



RAVENNA FESTIVAL

2026

Roberto De Simone. **Il Genio nella solitudine**

intervista di **Filippo Arriva**

*Ogne pena cchiù speyaya
patarria
st'arma affritta e annegrecata
si po avesse qua speranza
de poterse conzolà.
Ma ojemmè ca de conzuolo
No nc'è lluoco, no nc'è bia,
no nc'è mmuodo de sperà.
(aria da *Lo frate 'nnammorato*,
libretto di Gennarantonio Federico,
musica Giovanni Battista Pergolesi)*

*Ogni tortura la più crudele
sopporterebbe
quest'anima afflitta e depressa
se poi avesse qualche speranza
di potersi consolare.
Ma, ohimé, ché di consolazione
non c'è un rifugio, non c'è via,
non c'è modo di sperare.
(trad. di Roberto De Simone)*

Roberto De Simone? È un povero girovago! Uno che in un altro tempo avrebbe fatto parte di una squadra di clerici vagantes o di monaci cercanti. In realtà, mi definisco semplicemente un musicista, perché tutte le mie esperienze e le mie, chiamiamole così, esplorazioni sono state attivate da esigenze strettamente musicali. Anche l'idea delle mie regie rispetta la natura musicale della rappresentazione, vale a dire i suoi ritmi, le agogiche dei tempi teatrali e tutte le componenti che fanno parte di una concezione della realtà, mai avulsa da un ictus ritmico o da un melos di carattere estemporaneo.

Il Maestro guarda fuori verso via Foria, un magnifico viale alberato in cui grandi fusti lussureggianti in solitudine combattono lo smog. Piccolo, incerto, tremante, Roberto

De Simone si regge a stento. Indaga il brulichio di una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto essere sua, se non si fosse rinchiuso nella sua casa museo lontano dalle transitorie contingenze del tempo. La visita è consueta. Abito a pochi metri di distanza. Arrivo spesso con il barbiere, che ha sottobraccio la chitarra. Ci seguirà a breve il cameriere del ristorante “A’ Cucina ‘e Mammà” che quotidianamente gli porta il pranzo. È il 2015.

Il Maestro De Simone siede a fatica alla poltrona, sempre accanto al pianoforte, mormorando: «Eravamo popolo e siamo diventati gente!». Il barbiere attiva (verbo che il Maestro usa spesso) il suo lavoro. Gli parlo di una lunga intervista per la Rai, programma *La grande storia*. Sarà faticosa e luglio non aiuta. De Simone mi cerca tra mani, schiuma e rasoio che scorrono sul suo piccolo viso. Accetta. Faremo una preparazione per presentargli il percorso dell’intervista. Accetta. Su un ovale tavolo da caffè – che ha sottovetro il gioco dell’oca, alla napoletana – poggio il registratore e un bloc-notes.

L’intervista in video con la troupe Rai fu fatta qualche giorno dopo. È andata perduta. Come sono andate perdute le riprese fatte a Spoleto, nel 1976, del primo e secondo atto de *La Gatta Cenerentola*. Restano le registrazioni audio di chi scrive e molti appunti, mai pubblicati, raccolti in oltre duecento pagine. Una lunghissima catena di risposte. Ne risorge per la prima volta una piccola parte – grazie al Ravenna Festival – per ricordare il Maestro Roberto De Simone meraviglioso “cercatore”, che ci ha lasciato lo scorso anno, e per festeggiare i 50 anni de *La Gatta Cenerentola*.

Il passato è un paese straniero dove tutto si svolge in maniera differente. Un paese che ti attrae con la nostalgia. Sfuggire è difficile. A guardarli, anche dal 2015 – anno di questa intervista al Maestro De Simone – gli anni Settanta sembrano un’epoca lontana. Una preistoria. Napoli passa dalla DC al PCI: nel 1975 l’elezione a sindaco di Maurizio Valenzi traccerà, come tutti i momenti storici, la linea tra il prima e il dopo. Voltandosi indietro, da questo nostro oggi, appare un momento sempre più unico, sempre più storico. Il Maestro sosteneva che Napoli è una città condannata alla *Malacqua* (il romanzo di Nicola Pugliese),

condannata a vivere un eterno “dopoguerra”: il 1945, le mani sulla città, il colera, il terremoto, la politica... Denunce che pagò con la solitudine. Giorni di cambiamento quelli degli anni Settanta. Ricerca, sperimentazione, coscienza che la bellezza sia un valore etico. Roberto De Simone, “monaco cercante”, sperimenta, inventa, crea. Così *La Gatta Cenerentola* – come racconterò – diventa il banco di prova di un lavoro che porterà all’opera simbolo, al capolavoro. Capo-lavoro, come staccherebbe le parole il Maestro. L’ultimo, da Paisiello ad oggi. La città di Napoli – mi spingo a dire l’Italia – non ha più creato capi d’opera. Quelli che restano, per sempre. L’oggi teatrale – 2015 o 2026, poco è cambiato – fagocita sé stesso, si consuma nello spazio di una stagione. Un teatro dell’acufene. Il segno della povertà. Il Maestro, e con lui la generazione degli anni Sessanta/Settanta, cercava in una Italia tra “anni di piombo”, corruzione, ma anche tra lo statuto dei lavoratori e le spinte sociali e civili. Roberto De Simone ha trovato, usando la severa etica della cultura e il respiro profondo della propria terra.

Abbiamo passato molto tempo insieme nel corso dell’intervista. Il Maestro aggiungendo pazienza e serenità dei ricordi. La memoria è un libro che si sfoglia con delicatezza e pudore.

Innanzitutto, il precedente, nel 1967 circa: la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Ha radici nelle mie ricerche antropologiche avviate dopo la conoscenza di una collaboratrice di Ernesto De Martino. Parlo di Annabella Rossi, allora funzionaria del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni di Roma. Era una seguace delle teorie di De Martino, teorie rivoluzionarie se paragonate a quelle condotte, quasi a tavolino, dagli studiosi dell’epoca. Spesso mi accodai alle sue ricerche antropologiche nei santuari, nelle feste popolari, in vari luoghi della Campania. Nello stesso periodo frequentavo dei giovani amici cantanti di Bagnoli e Fuorigrotta, dove abitavo. Fu allora che mi venne in mente di costituire un gruppo di folk revival, però totalmente all’opposto dei gruppi che agivano al Nord come, per esempio, quello di Roberto Leydi, che ricalcavano il documento popolare. Partii da una base opposta:

non rifacciamo il verso al contadino, lasciamo il documento orale alla verità del suo essere, inventiamo qualcosa che poggi sulla oralità dei singoli cantanti. Nacque così la Nuova Compagnia di Canto Popolare che si rivolgeva a materiali storici, come le villanelle o le canzoni del Seicento, ma rivisitate attivando uno stile di esecuzione di carattere etnico. L'operazione era totalmente all'opposto di quanto era uso fare. Inutile dire che fu contestata dalle sinistre e dalle destre, ma ebbe un così largo successo che negli anni sono sempre più convinto della giustezza dell'operazione. Le nostre incisioni sono ancor oggi dei documenti di coniugazione tra oralità e scrittura e non ci sono altri esempi al riguardo o di pari forza, a mio avviso. La Nuova Compagnia di Canto Popolare aveva una ricca base, voci e stili opposti a quelli dell'ufficialità folk.

Il nucleo di base del gruppo era composto da Eugenio Bennato, Giovanni Mauriello, una ragazzina di undici anni che aveva una voce di contralto straordinaria, poi andò via perché lo zio prete non voleva che cantasse. Le subentrò prima Lina Sastri e poi Fausta Vetere. In un secondo tempo entrarono Giuseppe Barra e poi Patrizio Trampetti. Nel nucleo iniziale, chiamiamolo così, c'era un altro interprete che purtroppo poi andò via, Carlo D'Angiò. Aveva una splendida voce naturale. A lui avevo affidato la riproposta dei canti del carcere e i canti della tradizione garganica.

Su un lungo tavolo, nel salone della casa museo del Maestro, tra centinaia di composizioni, è adagiata la partitura de *La Gatta Cenerentola*. Ha un velo di polvere.

L'intento primario era quello di mettere in scena l'immaginario collettivo, non solo di una città o di una regione, ma di una cultura mediterranea. La base, come ho detto, furono le indagini di Ernesto De Martino sul tarantismo. Fu allora che cominciai ad immaginare un progetto che, oltre la musica e le forme del canto, offrisse anche le immagini di una precisa cultura onirica. Il teatro la base, ma di che tipo? Ovviamente non realistico, perché avremmo eluso la componente della magia, del fantastico. Cercavo un mondo fatto di ambienti, costumi e

personaggi che aggregassero le stratificazioni del repertorio onirico delle fiabe nel Mediterraneo. *La Gatta Cenerentola*, tratta dal *Pentamerone* di Giovan Battista Basile, divenne poi un emblema di tutto questo.

Il testo originale ne *Lo cuntù de li cunti* è totalmente diverso dalla rappresentazione teatrale che si svolge in un arco di tempi, luoghi e spazi molto più ampio di quanto si trovi nella fiaba ispiratrice. Innanzi tutto, scelsi il luogo, la scenografia della rappresentazione, il Palazzo Sanfelice a Napoli. Un palazzo fantastico, con grandi archi nel cortile d'ingresso. Poi con la costumista Odette Nicoletti incominciai a ideare e a discutere di costumi che fossero sì di carattere storico, magari rinascimentale o barocco, ma andassero oltre aggregando elementi anche successivi dal punto di vista stilistico. Fino ad arrivare ai nostri giorni. Per la musica, pensai che non si potesse in alcun modo citare all'interno dell'opera un repertorio di canti pseudo-popolari. Mi indirizzai verso una musica appositamente scritta con il rigore e la natura di un compositore che prende degli elementi della tradizione per metterli in scena indipendentemente dal modo con cui erano stati cantati storicamente. Così cominciai.

Si attiva una delle più belle, affascinanti, meravigliose avventure della musica napoletana, cioè mondiale. Comincia la ricerca della *chianella*.

Sin dal canto d'apertura, *Jesce sole*. Studiai ben quattro testi del canto, che si trova elaborato in tanti modi, e lo composi secondo i modi di un raga indiano. Fissai quindi tre o quattro modi, mi misi al pianoforte e incominciai a improvvisare sulle sillabe di "je...sce so...le / je...sce", cioè sulle sillabe che diventavano suoni man mano. Ecco, il canto incominciava ad articolarsi, come una specie di alba rappresentata miticamente. Sì, sì mi ispirai ai modi di un raga orientale, perché in realtà la nostra musicalità senz'altro è di origine orientale e non sappiamo come si sia diffusa in tutto il Mediterraneo fino alla Spagna. *Jesce sole*, eseguito da una cantante, è anche questo: la nascita di una cultura che viene dall'Oriente e che rappresenta, diciamo, l'anno solare come qualcosa che in realtà dipende dall'anno lunare, che

in un certo senso è femminile. Voglio dire ancora che è qualcosa che esiste nell'immaginario dell'inizio del tempo. L'invocazione al sole è legata alla paura che possa non più ritornare, e sarebbe la morte di tutto.

Infatti, il secondo canto, dopo la rappresentazione della Cabala, si ispira al testo di un famoso canto popolare sulla nascita e sulla Luna "...È nata mmiezz' 'o mare 'na scarola" e oltre prosegue "E la luna e la luna / tutt'e ffemmene stanno annura...". Il canto, appunto, dei turchi che inneggiano alla luna. Il testo è quello popolare, la musica è totalmente inventata da me, ma costruita sui modi delle più diffuse villanelle cinquecentesche. Era un coacervo di diverse componenti atte a mettere in luce una quantità di elementi culturali legati alla tradizione campana, napoletana ed al suo trascorrere nei secoli.

In un certo senso, è rappresentativo di ciò un'altra invenzione musicale, la *Villanella di Cenerentola*, in cui lei canta "chi nasce annuda e chi nasce 'ncammisa" ripercorrendo i modi del canto cinquecentesco. Così da ricollegarci alla matrice di Basile che per primo riportò la fiaba de *La Gatta Cenerentola* all'attenzione internazionale. E poi i vari canti della matrigna, per esempio la *Canzone dei sette mariti*. Fino ad arrivare alla *Canzone del Monacello* articolata secondo i modi di una tarantella tradizionale.

Nel secondo atto, il richiamo scenografico ci porta al principe, al re. In questo luogo Cenerentola, emblematicamente, si incontra con la cultura e la musica alta. Questo passaggio sconfinava nel mito, anche dal punto di vista musicale. Chi meglio di Carlo Gesualdo da Venosa, il principe della musica di epoca basiliana, poteva rappresentare il re? E infatti l'atto si snoda musicalmente secondo moresche legate anche a un altro grande musicista rinascimentale, Orlando Di Lasso con le sue moresche appunto. Poi ecco la terza notte di Cenerentola, ispirata a un madrigale di Carlo Gesualdo da Venosa che è *Moro, lasso, al mio duolo*, uno dei più bei madrigali del suo repertorio.

Veniamo al terzo atto. Doveva essere la conclusione di questa indagine, ma invece di procedere in avanti io pensai di andare all'indietro. Come aveva fatto Ernesto De Martino. Così costruii la rappresentazione su uno degli elementi più

sconosciuti, ma anche più emblematici e sollecitanti, della nostra cultura: la possessione. La possessione magico-religiosa, un elemento mai portato in teatro. Mai! Io l'ho fatto per la prima e unica volta. L'argomento era stato indagato da Ernesto De Martino interpretandolo come l'elemento che più contesta la nostra cosiddetta società del progresso. Così questo tema si snoda fino al clou della rappresentazione nella scena del *Coro delle lavandaie*, in cui una di loro cade in crisi di possessione ed esterna questo con un ballo di posseduta dal Sole, come una taranta, fino a stramazzone esausta al suolo soccorsa dalle sue compagne. Questa scena, forse l'elemento più clamoroso e spettacolare de *La Gatta Cenerentola* è l'unico esempio di possessione se si eccettua un precedente mitico costituito dalle *Baccanti* di Euripide, a cui mi sono ispirato per capire le tecniche della rappresentazione. Bene! Il coro bacchico delle lavandaie è quello che ha conquistato più gli spettatori ed ha determinato il successo internazionale de *La Gatta Cenerentola*.

Le scene successive sono il proseguimento culturale di quella delle lavandaie, perché lo spirito dionisiaco prevedeva sempre una vittima, nelle *Baccanti* di Euripide è il re che aveva ordinato la repressione del culto dionisiaco. E allora ecco che inventai il personaggio del Femminella, una figura popolare, ma che sta ad indicare sia Penteo dilaniato ed ucciso dalle Baccanti sia lo stesso straziato Dioniso, oppure Orfeo. Infatti, il Femminella nell'opera si presenta con una bambola in braccio, che è il simbolo della Grande Madre, dicendo... "Essa è mamma a mme... e io sogno mamma a essa!...". Insomma, ci compensiamo a vicenda. Le battute sono tutte svolte in maniera sibillina, fino a giungere all'invito di Cenerentola che dice: allora gettati nel pozzo e muori. Lui si butta e muore. È la vittima della rappresentazione e con lui si esaurisce il ciclo Baccanti, Dioniso, Orfeo, Penteo, il Femminella. Chiaramente chiamato Femminella perché anche Dioniso, quando si presenta al re Penteo, si mostra travestito da donna con lunghe trecce bionde, con una parrucca.

Ne *La Gatta Cenerentola* ricorrono questi lacerti di memoria relativi a miti arcaici, che evidentemente non sono completamente sopiti nella memoria di un pubblico perché l'opera ebbe uguale successo e riscontro anche in Svizzera, in

Germania, in Inghilterra, in America. Nell'ultima scena mi collego al teatro di tradizione settecentesca, in cui gli elementi mitici vengono ricondotti ad un gioco. In realtà, abbiamo giocato a fare il teatro.

Ma ecco che dico: possiamo sempre ricominciare a parlarne e arriva la *Scena delle ingiurie* desunta, in parte, da un'opera letteraria, sempre di Giovan Battista Basile, *Melpomene*, la quarta egloga delle *Muse Napolitane*. Una composizione in versi in cui, ironicamente, lo scrittore mette in bocca ai personaggi ingiurie di tutti i tipi in maniera virtuosistica e teatrale. *La Gatta Cenerentola* così chiude la sua rappresentazione. Tanto è vero che, dopo la scena della morte del Femminella e la ripresa di *Jesce sole* non vi sono altre musiche. L'opera si conclude come una commedia di prosa.

La catabasi dentro Napoli “donna bella senza chianella” procede.

Ah! Sì, dimenticavo. C'è la *Scena del Rosario* che ha sempre divertito con gran successo. Guardi, è nata per rappresentare l'elemento religioso all'interno dello spettacolo, anche se in una maniera, diciamo, opposta. Cioè degradata. In realtà, io avevo assistito in una zona dell'Irpinia ai funerali di Carnevale. Nel corso di questa funzione carnevalesca un gruppo di uomini, travestiti da monache, recitavano un rosario di carattere osceno. Era una rappresentazione chiaramente burlesca, ma la diceva lunga sulla componente religiosa della stessa morte di Carnevale, vittima designata di un rituale arcaico, del quale non conosciamo più l'elemento originario. Ma chiaramente si può ritrovare, che dire? nei rituali di Adone, di Attis, di altri eroi di questo culto, sia pure capovolti come del resto fa spesso Rabelais in *Gargantua e Pantagruel*. Il rosario diventa un elemento *rablée*, cioè un rituale rovesciato e recitato da personaggi che ne rappresentano il capovolgimento. Insomma di schiena! Voglio aggiungere che ho fatto riferimento anche a una cosa vista a San[^]ta Lucia di Serino. La rappresentazione di un rosario apparentemente dissacrato, di tradizione sempre carnevalesca, ritualizzata dai cosiddetti femminielli napoletani. Tant'è che viene definito il “rosario

dei femminielli”. In realtà è derivato da altri elementi perché i gruppi lo recitavano, in maniera parodistica, in alcune riunioni di carnevale, nei cosiddetti matrimoni dei femminielli. Conservo alcune registrazioni.

Per il *Rosario* ne *La Gatta Cenerentola*, non potendo rappresentare l'inconscio della protagonista, perché sarei stato indotto a scrivere una scena alla Eduardo De Filippo, cosa che non avrei mai fatto, mi riferii a una affermazione di Carl Jung, quella che dice che l'animo femminile è composto da quattro parti maschili. Così mi inventai quattro uomini che recitano un rosario carnevalesco. Ma la scena è legata ai pensieri di Cenerentola. Tant'è che sul palcoscenico, mentre i quattro uomini recitano, lei gesticola come fosse lei a parlare e gli uomini, alla fine, ribadiscono un elemento che c'è anche nella fiaba di Basile: Cenerentola che afferma che ha gettato un incantesimo sul padre: tu non potrai più muoverti dal ponte della Maddalena e andare più né avanti né indietro. Credo che in realtà fosse un'interdizione sessuale, rivolta al padre. Tutto questo non lo dice Cenerentola, ma gli uomini con la forza icastica di una comicità grottesca.

Il flusso di memoria procede instancabile. Il Maestro gesticola, afferra con difficoltà il bicchiere d'acqua, beve lentamente. Ci fermiamo? “No!”. Un po' di affanno, molto pessimismo. Lo stesso che chiude, con uno scatto di una antica cassapanca, la favola di Cenerentola con versi delicatamente amari: «Ma io credo ca pe' sta' bbuono a stu munno / o tutte ll'uommene avarriano 'a essere femmene / o tutt' 'e ffemmene avarriano 'a essere uommene / o nun ce avarriano 'a essere / né uommene né femmene / pe' fa tutta na vita cuieta... / ... e haggia ritto bbuono!». Recitate nell'opera dalla voce favolosa e antica di Concetta Barra, rimasta per sempre nell'incisione e nel brandello di video rimasto.

Certo c'è del pessimismo! – ride di cuore – Ma diciamo che *La Gatta Cenerentola* non è poi così pessimista. Esprime le voci della cultura popolare e queste affermano tutto ciò che può sembrare, ma che in realtà non è, perché nella cultura popolare

non ci sono mai determinazioni. Si afferma sempre smentendo quanto detto prima. Sostenere che non ci dovrebbero essere uomini né donne vuol significare che non ci dovrebbero essere discriminazioni razziali, sessuali, religiose e via continuando, nel desiderio che tutto possa essere contenuto in una umanità del vivere.

La risata finale è un leggero, ironico squittio armonico, che contrappunta gli sguardi dedicati alla sua casa-museo, che della Napoletanità è forse un meraviglioso eccesso di orgoglio, quello della Napoli raffinementamente popolare, settecentesca e tuttavia moderna.

Tanti sono i riferimenti all'opera buffa settecentesca e si riscontrano per esempio nella *Canzone dei sette mariti* cantata dalla matrigna oppure nella scena in cui la ragazza della sarta elenca, con un recitativo cantato, le bellezze della sorella maggiore. I riferimenti sono ricorrenti, soprattutto nel primo atto, fino alla scena della *Canzone del Monacello* elaborata su schemi di tarantelle, ma di stile settecentesco. Non voglio dire che ne *La Gatta Cenerentola* intendevo mettere in evidenza un ibridismo stilistico di musiche cinquecentesche e settecentesche. Volevo qualcosa che andasse oltre. Pensavo a una musica contemporanea con riferimenti alla realtà storica antica. Un'elaborazione in chiave fantastica.

E fu trionfo. Ma un'opera non è facile da far digerire a un Festival circondato dal contemporaneo menottiano, dal melodramma verdiano e dal Settecento mozartiano.

La sera della prima a Spoleto stavo in un palco con Annabella Rossi. Le confesso che non ero emozionato, perché sicuro del lavoro fatto. Non mi aspettavo reazioni negative perché l'opera era costruita teatralmente bene. Tant'è che le recensioni, in maggioranza, furono tutte positive. Ricordo quella di un giornale socialista che titolava: «Non si può vestire il folk di oro e argento». Fui criticato su «La Repubblica» da Zurletti che volle essere profetico scrivendo: «Da questo momento in poi

De Simone non presenterà più operazioni folk, ma si dedicherà a colonne sonore di film». È stato un cattivo profeta perché io in realtà colonne sonore di film ne ho fatte un paio. A Napoli ebbi molte belle recensioni, tranne dalla destra con un articolo su «Roma» che titolava: «Gatta Cenerentola: oscena farsa con turpiloquio», lascio immaginare che cosa dicesse il seguito. In realtà anche qualche altro giornale di sinistra mi accusò di pseudo-cultura, che costruivo cattedrali mentre infuriava il vento sull'Alfasud. – Gli scappa una risata – Insomma queste furono le reazioni, ma devo dire nel complesso molto positive. E poi considero il successo qualcosa di molto effimero, perché so che fa parte di un momento, fa parte di un minuto della nostra vita. Il successo vero è legato all'interiorità di noi stessi, non all'esterno. È gratificante riguardo alla storia, certo! Ma riguardo alla nostra metastoria, ai nostri sogni, è assolutamente inesistente.

Così Giancarlo Menotti, direttore del Festival, e il suo staff incassarono questo trionfo napoletano.

In verità più che Menotti ricorderei il direttore artistico Romolo Valli che era entusiasta. Andava e veniva nel palco, mi dava notizie, mi faceva segno che tutto andava bene. E devo dare ancora merito a Valli di essere stato il fautore della rappresentazione. Invece vedevo dubbioso Menotti, il quale forse aveva dubbi e perplessità da musicista ufficiale del Festival. Chissà? Forse non condivideva quel modo di cantare, quello stile di canto, che certo non faceva capo al perbenismo locale del melodramma. Prima del debutto non avevano visto e ascoltato nulla. Le prove si erano svolte lontano da Spoleto, a Napoli. Prima in una stanzetta del Circolo Bracco, dove è l'attuale Teatro, successivamente al Teatro San[^] Ferdinando, messo gentilmente a disposizione da Eduardo De Filippo.

Nell'intimità meravigliosa della Napoli Mediterranea covava il capolavoro.

Ero solamente cosciente di portare alla luce un'opera nuova, insolita che dicesse una parola nuova sul teatro, e non solo su

quello napoletano. In realtà è rimasta un'opera unica, perché non ha avuto assolutamente imitatori. È rimasto un elemento a sé. Non ha inciso sul teatro della mia terra. Tappa eccellente? Per carità! Avevo tutto in testa, ma componevo giorno per giorno. Secondo le peculiarità vocali e gestuali degli interpreti scrivevo le scene. Poi le portavo in teatro, le leggevamo, si tagliavano, si provavano e poi si definivano. La Gatta Cenerentola è nata così. Non è che avessi un copione all'inizio. Tant'è vero che quando chiesi a Isa Danieli di entrare nella compagnia de *La Gatta Cenerentola*, mi disse, sì con molto piacere, mandami un copione. Le risposi: guarda non c'è nessun copione, se hai fiducia vieni e basta. E lei venne. A differenza di altri attori che senza copione mi dissero no, volevano conoscere la parte. Isa Danieli non se lo chiese e diventò una delle protagoniste dello spettacolo, il suo ruolo si consolidò man mano e venne fuori proprio aderendo perfettamente al progetto iniziale di ciò che volevo rappresentare, soprattutto in relazione al tarantismo e alla possessione religiosa.

Un "gioco" creativo che sembra scaturire naturalmente dalla terra campana. Ma come ogni spettacolo che sembra sgorgare con naturalezza, con semplicità, ha in pancia un gran lavoro.

Le prove durarono circa quattro mesi. Immagini un'opera da rappresentare senza un copione, anzi con un copione che si definiva giorno per giorno. Una esperienza che poi ho ripetuto anche quando abbiamo fatto *Mistero Napolitano*. E sono state esperienze bellissime. Oggi non più ripercorribili perché se vado a dire a una produzione che ho bisogno di quattro mesi di prova mi mandano a quel paese. No, non è più possibile! Devo dire che Romolo Valli fu un uomo di grande intuito. Ricordo che andai a Milano nel teatro dove recitava una commedia di Molière. Lo raggiunsi in camerino, durante l'intervallo. Su una parete era attaccato un gran foglio con il palinsesto del Festival di Spoleto, e mi disse: «De Simò siediti e mentre io mi trucco mi racconti *La Gatta Cenerentola*». Praticamente parlai per tutto il tempo dell'intervallo. Alla fine, mi guardò e disse: «Non ho capito niente. Ma *La Gatta Cenerentola* si fa». Si alzò, andò davanti al palinsesto e segnò le date. Uomo di intuito. Aveva capito che era un'opera

non ancora catalogabile o della quale si potesse tracciare una logica della messa in scena. E aveva capito che era qualcosa che doveva maturare proprio nel corso delle prove.

A ciascuno il suo ruolo ricamato sulla voce.

La composizione della musica è avvenuta in precedenza, perché conoscevo bene le voci e le tessiture vocali di tutti gli interpreti che avrebbero sostenuto i ruoli. Per esempio, avevo una perfetta idea della vocalità di contralto di Antonella D'Agostino, in base a questa conoscenza articolai il melos degli *Jesce sole*. E avevo ben chiara la vocalità di Fausta Vetere, per la quale scrissi l'iniziale *Villanella di Cenerentola*, e così per la vocalità di Giuseppe Barra e di Patrizio Trampetti, per i quali scrissi il duetto la *Canzone delle sei sorelle*. E ancora, sapevo che il femminella Dioniso sarebbe stato interpretato da Giovanni Mauriello e su quella voce scrissi la scena del suicidio.

Non conoscevo la vocalità di Isa Danieli all'inizio delle prove. Infatti, il brano per la scena di possessione delle lavandaie fu uno degli ultimi a essere composto perché attendevo appunto di conoscere le caratteristiche della sua voce, che si svolge in un arco che possiamo definire da contralto. Isa Danieli è un'attrice, però con possibilità ritmiche di dizione molto particolari e di una declamazione molto virtuosistica, per cui man mano che la scoprii composi il brano relativo alla possessione. Lei noterà che non è un brano cantato, è un brano, diciamo così, "melologato" che sfocia nel canto. Ritornai alle *Baccanti* e su come potevano essere articolati i cori di Euripide. In base alla polimetria dei versi mi resi conto che tutto doveva apparentemente essere basato sul virtuosismo dell'improvvisazione. Chiaramente un'improvvisazione finta, perché è tutto scritto, ma così da sembrare inventato, nato per associazione di idee, fino a giungere all'acme conclusiva quando il melologo si trasforma in puro canto. E poi c'è la crisi finale della donna che crolla a terra.

Grande sartoria musicale napoletana.

Grande non so, di certo una sartoria all'antica, fatta con le mani e il mestiere. Lavorare su quelle vocalità era esaltante.

Di Fausta Vetere, la voce femminile della Nuova Compagnia di Canto Popolare, conoscevo le potenzialità vocali e conoscevo, di pari passo, anche la sua non natura di attrice. Tant'è che quando ne interpretò il ruolo Marina Pagano, successivamente, ecco, dovetti in un certo senso modificare alcuni elementi della rappresentazione perché Marina oltre che essere una cantante era anche un'attrice. Certo la Vetere aveva più componenti epiche che non Marina, perché la sua natura di attrice la portava a recitare il ruolo, più che a indicarlo. Ma diciamo sono scompensi e compensi che, se si mettesse in scena oggi, bisognerebbe valutare di volta in volta. Di Giuseppe Barra, anch'egli componente della Nuova Compagnia di Canto Popolare, conoscevo, ecco, oltre che gli elementi vocali, anche la potenzialità di attore grottesco, perché già aveva interpretato con me *La canzone di Zeza*, una rappresentazione ritualistica di carattere carnevalesco. Infatti, il ruolo della matrigna è più presente nel primo atto, nel secondo si limita ai madrigali, nel terzo si limita alla scena finale delle ingiurie. Di Giovanni Mauriello conoscevo le qualità, ecco, gestuali. Uniche come rappresentazione somatica del suono. In Mauriello si manifestava una magia in cui il suono diventava corpo e il suo corpo, il suo fisico diventava suono. Ecco perché la scena del Femminella, quale modello di canto, fa capo a musiche di carattere sillabico e di carattere melodico, con l'inclusione di forme virtuosistiche e melismatiche.

Tiriamo le somme, facciamo i conti sui tempi di realizzazione.

Impiegai circa dieci mesi a comporla, da quando ebbi la risposta positiva di Romolo Valli che mi assicurava la messa in scena a Spoleto.

Nel corso delle prove al San[^] Ferdinando Eduardo vi seguì?

No. Eduardo era in tournée. Non venne nemmeno a Spoleto, ma vide lo spettacolo a Roma. Beh, rimase molto colpito dall'opera. Venne alla fine e mi disse: «De Simone, il finale dell'opera è la scena delle lavannare, no?». E certo, dissi.

«E perché non l'avete finita là?» E perché non si poteva, il pubblico non l'avrebbe accettato. «Avete ragione», disse lui. Fu colpito dal finale dell'appiccico in cui si sedevano su fronti opposti le lavandaie e la matrigna e si scagliavano le ingiurie. Eduardo la commentò con una frase: «È la scena di mò ce assettammo e in grazia di Dio ce appiccicammo». Cioè, anche il litigio si fa in grazia di Dio, secondo il rituale. Però Eduardo era molto sensibile ed io credo che ebbe una specie di ripensamento riguardo al linguaggio. A mio avviso dopo *La Gatta Cenerentola*, gli nacque l'idea di tradurre in dialetto napoletano barocco, come lui diceva, *La Tempesta* di Shakespeare. Anche se non si può parlare di napoletano barocco, ma di un travestimento dialettale dell'opera. Infatti, nella prefazione alla traduzione de *La Tempesta* Eduardo afferma che avrebbe voluto tradurre in dialetto seicentesco anche *Filumena Marturano*, il che, ecco, può dare adito a pensare quanto *La Gatta Cenerentola* avesse influito sulle determinazioni linguistiche e teatrali dello stesso drammaturgo.

Quel mondo napoletano che *La Gatta Cenerentola* cantava ha avuto altri consensi da nomi illustri della cultura napoletana?

Io credo, caro amico, che gli operatori teatrali non avessero mai compreso totalmente che cosa volesse rappresentare l'opera. Forse hanno attribuito il successo al travestimento, all'elemento fantastico, ma riguardo ai contenuti non credo che se ne siano mai resi conto. E molti non se ne rendono conto nemmeno adesso.

Il Maestro De Simone ha vissuto gli ultimi anni barricato, come un sopravvissuto nella giungla, nella sua casa di via Foria (in affitto), stracolma di quadri, preziosi pastori d'epoca, immagini votive, mobili di vero antiquariato, stampe, presepi, spartiti, strumenti musicali, registrazioni inedite, archivi sonori, una eclettica biblioteca di storia e tradizione, disposta in uno strano ordine che sembrava organizzato dalla furia catalogatrice di Bouvard e Pécuchet.

L'ho seguita, sinché ho potuto, in Germania, in Svizzera, dove ebbe un successo incredibile. Ricordo che, nell'ultima

replica, alla fine del terzo atto, piovvero in scena un mare di fiori, con tutto il pubblico che pestava i piedi dicendo uno-due-tre-quattro, ripetendo il ritmo del Rosario, ecco! Queste sono le manifestazioni che più mi hanno colpito. Isa Danieli ricordava che quando fu proposta in Sud America, al momento del ballo delle lavandaie, dal pubblico scandivano il ritmo con le mani gridando «Macumba! Macumba!». Quel pubblico aveva riconosciuto nella scena una danza di possessione. All'estero l'elemento che più colpisce è il linguaggio; cioè quel napoletano a volte arcaico, articolato però secondo una dizione ritmica, l'elemento musicale, l'elemento gestuale: sono questi i fattori determinanti del successo fuori dall'Italia.

Riguardo poi ai consensi di teatranti o musicisti, vorrei ricordare – ride con soddisfazione – che i consensi più significativi *La Gatta Cenerentola* li ho avuti da personaggi estranei al mondo napoletano. Ecco, ricordo l'entusiasmo di Paolo Grassi, quello di Nino Rota, quello del musicista Carlo Orff, fino a Federico Fellini. Venne a vederci a Roma, al Teatro Tenda, e offrì una cena a tutta la Compagnia. Per l'occasione fece preparare una torta di zucchero filato che riproduceva il manifesto a colori dello spettacolo. C'era questa torta enorme e Federico Fellini mi disse una sola frase che io ricordo sempre con grande piacere «Questa opera l'hanno scritta i morti e voi l'avete solo trascritta».

Nostalgia per quegli anni?

Io non sono per i ritorni o per i revival, tant'è che non ho dato più il consenso ad ulteriori rappresentazioni de *La Gatta Cenerentola*. Perché non penso che questo sia il momento di farlo, né penso ci siano gli interpreti adatti. Ma chi lo sa? La considero un'opera aperta anche. Se in futuro qualcuno la vorrà rappresentare potrà, diciamo, intervenire anche personalmente a patto che conosca esattamente le motivazioni che mi hanno spinto a creare quest'opera.

Mancano gli interpreti adatti o ci sono anche altri motivi?

Problema di gestualità. Problema di pubblico. Perché non si può rappresentare questa opera in un normale cartellone di prosa. Credo che dovrebbe essere fatta nei teatri lirici.

Il libro della memoria può essere inaffidabile, certo. Il Maestro De Simone si ferma, cerca nel passato, gesticola contro l'aria calda che lui non sente in quel luglio afoso, nonostante una vestaglia di lana e un plaid sulle gambe. Ed è quel suo continuo ripetere «ecco» che segna la conquista del ricordo.

Mi permetta di aggiungere, amico mio, che l'attenzione alla vocalità mi ha spinto a rivolgermi a voci naturali, però culturalmente molto segnate. Vale a dire alla tradizione popolare, ma dove queste manifestazioni canore erano ancora funzionali all'interno della loro stessa cultura. Ecco perché mi impegnai, sin dall'inizio delle mie ricerche, a registrare, a catalogare, a osservare, a indagare i rituali campani dentro cui le manifestazioni vocali erano ancora vive e in funzione religiosa. Infatti, questi canti si attivavano per le feste mariane, anche se i testi chiaramente erano di carattere profano, cioè tammurriate d'amore, canti di sdegno, canti di gelosia, ecc.

Non erano indagini fatte solamente sull'informazione, come in realtà molti hanno fatto, cioè andare da un contadino e domandare: quando ti esprimi con il canto cosa canti? Questo tipo di ricerca può essere utile quando la manifestazione in cui si espletava è perduta, ma se la manifestazione è ancora attiva bisogna, come dice De Martino, proprio indagare nel momento stesso in cui avviene. I risultati sono stati raccolti in quell'opera discografica che la EMI presentò nel 1979, in 7 lp, *La tradizione in Campania*. Pubblicai questi canti in una maniera totalmente nuova e diversa da quella operata da altri etnomusicologi. Vale a dire se un canto aveva la durata di trenta minuti, come di solito avviene, io lo lasciavo in tutta la sua durata, perché il tempo fa parte dell'esecuzione. L'anello di congiunzione fra un canto e l'altro è importantissimo da indagare per scoprire come si possono legare tra loro senza lacerazioni. D'altra parte, era nuovo anche il metodo.

Cioè io non ho raccolto e pubblicato questi canti registrati sul campo, ma volli esaltare questi cantatori che erano dei veri leader del bel canto popolare. Allora, se un grande violinista come Accardo registra in studio, perché non registrare in studio anche questi virtuosi del canto popolare? Qualcuno ha storto il muso – ride ruotando una mano. Così escogitai un sistema nuovo: conoscevo questi virtuosi del canto popolare, e dissi loro: voi cantate nella festa e subito dopo con un pullmino io vengo a prendervi e continuate a cantare in sala di incisione. Come se fosse una specie di coda della stessa festa popolare.

Un'avventura. Le fotografie scattate da Mimmo Jodice, pubblicate nella raccolta, denunciano la dirompenza espressiva di questi cantatori colti in un momento reale del rito, anche se in sala di incisione. Avevamo un'acustica perfetta, non disturbata da suoni esterni, pulitissima, capace di mettere in luce una vocalità assolutamente non ostacolata, non impedita da altri elementi estranei. Fu il momento più alto delle mie ricerche sulla vocalità e di queste mi sono giovato per attivare il mio teatro, fin da *La Gatta Cenerentola*, e prima ancora con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, mettendo insieme, associando impostazione accademica ed impostazione naturale della voce in un contrasto che spesso elimina la presunta distanza tra cultura alta e cultura bassa. Sono due culture che vengono a confronto, con le loro contraddizioni anche storiche, perché è chiaro che una cultura può volare per avere mantenuto per secoli quella purezza, ma non deve essere stata troppo condizionata dalla cultura alta. Come è avvenuto nell'epoca del consumismo.

Come lei ripete spesso, la musica, il teatro non sono mai passati. Rivivono a ogni messa in scena, a ogni esecuzione.

Guardi, la cosa più importante, il dato essenziale è che non si può operare in chiave realistica, mai. Bisogna ragionare sul tipo di funzione che ha la ri-esecuzione di una musica popolare, folk. E proprio pensando alla funzione che ha, cioè che si rivolge a un pubblico che non è quello delle feste popolari, ma presumibilmente colto, in una sala da concerto, in una chiesa, un pubblico di ascoltatori. La funzione, come la definisco io,

è quella di non riportarsi al colore e all'elemento, diremmo, arcadico della cultura popolare, ma all'elemento storico e non diacronico della stessa cultura. Cioè noi ascoltiamo queste cose in relazione alle contraddizioni del nostro tempo e cerchiamo di stabilire e di denunciare ciò che è avvenuto e ciò che avviene a danno degli emarginati e a danno delle classi oppresse, che apparentemente oggi non esisterebbero più, perché si pensa che il sottoproletariato di una volta abbia superato il suo salto di emarginazione. Non è più così!

Questa è semplicemente una menzogna del progressismo, ma è ciò che ribadiva anche Pasolini. Qualsiasi elemento lei porti, o riporti, in una esecuzione da concerto, gli si deve inventare un nuovo stile. Comporre significa mettere insieme, com-porre, l'elemento apparentemente folklorico e il suo ascolto oggi. Oggi! Per questo ho sempre inventato altre melodie. Per esempio, nel mio *Requiem in memoria di Pier Paolo Pasolini*, a cui ho lavorato per quasi dieci anni, la tammurriata citata dalle classi povere, *Vurria che chiovessero maccheroni*, è totalmente inventata, non si riferisce a nessun canto popolare. Perché era utile solo a me dal punto di vista del testo, ma ho dovuto reinventare le melodie, sia pure in uno stile predefinito. Ma non faceva questo anche Béla Bartòk? Molte melodie di tradizione non sono inventate o re-inventate? Non so, prenda *Il Mandarin Meraviglioso*, è un'opera in cui nelle scene famose della danza del protagonista si attiva un ritmo barbarico.

Ritorniamo alle sue opere che affondano il Dna sì nel folklore ma anche, e forse soprattutto, nella musica del Seicento e Settecento.

Certamente. Io mi inserisco nel solco della tradizione, perché quando Pergolesi componeva un canto per un suo melodramma, mettiamo *Lo frate 'nnamorato*, per esempio *Passa ninno da cà nnante*, si ispira a un canto della tradizione, ma lo elabora in una nuova melodia totalmente inventata. La stessa cosa hanno fatto Leonardo Vinci e Cimarosa e, per esempio, Luigi Ricci nella sua *Tarantella di Piedigrotta* del 1850... Occorre tradire la omogeneità stilistica del tutto, altrimenti lei non fa altro che comporre un'antologia.

E se esiste opera compatta e genialmente reinventata è certo *La Gatta Cenerentola*.

Assolutamente! Ho dovuto inventare tutto. Per esempio, quella scansione sillabica che mai si trova nei documenti relativi al tarantismo, oppure la ritmica per dare questo carattere arcaico e barbarico. Vorrei ricordare che feci suonare delle grandi conchiglie di mare usate dai barcaioli di Mergellina per segnalare l'arrivo delle barche. La voce delle cosiddette *tofe*, che hanno un suono straordinariamente misterioso, mostruoso e così sull'articolazione ritmica dei timpani, di un tamburo, usato con le spazzole, su altri strumenti quali fischiotti, flauti si poggiava il suono di queste *tofe*, veri e propri corni naturali, trombe marine che in teatro avevano un effetto straordinario. Ecco, vede, è tutta un'invenzione perché per il tarantismo mai si sono adoperate conchiglie di mare oppure timpani, mi tenni lontano dall'usare tammore o strumenti folkloristici, quello no! Perché doveva essere timbricamente una esecuzione occulta.

Solo travestendosi si possono esprimere i veri sentimenti, diceva Billy Wilder. Ne *La Gatta Cenerentola* uomini in veste femminile cantano e ballano con libertà: dalla Matrigna alla Sette Sorelle, dalla "monache" del Rosario al femminella sacrificale.

Guardi, il travestimento non fa parte del teatro popolare solamente, è un elemento che è sparito dalla nostra tradizione teatrale con Eduardo De Filippo. Nel Settecento molti ruoli, nelle opere buffe, sono interpretati da uomini con voci tenorile e baritonali. Per esempio, ne *Li zite 'ngalera* il personaggio di Meneca, già nel Settecento, è affidato alla voce di un tenore baritono, all'epoca un famoso attore che si travestiva da donna, Simone De Falco. Tutto questo è perfettamente riportato anche negli Annali del teatro da Francesco Florimo. Questo De Falco era, ai tempi di Leonardo Vinci, un famoso cantante attore che sosteneva ruoli *en travesti*. Poi questi ruoli sono continuati nel teatro di prosa napoletano con le commedie, per esempio, di Cammarano, e ricordiamo Antonio Petito, che molto spesso sosteneva ruoli *en travesti*. Compreso una parodia dell'*Aida* dove

si presentava travestito da Principessa Etiope con la maschera nera. – Il Maestro ride canticchiando la marcia trionfale dell'opera verdiana – Pensi! Stava con la maschera di Pulcinella, ma travestito da egiziana nera, e questo soprattutto viveva nel teatro di varietà. Maldacea, Peppino Villani e anche il cantante a noi più vicino come Pasquariello si mostravano *en travesti*.

Per esempio, la canzone famosa napoletana *Lilì Kangy*, il cui testo dice «ora non sono più Concetta, sono diventata Lilì Kangy, una sciantosa, prima ero una lavandaia qualsiasi, sono diventata una diva», eseguita da un uomo, aveva la sua dirompenza ed era eseguita proprio da Pasquariello *en travesti*. La canzone, ecco, *Nini Tirabusciò* non veniva eseguita da Pasquariello *en travesti*? Mi permetta un'altra citazione: *La canzone di Zeza*, cioè *Lucrezia*, di stile carnevalesco, è tuttora eseguita da uomini.

Mio nonno, Roberto De Simone, attivo nelle parodie di diverse operette, sosteneva il ruolo di Madame Angot ne *La fille de Madame Angot*, travestito da donna. È con Eduardo che questa particolarità del teatro napoletano si perde. Alcuni comici, io ricordo per esempio Fregolino, attore nei varietà napoletani, nel cantare una canzone di Giacomo Moana, *Palomma*, si travestiva da donna ottenendo risultati esilaranti, chiaramente; altra canzone che eseguiva era addirittura *Tammurriata nera*. E vorrei ricordare anche la canzone *'A Pacchianella 'e Uttiano*, che era un cavallo di battaglia di esecuzioni *en travesti*.

La Gatta Cenerentola riprende quindi una tradizione, non inventa, niente di nuovo. Ripeto, nulla di nuovo. Anche se i costumi non facevano nessun riferimento al folklore, ma erano genialmente reinventati da Odette Nicoletti su elementi d'abiti storici. Ripercorrevano in maniera metastorica, diremmo aggregata, elementi del Cinquecento, elementi del Seicento ed elementi successivi, fino a quelli attuali.

Il travestimento di Giuseppe Barra ne *La Gatta Cenerentola* si riferisce appunto a questo teatro e ai cantanti che ho detto. Pensi che lo stesso Raffaele Viviani, in molti casi si travestiva da donna ed eseguiva canzoni negli spettacoli teatrali, che io chiamerei più performances che commedie. Il travestimento di Beppe Barra si riferisce a tutti questi elementi, però accomunati da uno stile preciso, che è quello lontano da una

rappresentazione di tipo cabarettistico. Cioè il travestimento tradizionale del teatro non mette mai in atto gestualità o intonazioni vocali riferite a una donna, come avviene, per esempio, in certi travestimenti di Paolo Poli. Quello popolare ha questo carattere epico, per cui la donna che canta... Cioè l'uomo che canta *en travesti* parla con voce maschile, senza falsetto, addirittura può cantare con voce baritonale. Come fa Peppe Barra ne *La canzone dei sette mariti*.

Esiste un Settecento tutto suo, del Maestro Roberto De Simone?

Il mio Settecento teatrale comprende opere napoletane e opere anche di Mozart, che fa parte dello stesso universo dell'opera napoletana, anche se con cultura ed estrazione scolastica diversa. Il Settecento che ho messo in scena con la direzione d'orchestra del Maestro Riccardo Muti è stata un'esperienza unica. E posso affermare che abbiamo fatto conoscere l'opera settecentesca napoletana nei più bei teatri d'Europa. Ah! Detto tra parentesi in questo nostro esportare l'opera a Salisburgo, a Vienna e in altri grandi centri musicali, mai un rappresentante delle istituzioni napoletane venne ad assistere agli spettacoli. Nemmeno alla Scala quando portammo con uno stupendo, forse inatteso, successo *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi. Mai uno! Per Muti e per me il Settecento napoletano era come un pianeta ancora poco conosciuto tutto da scoprire e noi stessi eravamo esaltati.

Il mio Settecento? Che domanda bella e difficile! Innanzi tutto, mi interessavano le tecniche dei cantanti di quell'epoca. Per esempio, credo venissero attivati dei cantanti-attori, più che attori-cantanti. Come nel caso di Mozart per *Il flauto magico*. In realtà, ecco, queste partiture settecentesche presuppongono un'aura, una scuola di teatro, una scuola di dizione, che noi dobbiamo ricostruire con l'immaginazione. D'altra parte, alcune delle partiture giunte sino a noi non sono di livello sublime, come è invece l'opera di Pergolesi. Sono partiture che presuppongono a volte l'impiego di altri strumenti che possono essere attivati indipendentemente dalle indicazioni del compositore. Su questa convinzione ho lavorato alle mie trascrizioni di opere, come *Li zite*

'ngalera, dall'autografo conservato al Conservatorio di Napoli, San[^] Pietro a Majella, scritta da un grande compositore come Leonardo Vinci. Una partitura che è una spia importantissima per capire come veniva effettuata questa rappresentazione che si legava al mondo popolare attraverso personaggi come il barbiere, la Menica, il ragazzino del barbiere, Rapisto, che era una specie di bazzariota-facchino, e agganciava il pubblico alto con personaggi aulici come cavalieri o nobili. Un doppio versante che permetteva al compositore di usare schemi di musica popolare e stili di musica colta. Su questo doppio versante si articola il modello di *Li zite 'ngalera*, che mi venne proposta dal direttore artistico del Maggio Musicale Fiorentino. Il giovane Riccardo Muti, avrebbe dovuto dirigere l'opera, ma purtroppo in quel periodo aveva un impegno in America.

Andò in scena con la direzione di Massimo de Bernart. Elaborai una partitura con aggiunte di strumenti come la chitarra battente, cioè strumenti non segnati nella partitura, ma suonati nel corso dei recitativi. Dall'altro lato, provando moltissimo sulla dizione dei cantanti, nelle arie e nei recitativi, ottenni una forte teatralità. Visto che queste opere, a suo tempo, venivano rappresentate a Napoli in teatri popolari, di certo dovevano suscitare un consenso molto stretto, dovevano comunicare, divertire, commuovere in modo diretto. Ecco la forte teatralità.

Così feci anche per la messa in scena dopo, *La serva padrona* di Pergolesi. Lavorai sui recitativi con meticolosità convinto che il compositore nel musicare il libretto, sia pure in italiano, aveva immaginato inflessioni e colori vocali di un parlato dialettale. Insomma, apparentemente si parlava in italiano e invece ci si riferiva al dialetto napoletano. Allora venne fuori quest'italiano con inflessioni dialettali, che era molto convincente in verità. Lo dimostrò il successo a Napoli e poi in Russia, in Germania e in tanti teatri europei.

Poi finalmente arrivò il momento di fare un'opera con Muti. Come ho detto *Lo frate 'nnamorato* per La Scala. Questa volta la revisione era di un maestro della filologia musicale, Francesco Degrada. Lavorammo molto, insieme a Muti, per i recitativi immaginando gli accenti ritmici al di là delle segnature musicali in partitura. Insomma, è tutto qua il lavoro: cercare di abbassare

il tono di impostazione lirica, ricondurre la voce quasi al suono naturale con un vantaggio nella pronuncia e un vantaggio nella conseguente comprensione che il pubblico riceve. Poi con Muti abbiamo fatto un lungo e bellissimo viaggio dentro questo universo settecentesco, dalla storica e acclamatissima edizione dell'*Orfeo* di Gluck, nel 1989, sino a *Il flauto magico*, e quindi il *Don Giovanni* e il *Così fan tutte* a Vienna... Che meraviglia!

Forse esiste un momento in cui la meraviglia chiude le porte. Sguardo limpido non rassegnato, lo scrittore De Simone si racconta e racconta «la scandalosa epopea del dopoguerra» nel romanzo *Satyricon a Napoli '44, fra San[^]ta Chiara e San[^] Gregorio Armeno*. L'ultima pagina porta gli amarissimi versi di un'aria de *Lo frate 'nnamorato* di Giovan Battista Pergolesi. Porgo il libro al Maestro che lo accarezza e apre l'ultima pagina. Legge il primo verso, poi la memoria fa il resto.

Ogne pena cchiù spietata / patarria / st'arma affritta e
annegregata, / si po avesse qua speranza / de poteresse conzolà.
/ Ma ojemme ca de conzuolo / no nc'è lluoco, no nc'è bia, / no
nc'è mmuodo de sperà.

Lo sguardo resta sul libro.

Devo tradurre?.

Non occorre. Solamente una parola: *annegrecata*.

Nell'ultimo capitolo del mio romanzo c'è la storia di un demente che, nei suoi momenti di follia, non riconosce la sorella e la corteggia come se fosse una bella ragazza dichiarandole il suo amore. Lei cerca di sfuggirlo, sapendo che lui viveva un momento di crisi. L'aria rappresenta un elemento di smarrimento razionale, ma anche un momento di angoscia, denunciato dalla cultura. Sì, è più un elemento disperante nei riguardi della cultura. Ma questo non l'ho voluto raccontare in maniera realistica, diremmo direttamente, solo in maniera indiretta, ecco, per cui si può ipotizzare quello che lei vuole, non è importante. L'importante

è che ci sia. L'anima mia... Voglio dire del personaggio, è afflitta, *annegrecata*, scura, depressa. Credo che depressa sia la traduzione più appropriata a esprimere *annegrecata*, cioè resa nera, annerita, sconsolata, senza speranza...

Un breve silenzio, Un sorriso amaro. Uno sguardo sperduto.

...E Pergolesi su queste parole ha composto una musica disperata, una delle più belle melodie che avesse potuto esprimere il suo genio melodico. Un'aria cucita con un piccolo elemento melodico che ritorna su sé stesso, senza sviluppo, come se melodicamente questo elemento non avesse speranza di svilupparsi. Di fuggire.

Arriverà mai da questa città qualcosa che possa consolarla?

Ma non lo so. Certe volte penso... Vivo in questi anni, come, diciamo, esorcismo alla componente disperante, la scrittura, il comporre, l'ideare, senza fermarsi mai. Perché nel momento che ci si ferma, ci si arena in un presente che l'indomani diventa già domani, e si è morti. L'importante è vivere il presente. È quella splendida parabola evangelica in cui il Padreterno ti dà un... un capitale, un talento diciamo, che tu non devi sotterrare e conservare, ma far fruttare. Noi abbiamo l'obbligo di fare fruttare il talento. Altrimenti si va all'Inferno. Penso l'Inferno rappresentato dal fatto che non lasceremo nessuna traccia di noi.

Fu trattato con fastidio dalla sua città, il Maestro Roberto De Simone, perché il più grande di tutti. Anche dai sacerdoti del *nostos* che spesso lo ri-festeggiano, ma poi lo ignorano subito dopo averlo seppellito con applausi e lodi che già quando era vivo suonavano come necrologi. Per fortuna la sua musica e le sue ricerche fioriscono ancora nell'anima napoletana.

Le ricerche non hanno mai fine, si esauriscono alle soglie del trapasso dalla vita, non prima. Nemmeno un minuto prima. E poi, diciamo che anche in quel caso si tratta di un'esplorazione. Una esplorazione riservata a tutti gli esseri viventi e che può diventare

un evento negativamente pauroso o spregiudicatamente avventuroso. lo penso di viverlo... Ovunque... Come fatto avventuroso.

Ovunque sia, l'avventura del Maestro Roberto De Simone continua. La sua arte resta, grazie a quel Cielo in cui credeva fermamente. Di certo nella *pandetta* del dare e avere nei forzieri della banca della cultura mondiale il suo nome vive nella lista dei crediti.