

INNOCENZO C. DE GAUDIO

VINCENZO VALENTE FRA I “GRANDI” COMPOSITORI, POETI E ARTISTI DI OPERE, OPERETTE E VARIETÀ DELLA NAPOLI POSTUNITARIA

1. Premessa

Vincenzo Maria Francesco Emanuele Valente nasce a Corigliano Calabro (Cosenza) il 21 Febbraio 1855, da Nicola e da Maria Teresa Bovio, agiata e còlta famiglia possidente. Al pari di altri giovani musicisti calabresi, è inviato a studiare nella città dalla secolare tradizione per gli studi musicali,⁸⁰ giacché «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj», confluiti successivamente nel Regio Collegio di musica “San Pietro a Majella” di Napoli,⁸¹ nonché vera e propria città del *loisir*.⁸² Ha quale maestro Salvatore Pappalardo,⁸³ eccellente violoncellista, compositore, didatta e, non ultimo, *Compositore di Camera* di Leopoldo Borbone, Conte di Siracusa, egli stesso *flautista, compositore e patriota*. Pappalardo, dal 1861 al 1867, si dedica

⁸⁰ Un ruolo di primo piano della cultura musicale napoletana è interpretato dai Conservatori di musica, che diedero vita alle più prestigiose scuole di musica d'Italia. Nel corso della loro storia hanno rappresentato un riferimento fondamentale per l'intera cultura musicale europea.

⁸¹ Cfr. CAFIERO, Rosa, «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj»: *formazione musicale e «armonica carriera» nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, in COTTICELLI, Francesco – MAIONE, Paologiovanni (a cura di), «Studi Pergolesiani», vol. 9, 2015, pp. 375-456; Cfr. anche: CAFIERO, Rosa – MAIONE, Paologiovanni (a cura di) *La formazione musicale nel Meridione d'Italia fra Viceregno e Regno*, Napoli, Turchini, 2022; CHIRICO, Teresa, *La musica nel Reale Albergo dei Poveri di Napoli e negli istituti dipendenti (1817-1861)*, in CAFIERO, R. – MARINO, Marina (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Reggio Calabria, Jason, 1999.

⁸² DEL PRETE, Rossella, *La città del loisir. Il sistema produttivo dello spettacolo dal vivo a Napoli tra '800 e '900*, in PESCE, Anita – STAZIO, Marialuisa (a cura di), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione. Culture e Società del Mediterraneo*, 2013, pp. 121-163, (per maggiori dettagli si rimanda a http://www.issm.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/mobile/index.html#p=11)

⁸³ Salvatore Pappalardo (Catania, 21 Gennaio 1817 – Napoli, 9 Febbraio 1884); Cfr. CARERI, Enrico – DONISI, Enrica (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato Sabauda e Italia Unita (1848-1870)*, Napoli, ClioPress, 2015.

all'insegnamento nelle scuole di musica dell'Albergo dei Poveri.⁸⁴ Dirigerà in seguito le scuole di musica nell'*Ospizio dei Ciechi* e il *San Giuseppe a Chiaia*. Fra i suoi allievi si ricordano Beniamino Cesi, Pietro Platania, oltre al Nostro. Maestro e allievo, tuttavia, subirono il medesimo destino: al pari di altri illustri personaggi *pre* e *post* unitari sono stati ricacciati in un'immeritata oscurità, «perché in Italia la potenza d'oblio supera anche quella dell'intelletto».⁸⁵ Questo breve scritto vuole solo essere un piccolo contributo di ricerca, scevro da fini e intenti "localistici" o campanilistici, in omaggio a quei compositori, operisti, artisti e intellettuali calabresi che – pur avendo offerto un contributo notevole alla storia culturale e musicale di questa Regione, al Mezzogiorno e all'intero Paese – non trovano più adeguato spazio nei programmi di concerti, cartelloni e rassegne, né a livello di ricerca e/o di iniziative istituzionali di salvaguardia, né di valorizzazione di un patrimonio materiale e immateriale, nel quale si registrano «vuoti di conoscenza che hanno, ovviamente, a che vedere con i processi produttivi della conoscenza stessa e della formazione».⁸⁶

2. Valente e Piedigrotta

«Quando la storia della canzone napoletana incontra quella della Festa di Piedigrotta offre elementi interessanti da analizzare. Per alcuni l'incontro fra la festa e la canzone può essere ricondotto ai tempi remoti in cui ai riti piedigrotteschi»⁸⁷ si partecipava a *tenzoni* canore fra il "carro delle lavandaie" – sul quale salivano solo donne – e quello dei *ficaiuoli* – gruppo virile – culminante ai *Pié della Grotta*, intonando canti *a figliola presso la tomba di Virgilio*,⁸⁸ poi replicati nella *Cripta Neapolitana* e sottoposti al severo giudizio

⁸⁴ Fondato da un altro calabrese, Marcello Fossataro (terziario francescano), nato a Nicotera (VV) nel 1565/69.

⁸⁵ MOTTOLA, Emilio, (a cura di), *Salvatore Pappalardo, ovvero della lotta contro il pericolo dell'oblio. Quintetto per quattro violoncelli e contrabbasso sulla "Zelmira" di Rossini, composto da Salvatore Pappalardo, Opera V*, Avellino, Gesualdo, 2017. Cfr. DE ANGELIS, Marcello, *La musica considerata filosoficamente: echi del Risorgimento e del bello ideale*, in appendice: *Filosofia della musica*, di Giuseppe Mazzini, Firenze, LoGisma, 2011.

⁸⁶ STAZIO, Marialuisa, *I motivi di un progetto*, in PESCE – STAZIO, (a cura di), *op.cit.*, p. 11.

⁸⁷ SANITÀ, Helga, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, in CARERI, Enrico - SCIALÒ, Pasquale (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, LIM, 2008, pp. 451-453.

⁸⁸ Cfr. DE SIMONE, Roberto, *Il Segno di Virgilio*, Pozzuoli, Puteoli, 1982, p. 117.

del popolo che – solo in un secondo momento – avrebbe fatto conoscere il titolo della *Figlia della Madonna*, ossia il “motivo vincente”.⁸⁹ Una pratica rituale spontanea che, a partire dalla metà dell'Ottocento, si trasforma in prodotto dell'industria culturale musicale «senza peraltro perdere nulla del suo significato antropologico. Da accessorio del testo rituale diviene elemento primario e indispensabile del contesto festivo tanto da imporsi su tutte le altre pratiche. Grazie anche al condizionamento esercitato dalla stampa – e più tardi dalla televisione – sull'immaginario collettivo locale e nazionale, Piedigrotta diviene la Festa della Canzone». ⁹⁰ È chiaro che in questa fase storica non ci si trova più di fronte a produzioni scaturite dall'anonima e ingenua creatività orale popolare – rurale, urbana o marinara, sempre tanto cara all'afflato romantico per il “popolo” – la quale comunque continuerà a rappresentare un inesauribile “serbatoio della memoria” (e di stilemi linguistici e melodici) al quale attingere per trarne rinnovata ispirazione. A tale proposito si continua citando l'affermazione di Helga Sanità: «Opere d'arte composte da autori borghesi per essere consumate da destinatari diversi oltre che dal popolo stesso. Gli autori delle nuove canzoni si ispirano alla tradizione popolare, utilizzano intere strofe tratte da poesie popolari, ma tendono a non citare le fonti». E, chiamando in causa Benedetto Croce: «L'attenzione fu rivolta su quelle canzoni del 1835, quando Raffaele Sacco in quell'occasione fece cantare la sua col famoso ritornello: *Te voglio bene assaie e tu nun pienze a me*. Queste canzoni hanno dato poi origine negli ultimi anni a una fioritura letteraria piedigrottesca di giornali e numeri unici, che rappresenta una nuova festa – vogliamo chiamarla festa? – aggiunta all'antica, popolare». ⁹¹ La novità più rilevante, tuttavia, è rappresentata dal fatto che all'atto della trasformazione da ritualità collettiva in *Festival delle Piedigrotte* (dal 1876, con a capo Luigi Capuozzo, *giornalaio*) la *Festa* risorge nelle grandi prospettive commerciali della canzone, in senso industriale ed economico. ⁹²

⁸⁹ Cfr. MANCINI, Franco – GARGANO, Pietro, *Nel segno della Tradizione. Piedigrotta. I luoghi, le feste, le Canzoni*, Napoli, Guida, 1991.

⁹⁰ SANITÀ, Helga, *op. cit.*, p. 453.

⁹¹ CROCE, Benedetto, *La chiesa e la festa di Piedigrotta*, in «Napoli Nobilissima» (1892). L'articolo è riportato anche in *Piedigrotta nella vita e nella storia*, Napoli, Morace, 1951, pp. 9-11.

⁹² Negli anni fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento l'industria culturale diventa il vero *sponsor* della Festa: L'editoria musicale, ma anche la stampa quotidiana e periodica, che opera in parallelo con l'editoria musicale, moltiplicandone i canali di penetrazione e diffusione, con dibattiti, critiche “addomesticate” e disseminazioni d'informazioni e pubblicità sempre più pervasive, traendone anch'essa

3. *Le Canzoni e Vincenzo Valente*

Nella Napoli ottocentesca si espande ulteriormente un repertorio urbano nel quale interagiscono e si mescolano, ancora una volta, matrici assai eterogenee: dall'opera buffa alla musica di tradizione orale; dalle *Storie del Molo* alle ballate epico-liriche; dalle canzoni d'improvvisatori alle musiche per il ballo. Il "fenomeno" esplose in maniera esponenziale, in virtù dello sviluppo dell'editoria: musicisti di formazione colta intervengono – per pubblicazioni destinate a un mercato sempre più vasto – su materiali diversi fra loro, semplificando il "colto", adattando il "popolare", creando modelli "ibridi" che sono diffusi nei luoghi di intrattenimento (vecchi e nuovi), spettacoli itineranti, soprattutto grazie alla copiosa circolazione di spartiti, fogli volanti e *copielle*,⁹³ determinata dallo sviluppo delle tecniche litografiche: «La stampa degli spartiti dedicati principalmente al nucleo domestico piccolo e medio borghese che si apriva alla socialità e al consumo facile del melodramma, della romanza e della canzone, fungeva da canale sotterraneo e privato certamente collegato con gli altri canali di diffusione fra il pubblico, dai concerti ai pianini, dalla strada al caffè». ⁹⁴

La moderna industria culturale determina il moltiplicarsi di aziende che pubblicano e diffondono canzoni antiche e d'autore: *in primis* i ginevrini Girard – che vendono musica a stampa in modo industriale fin dal 1809 – seguiti dalla famiglia francese Cottrau; oltre un'infinità di piccole tipografie autoctone che si improvvisano case editrici, inondando la città di *copielle* con i versi delle canzoni e spesso fogli volanti con versi e musica. ⁹⁵ I numeri di questa

vantaggio in termini di aumento di vendite e tirature. Nei primissimi anni del Novecento, infine, grazie all'evoluzione tecnologica, superata con successo la prima fase sperimentale di Edison e Berliner, le industrie discografiche (soprattutto Phonotype, Polyphon, Victor) stampano e commercializzano dischi di canzoni, macchiette, duettini comici, interpretati dai migliori artisti in ogni genere prodotto (Caruso, Milano, Maldacea, Pasquariello).

⁹³ Le *copielle* sono una nuova versione, quasi sempre elegantemente illustrata, di quei fogli volanti che da secoli erano i più comuni mezzi di circolazione della letteratura popolare. Riportavano il testo o lo spartito della canzone. Talvolta si offriva addirittura un'originale trascrizione della musica in un sistema numerico riferito alle quattro corde del mandolino, in modo da permettere l'esecuzione anche a chi ignorasse la lettura del rigo musicale.

⁹⁴ DEL PRETE, Rossella, *La città del loisir.*, *op. cit.*, pag. 161

⁹⁵ Della sola *Te voglio bene assaje* di *copielle* ne vengono stampate addirittura 180.000 copie e di *Funiculì funiculà*, presentata nell'edizione Piedigrotta 1880, Ricordi oltrepassa l'impressionante cifra di un milione di copie stampate in un anno, con introiti inusitati per le casse della casa milanese.

produzione e dell'enorme diffusione di canzoni sono impressionanti: all'incirca nello stesso periodo, negli industrializzati Stati Uniti d'America, il numero di copie di canzoni a stampa non superava il centinaio di copie. Bisognerà attendere la prima decade del Novecento per equiparare le cifre (migliaia di copie) della produzione ottocentesca partenopea. Ricordi, Bideri, Santojanni e altri noti editori assoldano i migliori pittori per ornare le copertine delle *Piedigrotte* con il repertorio iconografico della *Belle Époque*, composto da una miscela di esotismo, richiami alla natura e a mondi fantastici. Il medesimo patrimonio iconografico e gli stessi temi condizioneranno anche i contenuti dell'*operetta féerie*, ispirando inoltre il libretto della *Rosaura Rapita* – con le musiche di Valente e il libretto di Salvatore Di Giacomo – come vedremo in seguito, mai rappresentata. E, come nel caso di *Bamminella*,⁹⁶ Ricordi inserisce sul retro di copertina un vero e proprio *spot* pubblicitario per i Magazzini Italiani. Tra il 1824 e il 1847, il solo Guglielmo Cottrau pubblica decine di brani vocali napoletani nei «Passatempo musicali». Ed è proprio di Cottrau – trascrittore e arrangiatore, più che dell'autore – che i recenti studi musicologici ed etnomusicologici cercano di individuare le probabili matrici originarie dei brani.⁹⁷ L'epoca d'oro della canzone napoletana “classica” coincide tuttavia col periodo che va dalla fine dell'Ottocento (convenzionalmente dal 1880 in poi, anno di uscita del brano *Funiculi funiculà* di Denza e Turco) fino agli anni Cinquanta del Novecento: un arco di tempo in cui parolieri, poeti e musicisti producono una vasta messe di canzoni divenute celebri in tutto il mondo.

Il precoce Vincenzo Valente «nel 1870, a soli 15 anni,⁹⁸ dopo avere composto due *Messe*, una a due e l'altra a quattro voci, acquistò larga popolarità con la

⁹⁶ *Bamminella*, canzone popolare per Piedigrotta 1892, Versi di G. B. de Curtis, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1893, con Dedicà «Alla gentile Artista Giuseppina Calligaris». Magazzini Italiani E. & A. Mele & C., via Municipio e via San Carlo, Napoli: «*Bamminella è pure nu scicco vestito*. Robba manifattura e spese costa 14 lire e 75 centesimi».

⁹⁷ DI MAURO, RAFFAELE, *I Passatempo musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*, in SCIALÒ, Pasquale – SELLER, Francesca (a cura di), *Passatempo Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Napoli, Guida, 2013, pp. 119-170.

⁹⁸ GRILLO, Francesco, *Profili calabresi: Luigi Palma e Vincenzo Valente*, in «Calabria Nobilissima», XVI, 1962, n. 43. La stessa data di composizione viene indicata da Ettore De Mura nella sua monumentale *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Napoli, Il Torchio, 1969. Sebbene Ettore Maddaloni in un entusiastico e agiografico editoriale, citando Valente in *Canzoni d'altre primavere (1869-1890)*, comparso in «Piedigrotta» (1920), retrodati al 1869 la genesi del brano, che sarebbe stato composto dal Nostro, quindi, all'età di soli 14 anni.

canzone *T'aggia parlà nu poco*, erroneamente nota col titolo *Ntuniella*, dal ritornello *Guè, Ntuniè*,⁹⁹ che anticipa, di fatto, la *Golden Era* della Canzone Napoletana. Nel 1879 il Valente sposa in Napoli la signorina Virginia Cavalieri, dalla quale ebbe sei figli, fra cui il più famoso Nicola, musicista come il padre, che però avrà maggior fortuna, rispetto al genitore. La fama di compositore di talento arriva già prima della partecipazione ai concorsi per canzoni legate all'ormai *Festival di Piedigrotta* e alla collaborazione stretta con il poeta Salvatore Di Giacomo. Già nel 1882, Valente compone *Lo telefono*, su versi di Raffaele Della Campa. C'è una certa attenzione nella produzione di questo periodo verso le nuove invenzioni (*Funiculì funiculà* aveva fatto scuola). Valente si ripete negli anni a venire con *'O telecrafo senza filo*, su versi di Ferdinando Russo, *'O tramm' elettrico* (duettino comico), con Pasquale Cinquegrana. Il sodalizio con Di Giacomo sarà copioso (poco meno di quaranta titoli accomunano i due autori) e procurerà a entrambi onori e successi strepitosi: *'A capa femmena* (1883), il primo brano scritto in collaborazione, diviene un vero e proprio trionfo;¹⁰⁰ *'E Ccerase*, 1888;¹⁰¹ *Canzona amorosa* (1889);¹⁰² *'A Sirena* (1897).¹⁰³ Le tre musiche ispirate a forme di danza: le due tarantelle *'E*

⁹⁹ Il titolo corretto che si legge nell'edizione a stampa è *T'aggia parlà no poco, Ntuniè*, canzone caratteristica, versi di Raffaele De Lillo, Napoli, Maddaloni, 1869, con Dedicata «All'Onorevole Cavaliere Martino Barba».

¹⁰⁰ *'A capa femmena*, Canzone, versi di S. Di Giacomo, Napoli, Santojanni (1883/1932). La prima edizione, con il titolo *Nzunchete, nzu!*, fu composta per la festa di Piedigrotta 1883, con copertina litografica illustrata da Enrico Rossi. La doppia indicazione (1883/1932) è giustificata dalla riedizione a cura dello stesso Santojanni, per il Cinquantenario della casa editrice, «Piedigrotta Santojanni 1932», articolata in tre album commemorativi e rievocativi. Le cronache riportano gli echi di quel successo entusiastico; nonostante Napoli fosse fiaccata da un'epidemia di colera, ovunque si sentiva risuonare il ritornello *Nzunchete, nzu*. Ci volle un intervento «miracoloso», un'apparizione in sogno a un vetturino della Madonna, unica e sola *Capa femmena*, per spegnere l'entusiasmo per l'ossessivo *refrain*.

¹⁰¹ «*'E Ccerase*, benché non più frutto di stagione riprendono l'aspetto di *primeur* musicale per le simpatiche ed affascinanti note che al Valente hanno saputo ispirare. La canzone, nell'edizione elegantissima di G. Santojanni, prenderà il posto che le spetta e si distinguerà certamente nella pioggia meteorica della vicina Piedigrotta» L'articolo citato, apparso sul «Fortunio» (30 settembre 1888), viene riportato da Massimo Privitera, in *La nostra musica. «Fortunio» fra vecchie e nuove canzoni (1888-1899)*, qui consultabile http://www.issm.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/files/basic-html/page170.html.

¹⁰² La canzone fu inserita anche in «Piedigrotta Santojanni 1934», terzo ed ultimo album celebrativo del cinquantenario editoriale. Il numero, con «Le più belle canzoni amate e cantate dal 1883 a oggi», a cura di Federico Petriccione, con illustrazioni del pittore Vincenzo Migliaro, retrodata la prima pubblicazione al 1888.

¹⁰³ *Canzone 'e mare* per Piedigrotta 1897, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1897. Il brano, oltre a omaggiare il mito della Sirena Partenope ottiene uno strepitoso successo editoriale: riceve un Premio in danaro (300 lire al Concorso «*Eldorado – Salone Margherita*») e numerose ristampe: «La Tavola Rotonda» (Giornale Letterario Illustrato

tre terature (1898); *Tarantella sorrentina* (1900) e il drammatico *Tango napoletano* (1917). Per il successo straripante di *'A capa femmena* ci si affida alle testimonianze di Federico Petriccione. Egli, infatti, oltre a fornirci dettagli sul curioso aspetto di Valente e sul suo carattere brioso (il Nostro non era decisamente un Adone, seppur dotato di ben altre virtù), ¹⁰⁴ sul giornale «Il Pungolo» del 3 settembre 1883 (testata per la quale era cronista lo stesso Di Giacomo) scrive: «Fra quelle pubblicate la canzone che raccoglie la quasi unanimità degli iniziati e dei profani è *Nzunchete, nzu*, edita da Santojanni. I versi sono di Salvatore Di Giacomo e non c'è bisogno di dire altro [...] il maestro Valente ci ha messo la musica che ci voleva, allegra, spigliata e trainante». Il 1883 è anche l'anno del devastante terremoto che distrugge Casamicciola e provoca migliaia di vittime. ¹⁰⁵ Valente non resta indifferente alla tragedia e compone, su versi di Leopoldo Spinelli (*Pellinis*), *Casamicciola è morta!* Lo stesso *Pellinis* è l'autore del testo musicato dal Valente su commissione del giornale «San Carlino»: *Lo volontario d'Africa*, con tanto di dedica «A Sua Eccellenza Francesco Crispi», in omaggio alla politica coloniale del Primo Ministro e agli episodi del 1887. ¹⁰⁶

Nella sua carriera il Nostro collabora con i maggiori poeti della canzone napoletana, ma scrive anche tante romanze con versi in italiano – tra cui *Amate!* (1903), su versi di Giosuè Carducci – o in francese (compresa l'operetta *Vertiges d'amour*, scritta durante il suo soggiorno d'Oltralpe – fra Marsiglia e Parigi – e la Serenata *Troubadour*, titolo parallelo di *Luna curtese*, nell'originale napoletano di Adolfo Genise, adattato in francese da Gaston Vuidet). Fra i poeti in lingua napoletana non possiamo non ricordare alcune creazioni quali quelle di: Roberto Bracco *Comme te voglio amà!* (Piedigrotta, 1887); *'A prima vota* (Piedigrotta, 1896); Giambattista De Curtis *Ninuccia* (Piedigrotta, 1894);

della Domenica), VIII, 1896, n. 28; «La Scena», (Rivista Internazionale, Artistica Letteraria, Mondana), I, 1897, nn. 12-13; «Roma», XXXVII, 1898, n. 249. I versi furono pubblicati inoltre in *Raccolta di Canzoni italiane*, Napoli, Bideri, 1898, pp. 4-5; mentre il motivo appare anche sul periodico «Regina» (rivista per le signore e per le signorine), V, 1908, n. 715 luglio. Non mancheranno le incisioni future in discografia, fra le quali ricordiamo l'interpretazione di Sergio Bruni nel suo *Pentagramma Napoletano* del 1963 per La voce del padrone.

¹⁰⁴ PETRICCIONE, Federico, *Piccola Storia della Canzone napoletana*, Milano, Messaggerie Musicali, 1959, p. 32. Petriccione lo descrive come «Inelegante e brutto», «tozzo e grossolano» che «aveva però il dono della simpatia, che scaturiva dal suo faccione asimmetrico e dagli occhietti miopi».

¹⁰⁵ Fra le quali anche i genitori e la sorellina di Benedetto Croce, estratto vivo a fatica dalle macerie.

¹⁰⁶ Nel gennaio di quell'anno, in Abissinia, il Ras Alula tese un'imboscata a una colonna italiana, decimandola.

Pasquale Cinquegrana *Don Saverio*, (Macchietta comica del 1895); *'O rusecatore* (Macchietta del 1896) e *Muntevergene* (1898); Giovanni Capurro *Ttippete-ttappete*, (Chitarrata napoletana del 1900); Aniello Califano *Tiempe belle* (1916), una delle sue ultime canzoni,¹⁰⁷ da non confondere con *Tiempe belle 'e na vota* su versi di Ferdinando Russo. Il sodalizio con Ferdinando Russo ha forse prodotto esiti ancora maggiori – almeno in termini di quantità – rispetto al più “còlto” Salvatore Di Giacomo (circa settanta i titoli in comune, tra cui: *Suonne d'oro* (1894); *Comm'aggia fa?*; *Serenata Napoletana* (1895); *'O cacciatore* (1899); *Manella mia!* (1907). Proprio *Manella mia!* nel 1914 ha persino avuto l'onore dell'incisione discografica,¹⁰⁸ effettuata dall'etichetta americana Victor¹⁰⁹ e successivamente – non si sa in quale data, trattandosi probabilmente di un'incisione “pirata” – anche da parte della Symphony Concert Record (interpretata dal grande Enrico Caruso).¹¹⁰ Nel 1917, ancora per la Victor,¹¹¹ un brano comico – una macchietta – *'O Figlio d'O Tenore, No!*,¹¹² su versi attribuiti (nella sola scheda che accompagna il disco) a Luigi Mattiello e Vincenzo Gubitosi, in luogo di Pasquale Cinquegrana, cui è giustamente attribuita la paternità nell'Edizione Bideri e nelle omonime

¹⁰⁷ Cfr. <https://medium.com/@nicolovitturiz/la-censura-musicale-durante-il-periodo-fascista-551d310efb7c>.

¹⁰⁸ Cfr. <https://www.loc.gov/item/jukebox-134432/>.

¹⁰⁹ Cf. <https://www.discogs.com/it/master/2335843-Enrico-Caruso-Manella-Mia>. La Victor è stata la principale etichetta discografica americana, lanciata alla fine di dicembre del 1900 negli Stati Uniti dalla Victor Talking Machine Co. Nel 1927, la Victor ha aperto una filiale in Giappone. Nel 1929, la Victor Talking Machine Company fu assorbita dalla Radio Corporation of America (RCA). Durante la Seconda Guerra Mondiale, le ostilità tra Giappone e Stati Uniti portarono la filiale giapponese di Victor a separarsi dalla RCA: Victor Record. Label Code: LC 0385 / LC 00385.

¹¹⁰ Nel 1919, la Operaphone Company di John Fletcher introdusse la sua etichetta discografica pirata Symphony Concert Record che, in modo abbastanza sospetto, utilizzava un *design* di etichetta identico a quello di un'omonima etichetta da esportazione prodotta in Germania prima del 1914. La discendente della Operaphone, la Fletcher Record Company, continuò a produrre l'etichetta. I dischi Symphony Concert da dieci pollici si basavano sui master di John Fletcher e presentavano musica popolare, classica leggera. Tuttavia, una serie da dodici pollici di musica classica e operistica fu stampata a partire da *master* precedenti alla Prima Guerra Mondiale registrati da Victor e The Gramophone Company. Come quelle di Opera Disc, queste stampe erano realizzate con le parti metalliche originali e riportavano i dati di registrazione incisi sotto le etichette.

¹¹¹ La Victor Talking Machine Company fu creata nel 1900 come The Consolidated Talking Machine Company da Eldridge Johnson e Leon F. Douglas. Il suo nome fu cambiato in Victor Talking Machine Company nel 1901 a seguito di una vittoria in tribunale sui brevetti con la Columbia Graphophone Company.

¹¹² Cfr. <https://www.loc.gov/item/jukebox-26914/>. La scheda riporta: King's Orchestra – Musical Group – Milano, Giuseppe – Vocalist – Tenor Vocal Valente, Vincenzo – Composer – King, Edward T. – Conductor Genre Ethnic music – Italian (Neapolitan) – Humorous songs.

Cartoline per la serie *Maldacea e il suo repertorio*. In effetti, la musica di Valente già in altre occasioni era stata cristallizzata in un supporto che garantiva la riproducibilità. Lo sviluppo delle tecnologie di riproduzione¹¹³ induce modifiche anche nella fruizione di musica, oltre a imprimerne un'accelerazione al consumo, che diviene pervasivo, stravolge il mercato della produzione editoriale, almeno in termini di riduzione del numero di copie vendute, specie per le forme minori e brevi.¹¹⁴ Del resto, sino al 1877 – data di brevetto del Fonografo di Edison – per riprodurre musica *hic et nunc* si dovevano necessariamente adoperare gli strumenti musicali. Oltre alla voce, specialmente il pianoforte, che permette a ognuno di appropriarsi nella propria casa di quasi tutti i tesori della letteratura musicale.¹¹⁵ Ci ritroviamo, in breve, in piena «Era della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte».¹¹⁶ A Napoli l'industria discografica arriva intorno alla metà del 1900 con Fred Gaisberg, che aveva avuto l'incarico da Emile Berliner di girare il mondo per far conoscere la sua invenzione ed espandere il *business*. Nel giugno di quell'anno Gaisberg incide ben trentacinque canzoni napoletane su disco per la Berliner.¹¹⁷ Oltre all'incisione su cilindro Edison de *'A Sirena* (1901),¹¹⁸ Leopoldo

¹¹³ Sebbene già a metà Ottocento esistessero alcuni strumenti meccanici atti alla registrazione sonora come il *fonoautografo* di Leon Scott, che era uno strumento meccanico in grado di registrare su carta la forma d'onda dei segnali captati ma non di riprodurlo e altri, invece, in grado di riprodurre il suono sempre in modo meccanico come le scatole sonore, i *carillon* o il *playerpiano*, fu il fonografo di Thomas Edison, inventato nel 1877, a riscuotere il primo importante successo nel campo della registrazione, superato solo una decina d'anni dopo, nel 1887, per semplicità d'utilizzo dal Grammofono di Emile Berliner. Mentre il primo poteva scrivere e leggere i solchi incisi su cilindri di cera e per poi amplificarli in modo meccanico, il secondo utilizzava come supporto più comodi dischi piatti. Sempre nel 1877 Berliner inventò anche il primo vero microfono ma quello che fu commercializzato per primo fu il modello a carbone inventato da Edison. I diffusori acustici, invece, furono inventati separatamente da Ernst Werner von Siemens nel 1877 e da Sir Oliver Lodge, che brevettò nel 1898 il *design* del moderno diffusore a bobina mobile (*moving – coil loudspeaker*).

¹¹⁴ Cfr. vol. IV della *Storia dell'Opera Italiana, il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987.

¹¹⁵ WEBER, Max, *Il pianoforte e l'Occidente*, Roma, Armando Editore, 2022.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹⁷ Proprio i limiti di capacità imposti dalle macchine (primo fra tutti la necessità di una performance di durata limitata, cui la forma-canzone, in tutte le proprie articolazioni e sottospecie, si adattava appieno), ritengo abbiano favorito la particolare attenzione rivolta dall'industria della registrazione-riproduzione sonora a quelle forme cosiddette “minori”.

¹¹⁸ «Ecco l'elenco dei brani incisi, tutti a Milano il giorno 5 agosto 1901, su cilindro Edison da due minuti. Berardo Cantalamessa e Olimpia d'Avigny, con accompagnamento di pianoforte: [...] *'A Sirena, canzonetta napoletana* di Vincenzo Valente» in PESCE, Anita, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, Napoli, Fondazione Roberto Murolo, 2005, p. 45.

Fregoli incise alcuni brani di Valente anche su disco: in particolare, *Pozzo fa 'o prevete*, registrato nel 1903 per la casa discografica Gramophone di Milano. Grazie a Ferdinando Russo, Valente si dedica sempre di più alla canzone di carattere comico, rivelando una spiccata vena umoristica. Con le sue prime macchiette contribuì all'affermazione di un genere caratteristico nella Napoli *fin de siècle*. Tra le tante che spopolarono nei *café-chantants* si citano: *L'elegante* (canzonetta) e *Pozzo fà 'o prevete?*; *'O pezzente 'e San Gennaro* (1898); *'O scioglimento d'o cuorpo – Monologo di un sottogola*; *Le vieux Garçon*; *Don Frichino* (da considerarsi tra i primi esemplari di canzone-macchietta).

Valente compose in totale circa cinquecento canzoni, più di un'ottantina edite dalla celebre Casa Ricordi di Milano, che si impegna da subito per valorizzare la sua produzione a livello nazionale e all'estero. Quasi tutte le altre (specie le più antiche) furono pubblicate dai più noti editori napoletani di musica: Maddaloni, Ferdinando Bideri, Giuseppe Santojanni,¹¹⁹ Antonio Morano,¹²⁰ Carmine Izzo, Francesco Feola. Per merito di musicisti come Vincenzo Valente e di poeti come Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Pasquale Cinquegrana, la canzone napoletana era assurta ormai a vera opera d'arte. Napoli cantava come mai prima di allora, ed era in grado di attrarre l'attenzione in Europa e in America. Per quanto affollata e tumultuosa, Piedigrotta diventa così un'istituzione regolare; non v'era Piedigrotta in cui non trionfasse almeno una canzone del Valente. Ed ecco: *Bamminella*; *Basta capò!*; *E cerase!*; *Ammore*; *Natta d'ammore*; *Ttuppe – ttuppe*, *Li cuppè*; *'A capa femmena*; *Luna curtese*; *Fra cielo e terra*; *'A cammisa affatata*; *Tarantella sorrentina*, *'A sirena*, *Muntevergine*, e molti altri successi ancora.

4. Il Patriottismo di Valente

Per la metà di ottobre del 1888 era prevista a Napoli la visita dell'Imperatore della Germania, Guglielmo II. Re Umberto I e i politici (soprattutto Crispi)

¹¹⁹ Un altro calabrese (Lungro, 1852 – Napoli, 1935), che di Vincenzo Valente pubblica diverse canzoni di successo, tra cui: *'A Capa Femmena* (1883); *'E Cerase* (1888); *Scennite le ccazettelle ca se schiattano li tube*; *Core*; *Retirate cappellò, canzone popolare* (1887); *Lo Canzoniere*; *Serenata, solo con orchestra* (F. Russo – V. Valente, 1888), di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

¹²⁰ Antonio Morano (Monterosso Calabro, 1832 – Napoli, 1911 o 1912).

decidono di accoglierlo «col più tremolo dei saluti, col più patetico, col più geniale»: cioè con un concerto di canzoni ¹²¹ eseguito da cento mandolini, in cui spicca una *Serenata*, appositamente composta da Valente e Russo. ¹²² L'accoglienza riservata al *Kaiser* fu davvero elefantiaca e in *pompa magna*: oltre 100, fra mandolinisti e chitarristi, un "solo" (che effettivamente sarebbero stati due: un tenore e un baritono) e ben 50 coristi del San Carlo, intonano e accompagnano il testo di Russo, per un totale di 152 musicisti, diretti magistralmente da Valente in persona. Tutti impegnati nell'omaggio all'Imperatore, che gradi molto, e ben presto la voce si sparse per tutto l'Impero. Tuttavia, qualche anno dopo, quando l'Italia entra in guerra sul fronte opposto, il lusinghiero apprezzamento della prima ora diviene addirittura oltraggioso biasimo, almeno secondo quanto riportato in varie fonti ¹²³ (senza citarne, purtroppo, quella originale), che sarebbe comparsa su un giornale austriaco: «Vennero a combattere con l'Austria i mafiosi di Sicilia, i briganti di Calabria e i mandolinisti di Napoli». L'ingiuriosa frase ebbe larghissima eco sul suolo italico, ripresa con toni fortemente risentiti da Benito Mussolini il 19 maggio del 1918 in un *Discorso* – pronunciato in occasione della consegna della nuova bandiera ai mutilati di guerra bolognesi – al "Comunale" di Bologna: «quando saremo arrivati al traguardo potremo guardare anche noi in faccia ai nostri nemici e dire che anche noi, piccolo popolo disprezzato, anche noi, esercito di mandolinisti, abbiamo resistito e abbiamo il diritto a una pace giusta e duratura». ¹²⁴ A proposito della dinamica compositiva musica/testo della *Serenata*, lo studioso Giuseppe Amedeo introduce un'ulteriore intricata *vexata quaestio*, ovvero il presunto rapporto ancillare biunivoco fra poesia e musica. ¹²⁵ Nel medesimo numero del «Fortunio» si trova un'indicazione importante a tal riguardo: «la nascita della

¹²¹ Il programma, a parte l'Inno Germanico, prevedeva esclusivamente musiche del maestro Valente, su versi di vari autori: *A Piedegrotta*, Canzone tarantella, Versi di Raffaele De Lillo, con Dedicata a Guglielmo II.

¹²² Dall'articolo apparso sul «Fortunio» del 30 settembre 1888, n. 7, riportato da Massimo Privitera, *op.cit.*, pp. 170-180. Il nome di Vincenzo Valente ricorrerà nelle pagine di «Fortunio» già a partire dal primo numero. La rivista ha in effetti una personale selezione di autori, di cui pubblica le opere con commenti biografici ed estetici e l'attenzione è concentrata più sui musicisti che sui poeti.

¹²³ Cfr. MARZO MAGNO, Alessandro, *Piave. Cronaca di un fiume sacro*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 16; PALIOTTI, Vittorio, *Napoletani si nasceva*, Napoli, Fiorentino, 1980, p. 229.

¹²⁴ «Il Popolo d'Italia», V, 1918, n. 142.

¹²⁵ Per il ruolo biunivoco e gerarchico fra le due muse si veda l'affascinante testo di Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.

musica ha preceduto quella dei versi; nella gara dell'entusiasmo teutonico che tutti ci invade, il bravo Valente, ha concepito e scritta la sua bella serenata, quasi dimenticando che i mandolini non potevano parlare da soli». Si ha, quindi, la testimonianza che Russo entrò solo in un secondo momento nella composizione e nell'articolazione dell'opera: «Ed è questa una circostanza che va notata, per comprendere quale difficoltà abbia dovuto superare il Russo, divenuto così suddito della misura, degli accenti e degli stessi piedi. Ma l'opera essendo pienamente riuscita, la unità artistica del lavoro di Ferdinando Russo e di Vincenzo Valente è tale da stare a fronte all'unità germanica, di cui fra poco saluteremo – mandolini e chitarre in pugno – il maggior rappresentante». È notevole questa nota sull'inversione dei ruoli abituali, cioè con la musica che precede le parole. Secondo Vittorio Paliotti, la decadenza della canzone napoletana arriva quando i poeti si fanno parolieri, cioè appunto quando scrivono le parole su musiche già composte.¹²⁶

5. Valente e i nuovi generi

«Il panorama delle attività musicali nella Napoli non più Capitale, all'indomani di una Unità d'Italia ancora non compiuta, è contrassegnato, come nel resto del Paese, da una serie di mutamenti e trasformazioni del sistema produttivo musicale (in particolare, teatrale e musicale), legato a nuovi assetti economici e sociali». ¹²⁷ Accanto al teatro d'opera ufficiale esibito al “San Carlo” e al “Fondo” – comunque sempre attivi nelle produzioni serie – la commedia dialettale di stampo popolare, da un lato e l'opera giocosa di produzione colta, dall'altro, si incontravano sul terreno della “parodia” del melodramma, del ballo e soprattutto – più in là nel secolo – dei *vaudevilles* e delle *opéras comiques* di successo. ¹²⁸ La parodia andava quasi sempre in scena contemporaneamente al suo originale, per sfruttarne l'effetto di traino, e veniva vista anche dal medesimo pubblico dei teatri primari che, secondo

¹²⁶ PALIOTTI, Vittorio, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton, 2003, p. 290.

¹²⁷ CAFIERO, Rosa (a cura di) *L'opera in musica nei teatri di Napoli (1870-1890)*, in DI GIACOMO, Salvatore, *La fiera commedia lirica in 3 atti musica di Nicola D'Arienzo*, Napoli, Guida, 2003, p. 10.

¹²⁸ MAIONE, Paologiovanni – SELLER, Francesca, *Teatro di San Carlo di Napoli, Cronologia degli spettacoli (1851-1900)*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1999.

un'antica consuetudine napoletana (condivisa dalla stessa famiglia reale) frequentava pure le sale minori. Vi si rappresentassero opere buffe, balletti comici o parodie di quei generi còlti che per le classi egemoni – almeno sin dall'epoca rinascimentale – costituivano un potente strumento di narrazione e di autorappresentazione. Del resto – al di là delle differenti posizioni dovute alla diversa estrazione culturale degli artisti delle commedie vernacole e delle rappresentazioni buffe – non è difficile trovare punti di contatto. Primo fra tutti il comune atteggiamento ironico e dissacratorio nei confronti del melodramma, celebrato ed esportato nel XIX secolo come vessillo dell'intera nazione: «l'opera in musica dei teatri minori, e con questo vogliamo intendere l'opera buffa, ha ormai cessato a Napoli la sua grande fioritura ed è destinata a scomparire dopo gli ultimi stimoli offerti dall'operetta francese [...] dal 1880 in poi si rappresentarono al Nuovo solo spettacoli in prosa dialettale e, con l'abbattimento della sala del San Carlino nel 1884, gli attori che vi affluirono furono tutti della vecchia scuola dello storico teatro a largo del castello che fecero del teatro sopra Montecalvario il nuovo regno della commedia vernacola». ¹²⁹

6. Operette ¹³⁰

Il termine operetta è stato probabilmente creato per indicare un'opera breve e senza le pretese musicali e realizzative di un'opera vera e propria: è nato cioè come concetto di “piccola opera”. Il diminutivo è stato effettivamente impiegato in questa accezione già nei secoli XVII e XVIII per designare diversi spettacoli teatrali accompagnati da musica, dal *Vaudeville* francese ¹³¹ alla *Ballad Opera*

¹²⁹ SAPIENZA, Annamaria, *La Parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, AGE, 1998, p. 136.

¹³⁰ Per un'ampia sintesi su questa nuova forma d'arte teatral-musicale si veda CSAKY, Moritz, voce *Operetta*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2006, pp. 976-1001. Oppure, in lingua inglese si rimanda a LETELLIER, Robert, Ignatius, *Operetta: A Sourcebook*, Voll. I-II, Cambridge, Scholars, 2015.

¹³¹ Il Vaudeville è un genere teatrale nato in Francia a fine XVIII secolo, seppur già presente in quale “intermezzo” dal XV secolo. Il termine allora designava una specifica canzone eseguita in scena e spesso con contenuto licenzioso o satirico. Il genere ebbe fortuna anche oltreoceano sino agli anni Venti del Novecento, dando vita al *Minstrel Show*, e, qualche decennio dopo, al *Musical*. Da non confondere col *varieta* che discende dal *café chantant*, sempre francese, ma che si colora del gusto partenopeo nel caffè-concerto. Cfr. <<http://www.vaudeville.org/>>.

inglese al *Singspiel* tedesco. Tuttavia, se l'opera è senza dubbio la fonte primaria di architettura musicale e drammatica dell'operetta, la particolare commistione di musica e recitazione in quest'ultima rivela anche contaminazioni da tradizioni teatrali considerate meno nobili, come il *Vaudeville* e la *Farsa*; tradizioni più spettacolari, come la danza, e più orecchiabili, come la canzone: tutti generi che avevano registrato importanti sviluppi già nella prima metà dell'Ottocento. Si può cominciare a parlare di operetta, come genere teatrale, in Francia e solo dal 1855. Jacques Offenbach (il padre dell'operetta francese ed europea), formalizza tale spettacolo aprendo il suo *Théâtre des Bouffes-Parisiens* in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi. Tre anni dopo – precisamente il 21 ottobre 1858, data indicata come atto di nascita ufficiale dell'operetta – rappresenta *Orphée aux Enfers*, che inaugura il periodo d'oro della propria creatività e il successo della cosiddetta “offenbachiade”. Egli stesso non usa denominare i suoi lavori con il termine operetta. Per le sue prime creazioni preferisce *Mousiquette*, *Farces*; mentre per *Orphée aux Enfers* e altre sceglie, invece, la denominazione di *Opéra-bouffe*, *Opéra-comique* o addirittura *Opéra-fantastique*.

In Italia è stato utilizzato il termine operetta sin dall'inizio o, più raramente, “piccola lirica” (probabilmente in virtù di un antico pregiudizio riferito al presunto minore impegno tecnico previsto per esecutori e allestimenti, decisamente meno faraonici e meno onerosi, rispetto a quelli usuali per l'opera “grande”). Il passaggio dalla concezione dell'opera come intrattenimento regale all'opera come rappresentazione pubblica è – come si è visto – abbastanza graduale, procedendo di pari passo con la trasformazione dello spettacolo teatrale in una proficua operazione commerciale. I cartelloni più ricchi di produzioni sperimentali e nuove per Napoli, soprattutto nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, sono di fatto quelli dei teatri cosiddetti “secondari”, ovvero destinati a programmazioni non serie, nelle quali «abbondano le più svariate definizioni, fra le quali opera, dramma giocoso, velleità comico musicale, parodia, operetta comica, commedia lirica, azione melodrammatica, follia melodrammatica». ¹³²

L'operetta trova a Napoli l'*humus* ideale per lievitare in maniera ancora più frizzante e luminosa, arricchendosi di nuovi elementi al contatto con una

¹³² SAPIENZA, Annamaria, *op. cit.*, p. 11; cfr. anche OLIVA, Elena, *Effetto Offenbach: Novità e adattamenti nel teatro postunitario di e con musica*, in «Philomusica on-line», XIX, 2020, p. 112.

tradizione secolare – comica e tragica al contempo – fatta di ambientazioni favolose, di personaggi improbabili, che popolano vicende costellate da intrighi e situazioni. I primi esempi di “piccola opera” di cui l’Italia può vantarsi provengono in realtà dalla scuola napoletana e fondono assieme chiare influenze francesi e partenopee. Cominciarono a prendere forma negli anni Quaranta del XIX secolo, ma il repertorio si consolidò negli anni Ottanta del Ottocento, soprattutto per opera di Salvatore Di Giacomo. Gli autori di queste prime operette italiane erano, non a caso, attori-*manager* o noti scrittori ed esperti canzonieri: Vincenzo Valente, che scrisse *I Granatieri* (1889); Carlo Lombardo, che ha musicato i testi di Salvatore Di Giacomo, e Mario Costa, che nel 1897 ha scritto *Histoire d’un pierrot*, oltre la celeberrima *A Frangesa*. Il merito di Vincenzo Valente come musicista della canzone è grande; ma non meno grande è quello di compositore di commedie musicali, tale da conferirgli il vanto di vero creatore dell’operetta italiana. Ne compose diciassette, tra le quali spicca su tutte *I Granatieri*, un brioso capolavoro pieno di grazia e di comicità musicale. In Francia, tradotta da Maurice Vaucaire, è rappresentata per una cinquantina di recite consecutive. In effetti, se generalmente si ritiene che soltanto a partire dai *I Granatieri* si possa parlare di un’operetta realmente italiana, non possiamo trascurare le produzioni di autori e impresari che hanno messo in scena fiabe, per esempio come quelle di Carlo Gozzi e le precedenti *Operette-féerie* (già dal 1880).¹³³ Quasi ugualmente ricca di pregi è l’*Operetta-féerie Rosaura Rapita*, in tre atti e quattro quadri su libretto di Salvatore Di Giacomo. Gusto per l’avventura e per l’esotico, nostalgia per il galante Settecento. Lirismo e comicità briosa si fondono mirabilmente dando vita a un testo ancor oggi assai godibile e che merita certamente di essere finalmente conosciuto e apprezzato. L’esotismo e l’Oriente sono senza alcun dubbio fra i temi più *à la page* che caratterizzano questo libretto. A partire dal collocare la vicenda nell’esotica, sebbene inesistente, città di *Muzùra*, governata da un misterioso *pascià*. Inoltre, Di Giacomo ha una particolare predilezione per il Settecento quale fonte d’ispirazione nella poesia, nella prosa e, soprattutto, nel teatro. Tant’è che la vicenda è ambientata intorno al 1730.

¹³³ I libretti delle *operette féerie* si caratterizzano per una predilezione per i richiami alla natura, a mondi e personaggi fantastici e mitologici; esotismo, animali parlanti e altri personaggi da fiaba, spesso derivati dalla letteratura di viaggio alla Salgari o da quella pseudo scientifica di Verne. Per approfondimenti si rimanda al Glossario pubblicato in DI GIACOMO, Salvatore, *op. cit.* pp. 1003-1027 e a CAFIERO, Rosa, *La musica della Rosaura*, in DI GIACOMO, *La fiera commedia*, *op. cit.* pp. 121-129.

Di Giacomo vuole riproporre anche e soprattutto lo spirito dell'epoca, così i vari personaggi baroni, cavalieri seduti al tavolo di un'osteria, come fossero seduti in un locale ad assistere a uno spettacolo di varietà al Salone "Margherita": «accolgono con libidinosa galanteria l'arrivo delle giovani attrici, pronti ad allungare le mani e a comporre frivoli versi d'occasione, meritevoli perciò dell'appellativo di perditempo e cicisbei come li definisce, sprezzante, il Rinnegato». ¹³⁴ Nell'ultimo atto, le odalische si svestono dei panni sino ad allora indossati ed «esibendo gambe e culo si dichiarano coriste». ¹³⁵ Peraltro, durante una zuffa nell'*harem*, mentre giocano a tombola, svelano le loro origini italiche e tutt'altro che orientali: veneziane, milanesi, napoletane. Persino i nomi delle odalische ci riportano al mondo del Varietà: Ninetta Belfiore, Clara Bijou, Manon, Ninon, assieme all'armamentario di doppi sensi comici, persino nel surreale "coro muto" degli eunuchi «in cui il taglio della lingua suggerisce il taglio del pene e quindi il mutismo la loro incapacità sessuale». ¹³⁶ Ma anche i *cliché* dell'opera buffa settecentesca, con i suoi profili psicologici stereotipi dei personaggi teatrali, specie goldoniani. Il tema è tratto da una favola di soggetto popolare, derivata dalla novella *Lo cuorvo* dal *Pentamerone* di Gianbattista Basile. ¹³⁷ Viva era l'attesa per questa nuova fatica musicale del Valente, che gli era stata commissionata dalla Ricordi. Doveva essere rappresentata al Teatro "Bellini" di Napoli, ma durante le prove, sorte divergenze tra l'impresa, la compagnia Scognamiglio e l'editore Ricordi, per delle spese non previste nell'allestimento, il contratto venne annullato, e con questo materialissimo pretesto la graziosa operetta non andò in scena. Altre operette del Valente – delle quali annoto solo data e luogo della prima rappresentazione – sono: *Vertiges d'amour*, *Donna Paquita*, su libretto di G. Mery – rappresentata al Teatro "Quirino" di Roma nell'ottobre del 1893 (successivamente ripresa e modificata nel titolo in *Paquita*, *La contessa catalana*, *La contessa Paquita*); *La sposa di Charolles* (Roma, Teatro "Quirino", 3 marzo 1894); *Rolandino* (Torino, Teatro "Balbo", 15 ottobre 1897); *L'Usignuolo* (Napoli, Teatro "Umberto I", 10 Maggio 1899); *Lena* (Foggia, Teatro "Dauno", 1° Gennaio 1918); *L'Avvocato Trafichetti* (Napoli, Teatro "Trianon", 24 maggio 1919); *Nèmesi*, in tre atti su libretto di Alfredo Napolitano (completata postuma dal figlio Nicola, Teatro

¹³⁴ TRAVI, Sergio (a cura di), *Salvatore Di Giacomo, Rosaura rapita*, Napoli, Bellini, 1995, p. 10.

¹³⁵ *Ivi*, p. 13.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ BASILE, G., *Lo cuorvo*, in *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1995.

“Miramar”, Napoli, 23 Luglio 1923). Tutte – tranne *I Granatieri* – non andarono oltre la prima recita.

7. *Café chantant*

Nato attorno alla metà del Settecento in Inghilterra e adottato rapidamente in Francia, il *Café chantant* – genere di teatro minore – invade l’Italia in epoca umbertina. La nuova voga proviene ancora una volta da Parigi, che resta per tutto quel periodo “ombelico del mondo”. Ha il suo primo innesto sul suolo italico proprio a Napoli – prima ancora di irradiarsi nel resto del Paese – sull’onda di uno straripante successo di pubblico. Se a Napoli nel 1890 si inaugura il Salone “Margherita”, a Milano apre l’“Eden”, a Firenze l’“Alhambra”, a Torino il “Romano”. A Roma, le sale dell’“Orfeo”, il “Diocleziano”, l’“Olympia”, l’“Esedra”, l’“Eden” e la “Birreria Italia”, aggiungono la dizione *Concerto* per distinguersi dalle sale teatrali. Più comunemente si parla di varietà per racchiudere tutte quelle forme di spettacolo fluide che si intrecciano l’una nell’altra: *caffè-concerto*, *café chantant*, operetta, e più avanti *avanspettacolo*, *sceneggiata napoletana* e *Rivista*.¹³⁸ Il *Caffè-concerto*, che all’estero era nato all’insegna dell’intrattenimento elegante e raffinato, da noi conquistò ben presto fama di luogo “peccaminoso” e di vizi, piuttosto che di teatro. Studenti e *viveurs* affollano i locali, ammirando e bramando deliziose e avvenenti *Sciantose* impegnate nei vari “numeri”. E non certo solo per le loro (non sempre eccelse) qualità artistiche, quanto per il loro prosperoso aspetto e disincantato e ammiccante comportamento, spesso simulato, solo per garantirsi maggiori guadagni, rispetto a quanto avrebbero potuto ricavare dal teatro. Si tratta, quindi, dello sviluppo di una tipologia di spettacolo in luoghi dove è possibile praticare senza remore o deferenze il personale diritto al divertimento e: «si stabilisce una complicità fra pubblico e artista, a volte si svolge una battaglia, altre volte si consuma un atto d’amore. Quel che è certo

¹³⁸ Cfr. LEGGE, Doriana, *Il café chantant quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna 1900-1928*, in «Teatro e Storia», XXXVIII, 2017, pp. 179-208.

è che allo spettacolo sulla scena corrisponde, nella frenesia del movimento e del brusio, l'esibizione di un pubblico che dà spettacolo di sé stesso». ¹³⁹

8. La Macchietta

Glissiamo volutamente sull'ampio dibattito, storico, etno-popular-musicologico, nonché della raffinata tradizione degli *urban studies* relativi alla questione delle origini, delle trasformazioni di forme determinatesi sincreticamente nella canzone napoletana, nell'ampio arco temporale di secoli che, seppur a grandi linee, abbiamo tentato di delineare, anche per la macchietta, riservandoci di allargare il campo d'indagine e affrontare il problema in altra occasione. Per il momento, ci limitiamo a fare riferimento ai lavori decisamente più analitici, in molti casi già citati, ¹⁴⁰ riportandone gli esiti, specie per quel che concerne i compositori e interpreti calabresi: Vincenzo e Nicola Valente; Nicola Maldacea.

«È convinzione comune che la “macchietta” sia stata inventata alla fine dell'Ottocento – si dice sull'esempio di certi fantasisti-imitatori parigini – da Ferdinando Russo e dal cantante-attore Nicola Maldacea, che ne fu poi l'inarrivabile interprete. Ma la scenetta era nota a Napoli fin dal Settecento e nel mio libro ho riportato numerosi esempi risalenti agli anni Cinquanta dell'Ottocento di queste composizioni buffe che alternavano musica e prosa. Vanificando le ipotesi di influenze ed invenzioni. Il fatto è che i bravi storici della canzone, dopo essersi inventati qualcosa sull'Antica Partenope e aver parlato delle villanelle cinquecentesche (che con la canzone non c'entrano proprio niente) saltano alla fine dell'Ottocento. E quello che c'è in mezzo è rimasto sconosciuto ai più». ¹⁴¹

¹³⁹ CSERGO, Julius, *Estensione, trasformazione del tempo libero in città. Parigi tra il Diciannovesimo secolo e l'inizio del Ventesimo*, in CORBIN, Alain (a cura di), *L'invenzione del tempo libero, 1850-1960*, Bari, Laterza, 1996, p. 161.

¹⁴⁰ RUPERTI, Giorgio, *Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica*, (consultabile al link https://www.ismed.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/files/basic-html/page97.html), pp. 9 -119. Dello stesso autore si consiglia *Bibliografia sulla canzone napoletana*, in *La canzone napoletana, le musiche e i loro contesti, op. cit.*, pp. 113-125.

¹⁴¹ PLENIZIO, Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida, 2010.

Vincenzo Valente, per opinione diffusa, è considerato uno dei “padri nobili” del genere *macchietta*, oltre che per l’elevato contributo offerto alla storia della canzone e dell’operetta. Assieme a Ferdinando Russo che, oltre a essere universalmente riconosciuto quale il “poeta del popolo” (e del lessico e dell’animo partenopeo) ci regala la prima definizione del genere, in un articolo apparso sulla rivista «La Tribuna» del 18 agosto 1925: «la “macchietta” è una canzonetta appena cantata e solo un po’ sussurrata che, serbando tutto il carattere napoletano, doveva delineare tipi, non sospirare d’amore; e questi tipi, curiosi, comici e grotteschi, dovevano essere scrupolosamente interpretati». ¹⁴² In breve, la macchietta era una creazione che metteva insieme il canto, il teatro comico, l’arte della deformazione e del “ridicolo” applicata a personaggi caratteristici della vita quotidiana. Effettivamente, Ferdinando Russo scrisse per Maldacea un gran numero di macchiette, quasi tutte musicate da Vincenzo Valente. Ne ricordiamo giusto qualcuna: *’O malandrino, Il parrucchiere moderno, ’A guardia nova, Pozzo fa’ ’o prevete, ’O cucchiere ’e cuppé, Il vetturino cicerone*. Lo studioso Giovanni Amedeo ¹⁴³ ci informa di alcune peculiarità delle musiche composte da Vincenzo Valente per le macchiette e Massimo Privitera le sviscera, conducendo un’approfondita analisi del “testo-manifesto” di Russo e del volume autobiografico del principale interprete, Nicola Maldacea (1870-1945). ¹⁴⁴ Mentre Russo si annette *in toto* il merito dell’invenzione, Maldacea, che appare più obiettivo, riconosce che le radici del nuovo genere si trovavano nel teatro di prosa, nell’inequivocabile filo di continuità con la Commedia dell’Arte napoletana e nell’antica tradizione comica e buffa. Maldacea ne ipotizza persino una data di nascita precisa: «ottobre o novembre 1891» ¹⁴⁵ che coincide con la data di composizione de *L’elegante*, testo di Ferdinando Russo e musica di Vincenzo Valente. Tuttavia, il brano dei medesimi autori che avrebbe veramente lanciato la macchietta sarebbe stato *Pozzo fà ’o prèvete?*. Anche in questo caso,

¹⁴² *Piedigrotta oggi*, in «La tribuna», (18 agosto 1925), articolo citato in ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il torchio, 1969, (vol. I), pp. 33-34.

¹⁴³ Cfr. AMEDEO, Giovanni, *Canzoni e popolo a Napoli*, Napoli, Grimaldi, 2005.

¹⁴⁴ Anche Maldacea ha origini calabresi, di Fuscaldo (CS). Il padre Eugenio, maestro elementare, cultore di teatro, si trasferisce a Napoli sostanzialmente per passione teatrale che, inevitabilmente offre al giovane Nicola, per quanto abbiamo già sottolineato, un’opportunità culturale irripetibile in altri contesti.

¹⁴⁵ *Memorie di Maldacea. Vita, morte e resurrezione di un Lazzaro del XX secolo*, Napoli, Bideri, 1933, pp. 111-118.

Maldacea ce ne descrive la genesi.¹⁴⁶ Da queste due autorevoli testimonianze, Privitera inserisce diversi elementi per descrivere, grazie a un'approfondita disamina, la forma e lo stile teatrale-canoro, che la canzone-macchietta assume nel Varietà:

- A proposito dello stile esecutivo, la definizione di Russo, (che descrive la macchietta come una canzonetta «appena cantata e un po' sussurrata»), secondo Massimo Privitera è piuttosto imprecisa. In effetti, pur mantenendo un assetto formale simile a quello della canzone, ne sembra differire per il particolare stile di emissione e di articolazione vocale, molto più simile al parlato/cantato che al canto spiegato dell'impostazione belcantistica: «Nelle interpretazioni di Maldacea la voce non canta, ma certamente neppure sussurra: “dice”, e spesso con toni vistosi e sonori. Del resto, in una macchietta come *Il corista*, Maldacea mostra di saper anche ben cantare». Pur se con qualche approssimazione, e con una grana di voce ben diversa da quella, per esempio, del suo coetaneo Gennaro Pasquariello (1869-1959), il quale pure fu interprete di macchiette, ma soprattutto divenne emblema internazionale del canto napoletano espressivo, che di Valente interpreta *Luna Curtese*,¹⁴⁷ ma anche di celebri macchiette di cui scrive il testo: «Cosi la canzone del celibe [*'O scuitato*]¹⁴⁸ come quella dell'ammogliato [*'O nzurato*]¹⁴⁹ ebbero a interprete perfettissimo quel prodigio di attore-cantante che fu Gennaro Pasquariello [...] Le acclamazioni, all'inarrivabile interprete e, logicamente al binomio degli autori, furono clamorose».¹⁵⁰

- Il carattere essenzialmente comico secondo cui la macchietta deve «delineare tipi, non sospirare d'amore»; e poiché si tratta di tipi «curiosi, comici, o grotteschi», deve far riferimento a una società contemporanea che adora l'intrattenimento leggero, ma non rinuncia a una critica a volte graffiante, a

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/luna-curtese.html> e <https://picclick.it/78-Giri-Gennaro-Pasquariello-Luna-Curtese-Valente-404467041515.html>.

¹⁴⁸ Versi di C. O. Lardini e Ruber (pseudonimi di Eduardo Nicolardi e di Ernesto Murolo), Napoli, ediz. A. Morano & Figlio, 1902.

¹⁴⁹ Versi di C. O. Lardini (E. Nicolardi), Napoli, Casa Editrice R. Izzo, 1907; Dedicata «Al Cav. Gennaro Pasquariello».

¹⁵⁰ Fu pubblicata anche in «Piedigrotta» di Ferdinando Russo, Anno IX (Napoli, 8 settembre 1907), osannata da Petriccioli

volte aspra e velenosa, della società,¹⁵¹ dell'intrattenimento e del divertimento, sia con la scelta delle tematiche, e soprattutto con la selezione del lessico (attingendo al "serbatoio" della tradizione), sia per quel che riguarda la scelte delle musiche, sempre più vicine a stili e forme dell'intrattenimento, delle operette e della danza, più che alla romanza o all'aria da camera. Anche per la danza, infatti, per come già visto per la parodia del melodramma, frequente e alla moda è la rappresentazione caricaturale del ballo e dell'ambiente del teatro di danza, sempre più in auge dalla seconda metà del secolo, che si caratterizza per una particolare predilezione per i balli di carattere avventuroso, esotico e fantastico-fiabesco, che offrivano sicuramente materiale interessante alla multiforme inventiva dei drammaturghi e dei comici napoletani. Valente è spesso indicato quale "inventore musicale" del genere macchietta. Se è plausibile che un genere non possa nascere dalla "invenzione" di un unico genio, è altrettanto vero che il Nostro, di fatto, si applichi con continuità a forme e generi che troveranno nella Macchietta e nel Varietà una mirabile sintesi: Canzonette, Canzoni dialogate, Operette, Duetti comici, Scherzi musicali. Scrive musica per testi poetici e satirici dei più importanti poeti e intellettuali della Napoli ottocentesca. Oltre ai già citati Russo e Di Giacomo: Gian Battista De Curtis, Pasquale Cinquegrana, Trilussa. Le sue frizzanti creazioni sono intonate dalle "divine" Elvira Donnarumma, Amelia Faraone, Giuseppina Calligaris e dal più "espressivo" Gennaro Pasquariello e – ultimo, ma non ultimo – colui che riesce sempre a esaltare l'entusiasmo del pubblico: Nicola Maldacea. Privitera, a proposito di Valente, afferma che: «Il maestro nell'avviare movimenti automatici, disseccando lo spunto automatico in pochi versi»; oppure quando dice che il compositore «saltella su tappeti di crome e semicrome per sottolineare, appunto, l'anzidetta meccanicità dei gesti dell'esecutore», ci informa di un cambiamento di concezione nella composizione testuale, teatrale e musicale nella canzone. Al canto spiegato si contrappone il "dire" della macchietta; la melodia "accennata", realizzata integralmente dal pianoforte conduttore, a quella belcantistica, quale consapevole scelta artistica, che permette all'attore-

¹⁵¹ Ricordiamo le polemiche scatenate dal testo di *'O pezzente 'e San Gennaro*, che procurò non pochi guai giudiziari a Ferdinando Russo e ai giornali che avevano pubblicato il testo. La polizia accusò l'autore del testo di essere filoborbonico e, quindi di "nostalgia borbonica" (<https://lazzaronapoletano.it/2015/09/09/o-pezzente-e-san-gennaro/>).

cantante di procedere in una recitazione intonata, sul modello dello *SprecheGesang*, un'emissione intermedia fra il parlato e il cantato. La medesima denominazione di macchietta, rimanda a uno schizzo stenografico sonoro che, con pochi tratti "dipinge" personaggi, ambienti, situazioni «è molto più adatta che il cantato vero e proprio al gioco di doppi sensi e di ammiccamenti a sfondo erotico (spesso priapesco) che caratterizza le macchiette e che è poi parte di una *koiné* espressiva trasversale a tutta l'Europa del primo Novecento. Non va dimenticato che lo *Sprechgesang* del *Pierrot Lunaire* di Schönberg deve moltissimo all'esperienza del *cabaret*».

9. Il rientro a Napoli

Dopo la permanenza francese (1909-1914), Valente si ritrasferisce a Napoli. La partenza, era stata indotta probabilmente dal desiderio di esperire e confrontarsi in quella che, da sempre, è considerata la Patria dell'operetta, dei *cafés-chantants* e del *Variété*. Tuttavia, nonostante i successi e i trionfi all'"Apollo", all'"Olimpia" e malgrado l'accoglienza riservatagli negli eleganti e frizzanti salotti parigini, decide di ritornare all'amatissima Napoli. Nostalgia per quel *milieu* partenopeo, che il Maestro sembra preferire alle seduzioni della raffinata, frivola e forse eccessivamente dionisiaca Parigi? Condizionato da quello *spleen* parigino che, nonostante il luccichio della *Ville Lumière* monta nell'ormai maturo musicista? O, altra ipotesi, l'incipiente scoppio della Grande Guerra, che accelera forse più dell'accorato appello al rientro in patria apparso in «Piedigrotta» (1914), per come sembra insinuare anche il sibillino, seppur lusinghiero, commento apparso successivamente in «Piedigrotta» (1916) su «La Canzonetta». ¹⁵² Ritornato a Napoli, Valente si rimette comunque al lavoro, componendo per la Casa Editrice italiana di Emilio Gennarelli, nata dalla disciolta Polyphon, ¹⁵³ *Santa Lucia 'e 'na vota*, su versi di Aniello Califano. Per la Polyphon, aveva già composto, nel 1909, *Mana Manella*, Duettino, su versi

¹⁵² Fondata nel 1901 dal Francesco Feola e Giuseppe Capolongo. In quella edizione si enfatizza l'orgoglio e il vanto per aver scritturato Vincenzo Valente.

¹⁵³ La Polyphon Musikwerke A. G., Wahren di Lipsia fu un'azienda che produsse strumenti musicali, grammofoni e dischi. Nel 1911 fondò a Napoli la casa editrice Polyphon, che pubblicava i lavori dei più importanti nomi della canzone napoletana. Si caratterizza per l'organizzazione di *tournee* internazionali e di lanci pubblicitari in grande stile e, contrariamente agli editori partenopei, punta molto sul nascente mercato del disco. Nel 1914, incombente la Guerra, la ditta dismise le attività a Napoli.

di Ernesto Murolo; *Addio mia bella*, Canzone popolare, con i versi di R. Ferraro-Correra e *Catena Doce*, (1911). Nel 1912 scrive, invece, *Canzona Guappa*, *Canzonetta stupida* e *Nun Te Scetà*, assieme a solito Ferdinando Russo; *Rispetti Appassionati* e *Non so se ben mi spiego* con Pasquale Cinquegrana; *'A chitarra e 'o mandolino* su versi di Libero Bovio; *Appiccecàmmecce*, su versi di S. Di Giacomo, e *Tarantella a Suspire*. Nell'aneddotica e nella saggistica relativa a quegli anni si registrano anche sostanziali e importanti cambiamenti nell'industria del divertimento e, in particolare, nel *packaging*¹⁵⁴ della canzone napoletana. Innanzitutto, una miriade di iniziative spettacolari con carri, fiaccolate, cavalli e fuochi pirotecnici; rivoluzionarie sinergie fra settori economici e differenti segmenti dell'industria culturale (editoria, informazione e pubblicità, illustrazione, spettacolo dal vivo, dischi, cinema, riproduzione sonora). Si è già accennato più sopra ad alcuni nuovi "fenomeni", a proposito di *Bamminella*, composta per Piedigrotta 1892. «La pubblicità e l'anima del commercio: con questo credo i F.lli Bocconi, i F.lli Mele e il suddetto Miccio, contribuivano alla realizzazione del prodotto Piedigrotta, certi di un notevole incremento del volume di affari».¹⁵⁵ Nel 1906, la ditta Miccio dei Grandi Magazzini-Unione delle Fabbriche bandisce addirittura un concorso di canzoni per Piedigrotta e fa pubblicare a sue spese diverse Piedigrotte, oltre a far apparire sue pubblicità sui fondali delle audizioni Polyphon del 1914. «I F.lli Mele, proprietari dei grandi e famosi magazzini di abbigliamento, che nel 1894 promuovono e finanziano in parte la prima edizione delle Feste Estive [...] Accanto alle *reclame* commerciali, le promozioni pubblicitarie attuate da tutte le imprese cittadine dai locali di ritrovo, ai caffè, i teatri, i ristoranti, gli alberghi, le stazioni balneari servivano a rendere sempre più appetibile ed esteso il consumo delle canzoni e delle iniziative culturali, spettacolari e turistiche a esse collegato».¹⁵⁶ Nella «Piedigrotta Polyphon» del 1911 appaiono persino pubblicità per il liquore Strega e, nel 1913, in una copiella, persino il *brand* Campari. Tuttavia, ritengo che con l'apparizione della pubblicità degli pneumatici Pirelli, realizzando uno

¹⁵⁴ Faccio riferimento, ancora una volta, al lavoro di Helga Sanità, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, op. cit., e al catalogo mostra-ricerca-convegno, con curatela di Marialuisa Stazio, *Piedigrotta 1895-1995*, Roma, Progetti Museali, 1995, che ricostruisce, col contributo di un nutrito gruppo di ricerca, l'organizzazione e lo svolgimento della Piedigrotta 1895, in occasione del Centenario.

¹⁵⁵ PACI, Gabriella, *Bamminella e pure ' nu scicco vestito*, in STAZIO, Marialuisa, *Piedigrotta 1895-1995*, op. cit..

¹⁵⁶ *Ibidem*.

spartito in negativo (pentagramma bianco su fondo nero), il Valente, assieme a musicisti e poeti di precedente generazione abbiano provato un brivido. Anche Valente non si sottrae a questa *nouvelle vague* commerciale, tant'è che in «Piedigrotta Valente» (1917), a lui intitolato, e in «Piedigrotta Blu» (1918), l'Istituto Nazionale del Commercio ¹⁵⁷ pubblica almeno dieci sue canzoni, molte delle quali, contengono pubblicità. Tuttavia, la melanconia e la nostalgia per 'O *Tiempe Belle 'e Na Vota* (1911), 'O *Tiempe Belle* (1916), ma già *Tiempe Felice!*, scritto proprio in quel 1895, nel quale le cose mutano profondamente, con l'ingresso pervasivo dell'industria e del commercio nelle Piedigrotte, lasciano trasparire un progressivo mesto illanguidimento del Nostro. Una crisi esistenziale di chi percepisce che stiano cambiando i tempi e fatica ad adeguarvisi. Sono giunti quelli del figlio musicista, Nicola, molto più sensibile a quel nuovo mondo che si annuncia foriero di enormi successi e lauti guadagni. Il papà Vincenzo continuerà a scrivere canzoni, seppur con minore intensità e si congederà da tutti nel pomeriggio del 6 settembre, alla vigilia dell'ennesima edizione di Piedigrotta 1921, non prima di aver regalato un ultimo omaggio alla sua città d'adozione, con *È Napule!* su versi di Eduardo Nicolardi. L'accurato discorso commemorativo è pronunciato da Libero Bovio e pubblicato sul «Mattino» e sul «Corriere di Napoli» il 7 e l'8 settembre, con il titolo *L'ultimo grande musicista popolare è morto*. I versi della canzone sono pubblicati, invece, sul «Corriere di Napoli» dell'8 e del 9 settembre 1921. La didascalia recita testualmente: «Questa deliziosa canzone è l'ultima che è stata musicata dal compianto Vincenzo Valente». Infine, per chissà quale arcana coincidenza, l'interprete più noto, il superbo Caruso (scomparso il 2 agosto, appena quattro settimane prima), e il lirico, satirico, eclettico, arguto compositore di *Manella mia!*, si ritrovano accanto in un commosso necrologio:

«A Napoli, il 2 agosto u.s., il celebre tenore Enrico Caruso, nato nella stessa città nel 1878 [...] si spense».

¹⁵⁷ L'Istituto Nazionale del Commercio, che si occupava di arti grafiche, pubblicità, rappresentanze, esposizioni e vendite, e prodotti industriali e, dal 1917 fondò anche una casa editrice di canzoni napoletane. Per questi aspetti della «rete commerciale e industriale della canzone», si continua a far riferimento a *Piedigrotta 1895 - 1995, op. cit.*.

«A Napoli, il 6 settembre, a 65 anni, il Maestro Vincenzo Valente, autore di un grandissimo numero di canzoni napoletane [...] il suo nome merita di essere specialmente ricordato». ¹⁵⁸

Ironia della sorte, al necrologio in memoria di Valente, segue quello del librettista e drammaturgo austriaco, Leo Stein, (Leo Rosenstein), noto principalmente come autore dei libretti di operette di Johann Strauss e di Franz Lehár.

¹⁵⁸ Il necrologio di Caruso, scomparso il 2 agosto e quello di Valente, morto il 6 settembre, sono consultabili in «Musica d'oggi», III, 1921, nn. 8-9, p. 265.