Antonio Trapani Lombardo, poté assicurare visibilità e probabilmente i necessari finanziamenti per la vita dell'Accademia, per la quale si esibirono, tra gli altri, Ottorino Respighi con la moglie Elsa Olivieri,⁸⁶ il Quintetto di viole di Monaco di Baviera, Vincenzo Vitale, Ester D'Atena,⁸⁷ il Trio di Reggio, formato dallo stesso Scopelliti, come pianista, e da due degli insegnanti del Liceo, il violinista Cesare Faticoni e il violoncellista Nello Avallone.

Negli anni Trenta si aggiunse un'altra associazione, gli "Amici della musica", che teneva regolarmente cicli di concerti. Ad esempio nel nono appuntamento della stagione 1939-40, dato nel salone del Dopolavoro delle Forze Civili, si esibì il duo formato dal violoncellista Massimo Anfithetrot e dalla pianista Ornella Puliti Santoliquido.⁸⁸

Notevole continuava ad essere, inoltre, la serie di concerti dati alla cittadinanza dalla Banda Municipale, diretta da Luigi Santori sino al 1931, poi da Tommaso Ferrante.⁸⁹ I programmi spaziavano dal repertorio sinfonico alle trascrizioni di opere liriche italiane e straniere di fruizione talora non semplice.⁹⁰ Ferrante propose tra l'altro anche concerti tematici, di cui uno dedicato alle Sinfonie di Beethoven.⁹¹

Ma gli eventi di maggior richiamo furono senz'altro, alla fine degli anni Trenta, gli spettacoli lirici dati, a partire dal 1938, nella Villa Comunale (i Giardini Pubblici "Umberto I") su iniziativa del fascismo. Un comunicato apparso su «Musica d'oggi», la rivista dell'editore Ricordi, proprio in quell'anno sottolinea l'importanza attribuita alle manifestazioni, già avviate altrove in anni precedenti, sin dal 1930:⁹²

Il fervido appoggio dato dal Regime soprattutto dal benemerito Ministero della Cultura popolare – allo sviluppo delle stagioni all'aperto, seguendo le direttive impartite dal Duce sin dallo scorso anno, non poteva avere un successo più clamoroso e più largo.⁹³

⁸⁵ Rapporti di buona amicizia con il podestà sono desumibili dall'articolo *Gli ultimi concerti di Marcello Boasso*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 138, 11-12 giugno 1928.

⁸⁶ Recensione del concerto in «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», vi, 103, 30 aprile 1932.

⁸⁷ Sulla pianista Ester D'Atena, che divenne moglie di Giuseppe Scopelliti e si era formata alla scuola di Alfonso Rendano, vedi A. F., *Musica e musicisti nostri: La scuola di Ester D'Atena*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 3, 4-5 gennaio 1928.

⁸⁸ Cfr. *Agli «Amici della Musica»*, «Il Messaggero», lxii, 105, 2 maggio 1940.

⁸⁹ In quegli anni la Banda Municipale fu diretta da due maestri di origine pugliese che conclusero le loro carriere ed esistenze a Reggio Calabria: Luigi Santori (1875-1931) e Tommaso Ferrante (1887-1940); cfr. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda*, pp. 187-188, 375.

⁹⁰ Per avere un'idea dei programmi proposti in quegli anni, si veda *La Musica Municipale*, «Il Popolo di Calabria. Organo della Federazione Fascista Reggina», xxv, 60, 12-13 marzo 1928; in quell'occasione Luigi Santori propose due movimenti della *Prima sinfonia* di Beethoven, una fantasia sul *Boris Godunov* di Mussorgskij e la *Rapsodia ungherese n. 2* di Liszt.

⁹¹ Cfr. *Musica in Villa*, «La Gazzetta. Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», v, 211, 5 settembre 1931.

⁹² Vedi SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale*, 2004, p. 360.

⁹³ *Stagioni liriche all'aperto*, «Musica d'oggi», xx, 7-8, agosto-settembre 1938, p. 279; v. anche CARLO CLAUSETTI, *Teatri all'aperto*, ivi, xix, 8-9, agosto-settembre 1937, pp. 281-283.

L'Opera Nazionale Dopolavoro promosse infatti, attraverso i cosiddetti "Carri di Tespi lirici", l'esecuzione nel periodo estivo di opere approfittando della disponibilità di maestranze non impegnate nelle tradizionali stagioni liriche. Attuando una politica di prezzi popolari, fu offerta l'opportunità al grande pubblico di ascoltare cantanti e direttori d'orchestra, solitamente prestigiosi, esibirsi all'aperto in strutture appositamente progettate dall'architetto e scenografo Antonio Valente per consentirne il trasferimento, da parte di una carovana di automezzi, e il rapido allestimento nel luogo in cui dovevano svolgersi le manifestazioni.⁹⁴ Le caratteristiche del Carro di Tespi sono evidenziate in articoli di presentazione dell'iniziativa, come in questo stralcio, tratto dalla «Gazzetta del lunedì», giornale che ospitava una pagina autonomamente gestita dall'Organizzazione Nazionale del Dopolavoro:

[...] un teatro di 270 metri quadrati costruito in tela con un'ossatura smontabile di tubi di acciaio, la bocca della scena misura 24 metri e 8 di profondità la sovrasta una cupola destinata all'impianto elettrico che regola qualunque moderno gioco di luci, possiede ai lati un piano smontabile applicato che consente l'allestimento contemporaneo di due scene per la brevità degli intervalli. Il tutto meravigliosamente congegnato secondo le più severe esigenze moderne, sì da consentire in poche ore il suo montaggio.⁹⁵

Nel 1934 l'iniziativa non aveva ancora interessato la Calabria; ma nel momento in cui si diffuse la notizia che spettacoli di prosa sarebbero stati offerti dal Carro di Tespi drammatico, un giornale locale la commenta in questi termini:

L'annuncio delle rappresentazioni che il Carro di Tespi drammatico darà in Calabria, ha suscitato il più largo e caloroso consenso nelle città della Regione che potranno, così, assistere a pure e grandiose manifestazioni d'arte. V'è ora da prospettare la necessità di potere avere, proprio per la Calabria, il Carro di Tespi lirico, che qui non è mai venuto. Da anni ed anni – il conto si perde nel lontano trentennio – in Calabria non si danno delle rappresentazioni liriche (intendiamoci, veramente liriche). Difficoltà insormontabili sono di ostacolo a qualsiasi generosa iniziativa. Mancano anzitutto i teatri: solo Reggio avrà, pare fra qualche anno, un teatro adatto alla bisogna. Cosenza e Catanzaro hanno locali insufficienti allo scopo o tali da non potere consentire l'allestimento delle opere maggiori: non è possibile, nelle attuali condizioni, pensare a delle recite liriche che, per il movimento delle imponenti masse corali, degli scenari etc., hanno bisogno di palcoscenici modernamente attrezzati. Or questa attrezzatura nei locali sopraccitati e che si chiamano teatri non v'è. Abbiamo avuto – per la coraggiosa iniziativa degli impresari che si sono sobbarcati a spese e a danni considerevoli – delle buone recite liriche. Ma per necessità di cose non è stato possibile assicurare la maggiore affluenza di pubblico alle recite stesse a causa dei prezzi elevati. Ora nel quadro delle attività fasciste, l'educazione artistica del popolo è in primo piano: il popolo segue con particolare entusiasmo, con vivo interesse le manifestazioni liriche. Possiamo senz'altro affermare che il popolo calabrese ha una sua sensibilità artistica che non ha nulla da invidiare alle altre Regioni. Le canzoni popolari sono la documentazione più eloquente di questa nostra affermazione. A questo nostro popolo laborioso, fedele, bisogna dare la possibilità di assistere alle rappresentazioni liriche. Lontano dai grandi centri artistici, dai grandi templi d'arte, chiede di potere usufruire di questi Carri di Tespi che costituiscono una delle più belle

⁹⁴ Cfr. GIOVANNI ISGRÒ, *L'avventura dei Carri di Tespi: dall'idea del decentramento culturale del teatro, al teatro ambulante per le masse*, in ID., *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 1988, pp. 83-96.

⁹⁵ *Superbe realizzazioni. I Carri di Tespi lirico e di prosa*, «La Gazzetta del lunedì», IV, 25, 28 giugno 1937.



Fig. 4 – Il soprano Rosetta Pampanini (da «Il Messaggero» del 2 giugno 1940)

affermazioni d'arte dell'O.N.D. cui il Segretario del Partito dedica da anni la sua insonne fatica. Non mancano i locali particolarmente indicati: ampie piazze – piazza XV Marzo a Cosenza, piazza Castello a Reggio, o la Villa, o i Giardini pubblici a Catanzaro – casse armoniche naturali, circondate da un ambiente urbanistico suggestivo. Queste necessità e questi voti noi formuliamo, certi di vedere accolta la nostra proposta, diretta ad assicurare al popolo bruozio la gioia delle dolci armonie dell'arte lirica.⁹⁶

Saltuariamente spettacoli all'aperto erano stati organizzati a Reggio nell'Arena Garibaldi, un edificio rimasto sostanzialmente incompleto la cui costruzione si era avviata negli anni precedenti la Prima guerra mondiale.⁹⁷ Una stagione di operette vi venne proposta, ad esempio, nell'estate del 1928 dalla compagnia Altieri, già nota al pubblico reggino per avere agito l'anno precedente sulle scene del Politeama "Siracusa". Essa offrì il consueto repertorio

⁹⁶ *L'educazione musicale del popolo. Per il Carro di Tespi lirico in Calabria*, «Cronaca di Calabria. Gazzetta settimanale di Cosenza, Catanzaro e Reggio Calabria», xl, 54, 26 giugno 1934.

⁹⁷ Cfr. FERDINANDO MARINO, *Dal teatro al cineteatro: i luoghi dell'intrattenimento*, in *Il secolo breve, 1908-2008, rovine e ricostruzioni: riflessioni*, a cura di SIMONETTA VALTIERI, Aula Magna della Facoltà di Architettura (Reggio Calabria, 28-29 gennaio 2009), Reggio Calabria, Università degli Studi Mediterranea, Centro Stampa d'Ateneo, 2009, pp. 90-92: 91. Altre notizie sono fornite da Wikipedia: «Il 21 agosto 1913, grazie anche all'interessamento del ministro Giuseppe De Nava, su progetto del cugino, l'ing. Pietro De Nava, fu posata con solennità la prima pietra del *Teatro Garibaldi*, i lavori procedettero fino allo scoppio del primo conflitto mondiale. Probabilmente a causa della scarse risorse finanziarie i lavori non ricominciarono, ma la struttura continuò a funzionare nei mesi estivi (nel 1928 ospitò un concerto per le celebrazioni Mariane di settembre, negli anni trenta, fu completamente abbandonato e l'area riutilizzata come maneggio per equitazione).

Fig. 5 - Pubblicità del Carro di Tespi lirico del 1941 (da «La Gazzetta. Quotidiano fascista della Sicilia e della Calabria» del 27 giugno 1941)



di lavori di Giuseppe Pietri, Virgilio Ranzato e Mario Ferrarese (vedi Cronologia).

La prima volta che il Carro di Tespi lirico sostò a Reggio Calabria fu nell'estate del 1938 (furono proposte *Madama Butterfly* e *Andrea Chénier*), ma da allora in poi esso ritornò regolarmente sino al 1942. Nel 1940, anzi, fu proprio la sede provinciale dell'Organizzazione Nazionale Dopolavoro di Reggio ad avere il compito di allestire il "Carro di Tespi lirico n. 6", che dalla città doveva avviare il suo itinerario meridionale comprendente, oltre la Calabria, Sicilia, Campania e Basilicata. Dal 6 al 9 giugno furono date *Bohème*, con Rosetta Pampanini, che aveva nel personaggio di Mimì uno dei ruoli più adatti alla sua limpida vocalità (vedi Fig. 4);⁹⁸ *Rigoletto*, con il baritono Benvenuto Franci, che negli anni del dopoguerra sarebbe tornato a Reggio come interprete della stessa opera; infine *Il barbiere di Siviglia* (nuovamente con Franci come Figaro) dato insieme a *La baronessa di Carini* di Giuseppe Mulé. Probabilmente tra i direttori coinvolti nella breve stagione vi fu Ottavio Ziino, citato l'anno dopo come già noto al pubblico reggino, anche se non viene ricordato negli articoli rintracciati.

La serie di rappresentazioni più importanti che il Carro di Tespi lirico diede a Reggio fu quella del 1941 (vedi Fig. 5), anche per la presenza di Francesco Cilea, che assistette all'esecuzione della sua *Adriana*. La notizia della sosta sulle rive dello Stretto del Carro, diffusa dal Ministero della Cultura Popolare, è pubblicata su vari giornali, tra cui «La Stampa» di Torino:

L'O.N.D., proseguendo la sua efficace attività nel campo artistico culturale, ha organizzato, di intesa col Ministero della Cultura popolare, un ciclo di brevi stagioni liriche, che si svolgerà

⁹⁸ Cfr. *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, direttore Rodolfo Celletti, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, coll. 598 e ss.

dal 15 maggio al 15 giugno circa. Il ciclo, al quale parteciperanno i migliori nomi dell'arte lirica, unitamente a giovani cantanti meritevoli di essere posti in evidenza, toccherà le città di Rieti, L'Aquila, Ascoli, Pescara, Alessandria, Catanzaro e Reggio Calabria. Il repertorio comprende le opere: *Otello*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Bohème*, *Barbiere* e *Adriana Lecouvreur*. Lo spettacolo inaugurale del ciclo avrà luogo il 15 corrente a Rieti con la celebrazione verdiana. Sarà rappresentata *Otello*, interpretata da Francesco Merli, Sara Scuderi e Luigi Borgonovo. Le esecuzioni delle varie opere risulteranno di primissimo ordine, sia per i quadri artistici che per gli allestimenti.⁹⁹

L'inclusione di opere di Cilea nel repertorio dei Carri di Tespi lirici – oltre l'*Adriana*, anche *Gloria* venne eseguita in precedenti stagioni – fu indubbiamente favorita dalla nomina del compositore tra i sei accademici d'Italia decisa da Benito Mussolini nel 1939.¹⁰⁰ Rispettando un protocollo attentamente pianificato, come e più ancora degli anni precedenti, la serie di rappresentazioni del 1941, ovviamente soltanto di opere italiane, fu preceduta da una imponente serie di articoli che descrivevano la grandiosità dell'iniziativa, mettevano in risalto i vari enti e le personalità grazie alla cui azione tutto era stato perfettamente organizzato, elencavano in modo esaustivo le maestranze artistiche coinvolte e, dopo aver sottolineato la presenza di posti gratuiti riservati ai feriti di guerra ed ai soldati, terminava con l'esaltazione del regime e del duce:

Domani, il popolo di Reggio – ed in mezzo ad esso saranno i feriti di guerra e gli appartenenti alle Forze Armate – sentirà di dovere elevare il suo pensiero riconoscente al Duce, che ha voluto che le eccelse manifestazioni dell'arte lirica non fossero privilegio di pochi ma si offrirono come un alimento dello spirito a masse sempre più vaste di pubblico, onde tutte le categorie partecipino dei godimenti culturali così come esse attendono alle operose attività nazionali.¹⁰¹

La prima opera proposta il 28 giugno fu l'*Otello*, con protagonista una delle voci più famose dell'epoca, il tenore Francesco Merli:

Fin dal primo atto il pubblico è vinto ed incantato dalla bellezza dello spettacolo, per il valore dei protagonisti, tra i quali primeggia Francesco Merli, il grande interprete di Otello, ammirato per la freschezza della voce, la potenza drammatica dell'espressione e del gesto, la dovizia di risorse per la fusione della massa strumentale e corale, che filano egregiamente sotto la direzione del Maestro Zeetti tra le eccelse vette dello spartito verdiano; per magnificenza delle scene e dei costumi ed infine per la impeccabile regia, che è del bravissimo Enrico Frigerio.¹⁰²

Uno spettacolo senz'altro straordinario, non paragonabile a quelli che la maggior parte

⁹⁹ *Brevi stagioni liriche dal 15 maggio al 15 giugno*, «La Stampa», 15 maggio 1941, p. 2. Altri nomi di artisti che presero parte alle esecuzioni si trovano in *Vita musicale. Teatri*, «Musica d'oggi», XXIII, 6, giugno 1941, p. 180: «Hanno diretto i maestri Paoletti e Arduini. Fra gli interpreti ricordiamo Merli, Franci, Sinnone, Borgonovo, Pigni, la Scuderi, la Piccarolo, la Marinelli».

¹⁰⁰ Gli altri furono Gian Battista Bonino, Filippo Silvestri, Giovanni Giorgi, Ettore Bignone e Renato Simoni; cfr. *I sei nuovi Accademici che sono stati scelti dal Duce*, «La Stampa», 7 aprile 1939, p. 3.

¹⁰¹ *Domani avrà inizio la stagione lirica estiva organizzata dall'O.N.D. [...]*, «La Gazzetta. Quotidiano fascista della Sicilia e della Calabria», xv, 153, 27 giugno 1941.

¹⁰² P., *L'estate musicale reggina [...] una smagliante edizione di "Otello". I feriti di guerra assistono allo spettacolo*, «La Gazzetta. Quotidiano fascista della Sicilia e della Calabria», xv, 156, 1 luglio 1941.

Fig. 6 - Francesco Cilea, con il prefetto, assiste alla rappresentazione dell'*Adriana Lecouvreur* nei Giardini pubblici "Umberto I" di Reggio Calabria (da «Il Giornale d'Italia» del 2 luglio 1941)



dei teatri italiani, ed il Politeama "Siracusa", era in grado di offrire; la sua suggestione si accrebbe con il calare della sera.

Ancora maggiore il successo riportato dall'*Adriana Lecouvreur*, il 29 giugno, per un pubblico strabocchevole, galvanizzato dalla presenza di Cilea, il primo calabrese, come evidenziano le recensioni dedicate all'avvenimento, cui era stato conferito il titolo di Accademico d'Italia (vedi Fig. 6). Prima dell'avvio della rappresentazione vi fu l'immane esecuzione della *Marcia reale* e di *Giovinezza*, ascoltate in piedi da tutti, la seconda senz'altro con l'ostentazione del saluto romano. A proporre l'opera fu, anche in questo caso, un cast di altissimo livello, con protagonista la cantante che allora era considerata la migliore interprete di Adriana, Giuseppina Cobelli, giunta pressoché alla fine della sua carriera.¹⁰³ A condividere con il compositore e gli interpreti le ovazioni del pubblico, il maestro Ottavio Ziino:

Grande merito nella smagliante esecuzione dell'*Adriana* va dato al giovane e valoroso Maestro Ottavio Ziino, che ha confermato quelle sue doti, che gli conoscevamo di animatore e di interprete verace e geniale. Figura di primissimo piano tra i direttori di orchestra, il Maestro Ziino ha messo tutto il suo talento nella direzione e nell'interpretazione di *Adriana*, riscuotendo il plauso e l'ammirazione del Cilea, che non ha esitato di elogiarlo vivamente e pubblicamente. Il nostro pubblico ha manifestato ad Ottavio Ziino il suo consenso, come negli anni scorsi, chiamandolo alla ribalta unitamente agli artisti. Anche verso i protagonisti si è manifestata l'ammirazione dell'Ecc.za Cilea, specialmente verso la Cobelli che, come abbiamo scritto nei giorni scorsi, ha

¹⁰³ Vedi il giudizio sulla Cobelli dato da Gianna Pederzini, in *Francesco Cilèa*, a cura di DOMENICO FERRARO, NANDI OSTALI, PIERO OSTALI JR., Milano, Sonzogno, 2000, p. 293; cfr. inoltre MAURIZIO TIBERI, s.v. «Cobelli, Giuseppina», in *DBI*, vol. 26, 1982, consultabile online. La Cobelli aveva già preso parte al Carro di Tespi che nel 1939 aveva eseguito in Sicilia l'*Adriana*; cfr. *Spettacoli lirici all'aperto*, «Musica d'oggi», XXI, 7, luglio 1939.

saputo fare aderire la sua sensibilità e la sua arte meravigliosa all'appassionata figura di Adriana, ricavandone effetti di spiritualità e di bellezza interpretativa veramente notevoli.¹⁰⁴

Illuminata dalla presenza di interpreti prestigiosi fu anche *La bohème*, con il soprano Rina De Ferrari nel ruolo di Mimì e Antonio Salvarezza in quello di Rodolfo, uno dei personaggi pucciniani a lui più congeniali, insieme con quello di Cavaradossi, che propose al pubblico reggino in un successivo passaggio del Carro di Tespi, avvenuto nel settembre 1942. In quella occasione furono eseguite per l'appunto *Tosca*, *Rigoletto* (protagonista Carlo Galeffi) e *Turandot*; in particolare quest'ultima opera, che non era stata ancora rappresentata a Reggio, dovette impressionare per la sontuosità della messa in scena, le coreografie e l'interpretazione di Francesco Merli nel ruolo di Calaf, da lasciare un ricordo persistente anche a distanza di decenni in chi aveva avuto occasione di ascoltarla.¹⁰⁵

Questa ultima sosta del Carro di Tespi fu comunque molto meno pubblicizzata rispetto alla precedente. Nonostante nei giornali appaiano articoli con titoli dai caratteri cubitali annunciando i successi dell'aviazione tedesca, il modo adesso abbastanza sbrigativo di assolvere all'obbligo della propaganda per le rappresentazioni liriche fa capire che alcune crepe nella macchina del consenso cominciano a manifestarsi. Di lì a pochi mesi le truppe anglo-canadesi sarebbero sbarcate in Sicilia, con lo spostamento del fronte di guerra nel Meridione d'Italia.

Appena passata la fase più acuta e allontanatosi il fronte, già nel settembre 1944, mentre Reggio era sotto il controllo del Comando Alleato, il sindaco socialista Diego Andiloro avverte comunque l'esigenza di dare visibilità alle tradizioni musicali locali con la pubblicazione della *Settembrata Calabrese* (vedi Fig. 6), la cui direzione fu affidata a Nicola Giunta: un segno di continuità nella discontinuità apparente. Il numero unico della rivista contiene ventisei canzoni di carattere popolare poste in musica, tra gli altri, da Pasquale Benintende, Giuseppe Travia e Francesco Mantica.¹⁰⁶ L'anno dopo, nel 1945, Beniamino Gigli si esibisce al Politeama "Siracusa" offrendo un'antologia delle sue arie e melodie preferite, tra cui il "Lamento di Federico" dall'*Arlesiana* di Cilea¹⁰⁷ e, pur tra le difficoltà del dopoguerra, Reggio sembra potere riprendere la sua vita "normale".

¹⁰⁴ *Gli spettacoli dell'E.M.I. Vivo successo de "L'Adriana". L'Accademico Cilea presente alla recita*, «La Gazzetta. Quotidiano fascista della Sicilia e della Calabria», xv, 157, 2 luglio 1941.

¹⁰⁵ Cfr. ALDO SGROJ, *Domenica si inaugura la breve stagione lirica. «Turandot» e «Traviata» a Reggio [...] – Lunedi Nicola Sgro dirigerà la popolare opera verdiana*, «Gazzetta del Sud. Quotidiano d'informazione», xviii, 324, 5 dicembre 1969, p. 7. Tra i cantanti che si esibirono a Reggio nell'ambito delle rappresentazioni date dal Carro di Tespi vi fu il baritono Armando Dadò; cfr. *Lo strepitoso successo dell'Andrea Chenier all'inaugurazione del Teatro Comunale*, «Il Tempo», iii, 57, 9 marzo 1946.

¹⁰⁶ Su questa pubblicazione, cfr. GRANDE, *Tra colto e popolare*, in *Reggio Calabria e la sua storia musicale*, pp. 56-58; Pasquale Benintende, p. 43.

¹⁰⁷ Cfr. FRANCO CIPRIANI, *Ricordando Beniamino Gigli*, «Calabria sconosciuta», ii, 7-8, luglio-dicembre 1979, pp. 50-52.

VI

Il 7 marzo 1946 il nuovo Teatro Comunale, già nominalmente, anche se non ufficialmente intitolato a Francesco Cilea, fu inaugurato con solennità;¹⁰⁸ come spettacolo iniziale fu scelto l'*Andrea Chénier* di Giordano, cui seguirono *Bohème*, *Traviata* e *Madama Butterfly*. Pochi giorni dopo la conclusione della stagione, il 29 marzo, lo stesso Cilea scriveva da Varazze a Piero Ostali, proprietario della Casa Editrice Sonzogno, manifestandogli, tra le altre cose, un suo cruccio:

A Reggio Calabria – mia terra nativa – si è svolta una buona stagione lirica per l'inaugurazione del nuovo Teatro Comunale. Mi sai dire la ragione della mancata inclusione nel cartellone di una mia opera, che pur era tanto desiderata?¹⁰⁹

Probabilmente Ostali era al corrente delle motivazioni che ne avevano impedito la rappresentazione, ma nella risposta all'amico evitò di comunicarla, dicendogli che avrebbe chiesto notizie in merito a Niccolò Sampieri, rappresentante editoriale a Palermo, e minimizzando la faccenda.¹¹⁰ In effetti l'esclusione di Cilea dal cartellone del Teatro che di lì a poco gli sarebbe stato ufficialmente dedicato era dovuta ad una presa di posizione del sindaco Diego Andiloro, che non gradiva rendere omaggio ad un compositore che riteneva avesse assunto un atteggiamento acquiescente nei confronti del fascismo e ne era stato ricompensato con la nomina ad Accademico d'Italia. Abbastanza recente era del resto l'immagine di Cilea, circondato da una folla di gerarchi ed autorità del regime, prestarsi a quella che era stata comunque, al di là dell'evento artistico, una manifestazione di propaganda come l'esecuzione di *Adriana Lecouvreur* nei giardini pubblici di Reggio. Cogliendo l'occasione del cinquantenario della prima rappresentazione dell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, e sottolineando (pretestuosamente) che l'opera era stata boicottata dal regime,¹¹¹ si decise quindi di sceglierla attribuendo alla serata una connotazione politica.¹¹²

Le polemiche contrassegnarono quindi, sin dall'inizio, la vita del nuovo Teatro Comunale, finalmente reso disponibile alla cittadinanza dopo essere stato usato, negli anni precedenti, per le più svariate necessità: da quelle legate alla musica ed alle attività socio culturali, come sede del Liceo musicale e del Circolo degli Ufficiali, e nel periodo della guerra come magazzino di derrate alimentari.¹¹³

La stessa concessione della gestione del Teatro prima ad una Società da costituire,

¹⁰⁸ Vedi, tra l'altro (riportato nella Cronologia): FRANCO DI FRANCIA, *In margine all'estate musicale. Incontro col maestro Cilea. Reggio, dopo l'Adriana attende Gloria*, «Il Giornale d'Italia», XL, 158, 2 luglio 1941.

¹⁰⁹ PIERO OSTALI JR., *Carteggio Cilea-Ostali*, in *Francesco Cilea*, pp. 331-539: 396.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 397.

¹¹¹ Questa affermazione che figura nel titolo di un articolo pubblicato dal giornale «Il Tempo», III, 46, 24 febbraio 1946 appare pretestuosa: Umberto Giordano figurava tra gli Accademici d'Italia fin dalla sua fondazione e l'*Andrea Chénier* venne incluso dalla commissione preposta alla scelta delle opere da eseguire nel corso della Esposizione Universale di Roma del 1942 (cfr. SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale*, p. 309) e del resto era stata proposta dal Carro di Tespi anche a Reggio Calabria nel 1938.

¹¹² Per maggiori dettagli su questi aspetti, cfr. TROMBETTA, *Breve storia del Teatro Comunale*, in ID., *Quegli anni da non dimenticare*, pp. 375-382.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 377.

dell'ing. Carlo Menichini, subito dopo, il 3 febbraio 1946, alla Società Gestioni Teatrali e Cinematografiche dei fratelli Paolo e Francesco Montesano per una durata di nove anni, furono scelte prettamente politiche, non esenti da contestazioni.¹¹⁴ Una traccia dell'accesa diatriba tra fazioni ed interessi opposti si può cogliere nelle critiche mosse dal giornale «L'Azione popolare», organo del Partito Popolare, alle scelte fatte del sindaco. Si possono desumere dalla lettera difensiva scritta da Fausto De Tura,¹¹⁵ l'agente teatrale responsabile dell'organizzazione della stagione inaugurale, e pubblicata su un altro giornale locale: gli avversari politici consideravano “raccolticia” la compagnia scritturata, eccessivo il prezzo dei biglietti e grave il mancato coinvolgimento degli artisti locali.

Nelle sue argomentazioni De Tura risponde puntualmente alle accuse mosse, più che a lui, ai fratelli Montesano ed all'amministrazione comunale sottolineando che nel cast figurano nomi di cantanti prestigiosi, come Galliano Masini, Antonio Salvarezza, Anna Faraone, contesi dai maggiori teatri, e che l'orchestra, diretta da Graziano Mucci, vanta solisti di vaglia, tra cui il violinista Remy Principe. Gli stessi gestori, a suo dire, hanno affrontato spese da cui difficilmente potranno rientrare, poiché il teatro non gode di sovvenzioni e la sua capienza modesta non consente, con i proventi della vendita dei biglietti, incassi rilevanti. Il pubblico che paga ha comunque il diritto di assistere a spettacoli di buon livello, che non sarebbe stato possibile realizzare se come orchestrali fossero stati coinvolti strumentisti di Reggio non all'altezza del compito. Alcuni, giudicati idonei, sono stati in ogni caso utilizzati.

Il 7 marzo, lasciate alle spalle, sia pur momentaneamente, le polemiche, il teatro viene inaugurato con l'*Andrea Chénier* in un'atmosfera festosa ed elegante. Nei giornali si esprime lode incondizionata per il direttore Mucci e per la spiccata personalità del protagonista, il tenore Galliano Masini, una delle voci preferite da Mascagni e dallo stesso Giordano, che gli doveva l'interpretazione con cui era stata rilanciata la sua *Fedora*.¹¹⁶

Grande successo riscosse anche *La bohème*, grazie al fascino di Marcella Govoni nel ruolo di Mimì;¹¹⁷ non a caso furono le qualità attoriali e la bellezza della cantante che spinsero il regista Carmine Gallone nella realizzazione cinematografica del *Rigoletto* (1947) a sceglierla come Gilda, anche se la voce che il pubblico udiva non era la sua, ma quella di Lina Pagliughi.¹¹⁸

Nel cast che propose *Bohème* a Reggio figurava anche, nel ruolo di Colline, il basso Boris Christoff che fece il suo esordio sulle scene,¹¹⁹ mentre Rodolfo fu affidato ad un cantante dalla voce “dolcemente carezzevole”, ben noto al pubblico reggino, Antonio Salvarezza, che

¹¹⁴ Su questi aspetti, vedi quanto afferma Agazio Trombetta nel saggio prima citato.

¹¹⁵ Fausto De Tura era uno dei figli del cantante Gennaro De Tura, che era stato tra i protagonisti della stagione 1906/06 del vecchio Teatro Comunale di Reggio Calabria; cfr. <http://forgottenoperasingers.narod.ru/index/0-266>. La sua attività si era dispiegata prevalentemente tra i teatri di Milano e Roma.

¹¹⁶ Cfr. PAOLO PATRIZI, s.v. «Masini, Galliano», in *DBI*, vol. 71, 2008, consultabile online.

¹¹⁷ *Lottima interpretazione della Govoni nella Bohème*, «Il Tempo», III, 61, 12 marzo 1946.

¹¹⁸ Cfr. ROBERTO CHITI - ROBERTO POPPI, *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 2: dal 1945 al 1959*, Roma, Gremese, 1991, p. 308.

¹¹⁹ Cfr. HAROLD ROSENTHAL - ALAN BLYTH, s.v. «Christoff, Boris (Kirilov)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, vol. V, p. 812.

sarà di lì a poco anch'egli coinvolto da Gallone nella versione filmica del *Trovatore*. Dopo *La traviata*, recensita positivamente, l'ultima opera della stagione, *Madama Butterfly*, offrì il fianco a qualche osservazione negativa, a causa di un'orchestra non pienamente convincente. Sarà questo dell'orchestra uno dei principali elementi di criticità delle stagioni successive, a causa del numero esiguo di strumentisti solitamente impegnati ed allo scarso numero di prove effettuate.

La stagione successiva, che fu trasmessa per radio da una emittente locale,¹²⁰ vide nel 1947 emergere nel *Rigoletto* il baritono Benvenuto Franci, anch'egli presente in anni precedenti a Reggio. Il cronista, pur apprezzando il cantante per la sua personalità, non dissimula qualche riserva, dal momento che nell'interpretazione:

[...] prevale forse l'attore sul cantante, che sente in sommo grado la figura che impersona, e si lascia trascinare dalle vicende drammatiche talvolta più di quanto non consentirebbero le esigenze musicali: ne perde la linea melodica ma ci guadagna l'efficacia scenica che avvince maggiormente il pubblico e lo manda in delirio, come è avvenuto ieri, specialmente per la scena della vendetta che è stata lungamente e vivamente applaudita.¹²¹

L'aspetto mondano non è trascurato in un articolo che, nel descrivere la serata inaugurale, mette in evidenza, con vivacità ed ironia, il comportamento e l'abbigliamento di parte del pubblico, non abituato a questa tipologia di eventi.

Al pari di Benvenuto Franci e del direttore d'orchestra Riccardo Santarelli, anche la maggior parte degli altri interpreti avevano fatto del Teatro dell'Opera di Roma e dei palcoscenici della capitale il centro principale della loro attività: è il caso di Iolanda Magnoni, a Reggio protagonista di *Tosca*, che diverrà un'apprezzata docente di canto presso il Conservatorio di Santa Cecilia, e del soprano Tina Savona per l'*Aida*. Se pure con qualche nota critica, il giudizio sulla esecuzione di queste opere è nel complesso positivo; l'eccezione è rappresentata dalla prestazione del tutto insoddisfacente di Pina Esca, Santuzza nella *Cavalleria rusticana*, opera che venne proposta, secondo le consuetudini, insieme con i *Pagliacci*. Il giornalista del «Corriere di Calabria», ad un «lettore» che ne prende le difese, adducendo come giustificazione il precario stato di salute della cantante, replica ribadendo le sue ragioni e la piena legittimità di una valutazione che ha dato conto dell'approssimazione degli esiti; non è quindi opportuno richiamare i pareri positivi espressi sulla cantante in altre occasioni da critici pur illustri, perché altrimenti si reca offesa alla sensibilità ed alla competenza del pubblico reggino.¹²²

¹²⁰ Il modo in cui il giornalista Franco Cipriani, decano della stampa periodica reggina, sia riuscito ad ottenere l'autorizzazione dal Prefetto, scontrandosi con le resistenze della Rai, che giudicava non fattibile la trasmissione, è stato narrato da PINO NANO, *Quarant'anni di Rai in Calabria. Volume I. Da Via Montesanto a Corso Marconi*, Cosenza, Edizioni Memoria, 2000, pp. 29 e ss.

¹²¹ PLATTE, *Al Comunale. Il pubblico ha applaudito con incontentibile entusiasmo la superba interpretazione di "Rigoletto". Enorme favorevole impressione suscitata dal soprano Irene Varni*, «Corriere di Calabria. Politico quotidiano della Calabria», xli, 11, 15 gennaio 1947.

¹²² *Echi della stagione lirica. Strane proteste – C'è ancora qualcuno che pensa che a Reggio bisogna esaltare anche ciò che non va – Il critico Platte risponde ad un... artista che s'è offeso per conto di un soprano*, «Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della sera», xli, 19, 24 gennaio 1947.

VII

A distanza di due anni dalla delusione provocata dall'assenza di una sua opera nel cartellone della stagione inaugurale del Teatro Comunale, Francesco Cilea ottiene la sua rivincita. Diego Andiloro non ricopre più la carica di sindaco di Reggio e il mutato clima politico, anche a livello nazionale, determina la decisione dell'amministrazione comunale, guidata da Giuseppe Romeo, di conferire la cittadinanza onoraria al compositore. Per l'occasione la Società Gestioni Teatrali e Cinematografiche dovette ricevere dal Comune il contributo finanziario indispensabile per fare fronte alle ingenti spese necessarie per assicurare il dovuto risalto alla manifestazione.

Per l'*Adriana Lecouvreur* – che fu eseguita, il 26 febbraio 1948 in una serata di gala onorata dalla presenza di importanti personalità civili e militari –, in un primo tempo aveva dato la sua disponibilità Galliano Masini, che poi, come sembra fosse sua abitudine in questa fase ormai declinante della sua carriera, diede forfait. Dalla corrispondenza tra Piero Ostali e Francesco Cilea apprendiamo che per loro l'interprete ideale di *Adriana* avrebbe dovuto essere Renata Tebaldi, ma l'impresa aveva già scritturato Jolanda Magnoni, già nota al pubblico reggino per la sua esibizione nel 1947; per lei si era fatto garante Ottavio Ziino, che l'aveva diretta a Lecce.

Pur con qualche riluttanza, l'anziano Cilea si decise a intraprendere il faticoso viaggio per Reggio che lo colmò, comunque, di soddisfazioni; anche il clima della Calabria lo aiutò a superare una leggera indisposizione di cui soffriva. A Piero Ostali, che aspettava notizie su come fossero andate le cose, così scrisse, tornato a Varazze, il 12 marzo:

[...] Le due rappresentazioni di Adriana a Reggio, dirette dal M^o Ottavio Ziino ed eseguite dal soprano Magnoni, dal tenore Ugo De Rita e dal baritono Dadò hanno avuto luogo il 26 e 29 febbraio con teatro esauritissimo. La Magnoni, contrariamente a quanto temevo, è andata abbastanza bene alla prima rappresentazione, e meglio alla seconda in seguito ai miei consigli. È un'artista piena di entusiasmo per l'opera, suscettibile di miglioramenti e, quindi, da tenere in conto. Il giovane tenore De Rita, che ha sostituito il Masini all'ultimo momento, ha con audacia e disinvoltura sostenuto, per la prima volta, la parte di Maurizio. Ha voce calda e sicura (peccato che la figura sia piccola) ed ha avuto un buon successo. Ottimo il Dadò, decorosa la messa in scena, e a posto, benché ridotto al puro necessario, il balletto del 3° atto. Tutto sommato, un ottimo spettacolo per Reggio.¹²³

Le festose accoglienze a lui riservate senz'altro lo commossero (vedi Fig. 7) e nel discorso di ringraziamento per il conferimento della cittadinanza onoraria espresse fiducia che in quegli anni difficili del secondo dopoguerra «tutti i figli di questa sana e laboriosa terra, in patria e fuori, riescano a darle, in serena concordia ed in costante virtù di lavoro e di amore, un'elevazione sempre più nobile, una ricostruzione sempre più degna». ¹²⁴

Nel suo soggiorno a Reggio ebbe occasione di ascoltare anche Elisabetta Barbato nell'interpretazione della *Forza del Destino*; la cantante dovette fargli un'impressione positiva se

¹²³ OSTALI JR., *Carteggio Cilea-Ostali*, in *Francesco Cilea*, p. 446 (Da Cilea a Piero Ostali, Varazze, 12 marzo 1948).

¹²⁴ *Il ringraziamento di Cilea per il conferimento della cittadinanza onoraria*, «Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della sera», XLII, 45, 2 marzo 1948.

Fig. 7 – Francesco Cilea, con gli interpreti dell'*Adriana Lecouvreur*, ringrazia il pubblico di Reggio (collezione privata Nicola Sgro)



ne ricorda il nome nella stessa lettera ad Ostali prima citata.¹²⁵ Anche in questo caso, come nell'*Adriana*, il direttore d'orchestra fu Ottavio Ziino, ampiamente lodato per l'intelligenza interpretativa, alla guida dell'orchestra del Teatro Massimo di Palermo. Ziino aveva affrontato con grande professionalità l'impegno, programmando un adeguato numero di prove nella stessa Palermo prima di affrontare la trasferta.

L'altro importante appuntamento della stagione fu *Lucia di Lammermoor*, con interprete di eccezione Lina Pagliughi che fece una delle sue ultime apparizioni sulle scene liriche.¹²⁶ La suggestione della voce e del personaggio erano indiscutibili, pure il cronista, che loda «la limpidezza flautata della voce dal timbro argentino o l'alta maestria con la quale essa viene plasmata o la perfetta intonazione anche nei più difficili passaggi 'a solo'», non manca di notare quello che altri critici talora le addebitavano, ossia gli acuti che, sia pur potenti «qualche volta [sono] un po' striduli».¹²⁷ A completare la serie di rappresentazioni fu la *Carmen* di Bizet; piuttosto che alla protagonista, il mezzosoprano spagnolo Conchita Velasquez, il cronista dedica attenzione ad Adalgisa Rizzini, cui fu affidato il ruolo di Micaela. La Rizzini suscitò entusiasmo affrontando subito dopo, in una recita straordinaria, il ruolo di Violetta nella *Traviata*.

La stagione successiva, che si svolse nel mese di marzo 1949, rinsaldò il rapporto con le maestranze del Teatro Massimo e con Francesco De Tura, che da Roma dava il suo contributo e consigli per la realizzazione degli spettacoli. Come opera di apertura, affidata

¹²⁵ OSTALI JR., *Carteggio Cilea-Ostali*, in *Francesco Cilea*, p. 446.

¹²⁶ Cfr. RODOLFO CELLETTI, s.v. «Pagliughi, Lina», in *Le grandi voci*, coll. 595 e ss.; successivamente ella si sarebbe esibita quasi esclusivamente in sede concertistica.

¹²⁷ PLATTE, *L'enorme favorevole impressione suscitata dalla Pagliughi*, «Corriere di Calabria e di Messina. Politico quotidiano della sera», XLII, 48, 5 marzo 1948.

nuovamente alle masse orchestrali e corali del teatro palermitano dirette da Ziino, fu rappresentato il *Mefistofele* di Boito. Tuttavia gli interpreti annunciati, gli stessi che l'avevano proposto il 2 gennaio a Palermo, in particolare il basso Giulio Neri ed il tenore Giovanni Malipiero,¹²⁸ all'ultimo momento si dichiararono indisponibili, cosa che accadde anche per Mafalda Favero, di cui si aspettava l'esibizione in *Madama Butterfly*. Il malumore di abbonati e pubblico fu evidente, tanto da costringere i gestori del teatro a pubblicare una lettera per respingere le accuse di avere arbitrariamente diffuso i nomi dei due artisti al fine di incentivare la vendita dei biglietti. La rappresentazione del *Mefistofele*, con Ugo Novelli (Mefistofele) e Ugo De Rita (Faust) a sostituire gli interpreti indisposti in cartellone, riscosse comunque successo grazie alla sapiente concertazione e direzione di Ziino e alla messa in scena, di cui fu verosimilmente responsabile Mirabella Vassallo, lo stesso regista che aveva allestito l'opera a Palermo.¹²⁹

Di importazione palermitana fu anche l'edizione del *Barbiere di Siviglia*, con i prestigiosi Gino Bechi nel ruolo di Figaro e Cesare Valletti in quello del Conte d'Almaviva;¹³⁰ la coppia avrebbe nel 1952 interpretato gli stessi ruoli al Teatro alla Scala, esibizione di cui resta testimonianza in un'incisione discografica.¹³¹ Prima e dopo la rappresentazione dell'opera di Rossini, nel *Trovatore* (in cui fu apprezzato il grande baritono Carlo Tagliabue, che aveva nel Conte di Luna uno dei suoi ruoli preferiti) e nella *Cavalleria rusticana* si esibì il siciliano Antonio Annaloro, tenore in piena ascesa di cui si sottolineava la piena corrispondenza della vocalità e del temperamento con l'opera di Mascagni: «un Turiddu perfetto, che non si è voluto risparmiare». Era un temperamento, quello di Annaloro, che talora lo portava a qualche forzatura, in particolare nel repertorio romantico. Invece del tradizionale abbinamento con *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana* fu data con *Il segreto di Susanna*, in netto contrasto stilistico per la «tenue eleganza della musica di Wolf Ferrari».¹³²

Nella stagione 1950, al posto dei complessi artistici del Massimo di Palermo, furono l'orchestra ed il coro del Bellini di Catania ad intervenire e come opera d'esordio si diede *Norma*, affidata alla voce dal timbro caldo e potente di Caterina Mancini, da poco in carriera, che in quello stesso anno ebbe occasione di interpretare il personaggio della sacerdotessa anche a Bologna e Venezia. Già nota al pubblico reggino per essere stata, nella stagione precedente, Leonora nel *Trovatore*, ne replicò il successo; condivisero con lei gli apprezzamenti Miriam Pirazzini nel ruolo di Adalgisa e il basso Giulio Neri (Oroveso), che fece ammenda dell'assenza della stagione precedente.

Anche le altre opere ebbero interpreti di altissimo livello, alcuni dei quali si erano appena esibiti nelle stesse opere a Catania:¹³³ *Tosca* ebbe nei ruoli principali Maria Caniglia e Mario Filippeschi, quest'ultimo impegnato anche nella *Bohème* con Anna Faraone e in *Lucia di Lammermoor* con la portoricana Graciela Rivera, dall'accentuato virtuosismo. A completare

¹²⁸ Cfr. LUIGI MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo di Palermo*, Firenze, Olschki, 1984, p. 239.

¹²⁹ Cfr. *ibidem*.

¹³⁰ Al Massimo l'opera era stata data l'11 gennaio 1949; cfr. *ibid.*

¹³¹ È possibile ascoltare il riversamento in CD dell'incisione: Walhall «Eternity Series» WLCD 0061 {2CDS} (2004).

¹³² L. A., *La lirica al "Comunale". "Cavalleria rusticana" "Il segreto di Susanna"*, «Voce della Calabria. Settimanale politico», VII, 59, 12 marzo 1949.

¹³³ Cfr. DANZUSO - IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania*, p. 438.

la serie delle rappresentazioni fu per la prima volta proposta al pubblico reggino l'*Arlesiana*, anche se non ebbe il riscontro sperato. Era lo stesso Cilea che ne aveva caldeggiata l'esecuzione raccomandandola ai gestori del teatro in occasione della sua presenza nel 1948.¹³⁴

Se l'interpretazione dei cantanti fu nel complesso elogiata dalla stampa, la prestazione dei complessi artistici del Bellini di Catania offrì invece il fianco a numerose critiche. A conclusione della stagione, in un articolo pubblicato su «Italia intellettuale», al giudizio positivo sui cantanti si accompagna l'osservazione che: «Orchestra ed il Coro del Teatro Massimo di Catania, malgrado gli ammirevoli sforzi compiuti dai valenti Maestri Manrico De Tura, Vincenzo Marini e Trizio, non sempre sono stati all'altezza del compito».¹³⁵ A rincarare la dose provvede il giornale «Satirico - Popolare - Sportivo» «U Chiaccu» («Il Cappio»), che diede spazio alle contestazioni. Fu lo stesso direttore ad aprire il dibattito:

Il nostro articolo «Che succede al Teatro Comunale?» come era nelle nostre previsioni, ha sollevato due forti correnti: una a nostro favore (la maggiore e la più disinteressata), l'altra contraria (fatta di amici che passeggiano con i blocchetti di biglietti regalati dall'impresa e da altre intelligenze reggine più o meno asservite). Abbiamo ricevuto molte lettere che pubblicheremo settimanalmente. Ecco intanto, per ordine di precedenza, la prima del collega Brescia.¹³⁶

Segue appunto la pubblicazione della lettera di Antonio Brescia, corrispondente del «Mattino d'Italia»:

Caro Direttore, consentimi congratularmi con te, che hai voluto spezzare la locale congiura del silenzio intorno alla gestione del nostro Massimo. Per carità di patria mi astengo di riferire l'esperienza fatta da me quando, titolare di tre giornali teatrali «La Voce dello Spettacolo», «Il Corriere del Teatro» e «La Rassegna Melodrammatica», nello scorso febbraio osai denunciare su di essi le deficienze della direzione artistica, lo spirito filisteo di cui era animata, la disinvoltura con cui trattava disposizioni, leggi, clausole di contratto e pubblico! Nella «Voce dello Spettacolo» del 1 giugno 1950, chiamai in causa «per la parte di loro competenza, gli Amministratori del Comune di Reggio, perché non va mai dimenticato che il «Cilea» è Teatro Comunale, la cui gestione è sottoposta a speciali impegni contrattuali». Il primo allarme io lo gettai nel trasmettere il resoconto dell'ultima stagione lirica ufficiale al Comunale scrivendo: «Sulla scena tutti hanno soddisfatto, ricevendosi decine di chiamate e calorosi applausi. L'orchestra e i cori del Bellini di Catania non sono apparsi dello stesso livello degli artisti sulla scena». Bazzico da tempo fra le quinte dei teatri e so che particolarmente sulle masse si esplica lo spirito mercantile degli impresari lirici. Poco male quando questi affrontano l'eventuale insuccesso con mezzi del tutto propri. Ma allorché si ricevono lauti concorsi dello Stato, per allestire le cosiddette «stagioni ufficiali», la questione è alquanto diversa, ed io mettevvo il dito sulla piaga allorché osservavo sugli accennati organi teatrali: «L'argomento dei famosi *esperti* controllori degli spettacoli sovvenzionati, che De Pirro tiene sotto tutela, potremmo trattarlo in altra occasione. E, vi assicuro, che ne vale la pena! È pacifico che chi si riceve un concorso dallo Stato debba essere controllato perché il fine dell'Ente erogatore è la buona riuscita dell'Impresa e non l'arricchimento dell'imprenditore! La stampa deve dare una mano sia all'opera di perfezionamento tecnico, denunciando insufficienze e sia all'opera di proflessi morale, chiedendo l'allontanamento dei mercanti dal tempo!» Le surriportate osservazioni,

¹³⁴ Cfr. ANTONIO LA TELLA, *Ricordo di Cilea. La lirica al 'Cilea'*, «Il Giornale di Sicilia», xci, 54, 6 marzo 1951, p. 2.

¹³⁵ NINO FRAGOMENI, *La lirica al Comunale "F. Cilea"*, «Italia Intellettuale: Mensile di varia cultura. Organo ufficiale della federazione italiana "Liberi intellettuali"», III, 2-3, febbraio-marzo 1950.

¹³⁶ *Teatro Comunale*, «U Chiaccu. Satirico - Politico - Sportivo», I, 10, 17 dicembre 1950.

portano le date di febbraio e maggio scorsi: qualche mese dopo apprendevo che, logicamente, le mie preoccupazioni per la buona riuscita delle “stagioni ufficiali” erano le stesse della Direzione Generale del Teatro, poiché nell’estate 1950 essa emetteva drastiche disposizioni sulla fluidica materia. D’ora in avanti questa pretenderà dalle imprese che fruiscono delle sovvenzioni governative la presentazione entro venti giorni del bilancio consuntivo morale e finanziario della stagione sovvenzionata, corredato dei relativi documenti contabili e altre pezze giustificative. Sarà negata la sovvenzione a chi non adempirà a questo obbligo e a chi non ha rispettato il regolamento che richiede la piena efficienza delle masse da impiegare in ogni singolo spettacolo (corali, orchestrali, corpo di ballo, comparse) ed impone un certo numero di prove da eseguire, ecc. ecc. In certo senso un freno viene messo, ma ci riallacciamo all’argomento che sopra abbiamo, per ora, soltanto sfiorato. Chi, sul posto, controllerà la autentica delle affermazioni in bilancio consuntivo? La Società dei Diritti di Autori ha i suoi agenti, eppure eppure quante evasioni – ai danni di autori e dell’Erario – si verificano?! specie negli affollatissimi spettacoli cinematografici in cui, tra l’altro, le leggi di P. S. che regolano il numero degli spettatori che possono assistere nei corridoi in piedi sono messe... sotto i medesimi! Su questi due altri scottanti argomenti ci proponiamo di tornare anche sul nostro quotidiano – il Mattino d’Italia – che presto avrà la sua pagina regionale aperta ai problemi cittadini. E possiamo assicurare che in tal caso non tutti potranno emulare il famoso principe di Condè, alla vigilia della battaglia di Rocroi! [...]¹³⁷

Il direttore de «U Chiaccu» commenta la lettera, in parte condividendola, ma anche sviluppando sue osservazioni:

[...] Non si può invero criticare la situazione lirica del Comunale perché, è forse l’unica cosa che del Comunale vada bene. Il Consiglio Orchestrale dell’anno scorso è stato al disotto del valore artistico dei cantanti e di ciò la stampa cittadina ha taciuto. Secondo noi (e con noi è la maggior parte della cittadinanza) quello che bisogna rivedere al Comunale è l’organizzazione degli spettacoli che si sono ridotti ad uno svolgersi continuo di comuni filmis. Le Compagnie sono assenti e quando si vedono, non rispondono ai gusti del pubblico. Non sappiamo perché il Comunale si deve mettere alla stessa altezza del Quirino di Roma. A Roma questo può essere perché oltre al Quirino vi sono cento teatri, a Reggio che di teatri ve n’è uno solo è giusto che l’Impresa vada incontro ai gusti del pubblico in generale. A questa nostra richiesta (assurda e scellerata) qualcuno sorriderà sdegnato. Potremmo a questo “qualcuno” farlo sorridere di più se aggiungiamo che il Teatro Comunale esiste per quella “cerchia” di fortunati mortali che, per chi li vuol conoscere, può vederli sulla pianta del Teatro (posti statici ed eterni!) La maggior parte di questa “cerchia” va a Teatro perché smania di sfoggiare le ultime novità in fatto di moda. Non più di quattrocento persone in tutto. Ed il resto? E la maggior parte della popolazione che non ha mai presenziato ad uno spettacolo Teatrale perché se vuole andare deve scegliere l’ultimo posto (uscita libera) oppure restare in piedi a vedere uno spettacolo, assolutamente non adatto al pubblico nostro? A Bari il “Petruzzelli”, a Palermo il “Biondo”, a Napoli “Il Politeama” (teatri per chi non lo sa di prim’ordine) ospitano compagnie che riscuotono l’interesse e la simpatia del pubblico (leggi vile Borghesia). A Reggio, al Comunale F. Cilea (che sembra essere stato creato per cento papatorni reggini) nulla di tutto questo. Ma ritorneremo sull’argomento.¹³⁸

In definitiva, il teatro non può essere ridotto a sala cinematografica, né si può speculare sull’arte, lucrando sulle sovvenzioni governative. Chi ha avuto in gestione un bene pubblico deve assicurarne la fruizione più ampia e democratica, proponendo spettacoli di alto livello.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

Parte di questi nodi vennero al pettine di lì a poco, determinando la chiusura del teatro agli spettacoli lirici, per ragioni di sicurezza, dopo la stagione del 1951, quella che avrebbe dovuto costituire, secondo le intenzioni dei Montesano, il grande rilancio. Cogliendo l'occasione di due celebrazioni, il cinquantenario della morte di Giuseppe Verdi e la commemorazione di Francesco Cilea, che si era spento nell'anno precedente, nel marzo 1951 fu allestita una serie di rappresentazioni di alto livello. Dopo l'esperienza negativa dei complessi corali ed orchestrali di Catania, si ricorse alle maestranze del Teatro Comunale di Bologna, che furono accompagnate dal loro direttore artistico, Pino Donati, marito di Maria Caniglia, che era anche tra le interpreti scritturate. I Montesano avviarono una campagna comunicativa per rintuzzare le critiche mosse alla loro gestione. Così, a proposito del principale *punctum dolens*, la insufficienza della compagine orchestrale, precisano subito:

Cori ed orchestra, circa 120 elementi. Presto detto. Orchestra e cori del Comunale di Bologna. Ragione per la quale, stamane, Paolo Montesano, ci mostrava come avesse fatta allargare la fossa per l'orchestra. Dopo tante odi, qualche lettore sprovveduto potrebbe tacciarci di imbonitori. E farebbe male. Siamo ancora d'accordo che tra i prodotti ortofrutticoli siano annoverati anche i carciofi. Ma, ottimo genere mangereccio, preferiam incontrarlo con la forchetta che, a Teatro, esso, in abito da sera.¹³⁹

«La Voce di Calabria», che diede ampio spazio alle tesi dei gestori, sembra trasformarsi nel loro “organo ufficiale”, amplificandone le parole. In ogni caso la stagione del 1951 fu illustrata dalla presenza di alcune tra le voci migliori che potesse vantare la scena lirica italiana.

L'opera inaugurale, *Aida*, ebbe come protagonista Maria Callas, cui era stato affidato il ruolo della principessa etiope già numerose volte negli anni iniziali della sua carriera (vedi Fig. 8); come *Aida*, in sostituzione della indisponibile Renata Tebaldi, aveva infatti esordito alla Scala nel 1950.¹⁴⁰ Accanto a lei il tenore uruguayano José Soler e, nel ruolo di Amneris, Miriam Pirazzini. Della Callas i cronisti misero in rilievo «il fine ricamo della sua voce ma anche [...] la sua sensibilità drammatica»,¹⁴¹ di Soler le «magnifiche risorse vocali»,¹⁴² in uno spettacolo che riscosse entusiastici applausi, anche perché ben curato a livello coreografico, grazie all'impegno di Nives Poli, prima ballerina della Scala.¹⁴³

Altrettanto positive le recensioni riguardanti *Rigoletto*, con Tito Gobbi, Elena Danese e Arrigo Poli nei tre ruoli principali. Gobbi, nella parte del protagonista, fu talmente sommerso dalle manifestazioni affettuose del pubblico, da strappare ad un cronista l'espressione “apoteosi” per rendere in modo efficace l'atmosfera che aveva caratterizzato quella serata.¹⁴⁴ Apprezzata anche, nei panni di Gilda, Elena Danese, che insieme a Gobbi prese poi parte ad *Un ballo in maschera*, interpretando il paggio Oscar. Gli altri due ruoli principali, quelli

¹³⁹ STELIO, *La Stagione lirica al Teatro Comunale. Le celebrazioni di Cilea e di Verdi al centro dell'avvenimento artistico*, «La Voce di Calabria», IX, 35, 11 febbraio 1951.

¹⁴⁰ Cfr. RODOLFO CELLETTI, s.v. «Callas, Maria», in *Le grandi voci*, coll. 109 e ss.

¹⁴¹ *L'“Aida” e la commemorazione di Giuseppe Verdi*, «La Voce di Calabria», IX, 50, 1 marzo 1951.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Sulla Poli cfr. ALBERTO TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005, p. 127.

¹⁴⁴ Cfr. *Rigoletto*, «La Voce di Calabria», IX, 51, 2 marzo 1951.



Fig. 8 – Annuncio dell'*Aida*, rappresentata nella stagione lirica del 1951 (da «La Voce di Calabria» del 4 marzo 1951)



Fig. 9 – Annuncio di *Un ballo in maschera*, rappresentato nella stagione lirica del 1951 (da «La Voce di Calabria» del 3 marzo 1951)

di Amelia e di Riccardo, furono affidati a Maria Caniglia e Antonio Annaloro (vedi Fig. 9).

Il culmine della stagione si ebbe con *Adriana Lecouvreur*, diretta da Oliviero De Fabritiis, ancora con Maria Caniglia in un ruolo a lei particolarmente congeniale. L'opera fu trasmessa dalla Rete azzurra della RAI, e per la presenza di delegati del governo e dei direttori di tutti i conservatori d'Italia, ebbe il carattere di una commemorazione ufficiale di Francesco Cilea, alla presenza della vedova Rosa Lavarello.¹⁴⁵ Nell'androne del teatro fu inoltre scoperto il busto del compositore, realizzato dallo scultore Michele Guerrisi, circondato dai titoli delle sue opere.

Mancano osservazioni puntuali sull'interpretazione dell'*Adriana* e tutti gli artisti furono accomunati da una generica espressione di lode incondizionata:

Dieci chiamate alla fine dello spettacolo testimoniano dell'intensa commozione, che gli artisti hanno saputo dare al pubblico e della bravura che essi hanno profuso, nella realizzazione di uno spettacolo, che ha toccato le più alte vette dell'arte e della poesia.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Al Teatro Comunale. Francesco Cilea rievocato dalla parola dell'on. Greco*, «Il Giornale di Sicilia», xci, 57, 9 marzo 1951, p. 2.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

La stagione si concluse con due balletti, *La Valse* e *Ottobre ungherese*, la cui coreografia venne realizzata da Nives Poli, su musiche di Ravel e di Brahms (dalle *Danze ungheresi*). Furono proposti unitamente a *Corradino lo Svevo* di Pino Donati, opera in due atti risalente al 1931. Al dire della «Voce di Calabria», l'accoglienza fu positiva sia per i balletti «sinfonici» che per l'opera; evidentemente il carattere classicheggiante delle coreografie della Poli, come l'ampia vena melodica «ricca di sentimenti ispirati e rarissimi» che furono evidenziati in *Corradino lo Svevo* ne agevolarono la fruizione anche da parte del pubblico più tradizionale.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Caloroso successo di "Corradino lo Svevo". Ammirate le coreografie di Nives Poli*, «Il Giornale di Sicilia», XCI, 58, 10 marzo 1951, p. 2.

VIII

Nel maggio 1952 un'ordinanza della Commissione Provinciale di Vigilanza sui locali pubblici decretò l'inagibilità del palcoscenico, dei palchi e della galleria del Teatro Comunale, nonché la limitazione dei posti della platea per la mancanza di adeguate uscite di sicurezza, consentendo l'utilizzazione della struttura soltanto come cinema.¹⁴⁸ In effetti gravi carenze ed errori di progettazione si erano evidenziati nel momento in cui il Teatro aveva iniziato una regolare attività, che imposero, agli inizi degli anni '60, una generale ristrutturazione dell'edificio per migliorarne le dotazioni, l'acustica e lo sfruttamento degli spazi, anche per ottenere un aumento di capienza. Fu l'ingegnere Guido Tripepi ad occuparsene e in un opuscolo dettagliatamente illustra i suoi interventi e le migliorie apportate.¹⁴⁹

Prima che le stagioni liriche potessero riprendere pienamente nel 1964, si hanno, tra il 1958 e il 1962, brevi cicli di rappresentazioni operistiche ed altre manifestazioni interlocutorie. Al Teatro venne concessa l'agibilità e dal 4 all'8 marzo 1958 furono presentate quattro opere appartenenti al repertorio più popolare:

Il 'Cilea' di Reggio non è certamente un teatro che possa accogliere opere che non siano entrate nella tradizione della letteratura musicale italiana e ciò perché una lunga vacanza di stagioni comunque musicali (è deprecabile a Reggio l'assenza di "stagioni" sinfoniche e da camera le quali da quando non funziona più la Società degli Amici della Musica non hanno avuto occasione di essere ripetute) non ha consentito quell'allenamento al Teatro che giustifica particolari gradimenti per generi melodrammatici che si stacchino dalla tradizione melodica come, per esempio, le opere di Zandonai, di Menotti, di Wolf Ferrari, di Pick Mangiagalli, di Ildebrando Pizzetti ecc.¹⁵⁰

Questa la *excusatio non petita* dei gestori, che con il sostegno dell'Amministrazione Comunale tentano di presentare quella del 1958 come una stagione in linea con le prestigiose tradizioni del Teatro. Il tono smaccatamente apologetico degli articoli apparsi su «La Voce di Calabria» toglie in parte credibilità alle recensioni – che pure presentano osservazioni pertinenti –, in cui si nota il divertente lapsus che porta il cronista (o il tipografo compositore) a scambiare il nome del baritono Walter Monachesi con quello di uno dei più noti presentatori televisivi dell'epoca, Walter Marcheselli.

La compagnia di cantanti, oltre Monachesi, comprendeva comunque dignitosi o ottimi professionisti come Gianna D'Angelo, il soprano di coloratura di origine americana che dal 1961 sarebbe apparsa regolarmente sulle scene del Metropolitan (vedi Fig. 10); sfoggiò le sue doti vocali in *Lucia* ed *Elisir d'amore*, accanto al tenore Gino Sinimberghi. La prima opera era senz'altro quella più adatta alla sua vocalità; come rileva il cronista:

Voce freschissima, limpida, dal timbro purissimo quella della D'Angelo, soprano altrettanto padrone del canto come della scena cui dava particolare rilievo anche la sua personale avvenenza.

¹⁴⁸ Cfr. TROMBETTA, *Breve storia del Teatro Comunale*, in ID., *Quegli anni da non dimenticare*, p. 380 e BOVA, *Storia del Teatro Comunale*, pp. 50 e ss.

¹⁴⁹ GUIDO TRIPEPI, *Il rifacimento del Teatro Comunale Francesco Cilea*, a cura del COMUNE DI REGGIO CALABRIA, Reggio Calabria, 1964; il contenuto di questo volumetto apparve poi anche in una serie di articoli pubblicati da «La Voce di Calabria», XXIII, 2, 10 gennaio 1965 e numeri seguenti.

¹⁵⁰ *Grande gala del gusto e della melodia dal quattro di marzo. 4 gioielli del melodramma italiano per una felice stagione del nostro Teatro Comunale*, «La Voce di Calabria», XVI, 33, 9 febbraio 1958, p. 2.

Fig. 10 – Il soprano Gianna D’Angelo, protagonista della stagione lirica del 1958 (da «La Voce di Calabria» del 5 marzo 1958)



La sua interpretazione ha avuto momenti di autentica felicità contrassegnati da un chiaro disteso abbandono alle virtù del canto.¹⁵¹

Nelle altre due opere, *Traviata* e *Madama Butterfly*, i ruoli principali furono affidati ad Orietta Moscucci (*Violetta*), con Antonio Galiè (*Alfredo*) nella prima,¹⁵² mentre Miki Koiwai fu *Cio-Cio-San* nella seconda. A dirigere l’orchestra del Conservatorio di Pesaro due maestri già noti al pubblico di Reggio per essere stati impegnati in stagioni liriche precedenti: Franco Patané e Vincenzo Marini. A proposito di quest’ultimo, si esprime apprezzamento per la sua direzione della *Traviata*, diversa da quella nervosa e ritmicamente incisiva di Arturo Toscanini – che viene considerata alla stregua di una “edizione critica” della partitura, dando luogo (sembra di capire) ad una interpretazione sostanzialmente monocorde –, per presentare una più ricca tavolozza di affetti e di sottolineature patetiche.¹⁵³

L’anno successivo, nel febbraio 1959, la rappresentazione di due opere, *Norma* e *Tosca*, fu organizzata per commemorare la figura di Beniamino Gigli, morto nel 1957, tenore che aveva avuto occasione di esibirsi a Reggio Calabria.¹⁵⁴ La manifestazione, pur con seri professionisti come Adriana Guerrini nel ruolo di Tosca e Umberto Borsò in quello di Cavaradossi, non ebbe un riscontro significativo sulla stampa. Maggiore risonanza ebbe invece il concerto vocale, con brani scelti da *Adriana Lecouvreur*, *Arlesiana* e *Gloria*, che si tenne nel

¹⁵¹ *Trionfa “Lucia” sul palcoscenico del ‘Cilea’. Grande attesa per la “Butterfly”*, «La Voce di Calabria», xvi, 54, 6 marzo 1958, p. 2.

¹⁵² Su di lui, cfr. DANIELE RUBBOLI, *Sulle orme di Gigli, ritratto di Antonio Galiè*, «L’Opera. Mensile per il mondo del melodramma», v, 43, febbraio 1991.

¹⁵³ Cfr. *Grande successo di ‘Traviata’ al Comunale. Questa sera in cartello la ‘Lucia di Lammermoor’*, «La Voce di Calabria», xvi, 53, 5 marzo 1958, p. 2.

¹⁵⁴ Cfr. CIPRIANI, *Ricordando Beniamino Gigli*.

giugno 1961 per ricordare Cilea. L'evento fu teletrasmesso dalla RAI e ne fu principale protagonista Giulietta Simionato, con l'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Ottavio Ziino.

La Radiotelevisione Italiana ha voluto rendere un commovente e solenne omaggio al maestro Francesco Cilea nel Teatro Comunale di Reggio a lui intitolato con un concerto, compreso nel quadro delle manifestazioni del Giugno Radiofonico e come tale trasmesso sul programma nazionale. Dicendo questo abbiamo detto tutto; che si è trattato di una grandiosa manifestazione d'arte, veramente degna dell'immortale artista calabrese [...]. Hanno preso parte allo splendido concerto vocale e strumentale alcuni artisti di grande nome, che erano Giulietta Simionato, Gabriella Tucci, Giannella Borrelli, Agostino Lazzari e Ugo Tortorici, e l'Orchestra Sinfonica Siciliana, composta di novanta elementi, che, sotto la vigile, geniale e precisa direzione del maestro Ottavio Ziino, hanno avuto un ruolo determinante nel successo della grande serata. Il pubblico ha molto festeggiato i cantanti dopo l'esecuzione dei vari brani tratti dalle opere *Gloria* – tanto cara all'insigne suo autore – *Arlesiana* e *Adriana Lecouvreur* ed ha accomunato nello stesso caldo e reiterato applauso il valente maestro Ziino, tornato in mezzo a noi dopo tanti anni di assenza e che ha confermato le doti che gli conoscevamo, e l'Orchestra Sinfonica Siciliana [...].¹⁵⁵

Infine, prima della chiusura di circa un anno e mezzo del teatro per i lavori di ristrutturazione, si registra un'importante stagione lirica che, sebbene svoltasi nel gennaio 1962, rientrava nei programmi celebrativi del centenario dell'Unità d'Italia. Reggio assunse il ruolo di capofila in Calabria, grazie alle maggiori dimensioni del palcoscenico del "F. Cilea" che lo rendevano adatto alla preparazione di un'opera che coinvolgeva grandi masse come *Nabucco*; dopo la prima rappresentazione il 16 gennaio, la stessa compagnia la propose anche a Catanzaro e Cosenza.¹⁵⁶ Gli ingenti finanziamenti ricevuti consentirono di allestire cinque opere: *Traviata*, *Rita* di Donizetti, *Mara* di Benintende (che finalmente venne eseguita davanti al pubblico reggino), *Rigoletto* e, per l'appunto, *Nabucco*, con le voci prestigiose di Mirella Parutto, nel ruolo di Abigaille, per quest'ultima, e di Virginia Zeani per la *Traviata*.

Fu senz'altro la Zeani, il soprano di origine romana che aveva fatto del personaggio di Violetta il suo preferito, a ricevere i maggiori riconoscimenti:

[...] una interpretazione armoniosa, fresca, spontanea, e per ciò gradevole. Virginia Zeani è una cantante dai mezzi notevoli, dalla tecnica sicura. Ha voce salda ed espressiva, soprattutto nel registro medio; grande musicalità e duttilità di fraseggio, sicuro dominio del declamato, razionale uso del testo ai fini espressivi e fonici, eccezionale talento scenico. La sua Violetta non ha quindi bisogno di fronzoli, di leziosità stilistiche per imporsi alle platee. E si avvale di una giovinezza traboccante. Questa, la Violetta che ha inebriato ieri sera l'elegante pubblico reggino che ha fatto cornice con un "tutto esaurito" alla inaugurazione della stagione lirica.¹⁵⁷

Nella naturalezza e veridicità della interpretazione, senza forzature, dovette trovare un partner ideale in Fernando Bandera, un Alfredo alieno da sottolineature eccessive, di grande umanità nel rendere i momenti di entusiasmo come l'amaro sconforto e dolore che il personaggio sperimenta nel corso dell'opera (vedi Fig. 11).

Nonostante *Nabucco* fosse il titolo cui si attribuiva maggiore importanza nell'ambito

¹⁵⁵ *Commemorato a Reggio Francesco Cilea*, «Corriere di Reggio», VII, 26, 8 luglio 1961.

¹⁵⁶ Cfr. *Grande stagione lirica per la celebrazione del centenario*, «Corriere di Reggio», VII, 45, 16 dicembre 1961.

¹⁵⁷ G. SAGI, *Le cronache d'arte. La Traviata al "Cilea"*, «Gazzetta del Sud», XI, 12, 12 gennaio 1962.



Fig. 11 – Virginia Zeani, Fernando Bandera e Giuseppe Morelli (dalla «Gazzetta del Sud» dell'11 gennaio 1962)

delle celebrazioni, fu tuttavia quello che, in sede di recensione, venne sbrigato rapidamente, sottolineando l'omogeneità della esecuzione, mentre l'interesse fu calamitato dalla rappresentazione di *Mara* di Pasquale Benintende, finalmente giunta al suo battesimo reggino, dopo un tentativo abortito nel 1958.¹⁵⁸ A dirigerla fu Graziano Mucci, lo stesso maestro che ne aveva proposto nel 1953 a Cremona la prima esecuzione;¹⁵⁹ nel cast vocale spiccava nel ruolo della protagonista Marina Cucchio, un soprano di buona rinomanza.

Fu quella l'occasione per la cittadinanza di festeggiare un maestro timido e riservato che aveva costituito un punto di riferimento importante per la vita musicale reggina. Di *Mara* venne lodata la «vena melodica [...] sostenuta per lo svolgersi di tutti i due atti»; ma il brano maggiormente apprezzato fu l'intermezzo sinfonico tra primo e secondo atto, «che anche da solo costituisce un capolavoro di finezza stilistica e di potenza descrittiva», col suo «ricco contrappunto, vigoreggiato da una efficacissima strumentazione».¹⁶⁰ Poiché esso sfociava direttamente nella scena successiva, si mise in circolazione la voce che Benintende di proposito non lo avesse concepito in forma chiusa per evitare, schivo com'era, che gli applausi del pubblico lo costringessero a venire alla ribalta per ringraziare.¹⁶¹

¹⁵⁸ CALOGERO, *Pasquale Benintende*, p. 71.

¹⁵⁹ Il fatto che l'opera fosse stata eseguita a Cremona era dovuto alla stima che nei confronti di Benintende nutriva il prefetto di quella città, che in precedenza aveva ricoperto la stessa carica a Reggio; cfr. *Pasquale Benintende insigne compositore*, pp. 80 e ss.

¹⁶⁰ *La stagione lirica al Teatro "Cilea". Vibrante successo di Mara di Pasquale Benintende*, «Corriere di Reggio», IX, 2, 20 gennaio 1962.

¹⁶¹ Cfr. *Un commento del M. Osvaldo Minervini. La Mara opera d'ambiente costituisce un vanto della lirica calabrese*, «Corriere di Reggio», IX, 3, 27 gennaio 1962.

IX

Conclusi i lavori di ristrutturazione (vedi Fig. 12), il teatro riapre il 25 febbraio 1964 con una breve stagione lirica affidata a buoni professionisti, alcuni già affermati; tra di essi ricordiamo il soprano Luisa Maragliano e il mezzosoprano Lucia Danieli interpreti del *Trovatore*, e Rosanna Carteri, Mimì nella *Bohème*, insieme con il tenore Luciano Saldari. La terza ed ultima opera proposta accanto alle due prima citate fu *Madama Butterfly*, con protagonista Edy Amedeo e il giovane Luciano Pavarotti, da poco in carriera (vedi Fig. 13). A lui fu affidato il ruolo di Pinkerton, che lo vedeva impegnato nello stesso inizio d'anno anche al Massimo di Palermo.¹⁶² Mancano recensioni che riferiscano sul livello delle interpretazioni, affidate alle bacchette di due direttori ben noti al pubblico di Reggio come Franco Patané e Giuseppe Morelli alla guida dell'Orchestra del Teatro Comunale di Firenze.

In quello stesso 1964 è da segnalare un evento che avrà importanti ripercussioni sulla vita musicale reggina: l'istituzione del Conservatorio di musica "F. Cilea", che il primo ottobre avviò i suoi corsi come sezione staccata del "San Pietro a Majella" di Napoli, prendendo il testimone dal Liceo musicale omonimo che fino a quel momento aveva assicurato un buon livello di formazione a coloro che volevano dedicarsi allo studio della musica in modo professionale.¹⁶³ La pressione esercitata su chi era responsabile della gestione teatrale e l'esigenza avvertita di valorizzare le forze locali si fece strada lentamente, man mano che le nuove leve uscite dal Conservatorio, o musicisti di origine reggina che avevano avuto modo di formarsi ed essere apprezzati fuori dai confini della regione, cominciarono a farsi avanti, a dimostrare il loro valore ed a rivendicare un loro ruolo.

Nel mentre, il Teatro Comunale continuava ad assicurare, con brevi stagioni liriche, la



Fig. 12 – Interno del Teatro "F. Cilea" dopo i lavori di ristrutturazione

¹⁶² Cfr. MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo*, p. 269.

¹⁶³ Cfr. GIACOMO DI BERNARDO, *Cenni storici sul Conservatorio di musica "Francesco Cilea"*, in *La dolcissima effigie*, pp. 15-21: 15.

Fig. 13 – Luciano Pavarotti nella stagione del 1964 (dalla «Gazzetta del Sud» del 29 febbraio 1964)



possibilità di ascoltare o confrontarsi con buoni e talora ottimi artisti. È il caso della stagione del 1965, con il soprano americano Anne McKnight (in arte Anna De' Cavalieri), protagonista di *Tosca* e *Cavalleria rusticana*, o di Piero Cappuccilli nel *Rigoletto*, con Anna Maccianti (Gilda), l'anno successivo.

Fu proprio la stagione del 1966 – quella che, con la rappresentazione dell'*Adriana Lecouvreur*, in ricordo del centenario della nascita di Francesco Cilea, vide Floriana Cavalli ricevere ampi consensi per la sua interpretazione¹⁶⁴ – ad annoverare l'esordio sul podio del teatro reggino di Nicola Sgro (vedi Fig. 14). Il giornalista della «Gazzetta del Sud» lo presentava così: «Una novità per la nostra città: l'orchestra verrà diretta da un valoroso concittadino, il M. Nicola Sgro, che stimiamo per la serietà della sua preparazione e per la sua sensibilità di artista». ¹⁶⁵ Dopo aver frequentato a Reggio i corsi del Liceo musicale, Sgro completò la sua formazione alla scuola di Franco Ferrara e si fece notare per le sue qualità direttoriali nei *master* frequentati al Mozarteum di Salisburgo, tenuti da Lovro von Matačić e Herbert von Karajan. A Sgro diede fiducia il responsabile artistico di quella stagione, Fabio Ronchi,¹⁶⁶ affidandogli la direzione dell'ultima opera, la *Traviata*.

¹⁶⁴ Le fecero corona i “veterani” Miriam Pirazzini come “principessa di Bouillon” e Afro Poli come “Michonnet”; cfr. Ieri al «Comunale» di Reggio. Un'«Adriana» da Scala. Splendida interprete Floriana Cavalli [...], «Gazzetta del Sud», xv, 69, 11 marzo 1966, p. 7.

¹⁶⁵ L. A., *Con Rigoletto si inaugura martedì la stagione lirica al Comunale, giovedì Adriana e commemorazione Francesco Cilea nel centenario della nascita. Il M° Sgro dirigerà La Traviata*, «Corriere di Reggio», xiii, 10, 5 marzo 1966.

¹⁶⁶ A Roma, presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, esiste un fondo “Fabio Ronchi”. L'Istituto gli ha anche dedicato alcune pagine del suo sito Web (<http://www.icbsa.it/index.php?it/572/fondo-ronchi>), in cui è presentati in questi termini: «Apprezzato baritono, insegnante di canto ed infine impresario di successo, con la sua autorevole esperienza Fabio Ronchi (1894-1978) ha contribuito a circa 50 anni di storia della musica lirica italiana».



Fig. 14 – Nicola Sgro sul podio del Teatro “F. Cilea” nella stagione 1966 (collezione privata Nicola Sgro)

Non vi sono recensioni delle rappresentazioni di quell’anno, ma un’idea del taglio dato da Sgro alla sua interpretazione dell’opera verdiana si può avere dalle parole con cui viene annunciata la stagione del 1967, che vede il maestro reggino condividere con Manrico De Tura l’onere della direzione:

Va posto un accento particolare sulla presenza di Nicola Sgro che costituirà sicuramente come lo scorso anno un motivo di vivissimo richiamo. Il pubblico non potrà dimenticare che il successo della stagione 1966 è dipeso in parte preponderante dalla *Traviata*, esemplare, vivida di interne tensioni, di Sgro.¹⁶⁷

In quella stagione Fabio Ronchi cercò di muovere un po’ le acque della routine che cominciava ad imporsi sulle scene del “Cilea” nella scelta dei titoli delle opere, accostando ad *Aida*, *Lucia di Lammermoor* ed *Elisir d’amore*, queste ultime due affidate a Sgro,¹⁶⁸ due proposte “nuove”, cautamente annunciate:

C’è ad esempio una prova evidente del desiderio di promuovere il vivo interesse culturale per l’opera del Settecento (*La Serva Padrona* di Pergolesi) e dell’intenzione di indurre gli spettatori, al riparo di parziali riserve, all’esplorazione del teatro contemporaneo, attraverso *Il Telefono* di Menotti, il famoso compositore italo-americano creatore del Festival dei Due Mondi a Spoleto.¹⁶⁹

L’attività in ambito lirico del Teatro “F. Cilea” continuò più o meno regolarmente sino al 1981 stagione con cui si chiuse un altro ciclo nella vita della istituzione.

¹⁶⁷ Dal 27 febbraio al 6 marzo la stagione lirica al Comunale di Reggio, «Corriere di Reggio», XIV, 7, 18-24 febbraio 1967.

¹⁶⁸ Qualche particolare sugli imprevisti dovuti alla indisposizione del tenore Giuseppe Campora, che costrinse a reperire *in extremis* per *Elisir d’amore* Edoardo Gimenez, le fornisce lo stesso Sgro; cfr. NICOLA SGRO, *Sul filo della memoria: il mio rapporto con il “Cilea”*, in ENZO LAGANÀ, *Reggio Calabria dalla guerra alla rivolta. Antologia e album della città*, Reggio Calabria, Alfagi, 2011, II, pp. 425-442: 435-436.

¹⁶⁹ Dal 27 febbraio al 6 marzo la stagione lirica al Comunale di Reggio, «Corriere di Reggio», XIV, 7, 18-24 febbraio 1967.

Scorrere le notizie offerte nella Cronologia delle stagioni liriche per questo lasso di tempo offre spazio a considerazioni di varia natura. Poiché il teatro non riesce ad ottenere a livello ministeriale riconoscimenti che gli consentano di fare affidamento su flussi stabili e consistenti di denaro pubblico, la sua attività non può essere programmata in modo adeguato e resta legata alla disponibilità aleatoria di finanziamenti, di entità solitamente modesta, da parte delle diverse amministrazioni, nazionale o locali. L'attività lirica riceve di solito scarsa attenzione da parte della stampa, rappresentata dal «Corriere di Reggio» (testata con cadenza settimanale) e dalla più importante e diffusa «Gazzetta del Sud» di Messina, che in linea di massima si limitano a presentare sommariamente le brevi stagioni e talora ad ospitare comunicati o notizie di conferenze stampa date dagli amministratori degli enti interessati. Eccezionale è il rilievo, probabilmente per un concorrere di cause, attribuito dalla «Gazzetta del Sud» alle due opere, *Turandot* e *Traviata*, in programma nella stagione del 1969, sia per l'importanza delle protagoniste – Lucilla Udovich per la prima opera, Anna Moffo per la seconda – che per l'origine messinese del tenore Giuseppe Gismondo, Calaf nella *Turandot*. Per questa occasione fu mobilitato il critico musicale titolare della testata, Marcello Passeri, che sviluppa osservazioni più specifiche sul livello esecutivo delle opere proposte.

Passeri, che pur ricorda di avere assistito alla commovente prima della *Turandot*, diretta da Toscanini alla Scala nel 1926 poco dopo la morte di Puccini, ha parole di apprezzamento per l'interpretazione offerta nel teatro reggino;¹⁷⁰ l'unica riserva è nei confronti proprio della prestazione di Giuseppe Gismondo, che viene giustificato per non essere stato pienamente all'altezza delle aspettative per una indisposizione.

Anche Anna Moffo (vedi Fig. 15) sembra non fosse pienamente in salute, ma tale era il fascino del soprano, al pari dell'autorità con cui padroneggiava la scena e il personaggio (che aveva due anni prima proposto nella versione filmica diretta da Mario Lanfranchi),¹⁷¹ da catturare l'attenzione del pubblico con la palpitante umanità della sua interpretazione.¹⁷² L'assecondava pienamente Nicola Sgro che, per citare le parole di Passeri:

[...] mi ha convinto che per lui una lettura musicale non è soltanto un impegno artistico, ma pure, e, forse, più di tutto un impegno morale. Giustamente convinto che l'orchestra sia inflessibilmente, forse crudelmente, sottoposta alla dittatura, all'imperio delle voci di palcoscenico, ha tenuto lo scarno tessuto musicale in una continua atmosfera di sottile dosaggio di sonorità.¹⁷³

Negli anni successivi non mancano interpreti prestigiosi, ma le segnalazioni sulla stampa si limitano ad evidenziare la fama degli artisti impegnati, sempre in un repertorio tradizionale, senza dare spazio ad osservazioni critiche, se non di taglio molto generico.

Nel 1972, ad esempio, torna a Reggio, questa volta per assumere il ruolo di Mimì, Virginia Zeani; in sede di presentazione del cast della *Bohème* ci si limita ad etichettarla

¹⁷⁰ Vedi MARCELLO PASSERI, *Pubblico entusiasta al Teatro Cilea. La stagione lirica di Reggio inaugurata dalla «Turandot»*. Vittorio Gayone [...], «Gazzetta del Sud», XVIII, 328, 9 dicembre 1969.

¹⁷¹ Aveva avuto come partner principale Franco Boniselli e direttore d'orchestra Giuseppe Patané; cfr. CARLO MARINELLI, *Discovideografia verdiana (2002-2003)*, «Studi verdiani», XVII, 2003, pp. 255-290: 284.

¹⁷² M. PASSERI, *Applaudita edizione della «Traviata» a Reggio Calabria. Anna Moffo [...]*, «Gazzetta del Sud», XVIII, 329, 10 dicembre 1969, p. 7.

¹⁷³ *Ibidem*.



Fig. 15 – Locandina della *Traviata* con Anna Moffo, stagione 1968 (collezione privata Nicola Sgro)



Fig. 16 – Giuseppe Di Stefano e Rossana Pacchirole (dalla «Gazzetta del Sud» del 20 dicembre 1974)

come «autentico astro del firmamento lirico», ma l'interpretazione dell'opera non riceve poi alcuna attenzione.¹⁷⁴ In fondo quello che interessa è assicurare la presenza di un nome di ampia risonanza, che garantisca soprattutto un ritorno d'immagine, mentre il resto sembra svolgere un ruolo secondario.

Nel dicembre 1974 altre due celebrità come Giuseppe Di Stefano (vedi Fig. 16) e Nicola Rossi Lemeni presero parte, sotto la direzione di Nicola Sgro, alla rappresentazione dell'*Elisir d'amore*, ma si era in un periodo in cui la voce di Di Stefano era notevolmente deteriorata per scelte incaute fatte dal tenore negli anni precedenti. Il personaggio di Nemorino, che era stato uno dei suoi preferiti nella fase iniziale della carriera, è probabile sia stato proposto notevolmente appesantito da una vocalità che aveva perso la freschezza giovanile. Tuttavia in sede di recensione ci si limita a dire che: «Padroni assoluti della scena, essi hanno dato vita ai personaggi di Nemorino e Dulcamara, confermandosi all'altezza della loro fama e riscuotendo i consensi del pubblico».¹⁷⁵

In quegli anni bisogna segnalare gli sforzi fatti, in particolare da Sgro (che assunse la direzione artistica del teatro dal 1972), di valorizzare le risorse locali. Si concretizzano nel

¹⁷⁴ *La stagione lirica al Teatro Comunale*, «Corriere di Reggio», XIX, 46, 16 dicembre 1972.

¹⁷⁵ R. R., *Lirica a Reggio: stasera la «Butterfly». Domenica l'«Elisir d'amore»*, «Gazzetta del Sud», XXIII, 341, 20 dicembre 1974, p. 10.

1976 in una edizione dell'*Adriana Lecouvreur* il cui allestimento venne realizzato sfruttando competenze cittadine per scene, costumi e coreografie. Protagonista dell'opera fu Irma Capece Minutolo, apprezzabile per le qualità vocali; anche lei, tuttavia, non viene gratificata da recensioni dopo la rappresentazione.¹⁷⁶

Un tentativo di uscire dalla ristretta cerchia di titoli solitamente proposti nelle stagioni liriche reggine viene fatto nel 1978 con l'esecuzione di *Uno sguardo dal ponte*, scritto nel 1961 da Renzo Rossellini. Chiara è l'intenzione di aprirsi a temi più moderni, anche per risvegliare l'interesse del pubblico giovanile, di cui si cercava di favorire l'attenzione nei confronti dell'opera lirica attraverso recite destinate alle scolaresche.¹⁷⁷

L'ultima stagione di questa fase della storia del Cilea, quella del 1981, vede ribadito il tentativo di esercitare un controllo sulle scelte di opere e interpreti da proporre, senza subire i diktat delle agenzie:

Per la prima volta, in sede locale, si è progettata la scelta del "cast" di artisti, opera per opera, si è vagliata la regia, si è scelta l'orchestra, si sono fatte prove straordinarie per mettere a punto le recite nel migliore dei modi, e tutto questo mantenendo la piena titolarità e responsabilità culturale sul prodotto finito come amministrazione.¹⁷⁸

Ma di lì a poco il teatro viene nuovamente chiuso ad una regolare programmazione lirica per adeguarlo alle nuove esigenze di sicurezza imposte da una legislazione più rigorosa. Intanto le forze locali premono e cercano di mettersi in luce; così nel 1992 si segnala qualche isolata recita, organizzata, ad esempio, da Gaetano e Bruno Tirotta, con *La Cambiale di matrimonio* di Rossini;¹⁷⁹ il secondo dei fratelli, che acquisirà notevole competenza e rinomanza a livello nazionale come maestro di coro, collabora anche per la realizzazione dei *Pagliacci*, rappresentata nell'ottobre dello stesso anno ricorrendo in gran parte soltanto a musicisti di Reggio.¹⁸⁰

Quando il teatro riapre, nel 2002, dopo aver assolto agli obblighi della sicurezza, la nuova inaugurazione non può che avvenire nel nome di Cilea, con l'*Adriana Lecouvreur* affidata alla splendida voce di Katia Ricciarelli,¹⁸¹ la cantante cui sarà attribuito il ruolo di consulente artistico nella prospettiva di un rilancio dell'attività.¹⁸² Ma, da questo momento in poi, è opportuno che il tentativo di tracciare una storia delle stagioni liriche si interrompa per cedere il passo alla cronaca, cui rimandiamo. Essa comincia progressivamente ad infittirsi, grazie alla presenza di un numero crescente di testate giornalistiche locali che seguono

¹⁷⁶ Omaggio a Cilea. *L'Adriana oggi a Reggio*, «Gazzetta del Sud», xxv, 348, 21 dicembre 1976.

¹⁷⁷ *La stagione lirica. Dal 12 al 15 dicembre al Teatro Comunale*, «Corriere di Reggio», xxv, 40, 11 novembre 1978.

¹⁷⁸ *Contrariamente al passato. Una stagione lirica progettata in città*, «Gazzetta del Sud», xxx, 351, 23 dicembre 1981, p. 4.

¹⁷⁹ *Al teatro Comunale*, «Corriere di Reggio», xxxix, 7, 14 febbraio 1992.

¹⁸⁰ Cfr. GIACOMO DI BERNARDO, *Con "I Pagliacci" torna la lirica a Reggio*, «Corriere di Reggio», xxxix, 41, 30 ottobre 1992.

¹⁸¹ Cfr. PIERO GAETA, *Teatro Cilea, una notte magica. [...] Katia Ricciarelli sarà Adriana Lecouvreur [...]*, «Gazzetta del Sud», li, 114, 28 aprile 2002.

¹⁸² Cfr. PAOLA ABENAVOLI, *Con Rossini inizia la lirica al Cilea. Conferenza stampa del consulente artistico del teatro reggino, Katia Ricciarelli [...]*, «Il Quotidiano», x, 12, p. 43, 13 gennaio 2004.



Fig. 17 – Giuseppe Filianoti, con alla sua destra Bruno Tirota, a sinistra Giorgio Cebrian, interpreti dell'*Arlesiana* di Francesco Cilea

l'attività del risorto teatro. Un cenno comunque meritano le esibizioni del tenore Giuseppe Filianoti, che offre alla sua città d'origine due straordinarie interpretazioni: nel dicembre 2005 come Federico nell'*Arlesiana* (vedi Fig. 17)¹⁸³ e nell'aprile 2009 come Werther nell'omonima opera di Massenet.¹⁸⁴

Il coinvolgimento sempre maggiore nell'attività del teatro di docenti, allievi ed ex-allievi del Conservatorio di musica reggino, con la loro professionalità ed entusiasmo, rendono concreta la speranza che, superando le difficoltà che hanno sempre accompagnato il suo percorso, il Teatro "F. Cilea" offra materia degna di essere in futuro ancora narrata.

¹⁸³ Cfr. GIUSEPPE TUMINO, *Il tenore non rimpiange la stagione scaligera. Reggio Filianoti stasera riporta a casa l'Arlesiana*, «Gazzetta del Sud», LIV, 333, 8 dicembre 2005.

¹⁸⁴ Cfr. ID., *Filianoti-Werther, spirale di follia [...] Il tenore reggino trionfa nell'opera di Massenet: un'interpretazione storica*, «Gazzetta del Sud», LVIII, 108, 20 aprile 2009).