

La canzone napoletana negli anni dell'emigrazione di massa

Simona Frasca

Università di Roma

Che cosa si ascoltava in Italia ai primordi dell'industria discografica, quando la nostra tradizione musicale «leggera» era rappresentata in buona parte dalla canzone in dialetto napoletano, la versione italiana faceva timidi passi e il rock'n'roll, genere *popular* del XX secolo per antonomasia, era perso nel fondo della palla di vetro di qualche veggente? Un po' di anni fa alcuni osservatori italiani condividevano con i loro colleghi americani l'ipotesi, per l'epoca ancora poco frequentata, che le origini della musica pop americana fossero state premurosamente recuperate da un *folksinger*, Bob Dylan, e se *pop* significa pur sempre *popolare*, anche in Italia gran parte delle origini di questo genere sono sicuramente nascoste nella pletora di *folksingers* napoletani.

La canzone napoletana, come in futuro sarebbe accaduto al rock'n'roll, era indissolubilmente legata al cinema soprattutto durante la sua fase silente, tanto da alimentare un ricchissimo filone di film musicali esportato con grandissimo successo anche in America, la vera quarta sponda italiana. Lo studio di Giuliana Muscio sui contributi degli artisti italiani e italoamericani al cinema statunitense da poco pubblicato per Bulzoni è illuminante in questo senso. Il cinema musicale napoletano muto e sonoro costituì per un lungo periodo la testa d'ariete dell'industria cinematografica italiana fino agli anni trenta.

Dal 1930 in poi, l'avventura dell'industria cinematografica napoletana, che era riuscita a realizzare fino a un terzo dei film nazionali, poteva considerarsi compiuta. Le sue strutture povere e l'oggettiva marginalità delle sue produzioni dovettero arrendersi alle tecnologie, legate all'avvento del cinema sonoro, e anche alla censura fascista, intollerante verso la rappresentazione della miseria e del disagio sociale. Napoli continuò a restare un set di grande interesse, ma i film che vi furono ambientati, anche quelli musicali, vennero prodotti in massima parte a Roma (Palomba, 2001, p. 30).

I *teen idols* e le *boy-bands* non sono state un'invenzione del rock'n'roll, e tutto sommato neanche quel senso di ribellione con cui ci vengono consegnati dalle cronache è stata un'esclusiva di quella generazione. Diana Vreeland, redattrice di *Vogue* e moderna «maestra di eleganza», scrisse anni fa che la gioventù ha prevalso solo due volte nel corso del XX secolo, negli anni venti e nei sessanta. Non si vogliono certo deformare certi assunti della storiografia musicale, una cosa è Billy Fury, tra i più acclamati rocker inglesi di tutti i tempi, un'altra è Claudio Villa, indimenticabile interprete di tantissime canzoni tradizionali napoletane, ma sicuramente le similitudini aiutano a far chiarezza, a immaginare un mondo a volte troppo distante da quello attuale, a colmare un vuoto storico.

La musica napoletana commerciale di inizio secolo fu tra le prime tradizioni moderne a permettere a un'intera generazione di adolescenti di calcare il palcoscenico, in provincia, e nei teatri di grande visibilità, come il Salone Margherita nella Galleria Umberto, decorato in stile floreale, il più emblematico *café-chantant* della stagione di maggior fulgore di questo repertorio, l'Apollon in via Torino dove si esibiva l'ancora acerbo Nino Taranto, l'Eldorado, il Circo delle Varietà, edificato per conto di un gruppo finanziario francese nel 1880 a pochi metri dal mare di via Caracciolo, vero e proprio luogo di culto per le *vedettes* e le maggiori interpreti femminili: Yvette Guilbert, Eugénie Fougère, Armand'Ary, Emilia Persico, Amelia Faraone, Consuelo Tortajada, Amina Vargas. La fortuna del genere teatral-musicale della canzone a cavallo tra il XIX e il XX secolo fu talmente vasta che a Napoli e nella vasta area che la circonda durante la prima metà del Novecento erano attivi quasi un centinaio di sale da concerto e teatri e, intorno al 1911, circa novanta case editrici musicali.

I giovani esecutori che si esibivano sui palcoscenici di Napoli o della provincia spesso non avevano nemmeno compiuto il decimo anno di vita, ma erano figli d'arte e per loro la tecnica della *performing art* era qualcosa che avevano imparato contemporaneamente alla parola. Tra la fine dell'Ottocento e gli anni trenta del Novecento un'altissima percentuale di cantanti napoletani aveva debuttato tra i 7 e i 10 anni nei cosiddetti «concertini», interventi musicali con chitarra, voce e mandolino, durante battesimi, onomastici e matrimoni. La maggior parte di questi performer-bambini erano femmine per ragioni fisiologiche legate all'organo della fonazione che nei maschi subisce un brusco cambiamento proprio negli anni della pubertà. Luisella Viviani, sorella del più famoso Raffaele, poeta, attore e autore di canzoni e drammi, prima di recitare l'indimenticabile parte di Assunta Spina, aveva debuttato come cantante a poco meno di 10 anni, nella compagnia del padre al Masaniello presso Porta Capuana, un teatro in legno frequentato dagli appassionati dei drammi che andavano per la maggiore anche su un altro celebre palcoscenico, il San Ferdinando, il regno dei derelitti superbamente ritratti negli scritti

di Francesco Mastriani. Anche Raffaele Viviani fu un bambino prodigio, a soli 4 anni cominciò a duettare con Vincenzina Di Capua. Lui la corteggiava nei panni del monaco o dell'ufficiale ed era alto solo la metà di lei. I piccoli Papiluccio, vezzeggiativo per Raffaele, e Luisella cantavano assieme *Funiculi-Funiculà* e *A serva e 'o pecuozzo*.

Tra i maschi, Gustavo De Marco inaugurò la sua carriera a 13 anni: era soprannominato il comico «caucciù» per il suo modo di esibirsi elastico e saltellante. Era figlio di due attori di prosa, con lui il repertorio napoletano del varietà assunse una carica altamente provocatoria. I suoi personaggi del bel Ciccillo e del Paraguai furono ripresi a lungo da Totò che ne recuperò anche lo stile «caucciù» e che lo considerò sempre il suo grande maestro.

La carriera di molte ragazze durava giusto il tempo dell'adolescenza; molte sposandosi cedevano il palcoscenico ad altre più giovani. Antonietta Rispoli cominciò a 14 anni, aveva una corporatura magra e agile e in breve raggiunse una buona posizione nei programmi dell'Eldorado e al Caffè dei Servi di Bologna con il nome di Piccola Persico. Nel 1911 si sposò e si stabilì a Salerno con il marito gestendo una tabaccheria. Ersilia Sampieri, la Sarah Bernhardt del Caffè-concerto italiano, fu uno dei personaggi più stravaganti di questa musica. Debuttò in una compagnia composta interamente da attori tutti al di sotto di 12 anni. Amava vestirsi da uomo con la ciaramella e il bastone da passeggio. Fu la prima donna a guidare un aereo, un «Barman» del 1911. La Sampieri era anche *talent-scout* e a lei si deve il lancio di Piccola Sampieri, di appena 6 anni. La nuova Sampieri fu una delle più apprezzate interpreti napoletane all'estero. Ma stanca dei ritmi del varietà Piccola preferì optare negli anni sessanta per un tranquillo impiego al Comune di Napoli.

Tra il filone delle «eccentriche» c'era Yvonne De Fleurriel, al secolo Adele Croce, una giovane e capace cantante di Caserta molto avvenente. Uscita di collegio cominciò come attrice generica nella compagnia di Eduardo Scarpetta, tentò di passare per francese conoscendone a perfezione il repertorio canzonettistico che eseguì anche durante la sua tournée americana del 1912. Grande precorritrice delle mode, si fece incastonare due brillanti nei canini superiori così che il sorriso folgorasse letteralmente chi la guardava quando a fine spettacolo dalla ribalta raccoglieva gli applausi. Tra le sue apparizioni più memorabili si ricorda la lunga performance sul palcoscenico con una gabbia di leoni che fece triplicare il prezzo dei biglietti dell'Apollo di Roma dove la canzonettista si esibì alla fine degli anni venti.

Di grande attrazione erano poi le coppie di cantanti come il duo Perez-Grimaldi, due adolescenti in calzoncini corti e calzamaglie colorate: oggi ci verrebbe facile immaginarle come una sorta di doppia Rita Pavone nei panni di Giamburrasca. Le due ragazze, poco più che ventenni, erano scritturate in

tutti i maggiori teatri d'America e di Russia. Un altro duo interessante era rappresentato dalle «Sister Ria Diana - Evanova», in realtà cugine, che tennero scena per cinque anni. Erano ottime ballerine e tra le due Evanova, una, il cui vero nome era Annunziata Masotola, operò la sua piccola rivoluzione perché nel 1939 al teatro Trianon fu la prima cantante di varietà ad adottare il microfono (De Mura, vol. II, p. 147). Alcuni decenni prima un'altra coppia di bambini prodigio, Vargas di 6 anni e Bisaccia di 7, aveva furoreggiato in tutta Italia. I due ragazzi avevano un repertorio di scenette scritte apposta per loro alle quali alternavano canzoni di moda. Il loro spettacolo era infarcito di volgarità e doppi sensi che facevano a pugni con la loro giovanissima età e la loro vena scurrile non si arrestò neanche durante la loro celebre e scabrosa esibizione di fronte alla regina Margherita nel 1894.

Tra le giovanissime c'era anche un'orientale, Tsune-Ko, figlia di madre italiana e di padre giapponese, emigrata a Napoli a 6 anni con la famiglia da Jedo, il suo villaggio natale vicino a Tokyo. Cominciò come equilibrista in una compagnia di acrobati giapponesi poi, appena adolescente, debuttò al Salone Margherita con brani in napoletano come *Jett' 'o bbeleno* in coppia con Nicola Maldacea e *Dicitencello vuje*.

Tra i giovanissimi c'era anche Nino Taranto, che inaugurò la sua carriera a 12 anni come melodista di temi patetici per poi optare per il genere macchietistico nella celebre compagnia Cafiero-Fumo. Anni dopo anche Johnny Dorelli avrebbe debuttato alla stessa età in America con il padre Nino D'Aurelio, anche lui cantante. Johnny cantava e suonava il pianoforte e quando si trasferì in Italia fu immediatamente scritturato dalla casa editrice napoletana Bideri per una tournée nazionale di presentazione della Piedigrotta del 1956.

Le ragioni che hanno permesso che tra le numerose tradizioni canore in dialetto prevalesse a lungo quella napoletana sono molteplici; l'attenzione per il linguaggio musicale a Napoli è stata a lungo prioritaria, così come l'interesse verso questa forma di espressione artistica sempre alimentato con curiosità e spirito di innovazione, anche a paragone con il resto d'Europa. I recenti studi sull'attività dei quattro Conservatori napoletani tra il Sei e Settecento e in particolare sul «partimento», una procedura didattica strettamente imparentata con il concetto di improvvisazione, strumento di grande importanza per i giovani allievi di composizione a Napoli, ci porterebbero a comprendere come la padronanza del mezzo espressivo musicale fosse una questione di artigianato prima ancora che di arte vera e propria.

Ricorderò solo brevemente cosa si intende per «partimento»: lo schema di un brano polifonico indicato su una voce che, con frequenti cambiamenti di chiave, consista in parte di elementi di basso cifrato, in parte di tratti tematici, e che possa servire da base per un'esecuzione più o meno improvvisata del brano

su uno strumento a tastiera. Il suonare su «partimento» era diffuso dappertutto agli inizi del XVIII secolo e in particolare a Napoli. Esso occupava una singolare posizione tra la pratica del Basso continuo e la libera arte improvvisatoria (Lippmann, 1987, p. 287).

Dunque la tecnica del partimento si limava attraverso una perizia acquisita con l'esercizio quotidiano tramandato grazie alla pratica continua; esso ha permesso che una serie di figure professionali, dai compositori, agli editori, esecutori e teorici della musica, fiorisse nel corso dei secoli fino a trasformare, per usare una metafora, l'attività di un bravo decoratore in quella di un pittore vero e proprio, pronto a esportare la sua conoscenza dovunque in Europa¹. L'idea di una musica dai caratteri extraterritoriali che contenesse gli elementi di un'eufonia universale è vecchia dunque di almeno tre secoli e la tradizione napoletana in questo senso è riuscita a essere un ottimo esempio sicuramente una volta nella storia, grazie agli sviluppi dell'opera buffa nel corso del Settecento, e, in misura minore, una seconda volta all'inizio del Novecento, quando, durante l'emigrazione di massa, la tradizione napoletana inaugurò un collegamento diretto con gli Stati Uniti, il paese che avrebbe inventato e dettato le regole della moderna musica di intrattenimento per tutto il XX secolo. È interessante procedere innanzitutto facendo luce sul repertorio popolare napoletano che fu fondamentale per la nascita della musica leggera in lingua italiana ma che a lungo è stato relegato nei ranghi di un genere troppo effimero per essere analizzato con il peso storico adeguato.

Alla luce di un'evoluzione artistica durata secoli, la canzone napoletana giunge alla sua piena maturità a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, acquisendo una fisionomia del tutto particolare. Come altri repertori coevi, ad esempio la musica da ballo europea, essa mantiene un forte rapporto con le proprie radici. Radici popolari ma anche colte perché alla fine dell'Ottocento, con la riscoperta generale dei ritmi e degli stilemi propri del folklore, i due piani non sono facilmente distinguibili anche in un repertorio poco intellettualizzato come quello napoletano. Nella sua lunga parabola storica la canzone napoletana si è evoluta da moduli primitivi a forme più complesse soprattutto sotto l'aspetto produttivo e commerciale. Partendo dai primi canti popolari, le cui testimonianze più antiche risalgono alla prima metà del Duecento sotto il regno di Federico II di Svevia, la tradizione napoletana ha seguito il suo percorso facendo tesoro tanto dell'apporto proveniente dal ramo «basso» quanto di ciò che le ispirava il versante «colto», mantenendo costantemente questo carattere anfibio.

La fine del XIX secolo consolida il repertorio partenopeo come prodotto definitivamente urbanizzato, maturo, concepito da autori con una coscienza

musicale già contaminata da influssi provenienti da diversi ambiti culturali e geografici: il tango argentino, il samba brasiliano, e la musica sincopata o proto-jazz nordamericano. La canzone napoletana antica d'altronde aveva già assorbito nei secoli ogni tipo di influssi – arabi, spagnoli, francesi, inglesi e americani – senza mai venirne veramente snaturata. La contaminazione è un fenomeno che ha sempre riguardato questo repertorio; come racconta Ettore De Mura, il maggior storico della canzone napoletana: «Nel Seicento e soprattutto nel Settecento le ragazze del popolo impazzivano per il ballo. Si ballava oltre alla tarantella e al minuetto, la contraddanza e la gavotta arrivate a noi sull'eco dei successi inglesi» (De Mura, 1969, vol. I, p. xxvi). Grazie all'uso del dialetto la tradizione napoletana non abbandona mai l'ispirazione originaria che in questo modo appare come il modello espressivo preponderante anche di fronte alla comparsa di tradizioni musicali estranee. La continuità storica e l'omogeneità stilistica di questo repertorio hanno garantito il punto di forza di un predominio pressoché incontrastato su tutto il territorio nazionale anche questa volta fino agli anni trenta, quando di fatto nacque una tradizione nazionale in lingua e la canzone napoletana cominciò a giocare un ruolo di comprimaria nei consumi musicali dell'ascoltatore italiano. Alla fine degli anni venti, come sottolinea anche Rossana Dalmonte (1988, p. 674), si assiste a un brusco cambiamento nel panorama musicale nazionale. Con le ragioni fisiologiche, legate all'uso di una lingua italiana, cambiano enormemente le modalità di produzione e soprattutto di ascolto della canzone napoletana: la diffusione del cinema sonoro e un più decisivo allargamento del teatro di varietà producono l'esaurimento del fenomeno del divismo partenopeo; sono pochi gli interpreti che sopravvivono a questa blanda rivoluzione musicale.

Nella scarsa storiografia della canzone napoletana l'immagine che riceviamo di questo patrimonio è fortemente autoreferenziale. Come per una strana forma di protezionismo culturale tutto ciò che esula dalla città e dai luoghi dai quali quella musica trae ispirazione viene automaticamente ridotto a un contributo esteriore trascurabile, impedendo un approccio storico-analitico oggettivo e relegando in un ambito ideale e astratto i contributi e i contatti con altre realtà musicali. È perciò difficile riuscire a stabilire dai testimoni bibliografici un quadro realistico delle fonti e delle influenze: si alterano nomi, autori e titoli di canzoni, secondo una pratica della contraffazione a lungo esercitata. Si tratta di una consuetudine praticata abitualmente dai musicisti jazz durante i primi decenni del Novecento, con l'utilizzo degli *stock arrangements*, canzoni di successo di cui si mettevano in vendita gli arrangiamenti che venivano adattati alla lingua e ai desideri di chi le eseguiva e del pubblico potenziale². Questo è il caso di un celebre brano di Farfariello 'Mpareme 'a via d' 'a casa mia, di cui parleremo più avanti. Lo studio di Chevan sugli *stock arrangements* (1997, p. 236) ha messo in luce quanto fosse comune

cambiare l'arrangiamento originale pubblicato per adattarlo agli scopi dei musicisti. Su un campione di 13 *stock arrangements* e 40 incisioni anteriori al 1930 Chevan dimostra che i tre quarti delle registrazioni sono state effettuate seguendo quella pratica, dimostrando così che nel jazz e, aggiungiamo noi, nella musica commerciale di quegli anni l'uso della musica scritta era molto più diffuso di quanto non si pensi.

Un altro esempio illuminante di uno *stock arrangement* o adattamento, che dir si voglia, questa volta dichiarato, in lingua italiana-napoletana fu la pubblicazione di *'A risa* di Berardo Cantalamessa. Scrive Paquito Del Bosco citando il libro di memorie di Nicola Maldacea, celebre macchiettista e attore napoletano:

Siamo a Napoli, l'anno è il 1895; ricorda Maldacea: *'A Risa* è di Cantalamessa, versi e musica. Ma la musica, a esser sinceri, non è proprio farina del sacco dell'ottimo e compianto artista. Eravamo scritturati egli ed io al Margherita. E, già che eravamo divenuti buoni amici, spesso e volentieri andavamo a spasso insieme. Un certo giorno, dopo la prova al «Salone» [Margherita, *N.d.A.*], ci fermammo in Galleria in un negozio di quel lato della Crociera che dà in via Roma, a destra, là dove ora c'è la pasticceria Di Santo. Vi erano esposti, per la prima volta a Napoli, i fonografi, recentissima invenzione. Per udire la voce umana, bisognava accostare all'orecchio una specie di pera di caucciù, la quale era poi in comunicazione con altri cilindri di gomma ai quali era applicata la macchina riprodotrice i suoni. La maggiore attrattiva era costituita da una canzonetta in inglese speciale fatica di un artista moro del nord America. Non ricordo il nome della canzonetta. So solo che essa produsse in Cantalamessa e in me una grandissima impressione, perché di allegria irresistibilmente comunicativa. Quel cantante rideva a suon di musica, e la sua risata così spontanea e così divertente che si era invitati ad imitarlo... Come era prevedibile il successo fu trionfale e così ben presto vide la luce (tra le primissime incisioni discografiche italiane) la versione in disco di *'A risa* con il titolo *La risata* (Del Bosco, 1979, p. 6).

La canzone di Cantalamessa con ogni verosimiglianza sembra essere un libero adattamento di *The Laughing Song* dell'artista nero George W. Johnson, celeberrimo successo discografico di fine Ottocento, di cui si contano decine, se non centinaia, di versioni in America.

La canzone di Cantalamessa illumina su un altro aspetto importante, il commercio della musica di consumo, avvalorando l'idea che questo tipo di produzione era, già al suo esordio, fortemente orientata verso la circolazione ampia, transnazionale, favorita dalla semplicità delle strutture e dalla riproducibilità tecnica dell'oggetto stesso. Napoli, questa volta dietro il volto e la voce di un grande cantante lirico a cui dette i natali, Enrico Caruso, ebbe un ruolo di primo piano nel successo di una delle prime maggiori etichette discografiche americane, la Victor. Attraverso la voce di Caruso un prodotto

della tecnologia, il disco, divenne un oggetto artistico. Marsha Siefert ha dedicato più di un saggio al cantante e alle sue incisioni per la Victor; in uno dei suoi contributi così introduce l'argomento:

La «fedeltà» tecnologica è trasformata linguisticamente in una qualità estetica, proiettata e interpretata all'interno di valori dimostrabili di cultura musicale. Esordendo nel 1902, la Victor Talking Machine Company, nata per lanciare sul mercato il grammofoono, trasse profitto da questi moderni mezzi culturali vantando un vantaggio tecnico sul registratore a cilindro Edison. Qualsiasi voce fosse registrata diventava parte attiva nel reclamare la superiorità tecnologica. La Victor Company riuscì a trasformare in capitale la «Cultura» promuovendo i suoi dischi di star dell'opera lirica come Enrico Caruso fedeli sia sotto l'aspetto tecnologico e culturale nel dar vita alla performance musicale sia come democratico accesso ad uno stile di vita privilegiato. Così la Victor usò un fox terrier [nel suo logo, *N.d.A.*] e un tenore per legittimare la sua macchina parlante come uno strumento musicale americano» (Siefert, 1995, p. 417) ³.

Fu la grande emigrazione della fine del XIX secolo che creò un *culture clash* impensabile prima di allora e che mise in contatto la tradizione napoletana con un mondo culturale e musicale quasi sconosciuto. La produzione di artisti più o meno noti, che ebbero modo di conoscere il Nord America direttamente, registra nelle liriche il senso di uno spaesamento linguistico prima ancora che esistenziale. Basta ascoltare le canzoni di Eduardo Migliaccio, noto col nome di Farfariello, grande interprete del teatro leggero italiano a New York, per rendersene conto ⁴.

Nel doloroso risveglio delle coscienze il fenomeno migratorio che interessa l'Italia post-unitaria conferisce anche un nuovo peso alla donna, non più l'affettuoso e perenne lare domestico, ma una figura moderna che riesce a convertire a suo favore quel ruolo di idolo sensuale che le viene attribuito come unica alternativa a quello di mamma premurosa. La donna meridionale nel contatto con la società complessa, multirazziale e democratica americana, si guadagna da vivere, bada a se stessa, diventa imprenditrice e animatrice culturale, sviluppa una sua coscienza politica in maniera talvolta contraddittoria, ma molto più esplicita di quanto non le potesse accadere in Italia, nel Sud, il cui generale sistema economico tardo-ottocentesco contadino non le permetteva di raggiungere quel livello di percezione sociale. Tra le prime a rappresentare pubblicamente le conquiste raggiunte dalla donna emigrata italiana c'è Gerolama detta Mimì Aguglia, canzonettista e attrice di varietà e di prosa nata a Palermo nel 1884. Talento precoce, Mimì come molte sue colleghe esordisce a 5 anni nell'operetta *La Bastiglia*, e a 10 viene scritturata nella compagnia di prosa e varietà di Luigi Maggi che si esibiva nella provincia di Napoli. A 14 è prima attrice e canzonettista al Teatro Machiavelli di Cata-

nia con Giovanni Grasso, nella cui compagnia lavorano anche i genitori e le sorelle. Nel 1901 si scioglie la formazione per dissesti finanziari e il padre Aguglia risolve la situazione scritturando Mimì quale «numero» in un varietà di Napoli e le due bambine Sara e Teresa come duetto. Mimì diventa in breve per le sue doti eccellenti una stella partenopea. Acclamata in tutti i teatri cittadini, Mimì restringe il suo repertorio alle sole canzoni napoletane che presenta in duo con la sorella Sarina. Nel 1902 a Salerno è processata per aver eseguito la canzone *'A serva*, dai versi ritenuti scabrosi. Viene assolta quando dimostra, cantando davanti ai giudici, che buona parte del suo repertorio è costituito da canzoni dello stesso genere che non hanno mai turbato nessuno. Due anni dopo ritorna alla prosa col ruolo di prima attrice della compagnia di Nino Martoglio, con Giovanni Grasso e Angelo Musco. Ospitata nei maggiori teatri italiani, a Londra, Parigi, Germania, Austria, America ottiene lo stesso trattamento economico di Eleonora Duse. Sposatasi nel 1905 con Vincenzo Ferrau, amministratore della compagnia Aguglia-Ferrau, prosegue una brillante carriera recitando in siciliano, italiano e infine inglese e spagnolo. Attiva anche nel teatro lirico e nel cinema, Mimì Aguglia recita nel 1955 in *The Rose Tattoo* al fianco di Anna Magnani che per questo film, un dramma di Tennessee Williams diretto da Daniel Mann, vinse il suo primo Oscar.

A Lisbona al teatro Dona Amelia, una lapide accanto a quelle di Sarah Bernhardt e Eleonora Duse celebra la carriera della Aguglia. Il primo arrivo ufficiale a New York dell'artista siciliana avviene nel 1908. Tutti i giornali, anche il «New York Times», furono sempre molto attenti nel registrare le partenze o gli arrivi di questa ammiratissima artista. Durante il 1908 e il 1909 la Aguglia compie molte fortunate apparizioni sui palchi di New York, recitando in siciliano opere di autori della sua terra, soprattutto Luigi Capuana. Alla fine del 1909 la compagnia Aguglia parte per una lunga tournée a Cuba; durante questo periodo si moltiplicano i segni di riconoscimento da parte della comunità italiana in America. Nel 1911 nella rubrica «Fra Le Quinte» de *La Follia di New York*, settimanale umoristico degli italiani di quella città, appare un entusiastico resoconto sulla sua attività:

Al teatro municipale di Rio De Janeiro la Aguglia, – scrive l'anonimo recensore – è stata incoronata come la nuova Duse. Il critico del *Corriere Italiano*, quotidiano pubblicato a Rio, scrive: la Aguglia possiede tutte le qualità che le permetteranno di oltrepassare le più grandi attrici drammatiche e tragiche che finora hanno calcato le scene.

Ma la Aguglia è anche la prima artista italiana in America a dire la sua durante gli anni in cui infuocava il dibattito per l'allargamento del diritto di voto alle donne sposando una posizione polemica, oscillante, a tratti reazionaria. Salutata dal recensore del «New York Times» come il simbolo del moderno

realismo a teatro, nel 1908, a soli 22 anni, la Aguglia aveva raggiunto la fama dovunque in Europa e in America.

Non ho mai studiato teatro – ha detto la Signora Aguglia ieri per bocca di un interprete – sono figlia di artisti e sono nata artista. L'artista sente le emozioni e percepisce le cose. Non ho studiato i movimenti: ho imparato le battute, e ho lasciato poi il resto ai miei sentimenti del momento. Quando piango, verso lacrime vere; quando il cuore mi si stringe, è vero dolore. Noi gente di Sicilia siamo guidati dalle nostre emozioni, non abbiamo imparato a reprimerle e non ci vergogniamo delle grandi primarie emozioni umane, l'amore tra un uomo e una donna, di un padre per il proprio figlio... cerchiamo di interpretare i nostri sentimenti con la stessa intensità con cui li proviamo nella nostra vita. Quando mesi fa Mr. Frohman [agente insieme a Joseph Shurmann della Duse, Bernhardt e di altre attrici, *N.d.A.*] mi disse che sarei venuta in America, ho cominciato a imparare l'inglese per comprendere meglio la vostra gente ed il vostro meraviglioso paese... Le donne siciliane sono diverse dalle americane. Anzi non c'è possibilità di paragone. Non c'è nessuna «questione femminile» in Sicilia e non vedo perché dovrebbe esserci, la vita lì si svolge senza complessità. Viviamo nello splendore del sole, non vediamo giorni grigi come questi. Con la luminosità della luce del sole la vita appare diversa in qualche modo. È più breve e veloce, e le emozioni sono più violente, oggi siamo qui domani non ci saremo più. ... Sono nata nella campagna vicino Catania, in Sicilia, e i miei vivono ancora lì. Le donne lì sono felici, e la regola sono le famiglie numerose, spesso ci sono 23 figli per famiglia. So che dovrei amare l'America perché è un paese nuovo, elettrizzante e ospitale («New York Times», 1908)⁵.

Moltissimi cantanti, i più famosi e corteggiati, legati all'ambiente della canzone napoletana, andavano nel continente americano, facevano concerti, incidavano dischi, sostenevano la diffusione della loro musica ed essi stessi diventavano il tramite di uno scambio creativo che accelerò il ricambio fisiologico del loro repertorio. New York era la meta privilegiata; grazie a un'economia floridissima, all'elevato numero di scuole italiane di musica e di recitazione, di teatri e sale da concerto per un pubblico non solo italiano si era sviluppata una coscienza del tempo libero e del denaro speso per l'intrattenimento serale inconsueta anche per gli standard comunque elevati praticati in Europa. L'industria del consumo era davvero tale a New York e l'Italia al confronto sembrava tutt'al più una fabbrica ben avviata. I cantanti e gli editori che si stabilivano a New York entravano in un ritmo produttivo sconosciuto e i guadagni quasi sempre erano al di sopra delle aspettative.

Il teatro Italoamericano – racconta Aleandri – si sviluppò abbastanza rapidamente tra i vari club italiani di Little Italy. Queste associazioni locali dimostrarono di essere parte integrante della vita della comunità. Nell'ultimo quarto del XIX se-

colo queste società italiane e i club di mutuo soccorso, come furono chiamate, erano in regolare e frequente contatto per impegnarsi in quelle attività che consideravano essere di mutuo beneficio. Tra i soci appartenenti ai vari circoli si creava certamente una sovrapposizione da un tipo di club ad un altro tanto da sviluppare una grande rete sociale che li collegava assieme (Aleandri, 1977, p. 359) ⁶.

Molti sono i nomi che ricorrono sulle pagine dei giornali, nei crediti discografici o nelle stagioni dei teatri: Alessandro Sisca, Roberto Ciaramella, Mario Nicolò, Tobia Acciani, Giuseppe De Laurentiis, la Aguglia, Alfredo Melina, Gaetano Esposito, Alfredo Bascetta, Gennaro Amato, Dan Caslar, Gaetano Lama, E. A. Mario, Attilio Giovannelli, Gennaro Camerlingo, Carlo Renard, Salvatore Baratta, Berardo Cantalamessa, Leo Brandi, Aldo Bruno, Salvatore Quaranta, Francesco Pennino, Gennaro Bianchi, Vincenzo De Crescenzo, Pasquale Esposito, Giuseppe De Luca, Rosina De Stefano. Le divine della canzone napoletana contribuirono in maniera elevata attraverso la loro attività «dal vivo» e in studio ad alimentare questo mercato: Gilda Mignonette, Ria Rosa, Clara Stella, Teresa De Matienzo.

Gilda Mignonette, conosciuta in Italia come «la regina degli emigranti», e negli Stati Uniti come «The Queen of Diamonds» e «La Carusiana», la risposta femminile a Caruso (Aleandri, 1999, p. 86), è forse il più noto esempio di «ideale femminino» legato agli anni della Grande Emigrazione. Mignonette giunse negli Stati Uniti la prima volta a 36 anni ed era già una delle cantanti più note in Italia. La sua carriera è estremamente importante perché aiuta a comprendere i gusti musicali che gli italiani e gli italoamericani condividevano in quegli anni. Griselda Andreatini, questo il vero nome della Mignonette, era nata a Napoli nel 1890. Suo padre era un insegnante e la madre una marchesa. Per alcuni anni Gilda lavorò nella compagnia di Raffaele Viviani, in seguito si concentrò solo sulla sua attività di cantante di repertorio leggero grazie a una voce profondamente drammatica. Dopo aver raggiunto il successo in patria, la Mignonette si trasferì in America, probabilmente dietro consiglio di Roberto Ciaramella, attore e cantante napoletano stabilitosi da qualche tempo a New York, dove sposò Franco Acierno, il figlio di Feliciano, impresario dell'Acerno Theater, sulla Bowery, uno dei principali palcoscenici italiani a New York. Sembra che in questi anni la Mignonette avesse rapporti con la mafia; probabilmente si esibiva dove le veniva detto in cambio di ingaggi favolosi e corrisposti in contanti, anche se queste ipotesi non sono ancora suffragate da adeguate fonti. La Mignonette raggiunse l'acme della sua carriera con *'A cartulina 'e Napule*, manifesto musicale degli immigrati italiani in America, scritto a New York da Pasquale Buongiovanni e Giuseppe De Luca nel 1927. Per la musica che interpretava e il personaggio che portava sulla scena, si dimostrò altamente recettiva nei confronti della *new wave*

musicale americana. Si rifiutò sempre di cantare in inglese, ma le sue canzoni nei titoli come nei ritmi adottati riflettono le nuove mode musicali del momento: fox trot, tango, shimmy. I suoi continui viaggi dall'Italia all'America le permisero di essere sempre al passo con i tempi. La cantante cercava di essere a Napoli ogni autunno, quando durante la festa della Piedigrotta gli editori presentavano le nuove canzoni per il concorso canoro legato alla festività della Madonna della Piedigrotta e, una volta mandate a memoria le nuove canzoni, ripartiva in tournée per l'America per il resto dell'anno. Questi continui spostamenti favorirono un intenso scambio musicale di cui fu artefice fino al giugno del 1953 quando, per complicazioni legate a un'acuta cirrosi epatica, si spense, probabilmente sul piroscalo al largo del golfo di Napoli, mentre faceva ritorno nella sua città.

La Mignonette fu tra le cantanti la più attiva in studio di registrazione; per molto tempo incise per un'etichetta discografica italoamericana, la Geniale Records del napoletano Ernesto Rossi, poi divenne un'esclusiva della Columbia, la maggiore etichetta americana assieme alla Victor. A nome dell'artista sono stati catalogati circa settanta brani, 134 come Compagnia Mignonette (Spottswood, 1990, p. 468). I brani sono in dialetto e in lingua, le prime matrici risalgono agli anni venti e furono realizzate per la Geniale Records, successive sono le numerosissime registrazioni per Columbia, Victor, Okeh e Brunswick. Interessante è notare come per le etichette maggiori accanto al titolo in italiano o napoletano ricorra la traduzione in inglese: *'A canzone d' 'a felicità* (The song of happiness), *Tutta pe' mme!* (All to myself), Columbia 14653F⁷; *Ninna nanna* (Rock-A-Bye Baby), *'O calore d' a stagione* (The Season's Height), Brunswick 58008; *'Nterra Surriente* (On the land of Surriente), *Sulo dicenne «Napule»* (Only saying «Naples»), Brunswick 58089; *Si dormono 'e sserene* (If the Sirens Should Sleep), *Questa è l'Italia* (This is Italy), Brunswick 58197; *Serenata malandrina* (Apache's Serenade), *Il valzer di Mimosa* (Mimosa Waltz), Brunswick 58198. Anche gli americani incuriositi dalla musicalità di una lingua sconosciuta ma profondamente eufonica e gli italiani che non erano più in grado di capire la loro lingua d'origine compravano questa musica e la traduzione in inglese nella titolazione dei brani, oltre che per facilitare la catalogazione delle matrici, permetteva una penetrazione nel mercato discografico sicuramente maggiore a paragone delle consorelle minori italoamericane.

Per la Victor la Mignonette realizzò alcune incisioni dal sentimento inequivocabilmente nazionalista: *Faccetta nera*, *Africa tricolore* (Victor V 12354), *Chitarra romana*, *E l'Italiano canta* (Victor V 12355). Durante la guerra in Etiopia la cantante appariva sul palco vestita da legionario cantando proprio *Faccetta nera*. In uno dei suoi più applauditi spettacoli a Boston al Teatro dell'Opera nel 1936, 15.000 italiani che non avevano trovato posto nel

teatro intonarono proprio quella canzone a squarciagola dall'esterno assistiti dagli altoparlanti che diffondevano la voce della Mignonette e percorsero in corteo le vie principali della città mentre gli americani applaudivano, probabilmente ignari del profondo senso politico di quell'atto collettivo (*Canta Napoli*, 1995, p. 349).

Tra le *vedettes* legate al repertorio canzonettistico napoletano c'è Lydia Johnson che, anche se non andò mai in America, dette un forte impulso alla diffusione della musica sincopata americana nella seconda metà degli anni venti. Nata Lydia Abramovic in Russia nel 1896, divenne ballerina del teatro di varietà della sua città Rostov e giovanissima sposò il ballerino inglese Albert Johnson. Giunse in Italia nel 1920, viaggiò in tutta Europa e fece ritorno in Italia nel 1924 come cantante fantasista suonando un repertorio sincopato.

Di Lydia Johnson si può dire che ha incarnato un'epoca, un costume di vita; accoglieva i fermenti del suo tempo, li faceva propri, per poi, dalla ribalta, riproporli nella sua eccitata sensibilità di donna nata per il teatro. All'Eldorado di Napoli, dove aveva continue riconferme, si alternava con Anna Fougez che vi imperava da anni. Ed erano serate piene di entusiasmo con sale gremite che facevano pazzie ora per l'una ora per l'altra diva. Cantò fino al 1944 facendo, in seguito, fugaci apparizioni in spettacoli rievocativi (De Mura, 1969, vol. II, p. 210).

Recentemente Adriano Mazzoletti ne ha ricostruito la carriera assegnando alla cantante-ballerina il posto di spicco che merita nella musica sincopata italiana degli anni venti.

Il ruolo di Lydia Johnson nel nascente jazz italiano fu notevole. Nel 1925, a ventinove anni, sull'esempio di Mistinguett che aveva impiegato i Mitchell's Jazz Kings, decise di scritturare i Riviera Five, ai quali poi si aggregò il pianista belga Jean Pâques consentendo a Sid Kreeger di passare in via definitiva al trombone. Con i Riviera si esibì per circa un anno, portando così un'orchestra jazz di prim'ordine sui palcoscenici di mezza Italia. Entrava in scena in frac dorato, cilindro di strass, guanti neri e in mano il bastone con cui dirigeva il complesso mentre ballava e cantava *Johnson* (sigla della soubrette composta da Dino Rulli) e *Yes, Sir, That's my Baby* (Mazzoletti, 2004, p. 125).

È proprio nei rapporti tra canzone tradizionale napoletana e musica americana sia essa di tradizione ispanica che nordamericana che è utile concentrare i maggiori sforzi di indagine, al fine di riportare alla luce un sistema di filiazioni e parentele musicali tra le due tradizioni a lungo taciute. Una delle figure più interessanti in questo senso è quella di Alfredo Cibelli, fratello di Eugenio Cibelli, uno dei più noti tenori dell'epoca di Caruso. Alfredo, insie-

me a Eugenio e al loro terzo fratello Salvatore, erano immigrati napoletani che si trasferirono a New York con i loro genitori intorno al 1908. Dopo aver lavorato come mandolinista in alcuni ristoranti e *music clubs* della città e come baritono al Metropolitan Opera House, per doveri coniugali scelse la carriera di produttore discografico e divenne capo del *foreign department* della Victor Company. Alfredo Cibelli fu un ottimo musicista e direttore d'orchestra versatile, nonostante la sua formazione fosse quella di un musicista accademico, ed egli stesso diresse alcuni tra i più famosi interpreti del repertorio ispanico e italiano sotto contratto per la Victor: Juan Arvizu, E. Palacio Coll, Rodolfo Ducal, il grande Carlos Gardel, Tito Guizar, Alfonso Ortiz Tirado, Enrico Caruso, Gilda Mignonette, Eduardo Migliaccio, il duo Silvia Coruzzolo - Roberto Ciaramella, Ada Bruges, e Amelia Bruno⁸. Fu sicuramente grazie a lui che molti performer italiani entrarono in contatto con il ricco mondo musicale sudamericano adottandone con successo, favoriti anche dalla somiglianza fisica, spesso i ritmi e le ispirazioni poetiche.

Raccogliere notizie su questa figura centrale della musica da ballo nord-americana di inizio Novecento è difficile. Ci viene incontro lo studio di Ruth Glasser (1995) dedicato alla comunità di musicisti portoricani a New York tra il 1917 e il 1940. La studiosa chiarisce quali erano i rapporti del musicista e produttore italiano con i musicisti con cui si trovava a lavorare. Uno dei suoi compiti era di mantenere contatti continui con i rivenditori di musica.

Cibelli sapeva cosa si vendeva perché andava dal negoziante o ci mandava un suo impiegato: «Che cosa sta vendendo?» «Ascolta, i *guarachas* stanno vendendo molto». «Bene faremo dischi di *guaracha!*». Secondo Lopez Cruz, Cibelli non era tanto interessato a particolari canzoni all'interno di un genere specifico, o a chi ne fosse il proprietario, ma piuttosto gli interessava esaudire un settore relativo a quei generi che vendevano di più. Dopo un'audizione ad un nuovo gruppo, Cibelli diceva: «Ok, mi piace questo gruppo, penso che sia okay. Tra due settimane a partire da ora, venite con una *danza*, un *guaracha*, un *vals*, o un *plena* da registrare». Non importava chi fosse l'autore. Il leader del gruppo aveva l'incarico di cercare la musica. Così i musicisti con disinvoltura potevano riciclare le melodie. [...] Pochi compositori si rivolsero agli editori per proteggere il loro lavoro, ciò significò che i leader, il cui talento poggiava più sulle capacità di organizzare gruppi o interpretare la musica di altri, «prendeivano in prestito» le canzoni, talvolta riconoscendo la paternità ai compositori ma spesso reclamandola per sé, creando una atmosfera litigiosa e alcune volte violenta tra i musicisti (Glasser, 1995, p. 150)⁹.

La ricostruzione di Glasser sembra adattarsi perfettamente alle consuetudini con cui anche gli italiani combinavano, «rubavano», riciclavano la musica altrui permettendo talvolta che canzoni censurate in inglese raggiungessero l'immortalità insinuandosi nei repertori etnici (*ibid.*, p. 151).

Il panorama profondamente frammentario qui brevemente illustrato è solo un segmento di una realtà ben più complessa che chiama in causa la musica, come oggetto estetico ma anche come prodotto culturale, bene di consumo tra i più longevi e meno indagati dell'epoca moderna. Le fonti tacciono su molti particolari fondamentali per la comprensione di questa produzione, che, destinata all'intrattenimento, non subiva certo lo stesso processo di conservazione riservato alla musica sinfonica o all'opera. Questioni contingenti come le guerre, prevenzioni culturali come l'idea a lungo alimentata che esiste una cultura «bassa» e perciò trascurabile, limitatezze tecnologiche come la penuria e la facile deperibilità dei materiali con cui si fabbricavano i dischi, questi e molti altri motivi hanno ridotto la possibilità di indagine su uno dei primi fenomeni massmediatici dell'epoca moderna. Possiamo provare a immaginare la forza d'impatto di eventi profondamente rivoluzionari quali furono la nascita e la progressiva diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa. Scriveva Giuliana Bruno alcuni anni fa, a proposito della regista Elvira Notari e delle sue produzioni per la comunità napoletana di New York, che il finanziamento da parte degli immigrati dei suoi film rispondeva al desiderio di un'intera collettività per la costituzione di un archivio personale di ricordi, istantanee in movimento, da conservare e rivedere all'infinito (Bruno, 1997, p. 53). Simile era il meccanismo che regolava l'acquisto di un grammofono e di un disco. Se infatti la musica registrata emancipava l'ascoltatore di inizio secolo dalle sale da concerto tradizionali e lo persuadeva a scoprire un rapporto domestico con la musica, la possibilità di riprodurla all'infinito, sonorizzando la sua vita quotidiana e trasformando radicalmente la dimensione sociale dell'ascolto musicale, essa rivelava un valore in più per l'emigrato che nella musica riprodotta, da suonare in ogni momento della giornata, poteva recuperare sul piano delle emozioni il rapporto drasticamente interrotto con la madre patria.

Note

- ¹ Per una bibliografia sul «partimento» si veda inoltre: K. G. Fellerer, *Der Partimento-Spieler*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1941; W. Renwick, «Praeludia et Fugen del Signor Johann Sebastian Bach: Ms. P 296 and the Partimento Fugue in Theory and Practice», *Bach Perspectives*, 4, 1998; R. Cafiero, «La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle “Regole” di Carlo Cotumacci» in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993, pp. 549-79; G. Sanguinetti, «I travagli del celeste impero. La teoria della composizione a Napoli nell'Ottocento fra tradizione e innovazione» in *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Cosenza, Università della Calabria, 1999, pp. 137-83.

- 2 Così il *New Grove Dictionary of Jazz*: «a simplified, strictly practical arrangement in a conventional style, usually commercially available in published form». Una sorta cioè di canovaccio in note ad uso e consumo dei musicisti di jazz delle origini, talvolta ricco di dettagli come le indicazioni di modulazioni, l'ingresso degli assolo, i raddoppi di strumenti, ma più spesso contenente solo la linea melodica con introduzione e conclusione del tema.
- 3 «The technological “fidelity” is linguistically transformed into an aesthetic quality, projected and interpreted within demonstrable values of musical culture. Beginning in 1902, the Victor Talking Machine Company, formed to market the gramophone, took advantage of these modern cultural meanings to claim a technological advantage over Edison’s cylinder recorder. Whose voice was recorded became part of the claim to technological superiority. The Victor Company succeeded in capitalizing “Culture” by promoting their recordings of opera stars like Enrico Caruso as technologically and culturally faithful to live musical performance and as a democratically available access to a privileged lifestyle. Thus did the Victor Company use a fox terrier and a tenor to legitimate their talking machine as an American musical instrument».
- 4 Trascriviamo di seguito una canzone già citata a titolo esemplificativo, si tratta di *Mpareme 'a via d' 'a casa mia* di Migliaccio/King dalla raccolta Del Bosco, *Cartoline da Little Italy*, vol. I: «Non so perché pensaje / d'andare a Brodùè / nun c'ere state maje / vulette andà a vedè. / Migliara 'e lampetelle / girano accà e allà, / te giren' 'e cirvielle, c' 'a forza 'e alluccà / Portame a casa mia / me voglio andà a cuccà / me ne sò asciuto iere / non saccio cchiù addò sta / M'ha fatto male, i' creere, quell'urtemo bicchiere / Chi m'empara pè cortesia / 'a via d' a casa mia. Trovai 'na naise ghella / Che disse “mi know you” / Pareva tanto belle / Pittata rossa e blù / Nu vaso le cercaje, / nun me dicette no, / 'a sacca me tastaie / poi disse “c'atro vuò?”...». [trad.: «Non so perché mi venne in mente di andare a Broadway / non c'ero mai stato / volli andare a vedere / migliaia di luci / che girano di qua e di là / ti gira la testa per quanto urla / Portami a casa mia / voglio andare a dormire / sono uscito ieri / non so più come tornarci / Mi ha fatto male, penso, quell'ultimo bicchiere / Chi mi insegna per cortesia / la strada che mi porta a casa / Trovai una ragazza carina / che mi disse “Io ti conosco” / Sembrava tanto bella / truccata di rosso e blu / Le chiesi un bacio / non mi disse di no / mi tastò le tasche / poi disse “Che altro vuoi?”...»]. La canzone di Farfariello è la versione italo-napoletana di un brano tradizionale americano di andamento meno sostenuto composto da Irving King che godette di un'enorme diffusione nei primi decenni del Novecento. Tra le versioni ballabili derivate da questo *stock arrangement* segnaliamo la doppia incisione su dischi Perfect e Columbia ambedue del 1925 dei California Ramblers.
- 5 *Mimi Aguglia here to Act in Tragedy*, «New York Times», 22 novembre 1908, originale in inglese.
- 6 «Italian-American theatre developed fairly rapidly among the various Italian social clubs of Little Italy. These local associations proved to be an integral part of community life. During this entire quarter century, these, Italian societies and clubs of mutuo soccorso (of mutual benefit) as they were called, met regularly and frequently to engage in those activities which they considered to be mutually

beneficial. Membership in these various circles certainly overlapped from one type of club to another with the result that a great social web was formed, linking them all together».

⁷ Le cifre che seguono il nome della casa discografica indicano il numero di catalogo.

⁸ Le informazioni qui riportate sono tratte da un'intervista inedita a Rita Bullock, figlia ultimogenita di Alfredo Cibelli, fatta a New York dall'autrice nel giugno 2003.

⁹ «He knew what sold because he would go to the stores, he would send his employee. "What's selling?" "Listen, the *guarachas* are selling a lot". "We're going to make some *guaracha* records". According to Lopez Cruz, Cibelli was less concerned with the particular songs within a genre, or who owned them, than with fulfilling a quota of the most saleable genres. After an audition of a new group, Cibelli would say, "Okay, I like this group. I think it's okay. Two weeks from now, come with a *danza*, with a *guaracha*, with a *vals*, with a *plena*, to record". It had nothing to do with who the author was. The group leader was in charge of looking for the music. Thus, musicians could cavalierly recycle melodies. [...] Few composers went to publishers to protect their work, which meant that leaders whose talents lay more in organizing groups or in interpreting the music of others "borrowed" songs, sometimes giving credit to the composers but often claiming it for themselves and creating a litigious and sometimes violent atmosphere between musicians».

Bibliografia

Aleandri, Emelise, «Women in the Italian-American Theatre of the Nineteenth Century» in *The Italian Immigrant Women in North America*, Proceedings of the Tenth Annual Conference of the American Italian Historical Association, Toronto, 28-29 ottobre 1977, pp. 358-68.

–, *The Italian-American Immigrant Theatre of NYC*, Charleston (SC), Arcadia Publishing, 1999.

Bruno, Giuliana, «City Views, The Voyage of Film Images» in Clarke, David (a cura di), *The Cinematic City*, New York (NY), Routledge, 1997, pp. 46-58.

Canta Napoli. Dizionario Enciclopedico, Milano, Bramante, 1995.

Chevan, David, *Written Music in Early Jazz*, Ph. D. City University of New York, 1997.

Dalmondo, Rossana, «Musica Leggera» in AA.VV., *DEUMM - Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1988.

Del Bosco, Paquito, «Cartoline da Little Italy» in *Il Fonografo Italiano, raccolta di vecchie incisioni discografiche*, voll. I-III, Roma, 1978-1979; seconda ed., Nuova Fonit Cetra, 1996.

–, «La Risata di Cantalamessa» in *Il Fonografo Italiano*, 1979.

De Mura, Ettore, *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, 3 voll., Napoli, Il Torchio, 1969.

Glasser, Ruth, *My Music is My Flag*, Los Angeles (CA), University of California, 1995.

Kernfeld, Barry (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London - New York, Macmillan, 1988; 1994.

Lippmann, Friedrich, «Sulle composizioni per cembalo di Gaetano Greco» in D'Alessandro, D. A. e Ziino, A. (a cura di), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 11-14 aprile 1985, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 285-306.

Mazzoletti, Adriano, *Il Jazz in Italia*, Torino, Edt, 2004.

Palomba, Salvatore, *La canzone napoletana*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001.

Siefert, Marsha, «Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine became a Musical Instrument», *Science in Context*, 8, 2, 1995, Cambridge University Press, pp. 417-49.

Spottswood, Richard K., *Western Europe*, vol. I, in *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana and Chicago (IL), University of Illinois Press, 1990.

Direttore responsabile: Marco Demarie
Direzione editoriale: Maddalena Tirabassi

Comitato scientifico:

Sezione italiana

Raffaele Cocchi[†], Università di Bologna; Paola Corti, Università di Torino; Luigi De Rosa[†], Istituto Universitario Navale di Napoli; Emilio Franzina, Università di Verona; Claudio Gorlier, Università di Torino; Anna Maria Martellone, Università di Firenze; Gianfausto Rosoli[†], Centro Studi Emigrazione Roma; Maddalena Tirabassi.

Sezione internazionale

Rovilio Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Gianfranco Cresciani, Ministry for the Arts, New South Wales Government; Luis de Boni, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Luigi Favero[†], Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Buenos Aires; Ira Glazier, Balch Institute, Temple University, Philadelphia; Pasquale Petrone, Universidade de São Paulo; George Pozzetta[†], University of Florida; Bruno Ramirez, Université de Montréal; Lydio e Silvano Tomasi, Center for Migration Studies, New York; Rudolph J. Vecoli, Immigration History Research Center, University of Minnesota.

Redazione e segreteria:

Fondazione Giovanni Agnelli, via Giacosa 38, 10125 Torino, Italia
Tel. 011 6500563 – Telefax 011 6502777

Altreitalie è prelevabile integralmente all'indirizzo

<http://www.altreitalie.it>

e-mail: redazione@altreitalie.it

Altreitalie intende favorire il confronto sui temi delle migrazioni italiane e delle comunità italiane all'estero. A tale scopo la redazione accoglie contributi che forniscano elementi al dibattito, così come repliche e interventi critici sui testi pubblicati. I saggi, gli articoli e le recensioni firmati esprimono esclusivamente l'opinione degli autori.

Il prezzo di ogni volume dell'edizione cartacea, ordinabile direttamente all'indirizzo della redazione, è di € 16,00.

Autorizzazione del Tribunale di Torino n. 4037/89 del 16 marzo 1989

© Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli

La riproduzione del contenuto della rivista è consentita previa autorizzazione scritta della Fondazione Giovanni Agnelli.