

Gloria GRAVINA
(Università di Ovest di
Timi oara)

**Il melodramma tra emigrazione
e culture ospiti**

Abstract: (The Melodrama between Migration and Guest Culture) The Melodrama is a typically Italian musical and cultural phenomenon that develops in a particular historical period that embraces the '800 and moves to the beginning twentieth century, a period when Italy alternates great stress relieving tensions in political, social and economic field.

Mirror of evolution of musical taste of the Italian society by the nineteenth century and early twentieth century, is transported out of the territory in which it is born and grows through the great phenomenon of the Italian migration which, starting from the mid-nineteenth century, assumes significant proportions for Italy.

For its spread beyond national borders, much is due to the cultural background of the common people, mostly of peasant or petty bourgeois who, among other riches of the immense Italian cultural heritage, includes in its "DNA" a basic musical education also due to the wide spread on the whole territory of the Italian "bands".

Keywords: Melodrama, Italy, Migration, Music bands, Heritage

Riassunto: Il Melodramma è un fenomeno musicale e culturale squisitamente italiano che si sviluppa in un periodo storico particolare che abbraccia tutto l'Ottocento e arriva fino all'inizio del XX secolo, periodo in cui l'Italia alterna grandi tensioni a distensioni politiche, sociali ed economiche.

Specchio dell'evoluzione del gusto musicale della società italiana ottocentesca e dei primi del Novecento, viene veicolato fuori dal territorio in cui nasce e cresce attraverso il grande fenomeno dell'emigrazione italiana che, proprio a partire dalla metà del XIX secolo, assume proporzioni significative per l'Italia.

Per la sua diffusione fuori dai confini nazionali, molto si deve al bagaglio culturale della gente comune, per lo più di estrazione contadina o piccolo-borghese che, tra le altre ricchezze dell'immenso patrimonio italiano, annovera nel suo "DNA" una formazione musicale di base anche e soprattutto alla grande diffusione su tutto il territorio nazionale delle "bande musicali".

Parole-chiave: Melodramma, Italia, Emigrazione, Bande musicali, Patrimonio

È noto che tra le ricchezze che costituiscono il patrimonio universale dell'umanità si annovera pure il Melodramma, l'opera lirica italiana. Ci soffermeremo brevemente su alcuni aspetti che all'opera lirica si riferiscono e in particolare sulla dimensione sincronica del successo del Melodramma. Questo, si sa, è stato un fenomeno squisitamente italiano che, così come lo conosciamo e apprezziamo ancor oggi, inizia il suo viaggio già all'indomani delle guerre napoleoniche e, attraversando tutto il secolo XIX, giunge – fecondo e prolifico – fino agli anni trenta del secolo scorso.

Dunque per quanto concerne il piano sincronico, ci soffermeremo brevemente su alcuni particolari aspetti che hanno favorito il successo del Melodramma oltre i confini nazionali e in taluni ambienti, successo che non si fa difficoltà a definire "planetario". Per quanto concerne quello che è stato il "movimento", per così dire, del Melodramma verso la terra delle grandi opportunità e cioè il viaggio transoceanico che ne vede l'approdo quasi contemporaneamente in America Latina e negli Stati Uniti, "Emigrazione" è la parola chiave per intendere tale percorso.

Prima ancora che al nord, un significativo trasferimento/spostamento di varia umanità si verifica in America Latina, area romanza. L'evento di riferimento che dà il via a quello che poi è diventato un vero e proprio fenomeno che ha investito le masse della popolazione, e cioè un flusso migratorio di proporzioni più che considerevoli, è il matrimonio di Teresa Cristina di Borbone (sorella del Re di Napoli, detto "Franceschiello") con Pedro II, imperatore del Brasile, nel 1847.

Per il trasferimento definitivo della futura imperatrice del Brasile, Teresa Cristina (che, vale la pena qui ricordare, napoletana di nascita, era una grande estimatrice dell'opera e si esibiva spesso privatamente come cantante con voce di soprano), dalla corte di Napoli - com'è facile immaginare - si spostarono non solo un numero ragguardevole di camerieri, valletti, cuochi, sarti, maestranza di vario genere e quant'altro, ma anche e soprattutto un vero e proprio esercito di intellettuali per lo più di alto rango sociale, appartenenti a quelle frange dell'aristocrazia napoletana e siciliana più progressista, e ancora tecnici di alto livello, quali architetti, ingegneri (formatisi presso l'Università Federico II di Napoli), e poi artisti quali pittori, raffinati decoratori, danzatori, cantanti, musicisti e compositori (questi ultimi provenienti da una delle più importanti e antiche fucine del mondo della musica italiana di quell'epoca, il conservatorio di San Pietro a Maiella di Napoli).

Dopo questo primo importante e consistente nucleo di italiani che si spostarono in Brasile, iniziò un vero e proprio movimento migratorio dal sud e dal centro d'Italia, prima, che investì pian piano tutta la penisola, poi. Alla fine dell'Ottocento il fenomeno migratorio, che come in Italia aveva preso il via alla metà del secolo, interessò l'Europa intera. Fu infatti tedesca e italiana per lo più la manodopera specializzata, impiegata per la costruzione di nuove città, come Petropolis, situata a 40 km da Rio, scelta per la sua favorevole posizione collinare dalla corte imperiale per trascorrere in un clima più fresco i cinque lunghi mesi estivi di caldo afoso. E, per citare soltanto un esempio dei sette milioni di italiani che lasciarono il Paese in cerca di condizioni migliori di vita, fu proprio a Petropolis che un certo Giovanni D'Angelo emigrò nel 1904 all'età di 14 anni, in cerca di fortuna, partendo dall'Abruzzo, una delle regioni più depresse dell'Italia dell'epoca.

Sorge spontanea la domanda sul perché un contadino, un ragazzino italiano, con tre anni di scuola elementare alle spalle, vissuto fino a 14 anni in un paesino dell'entroterra abruzzese, dove l'unica cosa da fare per non morire di fame era decidere di lasciare la propria casa e partire, con una esperienza di vita quindi a prima vista poco significativa, abbia avuto un sogno che sia poi riuscito a realizzare in età adulta, in quella terra così lontana, e cioè la costruzione e la gestione di un teatro per portarvi l'opera lirica italiana.

Che cosa c'entra il teatro ed il mondo dell'arte con i pensieri, i sogni e le aspirazioni di quello che fu un ragazzo italiano emigrato in Brasile agli inizi del '900 dall'entroterra dell'Abruzzo¹?

Essere imprenditore e impresario teatrale, intraprendere relazioni impegnative con impresari teatrali italiani, concepire e affrontare un duplice progetto, l'uno all'altro legato e ciascuno di complessità e proporzioni tali da rappresentare prova severa anche per i più esperti addetti ai lavori, potrebbe sembrare

¹GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, Angelus Novus Edizioni, L'Aquila, 2000. (Rivista dell'Università degli Studi di Pescara - Facoltà di Lingue e Letterature Straniere)

un'impresa un po' velleitaria, poco giustificabile e, soprattutto, a una persona come Giovanni D'Angelo, poco adeguata. C'è invece un complesso di ragioni di natura storica e culturale, ma anche di legami e suggestioni (i quali ultimi hanno più a che fare con i ricordi, con gli affetti e con tutti quegli elementi che legano ogni uomo alla cultura della sua gente) che concorrono a dare una risposta.

Durante il secolo XIX e gli inizi del XX, il Melodramma dominò la scena musicale italiana, prevalendo nettamente sugli altri generi che ne risultarono quasi del tutto oscurati.

La straordinaria fortuna del teatro dell'opera si può ovviamente spiegare sia con motivazioni estetico-filosofiche e musicali, che sociologiche e culturali in senso lato. Dalla coincidenza delle prime con le seconde dipende l'enorme successo di pubblico del melodramma.

La straordinaria favorevole disposizione collettiva che ne consacra il successo è però magistralmente riassunta nell'affermazione di Antonio Gramsci, il quale sostiene che „l'unica forma di teatro nazional-popolare che abbiano avuto gli italiani sia stato il melodramma”².

Di fatto è il Melodramma italiano del 1800 che dispose se stesso nel modo migliore per essere apprezzato e amato non solo dal raffinato intenditore, ma anche dalla massa, dal popolo. Ciò avvenne perché i compositori italiani dell' '800 e del primo '900 legarono saldamente la musica a concrete vicende melodrammatiche e alla plasticità di definiti personaggi³. In essi la romantica „affermazione dell'individualismo si traduce in una intensificazione dei sentimenti: il melodramma [...] entra in un clima più appassionato e più ardente, che tocca da vicino gli interessi e le esperienze di ogni uomo”⁴.

Il Mila osserva che nel Melodramma italiano il tema dell'amore, ad esempio, nei suoi aspetti psicologici e affettivi, acquista una connotazione tutta sentimentale e passionale, per cui „nei casi di questi personaggi lo spettatore rifletteva la modestia borghese delle proprie esperienze sentimentali [...]”⁵.

E', dunque, una qualità precipua del Melodramma il coinvolgere e l'appassionare il pubblico di qualsiasi estrazione sociale; peculiarità che rimane viva ed efficace e si estende fino a tutto il Melodramma verista, con il quale entriamo in pieno '900, passando per il protagonista incontrastato di cinquant'anni di musica italiana: Giuseppe Verdi.

Questi, sia nella grandiosa opera corale collettiva (*Nabucco, Lombardi*), che in quella a personaggi (*Macbeth, Traviata*) con caratteri individuali potentemente scolpiti e rilevati da violenti contrasti, esprime in ogni caso sentimenti forti, palpitanti e veri perché coincidenti con quelli vissuti dal popolo, e quindi ad esso ben noti e cari.

La forte motivazione di natura culturale, riconosciuta anche da Gramsci, che spiega l'enorme successo del Melodramma, e allo stesso tempo il crescere dell'interesse del vasto pubblico, del popolo, per una forma di musica colta, che assume connotati “nazional-popolari”, è evidenziata anche dall'Allorto, trattando dei libretti d'opera, i quali „traducevano, in una versificazione adatta a coniugarsi con la musica, generi narrativi e personaggi dell'immaginazione in cui si identificava l'inconscio collettivo; in essi trovavano

²ALLORTO Riccardo, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano, 1989, p. 245

³MILA Massimo, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1977

⁴MILA Massimo, *op. cit.*, pp. 263-264

⁵MILA Massimo, *op. cit.*, p. 266

spazio e sviluppo i moti del sentimento e della fantasia che ognuno albergava in sé. Da *L'Italiana in Algeri* a *Sonnambula*, da *Lucia di Lammermoor* a *Nabucco*, da *Rigoletto* a *Cavalleria Rusticana*, a *Bohème*, le vicende e i personaggi incarnarono i moti dell'immaginazione e del sentire e i valori morali comuni a sei-sette generazioni di italiani⁶. L'universalità del messaggio del Melodramma dell'800-900 e la esclusività della preferenza di cui godette presso il pubblico sono dunque riconoscibili come caratteri precipui di un fenomeno socio-culturale di portata tanto vasta da investire l'intera comunità nazionale.

Si è assodato che in Italia, quando si parlava di musica, si parlava di Melodramma. Con riferimento al pubblico, l'Allorto afferma che „nell'800 la passione per la musica per i più si identificava con l'apprezzamento per l'opera, contagiando tutti i ceti sociali”⁷.

I teatri costituivano i templi del melodramma e in quanto alla loro diffusione, è da rilevare che a fine secolo XIX, in Italia, erano aperti e funzionanti più di un migliaio di teatri (tra opera e prosa), situati in circa 750 comuni⁸.

Ma per venire incontro alle esigenze dei ceti più umili che non si potevano certo permettere l'acquisto di un biglietto, comparivano anche nelle piazze dei centri più piccoli le cosiddette “compagnie di giro”, nomadi, eredi della commedia dell'arte, in cui agiva prevalentemente il “mattatore”; il pagamento avveniva abitualmente “in natura”⁹.

E' vero che contemporaneamente lo stesso loggione del teatro “chiuso”, i cui posti erano i più a buon mercato, non era frequentato da contadini e operai. Gli elementi meno abbienti della società, che si recavano in teatro, erano gli artigiani e i piccoli commercianti, con tutti coloro che, sentendosi partecipi del vivere civile e desiderando inserirsi meglio nella vita culturale del centro in cui vivevano, erano disposti ad investire una piccola parte delle proprie risorse finanziarie, che all'epoca generalmente erano già esigue, per l'acquisto di un biglietto di spettacolo operistico.

E' anche vero però che la rappresentazione teatrale non costituiva l'unica modalità di fruizione del melodramma, il quale impegnava la cultura popolare con la suggestione della sua musica e dei suoi personaggi carichi di tutte le loro passioni.

Esistevano altre forme di acculturamento nel campo della musica: nelle realtà regionali soprattutto del centro e del sud d'Italia erano capillarmente diffuse le bande musicali che con la loro azione favorirono e testimoniarono la penetrazione del melodramma fino negli strati più bassi del tessuto sociale anche se solo nei suoi aspetti più popolari.

Tra '800 e '900, la banda ha svolto una duplice funzione soprattutto per i ceti sociali meno abbienti: di vera e propria scuola-laboratorio di musica, che accoglieva a braccia aperte i figli del popolo, e di diffusione delle pagine più amate della musica sinfonica e operistica¹⁰.

Tutto questo, in Abruzzo (per tornare alla regione di provenienza del nostro Giovanni D'Aangelo), vale non soltanto per i ceti più umili, come osserva Marco Della Sciucca:

„In assenza di un solido mecenatismo o di una potente classe imprenditoriale [...] nascono e si moltiplicano [...] le bande cittadine autogestite, che incentrano il loro repertorio fondamentalmente

⁶ ALLORTO Riccardo, *op. cit.*, p. 245

⁷ ALLORTO Riccardo, *op. cit.*

⁸ ALLORTO Riccardo, *op. cit.*

⁹ CELENZA Franco, *Aspetti e figure del teatro abruzzese nell'Ottocento*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Istituto Nazionale di Studi Crociani, Chieti, 1996

¹⁰ LEONE Errico - MASCIARELLI Sergio, *Una vita per la banda*, Ed. Itinerari, Lanciano, 1981.

sulla rielaborazione e il riadattamento del grande repertorio romantico, e che possono pertanto rendere partecipe il popolo di un mondo musicale altrimenti inaccessibile”¹¹.

Il periodo di massima espansione del fenomeno delle bande musicali coincise con l'età aurea della musica italiana del Romanticismo e del Verismo.

Data la sua enorme diffusione, si può dire che la banda ha rappresentato l'espressione culturale popolare¹² più autentica dell'Italia del centro e del sud in generale¹³, che veniva a coincidere con la più alta espressione della musica colta italiana¹⁴, anche perché rispetto al nord, i grandi teatri dai grandi mezzi erano in numero decisamente inferiore.

La musica operistica veniva adattata agli organici bandistici secondo precisi canoni, che tenevano conto delle caratteristiche tecnico-espressive della formazione strumentale bandistica¹⁵. Eseguivano ampie trascrizioni (famoso quelle di A.Vessella) di opere liriche di Verdi, Bellini, Puccini, dove i cantanti venivano sostituiti dai solisti con i flicorni.

La tradizione bandistica italiana ha goduto del favore di molti tra i nomi più famosi dell'Ottocento operistico italiano, che spesso hanno ricoperto il ruolo di Maestro di banda ed hanno composto per formazioni bandistiche, come Giuseppe Verdi, Amilcare Ponchielli e Pietro Mascagni.

Si può dire in conclusione che è facile evincere come l'Italia abbia esportato non solo manodopera, ma anche tecnici altamente specializzati, quali architetti e ingegneri nonché artisti, quali cantanti e musicisti; questi ultimi, professionisti, insieme ad operai, contadini e maestranze di vario genere che pure si erano nutriti di quella musica colta, la musica operistica, divenuta nel suo rutilante successo poi accessibile a tutti, diventano di fatto i principali portatori e divulgatori di un patrimonio musicale di grandissimo spessore che lasciano in eredità non solo ai loro diretti discendenti, ma a tutte le generazioni successive che sino ad oggi seguitano ad apprezzarlo; l'Italia in definitiva ha esportato a partire dalla metà dell'Ottocento un prodotto culturale - bagaglio biologico ormai di tutti gli italiani dell'epoca – che riesce in brevissimo tempo a conquistare non solo il pubblico di tutta Europa, ma anche il pubblico d'oltreoceano¹⁶.

¹¹DELLA SCIUCCA Marco, *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L' Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti 1996, p. 474.

¹²GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, op.cit.

¹³GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, op.cit.

¹⁴GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, op.cit.

¹⁵ La banda eseguiva brani sinfonici e fantasie da opere e operette secondo adattamenti operati dal maestro concertatore, la cui figura spesso coincideva con quella del direttore di banda. Un caposaldo nell'ordinamento e codificazione di queste tecniche di rielaborazione e trascrizione è il *Trattato di strumentazione per banda* di A. VESSELLA. Ed. Ricordi, Milano, 1897-1901.

¹⁶GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, op.cit.

Bibliografia

- ALLORTO Riccardo, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano, 1989
- CELENZA Franco, *Aspetti e figure del teatro abruzzese nell'Ottocento*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Istituto Nazionale di Studi Crociani, Chieti, 1996
- DELLA SCIUCCA Marco, *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L'Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti 1996
- GRAVINA Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, Angelus Novus Edizioni, L'Aquila, 2000. (Rivista dell'Università degli Studi di Pescara – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere)
- LEONE Errico - MASCIARELLI Sergio, *Una vita per la banda*, Ed. Itinerari, Lanciano, 1981.
- MILA Massimo, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1977.