concerto sinfonico corale

BELVEDERE E CORTILE

7_8 LUGLIO 2019
ORE 19.30

Wolfang Amadeus Mozart
Enrico De Leva
Roberto De Simone

Versi di Salvatore di Giacomo

Museo Capodimonte e Real Bosco

Copertina e retro
Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte*, 1760 ca.
Museo e Real Bosco di Capodimonte

Sommario

6
Introduzione

9
Programma musicale

17
Testimonianze e giudizi critici

Museo e Real Bosco di Capodimonte

7_8 LUGLIO 2019

MUSEO E REAL BOSCO
DI CAPODIMONTE

concerto sinfonico corale

Versi di Salvatore di Giacomo
Musiche di W. Amadeus Mozart,
Enrico De Leva e Roberto De Simone

ORGANIZZAZIONE

Direzione artistica
Roberto De Simone

Idea progettuale
Roberto De Simone, Elsa Evangelista, Sylvain Bellenger

Organizzazione artistica
Elsa Evangelista

Organizzazione tecnica
Ravi Class Eventi

Segreteria tecnica
Francesca Dal Lago

Consulenza legale
Luigi Rispoli

Ricerca iconografica
Carmine Romano

Grafica
Francesco Giordano

Ufficio stampa
Luisa Maradei

Progetto ***Napoli e l'arte***

Realizzato con finanziamento europeo
fondi POC - PROGRAMMA OPERATIVO COMPLEMENTARE 2014-2020
Regione Campania

Introduzione

È una grande gioia poter inaugurare l'edizione di quest'anno del Luglio Musicale, bellissima tradizione sinfonica creata da Raffaello Causa il 6 luglio 1958, con un Concerto Sinfonico Corale ideato dal Maestro Roberto De Simone, una creazione che lega la cultura popolare e colta, la poetica fonetica della lingua napoletana di Salvatore di Giacomo, e la musica di Mozart, di De Leva e dello stesso De Simone.
La prima volta che ho incontrato il M° De Simone, nella sua casa in via Foria, abbiamo condiviso la nostra comune passione per la toponomastica e ci chiedevamo cosa unisse Capodimonte a Capodichino, nomi sicuramente legati ad antichi culti pre-cristiani. E durante questa conversazione al Maestro è venuta l'idea di un concerto intorno alla poesia di Salvatore di Giacomo *A Capemonte*, una Serenata Napolitana composta per la Regina Margherita di Savoia che il poeta riesce a trasformare in un nostalgico ricordo del Regno dei Borbone, quando Napoli era capitale.

Stasera Roberto De Simone trasforma di nuovo Napoli in capitale, capitale della musica come è stata la città per moltissimo tempo. Solo l'immensa cultura storica, antropologica, musicale di Roberto De Simone poteva legare Mozart, Enrico De Leva, Salvatore di Giacomo e questo legame è proprio lui, Roberto De Simone stesso.
Il concerto di stasera si svolgerà in due luoghi: il Belvedere di Capodimonte con la famosa veduta su tutta la città alle nostre spalle, il mare fino a Capri chiuso nello sguardo tra la collina di Sant'Elmo da un lato e il Vesuvio dall'altro. Successivamente il pubblico sarà invitato a seguire i musicisti nei cortili monumentali della Reggia, dove l'architettura quasi militare del Medrano gioca con le trasparenze aperte sul verde del Bosco, questo grande Bosco menzionato nella poesia, in quel luogo magico dove "*sotto a chist'arbere viecchie abballavano 'e ccape femmene, cient'anne fa*".
Il concerto di Roberto De Simone è una perfomance musicale e, come tutte le perfomance, è unica e irripetibile: *Capomonte* non potrebbe svolgersi altrove se non a Capodimonte.

Buon ascolto a tutti!

Sylvain Bellenger
direttore del Museo e Real Bosco di Capodimonte

Programma musicale

Nota all'ascolto

In una delle più alte liriche di Salvatore di Giacomo *A Capemonte* l'immaginario poetico colloca l'ambiente, per l'appunto, al bosco di Capodimonte innanzi al palazzo reale, tra i cui alberi, come in un sogno di cent'anni addietro, danzavano le più belle donne del Settecento. E ancora nell'aria risuonano violini e flauti e ricorrono sospiri e occhiate delle danzatrici munite di ventagli d'avorio, profumate di cipria e adorne di vaporosi merletti. A temperare lo struggimento per una trascorsa, irripetibile epoca, il Poeta quasi fotografa le giovani donne del suo tempo che sul ritmo d'un valzer ottocentesco seguitano a ballare tra quegli alberi, né son meno avvenenti di quelle del secolo precedente, le quali, ora, come ombre di fantasmi, assistono alle danze dei nuovi corpi viventi, in una sorta di Totentanz rituale, ribadendo amaramente l'impossibilità di ripercorrere l'età dei vent'anni.
Il componimento di nove quartine di versi dodecasillabi fu musicato da Enrico De Leva per un contralto oppure per un baritono-tenore, e fu plasmato secondo una forma di canzone anomala, priva della struttura canonica con strofa e ritornello.
La profondità del notevole testo mi ha indotto a musicarlo di nuovo, in forma di "cantata" articolata ampiamente, con maggior sviluppo sintattico, con digressioni e storiche citazioni, affidando il canto a una compagine corale di stile melodrammatico, sostenuta da orchestra sinfonica, e talora da quattro pianoforti, quasi metafora di strumenti immaginari, come una fotografia in negativo dell'immagine in positivo dell'orchestra.
L'esecuzione corale, quindi, si vale una volta dei pianoforti e in replica dei suoni reali della partitura sinfonica.
Il brano, della durata di un'ora all'incirca, sarà preceduto da un'anomala e poco nota composizione di Mozart: la *Serenade* K 286 per quattro orchestre d'archi e otto corni, da collocarsi in diverse postazioni rispetto al pubblico (davanti ad esso, alle spalle, su un terrazzo e in un giardino).
Da tempo – circa quarant'anni – covavo l'ambizioso proposito di realizzare in luogo appropriato e in modo adeguato la genialissima

composizione di Mozart, in cui, a una frase musicale proposta dalla prima orchestra, rispondono gli altri gruppi ripetendone frammenti in forma di eco.
Sfumato nel 1979 un primo tentativo per il Maggio musicale fiorentino nei giardini di Boboli, con la revisione di Fedele D'Amico, che per motivi di salute dovette rinunciare all'impegno, oggi ho colto l'occasione propizia di concretizzare il progetto nei luoghi di Capodimonte, differenziando la collocazione delle orchestre rispetto all'ascolto degli spettatori, secondo le intenzioni avanguardistiche del Compositore salisburghese. Personalmente ho realizzato la revisione affidando – secondo consuetudini d'epoca – la parte di continuo anziché a quattro cembali, a quattro liuti o chitarre. In tal modo, disposte le quattro orchestre secondo le intenzioni dell'Autore, con la presenza degli strumenti di ripieno, si può lecitamente affermare che a Capodimonte avvenga la prima esecuzione italiana della originalissima opera mozartiana.
D'altronde, la forma musicale, che dopo un brano introduttivo si svolge con ritmi di gavotta e di minuetto, sembra quasi riferirsi al componimento poetico del di Giacomo, che immagina il replicarsi secolare di danze eseguite in quel luogo cento anni addietro.

Roberto De Simone

Orchestra
La Nuova Polifonia

Coro
Jubilate Deo

Mezzosoprano
Anna Rita Gemmabella

Fisarmonicisti
Giuseppe Lainero
Giuseppe Gualtieri
Giancarlo Palena

Pianisti
Lino Costagliola
Maurizio Iaccarino
Angelo Gazzaneo
Antima Pepe

Maestro concertatore e direttore
Alessandro De Simone

Maestro del coro
Giuseppe Polese

BELVEDERE DI CAPODIMONTE

Wolfang Amadeus Mozart

Serenade n. 8 K. 286 in Re maggiore

per quattro orchestre
(prima esecuzione italiana)

Salvatore di Giacomo – Enrico De Leva

Serenata Napolitana

per mezzosoprano, coro femminile e tre fisarmoniche
(orchestrazione di Roberto De Simone)

CORTILE MONUMENTALE

Roberto De Simone

Capomonte

Poema fotografico d'un valzer digiacomiano
per orchestra, coro e quattro pianoforti
(prima esecuzione assoluta)

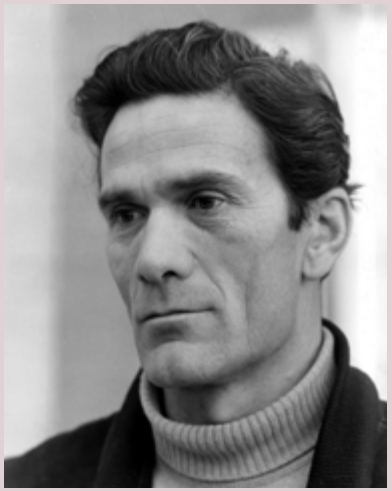
Salvatore di Giacomo

A Capemonte

Sotto a chist'arbere viecchie abballavano
'e ccape femmene, cient'anne fa,
quanno s'ausavano ventaglie 'avorio,
polvera 'e cipria e falbalà.
Ce se metteveno viuline e flàvute
pe l'aria tennera a suspirà,
e zenniaveno lI'uocchie d' 'e ffemmene,
chine 'e malizia, da ccà e da llà...
Ma si chest'ebbreca turnà nun pò,
nun allarmammoce, pe carità!
'E cape femmene ce stanno mo,
cchiù cape femmene de chelli llà!...
Da mmiez'a st'arbere sti statue 'e marmolo
vonno, affacciannese, sentì cantà,
vonno sta museca passere e miérole,
scetate, sèntere, pe' s' 'amparà.
Dice sta museca, ncopp'a nu vàlzere;
"Figliò, spassateve ca tiempo nn'è!
Si 'e core 'e lI'uommene sentite sbattere,
cunzideratele, sentite a me!
L'anne ca passano chi pò acchiappà?
Chi pò trattènere la giuventù?
Si se licenzia, nun c'è che fa',
nun torna a nascere, nun vene cchiù!"
E si risponnere, luntana e debule,
mo n'ata museca ve pararrà,
allicurdateve de chelli femmene
ca nce aballavano cient'anne fa.
Vèneno a sèntere st'ombre ca passano
comme se spassano sti gente 'e mo:
e si suspirano vo' di ca' penzano
ca 'o tiempo giovene turnà nun pò...
Figliò, spassateve, c'avimmma fa?
nun torna a nascere la gioventù...
Mme pare 'e sèntere murmulià
ll'eco 'nfra st'arbere: "Nun torna cchiù!...

Sotto questi alberi vecchi ballavano
le donne più belle, cento anni fa,
quando s'usavano ventagli d'avorio,
polvere di cipria e falpalà.
Violini e flauti si mettevano
a sospirare per l'aria tenera,
le ammiccavano gli occhi delle donne,
pieni di malizia, di qua e di là...
Ma se quest'epoca non può tornare,
non allarmiamoci, per carità!
Oggi non mancano le donne belle,
più belle di quelle là!...
In mezzo agli alberi queste statue di marmo
vogliono, affacciandosi, sentir cantare,
vogliono questa musica passeri e merli,
risvegliati, sentire per imparare.
Dice questa musica, sull'onda di un valzer:
"Figliole, spassatevela, che è tempo!
Se sentite palpitare forte i cuori degli uomini,
fateci caso, sentite me!
Gli anni che passano chi può riprenderseli?
Chi può trattenere la gioventù?
Se se ne va, non c'è rimedio,
non torna a nascere, non viene più!"
E se ora vi parrà che risponda,
lontana e debole, un'altra musica,
scordatevi di quelle donne
che ballavano cento anni fa.
Vengono a sentire queste ombre che passano
come se la spassa la gente d'oggi
e se sospirano vuol dire che pensano
che il tempo della giovinezza non può tornare...
Figliole, spassatevela, è più che giusto:
non torna a nascere la gioventù!...
Mi par di sentire mormorare
l'eco fra gli alberi: Non torna più!..."

Traduzione di Pier Paolo Pasolini



Pier Paolo Pasolini

Serenata K 286 per quattro orchestre di W. Amadeus Mozart

La Serenata K 286, scritta nell'inverno tra il 1776 e il 1777, è sicuramente tra le composizioni più originali di un Mozart poco più che ventenne. Composta durante gli anni salisburghesi, la Serenata Notturna risulta innovativa rispetto alle convenzionali musiche d'occasione dell'epoca sia per l'articolazione del brano in soli tre tempi, sia per la loro inedita scansione in Andantino, Allegretto e Minuetto con Trio finale. Ma di notevole invenzione è l'impiego di una triplicata forma di eco che informa l'intero componimento, realizzata mediante l'attivazione di quattro orchestre dislocate in diversi punti rispetto all'uditorio.

Il musicista non si limita alla semplice riproposizione di un compiaciuto espediente barocco, ampiamente abusato dalla musica del suo tempo, ma si sforza di ricercare precisi effetti acustici per cui l'eco non viene riprodotta unicamente alla fine di una frase o di un periodo musicale, ma si propaga da un'orchestra all'altra in modo sempre più ravvicinato, fino a sovrapporsi e a moltiplicarsi in canone all'interno di ogni singolo gruppo strumentale in una sapiente dialettica contrappuntistica dal risultato sorprendente. Sembra quasi il tentativo di ricreare artificialmente gli effetti di eco, di riverbero e di rifrazione del suono, come oggi potremmo fare con i nostri microfoni e amplificatori, per cui attraverso una magistrale scrittura, allo stesso tempo geniale e spericolata, le quattro orchestre riproducono i fenomeni acustici di un'onda sonora, che si propaga prima ad intervalli regolari più ravvicinati, per poi dilatarsi fino a scomparire. In questo modo, in un caleidoscopio fatto di continui echi e rimandi, le frasi musicali si accavallano e si rincorrono in un gioco di tensioni e di distensioni, che investono l'uditorio attraverso un'amplificata stereofonia spaziale, resa mediante l'impiego di quattro sorgenti sonore distinte, lasciandolo meravigliato e rapito.

Questo straordinario e avveniristico immaginario sonoro preannuncia forme che solo Stockhausen, sebbene su altri

presupposti teorici e formali, cercherà di eguagliare con l'opera Gruppen e soprattutto con Carré, per 4 orchestre e 4 cori, in cui egli posiziona i quattro complessi vocali e strumentali alle spalle degli spettatori, proprio come nella "Serenata" mozartiana. L'autore elabora 101 diagrammi indicando intonazioni, dinamica, livello di attività e movimento del suono attorno ai quattro gruppi; diagrammi ai quali aggiunge degli "inserts". Queste interpolazioni sono fondamentalmente delle strutture che presentano un movimento spaziale del suono più veloce e più denso tra le quattro orchestre. Un particolare sistema di moduli con i quali Stockhausen distribuisce gli eventi sonori ora sparsi e intermittenti, ora densi e costanti, ora crescenti, ora decrescenti.
Tutti espedienti che già Mozart aveva realizzato e forse immaginato, senza giungere alle estreme conseguenze di un astratto serialismo atonale, affrontando la materia sonora e tutte le problematiche e le possibilità ad essa connesse con una lucidità e una modernità sorprendenti, non disgiunte da una compiutezza formale che fanno del musicista salisburghese il genio insuperato di ogni tempo.

Alessandro De Simone

Enrico De Leva e la "nuova" Napoli umbertina

Disattese le aspettative di una novella età dell'oro propagandata dai fautori dell'Unità Nazionale, andate letteralmente in fumo le promesse di benessere e di riscatto sociale degli strati da sempre vilipesi e oppressi della società, si rese poco a poco più evidente l'inconsistenza della nuova classe dirigente, tutta le retorica di regime, che non tardarono a ribadire come soprusi e millenarie ingiustizie non erano affatto finiti. Anche Garibaldi, su cui pur si erano riversate le maggiori speranze, divenne figura sempre più ambigua e contraddittoria, anche se rimase nell'immaginario collettivo un mito alla stregua di San Gennaro e Masaniello, portato in trionfo fino a pochi anni prima anche nei teatri popolari, come quelli di pupi, celeberrimo lo Stella Cerere al Carmine di don Giovannino De Simone, attivo fin dalla metà del Settecento, che, durante l'apoteosi del novello proto-dittatore a cavallo assieme al pupo-Mazzini, faceva danzare in agili e irriverenti movenze le marionette da ballo in succinte gonne da canzonettiste, con tanto di coccarde, guêpière e pioggia di bandierine, il tutto rigorosamente tricolore, al suono di improbabili marce dei bersaglieri rese con piedigrottesche e futuristiche trombette di carta. La Città era ora profondamente mutata: lacerata dalla riprogettazione dei nuovi quartieri ad opera di un presunto "Risanamento" che auspicava la distruzione finanche del Maschio Angioino, salvato in extremis dall'intervento di Benedetto Croce. Lo scopo evidente era quello di accerchiare in una morsa il centro antico con una tentacolare planimetria urbanistica, come il bypass al cuore agonizzante della memoria, che da Corso Vittorio Emanuele arrivasse al Corso Umberto, fino al Corso Amedeo di Savoia, quasi a soffocarlo nella retorica di un'architettura pan-nazionale e fintamente mitteleuropea. Una città vulnerata nella sua storia, come nelle sue bellezze paesaggistiche, si

veda la speculazione edilizia delle zone collinari del Vomero o di Posillipo, preludio solo di alcuni decenni alle laurine "mani sulla Città".
In questo oscurantismo ideologico, che al "coleroso" morbo della città affiancava un appestante liquame folcloristico per biechi fini demagogici, la grande tradizione culturale della Città, come quella della "scuola napoletana", arenata in un mito ormai vòlto al tramonto, da anni cercava di trovare una via di uscita: schiacciata tra un passato glorioso, ma pur sempre opprimente, e le incertezze di un presente mutevole e inquietante.
Ai miti di Pergolesi, Cimarosa e Paisiello vengono ora sostituiti quelli di Donizetti, di Verdi, di Hoffenbach, di Wagner, che danno vita ad un vero culto esterofilo, forse nel tentativo di trovare nuova linfa vitale al di fuori di un pantano locale, culto che non di rado è preso di mira sia dalla satira teatrale - celebri le parodie dell'*Aida*, della *Traviata* e della *Belle Helène* - sia dalla critica giornalistica, che, seppur elogiando le qualità intrinsecamente musicali delle opere più applaudite, ne intravedeva la criticità di un linguaggio spesso vieto e abusato, e pertanto ne salutava le riproposizione nei cartelloni dei teatri cittadini con stizzito disappunto, annotando: "ancora la solita Traviata!" o "il solito Rigoletto!".
Ma la crisi di identità già si era mostrata sensibile all'indomani della fallita Repubblica Partenopea del 1799, quando operatori teatrali, musicisti, librettisti e impresari presentarono alla Deputazione de' Teatri un progetto per la salvaguardia della tradizione musicale e, allo stesso tempo, per la creazione di un Teatro Nazionale destinato all'opera comica e all'opera seria, che affiancasse ai capolavori del passato nuove produzioni da commissionare ai più valenti allievi usciti dal Regio Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella, da poco istituito affinché custodisse la memoria storica degli antichi quattro Conservatori napoletani.
A raccogliere la sfida di tale utopico progetto, rimasto disatteso, saranno non i teatri dell'Ufficialità, ma quelli più popolari come La Fenice, il Partenope e soprattutto il Teatro Nuovo: ultima roccaforte di un genere oramai ultracentenario.

Non è il tentativo di vagheggiare un passato irripetibile, ma di ritrovare la propria identità non abiurando una gloriosa tradizione o di svenderla troppo a buon mercato. Esponenti di questa resistenza culturale furono, tra gli altri, da un lato Martucci, Cesi, Rossomandi, che, nel solco di Sigismund Thalberg, coniugavano la tradizione lirica del bel canto, vera cifra stilistica napoletana, con i virtuosismi pirotecnici e circensi strumentali cui lo stesso Liszt guarderà per le parafrasi di celebri opere liriche, e dall'altro i fratelli Ricci, autori degli ultimi autentici capolavori del genere buffo, Nicola Tauro, compositore e impresario del Nuovo, Vincenzo Fioravanti, colui che codificò per primo la maschera del Pulcinella consacrandola, di diritto, al teatro lirico, e il suo allievo, Nicola d'Arienzo, fratello del librettista Marco. Quest'ultimo fu autore di *Napoli di Carnovale*, un'opera per certi versi "anti-napoletana", dove anche il Pulcinella parla in italiano, e che fin dalla sinfonia, ostinatamente chiassosa e festaiola, corredata di un numero di strumenti popolari, o finti tali, denunciava il bieco perbenismo di una classe piccolo borghese che si compiaceva, allora come

oggi, dei più superficiali ed esangui miti locali. Un anno solo dopo la prima dell'opera, nel 1861, il Teatro Nuovo andò in fumo a causa di un incendio e con esso sembrò andare in fumo un mondo intero. Ed è proprio in questo clima culturale che cresce e si forma Enrico De Leva, allievo del D'Arienzo e del Rossomandi, il cui anno di battesimo coincide con l'apertura del "Teatro di Varietà" più antico d'Europa al Giardino Berio in via Toledo. Con l'Unità Nazionale, infatti, abolito il diritto di privativa, che aveva regolamentato per oltre trecento anni la vita teatrale e musicale della Città, Napoli si trova al centro di un fermento e un'attività creativa che non ha precedenti nella storia, con centinaia di locali e nuovi luoghi di spettacolo disseminati lungo le arterie principali dell'antico centro urbano. Il De Leva si consacrò da subito icona artistico-musicale della Belle Époque napoletana, con Costa, Denza, Tosti, Martucci, e inevitabilmente strinse solidale rapporto con Salvatore di

Giacomo, del quale mise in musica alcuni celebri componimenti poetici (*A Capemonte*, *Pianefforte 'e notte*, *'E Spingole Frangese*, *'A Nuvena*) di larghissima diffusione e popolarità. Nel contempo elargiva la sua inarrestabile vena melodica ai fasti agonistici e settembrini delle Piedigrotte canore ed editoriali, ascendendo a monumentale nominanza celebrata sia dai pianini cittadini sia dalla stima della critica crociana. Nel 1915 per chiara fama gli fu assegnata la cattedra di canto al Conservatorio di S. Pietro a Majella in Napoli. De Leva compose anche l'opera lirica *La Camargo* su libretto di G. Pessina, edita da Ricordi, diretta da Toscanini al Teatro Regio di Torino il 2 marzo del 1898, e nello stesso anno replicata al San Carlo di Napoli. Sebbene l'opera sia di un giovane sotto i trent'anni, essa rappresenta forse il tentativo più arduo di non volersi riferire al melodramma imperante, ma di cercare alternative linguistiche e formali a quelle promosse dall'Ufficialità, come si evince dal continuo rimando ad un Settecento astratto e metafisico, che nel minuetto alla Rameau sembra preludere addirittura l'*Apollon Musagète* di Stravinskj. Ma il tratto più originale consiste proprio nel mantenere fede alla sua vocazione melodica, a quell'aristocratico universo vocale della tradizione nostrana; per certi versi un'opera già futurista, che preannuncia pagine della *Bohème* pucciniana, in particolare il secondo quadro calato nella sera di Natale al Momus, che nei colori e nella esuberanza delle trombe in Fa per quinte parallele sembra rievocare un orgiastico e dionisiaco rituale di capodanno. Ed è proprio nel tratto sintetico, quasi marinettiano, nelle forme chiuse da arie d'opera settecentesca, che il De Leva esprime al meglio tutta la sua vena creativa ed originale di compositore eclettico. Si veda la barcarola Napolitana del secondo atto che non concede nulla a quel "colore napoletano", in quanto l'autore è attentissimo nell'evitare le abusate seconde abbassate, o la canzone *'E Spingule Frangese*, in cui riecheggiano metri e toni da operetta, da Can-Can alla Hoffenbach, ma filtrati attraverso le macchiette surreali di Maldacea o quelle provocatorie e spudorate di Lina Cavalieri. Si veda anche *A Capemont*e, dove la danza evocata dal testo digiacomiano non allude ad uno dei tanti Valzer viennesi alla Strauss, che sarebbe risultato inappropriato in quanto

estraneo alla cultura locale, ma sembra guardare piuttosto alla perfezione formale della Nine di Nicolas Dalayrac, che ispirò Paisiello per la sua immortale Nina, o la pazza per amore, in quelle stilizzate terze parallele di sapore popolaresco e in quelle costanti esitazioni che ne fanno un piccolo capolavoro. De Leva dichiara esplicitamente l'adesione ad una tradizione, o il tentativo di riferirsi ad essa, ma rielaborata secondo un originale immaginario sonoro, che non disdegna di abbracciare in toto, senza ipocrisie, il suo momento storico e i linguaggi della sua contemporaneità con maturità e verità di tratto, in cui gesto, suono, parola sono sublimati, attraverso un tessuto armonico articolato e sapiente, in una dimensione artistica di respiro europeo.

Il De Leva, vissuto nei tormentati tempi successivi, nell'estate del 1943, indirizzandosi allo sfollamento praticato da diverse famiglie napoletane, estenuate dai feroci bombardamenti bellici e presaghi delle imminenti rappresaglie tedesche, si trasferì con la moglie Elvira e il sedicenne figlio Rosario a S. Salvatore Telesino, in cui, dopo l'armistizio, i Tedeschi rastrellarono validi uomini e robusti giovani per scavare trincee. Tra questi fu catturato anche l'adolescente Rosario che, dopo un fallito e disperato tentativo di fuga, fu trucidato a colpi di mitraglia con altri tre sventurati compagni, in una cappella sconsacrata dove i fuggitivi avevano auspicato un riparo, nelle campagne di Faicchio. Il Maestro Vincenzo Vitale, che visitò devotamente l'ottantenne Enrico De Leva nella sua abitazione di Via dei Mille, in una eclettica testimonianza letteraria ci trasmette in commossi fotogrammi gli ultimi anni del musicista, emblema di una trascorsa cultura ingiustamente obliata, ora vecchio, povero, piagato nella propria dolenza di padre, reggendosi per mano a sua moglie, sconvolta nella mente dopo la tragica morte del figlio Rosario (cfr. l'esteso articolo della musicologa Anna Mondolfi, bibliotecaria del Conservatorio di S. Pietro a Majella – 1965 e poi 1967).

Alessandro De Simone

Benedetto Croce – Salvatore di Giacomo

Il di Giacomo appartiene in certo senso all'indirizzo dei «veristi»; e nelle novelle mostra qualche affinità (affinità, non imitazione) col Verga, col Verga di *Vita dei campi* e di *Per le vie*. Ma, e rispetto al Verga e rispetto al verismo in genere, egli spicca per alcunché di particolare: è un ingegno poetico e fantastico. Non dico già di quella poesia e fantasia, che è in ogni artista degno del nome, e perciò anche nel Verga e in altri veristi; ma intendo che di Giacomo ha il senso del misterioso; dello sbiadito; vede figure e assiste a casi che non appartengono alla vita della percezione immediata, ma a quella dell'immaginazione, del sogno, dell'incubo. (...)

Ma, se io dessi termine in questo punto al mio scritto, sento che lascerei nell'animo di molti una delusione. – Come? (si direbbe): avete parlato del di Giacomo, e non lo avete considerato in relazione e in gruppo con gli altri poeti dialettali di Napoli e delle altre regioni d'Italia? E non avete manifestato il vostro pensiero nel dibattito, che si agita da molte parti, intorno al diritto della poesia dialettale? E non avete cercato se il di Giacomo ritragga davvero fedelmente il popolo napoletano, e se egli ne adoperi il dialetto in tutta la sua purezza; o non affini e adulteri l'uno e l'altro, come taluni critici giudicano? (...)

Che cosa significa contestare i diritti della poesia dialettale? Come si può impedire di comporre e poetare in dialetto?

Molta parte dell'anima nostra è dialetto, come tant'altra è fatta

di greco, latino, tedesco, francese, o di antico linguaggio italiano. Il dialetto non è una veste: suono e immagine si compenetrano interamente. Sopravviene il grammatico, e in modo del tutto arbitrario e convenzionale, stacca le categorie di queste e quelle lingue, e di lingue e dialetti. Ma siffatte categorie grammaticali non sono giudizî d'arte, e non possono servire di fondamento a esclusioni o a delimitazioni estetiche. Quando un artista sente in dialetto (ossia concepisce quelle immagini foniche che i grammatici poi classificano con tal nome), egli deve esprimersi con quei suoni. E secondo la necessita della sua visione, si esprimerà in dialetto, in dialetto misto di lingua, in una lingua di sua particolare formazione: poteva Teofilo Folengo far di meno di adoperare il maccheronico di Merlin Cocaio? Egli sentiva maccheronicamente, il suo mondo era maccheronico. Lingua artificiale? Forse pei grammatici; pel Folengo era naturale.

(...) Si critichi, caso per caso, ciò che è falso, erroneo o fiacco. E, senza ricorrere ad altri esempî, il di Giacomo, particolarmente nella sua opera giovanile, ha alcuni sonetti in cui si sente lo

sforzo, altri troppo fotografici; ha un poemetto (*'O munasterio*), che è stata la sua cosa più fortunata, ma nel quale è troppo palese l'intenzione sentimentale, e che, insomma, è forse la sua poesia più debole. Ma, per censurare questi lavori scadenti, non c'è bisogno di pigliarsela con la poesia dialettale, o di affermare che il di Giacomo ne ha violato le leggi. Basterà dire, come ho detto, che qui è sforzato, colà fotografico, in quest'altro caso troppo intenzionale e sentimentale.
Per la stessa ragione, cioè in ossequio alla libertà della poesia da ogni legge estrinseca ed astratta, io non ho trattato i poeti dialettali in gruppi, volendo, da mia parte, fuggire la più lontana parvenza che possa indurre nell'errore che un artista, invece di essere coltivatore della propria anima, sia coltivatore di un genere letterario (...).
Infine, non posso accettare la posizione del problema critico: se un poeta dialettale abbia o no esattamente riprodotto le condizioni sociali, i costumi, la psiche, il linguaggio di un determinato popolo. Si verrebbe, in questo modo, a confondere il poeta con lo storico o col sociologo. Nelle canzoni amorose di Salvatore di Giacomo, parla lui, l'autore, con la sua cultura e la sua squisitezza di sentimento, o parla un giovinotto napoletano di plebe, un operaio, un cocchiere, un camorrista? Rispondono essi alla levatura d'animo di costoro? Non so, e non importa saperlo: sono voci umane, comunque si siano formate nell'anima dell'artista. Se mescolano al cosiddetto dialetto la cosiddetta lingua, se a scatti selvaggi raffinatezze di sentimento, il solo problema è di vedere dove quel miscuglio è fusione e dove rimane artificioso. L'esattezza storica o sociologica sarà indagata e verificata e integrata a chi di quelle poesie vorrà avvalersi come di documenti storici per fermare le condizioni di una certa società e di un certo tempo; per l'arte, tutto ciò è indifferente.
Ecco il mio credo, in fatto di poesia dialettale. E sono lieto di averlo recitato in proposito di un artista, che mi è caro per la schiettezza del suo temperamento e per l'intensità e sobrietà della sua arte.

1903

Luigi Russo – Salvatore di Giacomo

Nel di Giacomo la rievocazione del mondo settecentesco (e lo chiamiamo settecentesco, non perché si limiti al secolo XVIII, ma perché abbraccia tutta un'età musico-pittorica-teatrale che di quel secolo ha il colore), è perfettamente ingenua: egli riesce veramente a rivivere in un'età che non è la nostra; senza dissidi, senza strappi; ma con piena illusione. Si fa figlio insomma di quel secolo, perché il suo mondo pittorico-lirico meglio s'intona nell'età che amò la musica di Pergolesi, di Iommelli, di Scarlatti e di Cimarosa, le ottave ariostesche e tassesche e le festevoli ariette di Metastasio. Storicamente anche il suo scrivere dialettale è lo scrivere una lingua che non fu il dialetto, ma la lingua-principe del reame da cui egli proviene.

Francesco Flora – Salvatore di Giacomo

Noi abbiamo contrapposto il principio della gioia vitale in di Giacomo al pensiero di morte che è palese in tanti suoi canti: vorremmo ora vedere in sintesi i due motivi e scoprire la loro unità nella malinconia del di Giacomo: che egli immagini i romanzi di tanta gente in 'E robbe vecchie o in Vurria, desideri nel sonno esser punto da un ago avvelenato ma non saperlo e così dolce dolce morire, o ricordi le donne amate e le vede passare come fantasmi finché l'ultima che lo avvince è la Morte, quel pensiero di morte è presente: palpita nella danza in cui si evocano le dame che ballavano cento anni fa sotto gli alberi di Capodimonte: è il segreto che dà il patetico ai suoi canti.

Eugenio Montale – Salvatore di Giacomo

Quante sono le più belle ariette del poeta? Non le abbiamo contate, e il numero poco interessa. Alcune hanno sopportato una musica non indegna; altre, come il famoso Arillo, hanno scoraggiato qualsiasi velleità di musicista. Vale la pena di aggiungere che il miracolo fu reso possibile dalla continuità di una tradizione popolare non solo musicale ma mimetica e figurativa nella quale il poeta si trovò naturalmente immerso? Le più alte poesie del di Giacomo sono l'ultimo frutto, squisitamente ibridate di verismo, di un'Arcadia ormai discesa a livello dei bassi. Per questo sono da giudicarsi irripetibili, e per questo il poeta fu, forse ingiustamente verso altri poeti, isolato e studiato da solo nella corrente della moderna lirica napoletana.

Pier Paolo Pasolini – Salvatore di Giacomo

Quanto al realismo «di colore» il suo pericolo continuo è quello di dare nel descrittivismo pittoresco che è il vizio della scuola napoletana. Del resto lo stesso Russo aveva ben capito che nella formazione di di Giacomo più che *'O fúnneco verdo* conta *'O munasterio*, con tutti i suoi vizi di facile, sfatto pathos. Sotto questa contraddizione tra un realismo che sembrerebbe d'obbligo ad un dialettale, e una sostanziale inettitudine al realismo, c'è la sensualità digiacomiana che bisogna distinguere dalla sensualità, tipica e entrata nei clichès nazionali, del napoletano, che è diffusa ma esterna, trascinante in fuori verso il mondo, espansa, estroversa. Pur serbando, per simpatia, si direbbe, molte di queste attribuzioni, l'eros digiacomiano è quello che con forse ingrato termine psicologico si può definire di tipo narcissico, cioè fermato ad uno stadio in cui non esiste oggetto: ardore diffuso e appassionato, ma ancora interno, senza sbocchi. (...)
Se poi in quell'esultante e tranquillo raccoglimento sensuale, in quella chiusura spesso metricamente (da Marechiare a Arillo) assoluta, penetra e si disegna la Napoli che di Giacomo aveva intorno, tanto meglio; ciò avviene per pura simpatia, per sensibilità come di diapason, e del resto sarà così possibile confermare quelle parole del Borgese: «Raramente un poeta lirico fu epico fino a questo punto», apparentemente alquanto retoriche, ma che si possono ora lecitamente ritagliare quale epigrafe per il monumento digiacomiano.

L'altra faccia della medaglia: *A Capemonte*

Il discusso settecentismo digiacomiano fa capo, tra l'altro, a un taciuto ma diffuso atteggiamento culturale napoletano, che sorse, non a caso, nella seconda metà dell'Ottocento, quando la città di Napoli, da capitale di un Regno, diventò la parte inferiore di uno stivale, la meridionale provincia dello Stato italiano che non poteva accettare la trascorsa europeità di una città legata alla classicità del canto, mèta di approdo a tradizioni di secolare nominanza teatrale, musicale, cui avevano reso visita devozionale i più alti ingegni d'Europa: da Goethe a Mozart, da Cervantes a Dumas, da Liszt a Wagner, riconoscendo unanimamente la singolare identità di un centro geografico che affondava le radici nella più antica civiltà greca, pagana e orientale, in una scuola di musica e di canto impareggiabili. Nel rifiuto di un Romanticismo borghese che non aveva nulla da spartire con la solarità del luogo, con l'identificazione di una capitale regno di se stessa, col trascorrere locale di un tempo ciclico scandito dalla natura più che dalla Storia, il ritorno simbolico a un Settecento obliquo, distaccato dalle mode letterarie, fu la metaforica non accettazione della degradante, ipocrita, e menzognera Unità italiana, la riaffermazione di una identità di appartenenza - più che a una monarchia dinastica – a una cultura che nel Settecento si era illuminata di fulgore internazionale.
Di tale verità repressa fecero parte il musicista Nicola D'Arienzo, e, per vocazionale spiegamento d'anime, molti artisti, tra cui lo stesso di Giacomo che ne tessè un vessillo poetico indicandone un indirizzo di sfocio in avanti più che all'indietro.
Politicamente fu un'invocazione al Sole, in tempi di chiari di luna, di funicolari tecnologiche per canzoni di largo successo, di retorica ufficiale ancorata a un paternalismo indulgente verso un conveniente colore locale, bandito come discriminazione dialettale, marchio di emarginazione, di arretratezza storica, di razza inferiore da colonizzare, da disperdere favorendo la diaspora dell'emigrazione e – delenda Cartagho – da abbatterne i secolari luoghi di residenza collettiva, cogliendo a pretesto un ricattatorio "Risanamento" di provvidenziali bacilli epidemici, comuni, in quei tempi, a diverse città d'Europa.

Testimone e consapevole di tale catastrofe troiana, il solitario vate partenopeo optò per un inevitabile verismo munito realisticamente di macchina fotografica, oltre che di penna, cercando di arrestare nella sua anima il disperdersi della memoria collettiva, l'imperversare cinico del genocidio umbertino che, colonialisticamente, denominò l'ingresso alla Città alla memoria di Giuseppe Garibaldi e la seguente zona rasa al suolo dal Risanamento "Corso Vittorio Emanuele".
A seguire il Mercatello assunse il titolo di Piazza Dante, il Largo delle Pigne divenne Piazza Cavour, l'antica Via Toledo Via Roma, lo spazio adiacente al San Carlo Via Verdi.
I residenziali quartieri della borghesia, nei nomi dei conquistatori, furono Via dei Mille, Piazza Amedeo, Parco Margherita, Corso Umberto, Viale Elena, Piazza Mazzini e via discorrendo.
A ridosso del Teatro San Carlo, in opprimente sovrastanza, nel 1890 sorse la Galleria Umberto, tesa ad occultare la neoclassica facciata sancarliana.
La reazione a tale violenza storica e psicologica, nello sconvolgimento toponomastico, fu espressa da Ferdinando Russo, in sordina da Benedetto Croce, apertamente dal Morelli, dal Migliaro, e, con il metaforico Settecento, dal di Giacomo che, oltretutto, promuovendo una novella tradizione canora e piedigrottesca, si riferiva sottilmente – al di là della rumorosa celebrazione mariana – a una festa nazionale cui partecipavano tutti i sudditi provenienti dalla provincia, nonché gli stessi Sovrani in pellegrinaggio devozionale dopo la vittoria di Carlo di Borbone a Velletri, avvenuta appunto l'8 settembre, data che precedette il suo trionfale insediamento a Napoli.
Da aggiungere che l'angosciato poeta, quasi insospettato Noè, collaborò intensamente a fornire il romano museo di Arti e Tradizioni Popolari, di arredi di bottega, da lui raccolti nelle zone dello "sventramento", di insegne di negozi, di attrezzi lavorativi, di santi sotto campane di vetro, di figurine presepiali settecentesche, e perfino di parrucche femminili pettinate, secondo tradizione, dalle capère napoletane.
Tale febbrile attività è testimoniata nello stesso museo dalla corrispondenza postale, ivi custodita, tra il poeta e l'allora direttore antropologo Lamberto Loria. All'illuminato demologo dovette sembrare quasi di individuare il biblico patriarca di un napoletano dies irae, affannato a preservare nell'Arca musicale una memoria in agonia poco prima dell'imminente diluvio.
In effetti, in Città, verso il secolo che tramontava, tra le "civili" picconate sotto cui si cancellavano portici medievali, loggiati aragonesi, chiese secolari, testimonianze architettoniche che risalivano al ducato bizantino, serpeggiavano scintille e ribollenti moti di rivolta, animati da operai socialisti, da sottoproletari disoccupati, da rivoluzionari anarchici, bolscevichi e oltranzisti, in un crogiolo esplosivo che si risolverà negli imminenti tumulti di fine secolo, soffocati nel sangue a piazza della Borsa da Polizia e Carabinieri.
Al momento si respirava una scontento di esasperata saturazione, causata dalle delusioni garibaldine, dalle farse di Cavour, dalla insipida retorica del "Re Buono", dal liberale perbenismo borghese sostenuto da Croce, dal ricatto morale della necessità storica del Risanamento, e dal consolidamento soffocante della Camorra locale, già guidata da Liborio Romano, della quale l'Ufficialità politica tenterà di liberarsi col processo Cuocolo, ma senza che i nodi vengano al pettine.
Intanto al sodale binomio di Giacomo-De Leva era stata commissionata una Serenata da eseguirsi nei giardini della Reggia di Capodimonte alla presenza della Regina Margherita. Il poeta colse l'occasione, memore dei trascorsi fasti settembrini, in cui la chiusura dei festeggiamenti piedigrotteschi, era celebrata coreuticamente dai Sovrani napoletani che, al sonoro squillare di bande militari, ballavano la tarantella, ufficiale danza nazionale del Regno di Napoli (al Conservatorio di S. Pietro a Majella si conservano le nacchere impugnate dalla Regina Maria Carolina per la danza, che avveniva ritualmente alla Reggia di Capodimonte e poi a Portici e a Sorrento).
L'ambigua e capziosa fantasia del di Giacomo non indugiò: sgorgarono spontanei i versi di *A Capemonte*: vi si rievocavano, tra quegli stessi alberi le danze delle più belle napoletane eseguite ivi un secolo prima – alla fine del Settecento – e le loro ombre ritornavano come fantasmi danzanti mescolandosi alle più avvenenti danzatrici del presente. I contenuti mostrano sottili significati del termine "cape femmine" con cui si indicano le più fiorenti giovani, oppure le più autorevoli regine.

Si rileggano quei dodecasillabi nel caleidoscopico rifrangersi di echi e suoni, di ritmi e strumenti musicali, di significati e metafore, fino al drammatico epilogo delle foglie che ripetono *nun torna cchiù!*

Da concludere, come riporta il giornalista Massimiliano Vajro, che nel tardo pomeriggio dell'esecuzione, secondo la testimonianza della sorella del De Leva, il di Giacomo non si presentò alla Reggia, ma, sfacciatamente, si fece notare seduto a un tavolo del Caffè Gambrinus.

Al solo De Leva toccarono i complimenti della Sovrana d'Italia, malgrado ella avesse chiesto di porgere la mano inguantata al bacio dell'assente aedo.

Roberto De Simone

Elsa Evangelista

Elsa Evangelista è stata Direttore del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli dal 2011 al 2017 e Professore di Prima Fascia titolare della Cattedra di Esercitazioni Corali presso il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli. Nasce a Napoli, studia Composizione, Musica Corale e Direzione di Coro con i Maestri Carmine Pagliuca e Aladino Di Martino e Organo e Composizione organistica con il Maestro Gennaro D'Onofrio al Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli. Interessata in particolare alla polifonia vocale ed alla etnomusicologia, tra le sue composizioni sono da annoverare *Hay almas que tienen* e *La guitarra* su testi di Garcia Lorca, *Apollo II-21 luglio 1969*, oltre ad una vasta produzione sinfonico–corale e da camera. Dal 1992 è Direttore stabile dell'Orchestra e Coro "La Nuova Polifonia" da lei fondati e, dal 1994, Direttore Artistico del S. Chiara Festival. Nello stesso tempo cura ed incide per la Florentia Musicae la revisione del *Miserere* n° 2 di G. B. Pergolesi. Il suo tenace lavoro sui manoscritti del Settecento Napoletano ("Elsa, Maestro di restauro", come di lei hanno scritto i critici specializzati) le fa riportare, inoltre, alla luce la *Messa* in re minore per soli, coro e orchestra, il Duetto *Juravit* per due tenori e orchestra di Saverio Mercadante, in occasione del bicentenario della nascita del compositore eseguiti in prima esecuzione assoluta al Teatro Mercadante di Napoli. Ha partecipato e diretto per importanti società concertistiche, tra le quali: *Ravello 94*, *Festival Barocco di Viterbo*, *Ville Vesuviane Festival*, *I Venerdì Musicali* del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli, Rossini Opera Festival di Wildbad, Festival barocco di Montecarlo. Ha partecipato alle "*Celebrazioni per il 250° anniversario della morte del Solimena*" e, unitamente al suo Coro, nell'ottobre del 2001 ha partecipato, nell'ambito dell'Autunno Musicale del Teatro di San Carlo, all'azione sacra *Vita di Padre Raimo* (prima esecuzione moderna) con i Mottetti a Quattro Cori per le Quarantore di Erasmo De Bartolo. Su invito del Maestro Roberto De Simone, cura la revisione del Mottetto *Tantum Ergo* in Fa maggiore di Gaetano Donizetti aprendo, con un concerto in collaborazione con il Conservatorio di Napoli e il Teatro di San Carlo, le celebrazioni per il bicentenario della nascita del Musicista. Nel 1997 è invitata con il suo Ensemble dalla Filarmonica di Colonia a rappresentare lo spettacolo ispirato alle tradizioni del Natale Napoletano del M° Roberto De Simone, in un concerto in collaborazione con il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli. Nel 2003 inizia l'operazione di recupero della partitura del Miserere di Pasquale Cafaro, il cui manoscritto si trova conservato presso la Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli. Ha partecipato con il Coro del "San Pietro a Majella" al Rossini Opera Festival di Wildbad, nelle edizioni del 2006 e 2007, eseguendo Musica Sacra del '700 napoletano e le opere *Mosè in Egitto*, *La gazzetta* di G. Rossini , i *Due Figaro* di Carafa e il *Don Chisciotte* di Mercadante, queste ultime in prima esecuzione moderna.

Ha inciso per la Florentia Musicae il *Miserere* n° 2 di G.B. Pergolesi, per la Naxsos il *Mosè in Egitto* di G. Rossini e per la Bongiovanni il DVD de *I due Figaro* e *Don Chisciotte* di Mercadante. Ha collaborato con i direttori d'orchestra: Marcello Panni, Antonino Fogliani, Christopher Franklin, Brad Cohen e con i registi Stefano Vizioli, Thaddeus Strassberger, Jochen Schonleber. Numerose le sue partecipazioni a trasmissioni radiofoniche, tra cui quelle per RAI INTERNATIONAL, Radio Vaticana e alcune emittenti radiofoniche tedesche.

Il suo nome compare nella "Enciclopedia Italiana Dei Compositori Contemporanei" e in: Europäischer Dirigentinnen Reader.

Alessandro De Simone

Artista e studioso napoletano, si diploma in pianoforte e composizione con il massimo dei voti presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. In seguito si laurea a pieni voti in Lettere Antiche e Filosofia presso l'Università Federico II di Napoli. Studia antropologia culturale ed etnografia con Amalia Signorelli, allieva di Ernesto de Martino, affiancando alla attività di musicista quella di studioso e ricercatore. Consegue il Diploma di "Merito" in composizione di musica per film conferitogli dal premio Oscar Luis Bacalov. Dal 1998 al 2014 per la stagione lirica, sinfonica e di balletto lavora in qualità di Maestro Sostituto, Pianista d'Orchestra e Cembalista presso il Teatro S. Carlo di Napoli sotto la direzione di Yoram David, Geffry Tate, Nello Santi, Gary Bertini, Rinaldo Alessandrini, Daniel Oren, etc. In qualità di Organista e Pianista prende parte all'esecuzione di: *Coro di Morti* di Goffredo Petrassi, *Elegy for Young lovers* di W. Henze, *Carmina Burana* di Carl Orff, *Olimpiade* di Giambattista Pergolesi, *Barbiere di Siviglia* di G. Rossini, *Symphony VII* di G.Malher, *Il marito disperato* di D. Cimarosa, *Don Trastullo* di N. Jommelli, *Requiem* di W. A. Mozart, etc. Registra per la Rai, con il coro e l'orchestra del Teatro S. Carlo, la *Petite Messe Sollennelle* di Rossini, *Coro di Morti* di Petrassi, *Elegy for young lovers* di Henze etc. Si esibisce da solista, come direttore e in gruppo presso Teatro S. Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Salerno, Musikverein di Vienna, Auditorio di Colonia, e ancora in Svizzera, Romania, Hong Kong, Parigi, Oman, etc.

Giovanissimo compone musica per i maggiori teatri italiani. Scrive alcuni brani nonché il finale del balletto *Io te voglio bene assaje*eseguito nella stagione '97-'98 al Teatro di San Carlo di Napoli, al Teatro Donizetti di Bergamo e al Teatro La Scala di Milano.

Compone numerosa musica sacra tra cui *Kyrie* per doppio coro misto, *Miserere*, la cantata *Sediziosi rumori da un Conservatorio* dedicata agli studenti di musica uccisi in guerra su testi di G. Moscato, i Cori per lo spettacolo *Troades* tratto da Euripide, "*Songs*" su testi di Edgar Lee Masters dall'antologia di Spoon River e l'*Oratorio per Santa Cecilia*. Ha composto, inoltre, musica da camera per pianoforte solo, violino, tromba, un quartetto per archi e clarinetto, etc.

Per il primo Teatro Festival Italia, nella sezione dedicata al Settecento Napoletano, compone le musiche della Cantata per lo sposalizio del Principe di San Severo, per quattro voci soliste, coro di voci bianche, e undici strumenti, eseguita il 10 giugno del 2008 riscuotendo unanimi consensi di pubblico e di critica. E per lo stesso Festival, l'anno seguente, scrive le musiche di scena dello spettacolo incentrato sul mito di Don Giovanni firmato dal regista Lukas Hambleb. Nel 2010 scrive lo spettacolo Amfiparnaso per tre voci soliste, tre attori, quindici strumenti per il quale elabora anche il testo teatrale. Melodramma sulla Commedia dell'Arte e sulle modalità estemporanee della prassi esecutiva recitata e cantata. Cura la revisione di opere napoletane del Settecento eseguite in prestigiosi teatri e sale da concerto di numerosi Paesi. Pubblica saggi sul teatro e la musica napoletani, sull'opera buffa, sul teatro dei pupi napoletani, sulla Villanella, etc. Nominato membro del Comitato Scientifico nell'ambito delle celebrazioni paisielliane, cura l'allestimento della Mostra intitolata *Paisiello alle Corti d'Europa*. Su invito del Cardinale di Napoli, Crescenzio Sepe, cura il concerto inaugurale per la riapertura del più antico Conservatorio di Musica dell'Occidente *I Poveri di Gesù Cristo*, per il quale dirige anche le musiche. Attualmente è docente di Musica di Insieme per Didattica della Musica presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

Anna Rita Gemmabella

Medaglia d'oro 2014 del Presidente della Repubblica per meriti artistici e per aver svolto attività di ambasciatrice della cultura italiana nel mondo, Anna Rita Gemmabella ha frequentato il Conservatorio San Pietro a Majella in Napoli dapprima diplomandosi in canto sotto la guida del Mº E. Fusco, quindi conseguendo il diploma specialistico di II livello con il Mº E. Evangelista riportando una valutazione di 110 su 110 con lode.
Vincitrice di numerosi concorsi nazionali ed internazionali, nel 2001 ha debuttato diversi ruoli rossiniani fra i quali Rosina nel *Barbiere di Siviglia* a Lisbona, Melibea nel *Viaggio a Reims* a Strasburgo, Aspasia ne *La pietra del paragone* a Wildbad e ha eseguito la cantata di Rossini *Giovanna d'Arco* a Palermo e Napoli. Nello stesso anno si è esibita al Teatro di Stoccarda ne *I pazzi* per progetto di Donizetti, al Teatro Regio di Torino in *Pulcinella* di Stravinskij e ha preso parte come Charlotte alla prima esecuzione in epoca moderna del *Werther* di Mayr.
Nel 2003 ha fatto il suo debutto alla Scala di Milano sotto la direzione di Riccardo Muti nel *Moïse et Pharaon* di Rossini (Marie). Ha interpretato numerose opere fra cui *Semiramide* (Arsace) alla Deutsche Oper di Berlino e al Teatro dell'Opera di Roma, *I Capuleti e i Montecchi* (Romeo) al Teatro Massimo di Palermo, *Il Corsaro* di Pacini al Teatro Regio di Parma, *Il viaggio a Reims* al Teatro Carlo Felice di Genova, Centro culturale europeo Strasburgo,al Teatro Politeama di Lecce e a Reggio Calabria, *Le comte Ory* (Ragonde) al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro Valli di Reggio Emilia, *Ciro in Babilonia* (Ciro) a Wildbad, *Il Turco in Italia* al San Carlo di Napoli, *Maometto II* (Calbo) alla Fenice di Venezia, *La Cenerentola* al Teatro Vedi di Salerno, al Politeama di Lecce e al Carlo Felice di Genova, *La Gioconda* (La Cieca) all'Arena di Verona e a Lecce, *Le nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma e a Lugano, Gianni Schicchi (Zita) Teatro Donizetti Bergamo, *Tancredi* al Teatro Comunale di Firenze e al San Carlo di Napoli.
Nel 2017 ha conseguito presso l'Università Federico II facoltà di Medicina e Chirurgia II Policlinico Napoli, il Master di I livello post universitario in *Fisiopatologia e riabilitazione della voce artistica cantata* 1500 ore riportando la votazione di 110/110 con lode.
Anna Rita Gemmabella è attualmente docente di canto presso il Conservatorio di musica Giuseppe Martucci di Salerno e svolge inoltre una attività di educazione e riabilitazione pre e post operatoria dell'organo vocale.

Orchestra
La Nuova Polifonia

L'Orchestra La Nuova Polifonia, è stata fondata a Napoli nel 1992 da Elsa Evangelista (che è anche il direttore stabile) e da Carmine Pagliuca.
Costituita da giovani concertisti, si compone di venti archi, con l'aggiunta, ove il programma lo richieda, degli altri strumenti. La Nuova Polifonia si è orientata, fin dall'inizio, verso un repertorio inedito o di rara esecuzione, privilegiando le composizioni dei grandi musicisti del '700 napoletano e ponendo attenzione alla produzione musicale contemporanea. Dal 1994 il complesso assume il ruolo stabile del Santa Chiara Festival.
Il primo concerto del gruppo avviene nel marzo 1992 al Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli. Da allora La Nuova Polifonia partecipa ad importanti manifestazioni musicali tra cui: *Ravello '94*, *Ville Vesuviane Festival*, *Celebrazioni per il 250° anniversario della morte del Solimena*, programma concerti in collaborazione con il Teatro di San Carlo e con il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. Tra le esecuzioni più apprezzate: la *Messa in re minore* per soli, coro e Orchestra e il *Duetto Juravit* per due tenori e orchestra di Saverio Mercadante, eseguite in occasione del bicentenario della nascita del musicista, al Teatro Mercadante di Napoli. Su invito del Maestro Roberto De Simone, La Nuova Polifonia ha riproposto, in prima esecuzione moderna, il Tantum Ergo per tenore ed orchestra di Gaetano Donizetti. È del 1995 l'incisione, per la Florentia Musicae, del *Miserere n°.2* in do minore per soli, coro e orchestra di Giovan Battista Pergolesi. Numerose le trasmissioni radiofoniche e le riprese televisive, tra cui quella per RAI INTERNATIONAL.
Nel dicembre 1997 l'Orchestra, il Coro e il suo Direttore stabile sono invitati dalla Filarmonica di Colonia a rappresentare lo spettacolo ispirato alle tradizioni del Natale Napoletano del M° Roberto De Simone in un concerto in collaborazione con il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli. Nel 1997 l'Associazione Musicale riceve un riconoscimento da parte della Regione Campania per "attività di rilevante interesse educativo e culturale espletata".
Nel settembre 1999 l'Orchestra inaugura il Festival Barocco di Viterbo e, nel quadro delle celebrazioni per il 2000 come "Anno dell'Italia a New York", l'Orchestra e il Coro La Nuova Polifonia vengono invitati a New York, Harrison, New Rochelle, New Haven, e Detroit. Durante la sua attività, La Nuova Polifonia ha sempre ottenuto unanimi consensi di pubblico e di critica.

Coro

Costituito nel 1981, il Coro svolge la propria attività all'insegna della promozione del repertorio corale antico e moderno. Diverse tournée all'estero, rispettivamente in Grecia, in Cecoslovacchia, Austria e in Germania, hanno permesso alla compagine un confronto con le realtà internazionali con esiti senz'altro positivi ed incoraggianti.
Le esecuzioni di importanti opere corali di F. Mendelsshon, G.B. Pergolesi, T. Dubois, C. Sâint-Saëns, W.A. Mozart, A. Dvorák, J. Brahms, F. Liszt, C. Gounod, G. Verdi, N. Jommelli, G. Fauré, etc. in luoghi di elevata rilevanza culturale, quali: Roma, Napoli, Ravello, Caserta, Taormina, etc. hanno visto la collaborazione con orchestre prestigiose sia italiane, sia straniere.
Interessante è risultato il lavoro originale scritto da G. Polese *Canto di Natale*, azione scenica (liberamente tratta da *I Racconti di Natale* di C. Dickens) del quale è stato registrato il CD.
Le esecuzioni degli arrangiamenti originali di un programma interamente dedicato a quel genere colto di fine ottocento italiano, *Salotto '800* e *Il coro per le Canzoni napoletane* sono costantemente richiesti in ogni dove.
Negli ultimi anni l'Associazione Jubilate Deo promuove, con ottimo successo di critica e di pubblico, l'esecuzione, in forma scenica e con ensemble orchestrale, delle più popolari Opere liriche, con brevi interventi esplicativi utili alla maggiore comprensione della trama e della forma estetica.
L'innato ed instancabile anelito di una sempre maggiore divulgazione del linguaggio universale della musica è lo scopo primario di tutte le attività dirette o collaterali del coro Filarmonico *Jubilate Deo*.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Si ringrazia Raffaele Ruggiero per la concessione delle immagini relative al M° Enrico De Leva

foto del M° Enrico De Leva tratta dal volume di Max Vajro "Fascino delle canzoni napoletane" Alberto Marotta editore, 1962

Alexandre-Hyacinthe Dunouy, *Veduta di Napoli da Capodimonte*, 1813, olio su tela, Museo e Real Bosco di Capodimonte (p. 6)

Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte*, 1760 ca., olio su tela, Museo e Real Bosco di Capodimonte (p. 8)

Giorgio Sommer, *La Reggia di Capodimonte*, 1865 ca. foto (p. 11)

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), foto (p. 15)

Barbara Krafft, *Wolfang Amadeus Mozart*, 1819, foto (p. 16)

Pietro Fabris, *Concerto in casa di Kenneth MacKenzie, Primo Conte di Seaforth, 1744-1781*, 1771, olio su tela, Scottish National Portrait Gallery (p. 18)

Posteggiatori, Napoli, fine XIX sec., foto (p. 21)

Cartolina serie Costumi, *Tarantella*, n.125, Richter & co, Napoli, 1902 (p. 22)

Re Umberto I d'Italia e la Regina Margherita, 1886 ca., foto (p. 23)

Leda Gys in *Santarellina* di Eugenio Perego, 1923, foto, Cineteca di Bologna (p. 24)

Re Umberto I d'Italia e la Regina Margherita a Gressoney, 1890 ca, foto (p. 27)

A. Polacco, *Benedetto Croce*, 1910, foto (pp. 28)

G. Amato, *Lavori per il Risanamento*, 1892, stampa (pp. 29 a sinistra)

Planimetria generale di Napoli col piano municipale di risanamento, 1888, Litografia, Prefettura di Napoli (p. 29 a destra)

Donne che ballano la tarantella, 1870 ca, foto, (p. 33)

Clelia Grafigna, *La Villa Reale di Monza*, 1899, tecnica mista, Museo e Real Bosco di Capodimonte (p. 34)

Attilio Pratella, *Nel bosco (di Capodimonte)*, olio su tavola, Museo e Real Bosco di Capodimonte (p. 39)

TESTIMONIANZE E GIUDIZI CRITICI

Il saggio di Benedetto Croce è tratto dal volume "La letteratura della Nuova Italia" ed. Laterza 1915

Il saggio di Pier Paolo Pasolini è tratto dal volume "La poesia dialettale del Novecento" di Pier Paolo Pasolini in collaborazione con Mario Dell'Arco, edizioni Guanda 1952

Gli altri saggi storico-critici sono tratti dal volume "Salvatore di Giacomo-Poesie" a cura di Davide Monda (RCS Libri Spa, 2005)

Museo e Real Bosco di Capodimonte

Progetto *Napoli e l'arte*

Realizzato con finanziamento europeo
fondi POC - PROGRAMMA OPERATIVO COMPLEMENTARE 2014-2020
Regione Campania

Museo e Real Bosco di Capodimonte
Via Miano, 2 - Napoli
081 749 91 30
www.museocapodimonte.beniculturali.it
seguici su