

LAURA CANNAVACCIUOLO

INNESTI MELODRAMMATICI NELLE *NOVELLE NAPOLITANE*
DI SALVATORE DI GIACOMO

Un giudizio complessivo sull'opera di Salvatore Di Giacomo non può sottrarsi alla constatazione di un singolare ibridismo che, caratterizzando la formazione dello scrittore, la sua attività professionale e la vastità della produzione artistica, finisce per 'contaminare' gli ingranaggi stessi della la sua scrittura.

Muovendosi tra poesia, prosa, teatro, giornalismo e studi eruditi l'autore tende a sviluppare, infatti, un originale gusto sincretico che, sul piano formale, si traduce in una originale marca compositiva che, avvalendosi dei meccanismi di rappresentazione mutuati dell'estetica figurativa dominante, esita nel riuso, nella citazione e nella memoria di un vasto intertesto in cui convivono il melodramma, la tradizione orale, il teatro e la lirica.

Nelle *Novelle napoletane* (1914), in particolare, uno dei procedimenti ricorrenti è costituito dalla citazione di arie e romanze popolari dell'Ottocento, cui si affianca la ripresa di miti e leggende legati tradizione orale. Tale meccanismo non mina il sistema narrativo messo a punto dall'autore; anzi, l'inserimento, ovvero la semplice risonanza di altre opere letterarie funziona come un vero e proprio innesto che, dall'intreccio di elementi eterogenei, germina una nuova struttura coerente e organica.

LA MELODIA NEL RACCONTO

Gli innesti melodrammatici presenti nelle *Novelle napoletane* ricoprono spazi e funzioni diverse a seconda dei singoli casi. Il racconto posto in apertura alla raccolta, *Menuetto*,¹ costituisce a tal riguardo il primo esempio paradigmatico.

Il protagonista è un povero anziano che, mosso dalla fantasia nostalgica, intende eseguire un antico minuetto composto in gioventù; prima di cominciare a suonarlo, però, prende ad intonare il celebre duetto di introduzione al *Matrimonio segreto* (1792) di Domenico Cimarosa,² *Cara non dubitar*:

Dolcemente, sfiorando appena con le dita la tastiera, egli mormorò, dondolando il capo:

Cara, non dubitar...

Cimarosa... Ah! Cimarosa! Perché lo ricordava sempre, sempre?...³

Successivamente, prosegue canticchiando alcuni versi di *Pria che spunti in ciel l'aurora*, altra aria del *Matrimonio segreto*:

Il piede batteva il tempo sul tappetino, la voce continuava come un soffio:

*Pria che spunti in ciel l'aurora
cheti cheti, a lento passo
Scenderemo fino abbasso
Che nessun ci sentirà...*

Il vecchietto si lasciava trascinare:

*Fuggiremo pian pianino,
per la porta del giardino...*

¹ SALVATORE DI GIACOMO, *Menuetto del Settecento*, in «Fanfulla della Domenica», A. III, n. 44, 30 ottobre 1881; poi in ID., *Minuetto settecento*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1883; e in ID., *Novelle Napolitane*, Napoli, Treves, 1914. D'ora in avanti si citerà dall'edizione delle *Novelle Napolitane* a cura di Francesco Flora: S. DI GIACOMO, *Poesie e Novelle*, Milano, Mondadori, 1955 [PN55].

² DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, Brghtheater, Vienna, 7 febbraio 1792.

³ S. DI GIACOMO, *Minuetto del settecento*, cit., p. 530.

E la melodia empiva la cameretta. Vi rimetteva il tempo d'una volta, il bel tempo d'allora.⁴

Nell'opera di Salvatore Di Giacomo, come è stato più volte sottolineato, la celebrazione del mito settecentesco ricorre con frequenza: l'autore coltiva la memoria del secolo XVIII per singolare passione erudita e per un intimo bisogno di fuga, quasi che la ricerca, lo studio, il disvelamento di un passato sconosciuto o semplicemente dimenticato, acquisti un significato per la sua connaturata capacità di distogliere l'animo malinconico del poeta dalle penose vicende quotidiane, regalandogli l'ambita evasione dalla realtà.

Ebbene, ritornando a *Menuetto* si comprende che il senso della citazione cimarosiana rappresenta un «originale restauro del tempo perduto»⁵ in cui Di Giacomo condensa l'ebbrezza di una fuga effimera che appartiene all'autore e, per una sorta di transfert, anche al suo personaggio.

Tuttavia, l'aspetto più interessante è che il dualismo tematico realizzato attraverso l'avvicinamento del piano della realtà a quello dell'immaginazione tende a volgersi in principio compositivo.

In *Menuetto*, infatti, lo spazio della rievocazione musicale – quello occupato dalla ripresa delle arie del *Matrimonio segreto* intente dal protagonista –, rappresenta la dimensione dell'estasi, il culmine della poesia, il vagheggiamento dell'idillio; eppure, nel momento stesso in cui termina la citazione, l'atmosfera incantata si rovescia nel suo opposto tragico, interrompendo di colpo il prodigio:

Ma subitaneamente, il volto di lui si mutò; non più ridevano gli occhi dietro i vetri lucenti, non più l'anima rideva. Implacabile e violenta lo riafferrava la disgrazia della sordità, moriva la musica, moriva l'armonia in un profondo silenzio. Il vecchietto si lasciò cadere le mani sulle ginocchia, sconsolato. [...] Davvero tutto era finito, proprio tutto. Un'immensa amarezza gli strinse il cuore, le mani si raffreddarono, madide. Il vecchietto, poggiato il braccio all'angolo della spinetta, abbandonata la testa sul braccio, rimase immobile. Pareva dormisse.⁶

Quest'alternanza emozionale⁷ si ripercuote, dunque, sull'impostazione strutturale del racconto nella misura in cui il piano dell'evasione rappresentato dall'inserimento melodico è seguito, con una cesura netta, dal rovesciamento drammatico che coincide con la narrazione in prosa.⁸

Un andamento simile lo ritroviamo nel racconto *Nella notte serena* (1888).⁹ I protagonisti della storia sono gli artisti della compagnia circense di Battista Andretta, i quali, terminato l'ultimo spettacolo in un paese di campagna a nord di Napoli, Marigliano, ripartono a notte fonda per raggiungere un nuovo villaggio:

Adesso la compagnia di Battista Andretta trascinava sulla neve, nell'ignoto, il mistero dei suoi legami, l'indovinello della sua famiglia, il mucchio orpellato dei suoi stracci. Nessuno di loro conosceva il nome del

⁴ Ivi, p. 530.

⁵ TONI IERMANO, "Cimarosa... Ah Cimarosa". L'"Abbè Perù" di Salvatore Di Giacomo, in «Rivista di Letteratura Teatrale», A. 2010, n. 3, p. 78.

⁶ S. DI GIACOMO, *Minuetto del settecento*, cit., pp. 531-532.

⁷ Questo aspetto è rimarcato, peraltro, anche da Luigi Russo che a tal proposito afferma: «se l'estasi malinconica è il culmine di vita poetica a cui perviene l'artista [...], quando da quel culmine egli discende, riafferrato dalla cruda realtà, un singhiozzo di pietà scuote il suo petto sognatore. Non altrimenti che il protagonista di *Menuetto* – un povero vecchio, che dalle tentazioni della fantasia e delle rimembranze, è mosso a provare sulla spinetta un certo menuetto [...] – [...] da quell'incantamento è bruscamente ritolto dalla sua vecchiaia, poiché, sordo, nessuna armonia gli arriva all'orecchio, e invano egli accosta il capo alla tastiera», in L. RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi, 1921., p. 68-69.

⁸ «La melodia da musicale, si avvia alla partitura analitica; prima, era nascosta nel periodo della prosa dell'artista; ora si è riversata nelle forme precise e convenzionali di un'arietta; è diventata melodia di parole; perché la parola è analisi, distinzione, precisione, e se analizzate il mondo dell'estasi, esso svanisce innanzi come poesia, e vi si increspa graziosamente. Perciò sentite un sorriso canzonatorio serpeggiante per quei versicoli da melodramma. Che volete? Pare che ci dica il poeta: mi ero un po' dimenticato» (ivi, pp. 71-72)

⁹ S. DI GIACOMO, *Nella notte serena*, in ID., *Rosa Bellavita*, Napoli Luigi Pierro Editore, 1888; poi in ID., *Novelle Napolitane*, cit., pp. 713-726

paese ove sarebbero arrivati a giorno. Che importava il nome? [...] Il lanternino, appeso sotto al carretto, proiettava sulla neve ombre difforni, che a volte il lume di luna rendeva grottesche.¹⁰

Per stemperare l'angoscia generata dalle tenebre e dai suoni sinistri del paesaggio deserto, il pagliaccio prende ad intonare la celebre cavatina pronunciata dal Conte di Almaviva nel primo atto del *Barbiere di Siviglia* (1816) di Rossini:

*Se il mio nome saper voi bramate,
il mio nome per poco ascoltate...
Io son Lindoro che fido v'adoro...
che a nome vi chiamo...*

Vibrava limpidamente per l'aria fredda la sua voce di tenorino, alla quale rispose la voce argentina di Nanna, che si faceva animo a poco a poco:

Segui, o caro, deh! Segui così...

Il pagliaccio tossì. Poi riprese:

*L'amoroso e sincero Lindo...o...o...o...oro!
non puo' darvi, mia cara, un tesò...o...oro.
Ricco non sono...*¹¹

Terminata la citazione, come già in *Menuetto*, l'andamento del racconto si volge nella più amara delle tragedie: Stella, la trapezista, scopre che il figlio ch'ella culla fra le braccia è appena morto per il freddo e, insieme all'altra artista del circo, Nanna, si scioglie in un doloroso pianto.

Come si evince dalla trama, non c'è una relazione speculare fra le vicende dei personaggi del racconto e quelle dell'intrigo rossiniano: la ripresa della sonata di Almaviva si ricollega, piuttosto, alla tragica riflessione sul futuro ignoto espressa pochi attimi prima dal narratore («Nessuno di loro conosceva il nome del paese... Che importava il nome»), al quale, a distanza di poche righe, il pagliaccio sembra rispondere intonando la celebre «se il mio nome saper voi bramate».¹² L'arietta rossiniana non accompagna il sentimento di malinconia dei personaggi, viceversa serve a sdrammatizzare l'atmosfera sospendendo il ritmo della narrazione, quasi per rallentare la precipitazione tragica che seguirà prontamente la fine della melodia. La citazione, d'altronde, non genera altro effetto sui personaggi se non quello di trasportarli al di fuori della triste realtà per qualche attimo, evidenziando ancora una volta la funzione puramente evasiva dell'innesto metaletterario.

La citazione dal *Barbiere* di Rossini, tuttavia, impone alcune riflessioni riguardanti il piano ricezione. L'opera, infatti, era stata rappresentata per la prima volta nel 1816, trent'anni dopo il successo piomburghese del napoletano Paisiello all'Ermitage.¹³

Riversificato interamente da Cesare Sterbini, il *Barbiere* di Rossini aveva imposto all'originale di Paisiello uno stile personalissimo ma la prima romana si era rivelata un vero fiasco a causa di numerosi detrattori legati a Paisiello presenti in platea; in più, Rossini aveva permesso al famoso tenore spagnolo,

¹⁰ Ivi, p. 723.

¹¹ Ivi, p. 724.

¹² Nella poesia digiacomiana l'utilizzo dello schema dell'arietta risponde di frequente ad un'intenzione ironica del poeta: «talvolta l'arietta è un canto di schermo, ove il linguaggio figurato si piace ampliare ogni visione e ogni affetto e in quella ridente espansione metaforica calarsi pudicamente per non irrompere nell'immediatezza sentimentale. Nel poeta è la coscienza di quel suo giuoco di toni e di gradi, ove la malizia vuol coprire una reale facilità di emozione, l'iperbole e l'ironia che abbiamo detta allo stato puro (quando cioè la parola vuol essere intesa semplicemente nel suo senso contrario, -che non ha nulla in comune con l'ironia riflessa del moralista) vogliono retterne una flagranza passionale e graduarne la confessione vocale», in FRANCESCO FLORA, *Salvatore Di Giacomo*, in PN55, p. XXX.

¹³ GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, Teatro dell'Ermitage, San Pietroburgo, 1782.

Garcia, di fare il suo primo ingresso in scena cantando alcune melodie spagnole accompagnandosi con la chitarra: una soluzione che si era rivelata un autentico fallimento e che lo stesso Rossini aveva provveduto a sostituire con la celebre *Se il mio nome saper voi bramate*, scritta di suo pugno sul modello dell'arietta paisielliana *Saper bramate, bella, il mio nome*.¹⁴

Evocando il *Barbiere* di Rossini, dunque, Di Giacomo gioca con la memoria del lettore che riconosce l'opera e le alterne vicende legate al suo successo ma, soprattutto, da autentico ed erudito melofilo, attesta e convalida il primato musicale di Rossini che, in continuità con l'opera Paisiello, chiude la tradizione dell'opera buffa napoletana conducendola ai massimi vertici.

La cavatina di Almaviva, del resto, è citata anche in nel racconto *Gli amici* (1886).¹⁵ Il breve racconto narra la storia di un solitario canarino afflitto dal malinconico ricordo dei giorni felici in cui soleva intonare a gran voce "se il mio nome saper voi bramate..."; in questo caso, la ripresa metaletteraria è di proporzioni minime e anche la sua incidenza sullo sviluppo del racconto è poco significativa; tuttavia, come in *Nella notte serena*, il momento dell'allegria cavatina cinguettata dal canarino si oppone drasticamente al presente sinistro avvizzito da un'atmosfera luttuosa: la materia dolente e patetica, dunque, viene di nuovo alleggerita dalla melodia e, ancora una volta, l'innesto melodrammatico serve ad alleviare il peso della trama narrativa.

Di significato diverso, invece, è la citazione interna alla novella *Ah, non credea mirarti...* (1883)¹⁶ che, come rammenta il titolo, evoca la scena finale della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini.¹⁷

Il racconto narra la storia di una giovane coppia borghese che, per problemi finanziari, si trasferisce in un appartamento alla periferia di Napoli. La nuova vita di provincia, tuttavia, acutizza i problemi dei due sposi; la donna soffre la dimensione isolata del paese e rimpiange i colori e i suoni della giovinezza trascorsa nei vicoli della città:

Ah, sì, tutto ricordava, tutto ella rivedeva quasi riudiva. Rivedeva suo padre, don Michele, co' gomiti sulla balaustra del balconcello, sotto i festoni delle sorbe a mazzi e dei poponi, con la pipa lunga in bocca, con le babbucce ai piedi... Quanto sole laggiù! Le sorbe maturavano a momenti, l'odore de' poponi saporiti entrava nella cameretta, e don Michele, dopo pranzo, si metteva al vecchio cembalo e cantava l'aria della *Sonnambula* con la sua stanca voce di baritono: Ah, non credea mirarti sì presto estinto, o fiore!...¹⁸

La romanza evocata è la celebre aria cantata dalla sonnambula nel finale dell'opera omonima in cui la protagonista esprime il proprio dolore per essere stata abbandonata da Elvino che la crede ingiustamente traditrice.

Terminata la citazione, la protagonista digiacomiana procede con una riflessione rivelatrice:

Or ella si fermava sulle parole che pareva fossero fatte apposta per lei. Via, era morto tutto! *Sì presto estinto, o fiore!*... Certe emozioni invernali, certe paure del buio, certi strani sgomenti cominciava a provarli ora. A volte le gambe le si piegavano e sentiva al cuore, col respiro che le veniva meno, come la trafittura di uno spillo. Addio! Tutto era morto, tutto! *E moriva pur lentamente l'anima sua in*

¹⁴ Su questo argomento cfr. ROMAN VLAD, *Rossini e i compositori moderni*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 26, gennaio-marzo 1992, pp. 72-84; AA.VV., *Il Rossini napoletano*, in «Il Mattino Magazine», A. I, n. 4, dicembre 1991; FRIEDRICH LIPPMANN, *Paisiello e Rossini: appunti su «Il Barbiere di Siviglia»*, in AA.VV., *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, a cura di Francesco Paolo Russo, Atti del convegno internazionale di studi, Taranto 20-23 giugno 2002, Lucca, Libreria musicale italiana, 2007, pp. 55-63

¹⁵ S. DI GIACOMO, *Gli amici*, in «Scena illustrata», A. XXII, n. 4, 15 febbraio 1886; poi nella raccolta *Mattinate napoletane* (1886; II ed. 1887).

¹⁶ Pubblicata con il titolo *Nel silenzio* sul «Capitan Fracassa» nel 1883, poi nel 1884 nel volume *Nennella*; appare nelle *Novelle napoletane* (1914) col titolo, *Ah, non credea mirarti* con numerose varianti rispetto alla prima edizione.

¹⁷ «Una favola pastorale, immaginata in un villaggio in cui due giovani, Amina ed Elvino si amano teneramente l'un l'altro. Accade che Amina viene trovata addormentata nella stanza del Conte Rodolfo e Elvino accusa Amina di averlo tradito. Una sera, però, Elvino vede Amina sonnambula che cammina ad occhi chiusi sull'orlo di un precipizio. A tale vista, comprende l'equivoco e va incontro ad Amina e i due innamorati si riconciliano. Il libretto di quest'opera è di Felice Romani, che lo aveva tratto da un balletto-pantomima francese, a sua volta derivato da una commedia musicale di Eugene Scribe del 1816. Si racconta che alla prima della *Sonnambula* alla Scala, giunti alla celebre *Ah non credea mirarti* ..., gli stessi cantanti si fossero sciolti in lacrime di commozione e che Rossini, presente in teatro, avesse gridato «é la più bella aria del mondo!», in FABRIZIO DORSI, GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 321.

¹⁸ S. DI GIACOMO, *Ah, non credea mirarti...*, in PN55, pp. 586-587.

*questo ritiro ove non aveva eco la vita esteriore, ove il suo amore troppo casto di sposa borghese, di fanciulla destinata alla famiglia, languiva senza sfoghi, senza ribellioni, senza impetuosità. Quella casa era acconcia piuttosto a un folle amore, a una solitudine breve di amanti nevrotici, forse a uno scioglimento drammatico d'amore. Era fatta per altri».*¹⁹

Nella novella digiacomiana la ripresa dell'aria di Amina ha un legame particolare con la vicenda della protagonista. La sonnambula di Bellini, infatti, canta il suo amore infelice (*Ah! non credea mirarti...*) contemplando il fiore donatole da Elvino; la protagonista digiacomiana, analogamente, lamenta la fine del suo amore perdendosi nella triste malinconia del ricordo. La citazione dal melodramma, dunque, è una mise en abîme a tutti gli effetti che non dissimula il legame tra la scena principale e la scena evocata. Tale relazione, del resto, è facilmente intuibile anche da parte del lettore il quale, però, non ha difficoltà ad intendere le differenze tra la protagonista digiacomiana e l'eroina melodrammatica: difatti, mentre l'Amina belliniana si dispera in uno stato di dormiveglia ma risvegliandosi si ritroverà tra le braccia del suo amato, la protagonista digiacomiana si compiangere nel ricordo del passato e, quando la sua vita sembrerà volgere lungo un nuovo sentiero grazie alla maternità, la malattia del neo nascituro arriverà a rinnovarle l'assenza di un riscatto consegnandola ad un destino di disperazione. Pur tuttavia, un così tragico epilogo non le concede i gesti folli e ribelli di una vera eroina: Di Giacomo non riserva alcuno sviluppo impetuoso all'anima della sua protagonista che, infatti, sottolinea la distanza fra le tumultuose passioni delle eroine melodrammatiche e il suo mesto dolore tutto compreso nell'ossequioso rispetto del contegno e della rispettabilità borghesi.

Tra la novella di Di Giacomo e la favola di Bellini, dunque, esiste un rapporto di reciproca specularità che, come si vede, serve anche marcare i limiti dell'opera romantica che, pur avendo conseguito una diffusa popolarità nell'Ottocento, a partire dagli anni '70 del secolo XIX assisteva all'indebolimento del proprio potere culturale all'interno di una società nuova che a fatica riusciva ad immedesimarsi nell'immaginario tragico e sublime del melodramma romantico. In quegli stessi anni, del resto, si registra la rapida diffusione della romanza da salotto, un tipo di composizione musicale minore ma non per questo meno diffuso e popolare dei mirabolanti fasti operistici e che, fra i suoi autori, annovera illustri poeti (Carducci, Manzoni, Pascoli, D'Annunzio) e celebri musicisti (Mercadante, Tosti, Costa).²⁰ Non stupisce, dunque, che l'opera letteraria Di Giacomo rechi traccia anche di questa nuova esperienza musicale.

Nella novella *Senza vederlo*, ad esempio, Di Giacomo riporta un passaggio di una delle più celebri romanze dell'Ottocento, *Mia sposa sarà la mia bandiera* (1876) di Augusto Rotoli.

Il compositore romano è uno dei personaggi più in vista degli ambienti mondani della capitale negli anni '70; è maestro di canto e direttore d'orchestra, è autore di musica sacra (si è formato all'Ospizio di San Michele e sin da giovane è membro del coro della Cattedrale del Vaticano) e, nel corso degli anni settanta scrive numerose romanze fra le quali *Mia sposa sarà la mia bandiera*, cui si lega la fama del musicista.²¹

Senza vederlo viene pubblicata per la prima volta sulle pagine della «Cronaca Sibarita» nel 1884 per poi confluire nel volume *Mattinate napoletane* (1886) e tradursi, infine, in pièce teatrale con il titolo *Mese Mariano* (1900). Il racconto narra la storia di una povera donna, Carmela Selletta, che intende far visita al figlio presso l'Albergo dei Poveri; appena giunta all'ingresso del palazzo,

Una voce d'uomo s'avvicinava canticchiando:

*M'hanno detto che Beppe va soldato,
e che v'han visto pianger di nascosto...*

Spuntò subitamente un giovanotto, con le mani in saccoccia e uno scartafaccio sotto l'ascella. Quando fu sul pianerottolo dette un'occhiata alla donna e alla bambina e tirò innanzi, continuando:

¹⁹ Ibidem (cors. mio).

²⁰ TATIANA CHEMI, *La romanza di Mario Costa: ricognizione geografica*, in AA.VV., *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, 2002, pp. 301-318.

²¹ NADIA CARNEVALE, *Un "maestro alla moda" tra salotti e cappelle: vita e arte di Augusto Rotoli*, in AA. VV., *La romanza italiana da salotto*, cit., pp. 337-338.

*Far pianger si begli occhi è gran peccato...*²²

Di Giacomo fa intonare al giovane usciere dell'Albergo dei Poveri i primi tre versi del più grande successo musicale di quegli anni; la canzone, resa celebre come un inno al patriottismo, racconta invece la storia di un amore infelice che vede protagonista un uomo che, innamorato senza essere ricambiato, decide di arruolarsi al posto del suo rivale per permettere all'amata di sposarsi con l'uomo che ha scelto. Pur non essendovi correlazione diretta fra l'intreccio digiacomiano e quello della romanza di Rotoli; l'enfasi melodrammatica della composizione, che anche musicalmente si discosta dalla leggera cantabilità delle tipiche arie da salotto,²³ prelude gli esiti drammatici della vicenda della povera Carmela: suo figlio Giuseppe, infatti, è morto ma gli impiegati dell'ufficio non vogliono assumersi la responsabilità di comunicarglielo. L'apparente leggerezza della melodia rotoliana, dunque, rappresenta un funesto presagio del finale del racconto: d'altronde, il riferimento al lamento della sposa che piange la partenza dell'amato che potrebbe non rivedere mai più, può essere interpretato come una proiezione del futuro prossimo – non narrato – di Carmela Selletta destinata a piangere la morte e, dunque, l'assenza definitiva del figlio.

²² S. DI GIACOMO, *Senza vederlo*, in PN55, pp. 668-669.

²³ *Ibidem*.