Erica Greco

Ria Rosa: una sciantosa tra teatro e impegno politico

Questo contributo nasce dal desiderio di presentare una ricerca ancora in corso sulla defilata e poco conosciuta figura di Ria Rosa (Napoli, 1899 - New York, 1977), sciantosa atipica e ribelle proveniente dalle fila del caffè concerto napoletano, affermatasi altresì come grande interprete della canzone nel vivace circuito della Piedigrotta. Considerata tutt'oggi una «nonna del femminismo»[1], Ria Rosa legittimò la propria arte facendosi portavoce delle istanze propugnate dal movimento di emancipazione femminile attraverso le sue canzoni, in cui seppe rivendicare l'indipendenza della donna dall'uomo con piglio critico, disarmante leggerezza e seducente irriverenza. Il suo debutto nella Napoli dei *café chantant* le affibbiò a lungo il titolo di "eccentrica sciantosa", con cui divenne famosa al grande pubblico; tale appellativo può tuttavia suonare fuorviante e riduttivo poiché riferibile solo agli anni giovanili della carriera della *cantattrice*, che spaziò brillantemente dalla sfera della grande canzone piedigrottesca a quella del teatro e della sceneggiata a Little Italy. Nel 1927, dopo i primi anni di gavetta sulle scene, la premiata rivista artistica «Il Café Chantant» ne riconobbe il grandioso talento, coinvolgente ed estremamente versatile, dedicandole un articolo sulla prima copertina del 15 dicembre:

> Eccovi la vera immagine della napoletana tradizionale. Bruni capelli crespi, occhi dardeggianti, sorriso luminoso, profilo scultoreo e atteggiamento fiero, che si risolvono in sentimento appassionato, prepotente ed infinito; in efficacia di canto armonioso e di precisa dizione: calda, vibrante, comunicativa [...]. Ria Rosa non è, affatto, la solita melliflua cantante napoletana, che esala alla luna le sue monotone serenate. Ella possiede, insieme alle doti estetiche necessarie, un talento versatilissimo; un intuito rapido, intenso e profondo che le consen-

[1] A.M. Mori, *Una nonna del femminismo*, collana *Fonografo Italiano: raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito Del Bosco*, Italia, Nuova Fonit-Cetra, 1978.

> te d'impossessarsi di colpo dell'essenza di ogni canzone prescelta. Nella melodia passionale, nella vicenda drammatica, nella tarantella scapigliata, ella comunica immediatamente con i sogni del poeta, con il ritmo del musicista e di essi tutta si anima ed esalta, ottenendo interpretazioni di rara verità e di avvincente efficacia. In America come nelle fulgide città italiane – ch'ella ha attraversato fra rinnovati entusiasmi – Ria Rosa, artista sincera e napoletanissima quant'altra mai, è perciò tenuta nel più gran pregio – com'ella senza riserve, merita[2].

Difatti, a soli ventitré anni, aveva tenuto il suo primo tour negli Stati Uniti riscuotendo un successo tale da segnare per lei una vera e propria svolta artistica: fra gli spettatori italo-americani si guadagnò la fama di *Cantante degli Emigranti* rivaleggiando (almeno apparentemente) con Gilda Mignonette, altra grande artista napoletana; ma soprattutto, proprio a New York, diede prova del suo forte impegno politico e civile quando prese parte alla protesta in difesa di Sacco e Vanzetti col brano *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* e quando presentò la sceneggiata di denuncia sociale *'E ppentite: storia, pentimento e sorte delle ragazze-madri napoletane.*

Prendendo in considerazione il periodo della Belle Époque napoletana e dei fasti piedigrotteschi, con un focus particolare sul mondo del teatro di varietà negli anni del fascismo e nell'ambiente americano della «canzone migrante»[3], s'intende indagare l'identità di Ria Rosa e ricostruirne l'avventurosa vicenda inquadrandola al contempo in un contesto storico, politico e sociale più vasto, attuando una «messa in storia»[4] che intersechi il suo eccezionale vissuto artistico con il flusso di tumulti e contraddizioni che travolse il Novecento. «Donna di palcoscenico»[5] impegnata e deliberatamente fuori dagli schemi, è stata capace di inserirsi in maniera originale all'interno dell'ampio scenario delle pratiche femminili nel teatro minore: i critici dell'epoca la definirono un'interprete straordinaria, audace e sanguigna, dotata di una voce estesa e duttile dal timbro scuro e graffiante. Pur muovendosi in un universo prevalentemente maschile e non essendo effettivamente un'*autrice-cantante*, ella seppe farsi valere sugli autori influenzandoli sapientemente nella composizione dei suoi brani e nella scrittura dei testi, affinché le permettessero di forgiare quel personaggio di donna forte ed emancipata che è andata costruendo per tutti gli anni della sua carriera. Possiamo dunque affermare che,

[2] *Ria Rosa*, in «Il Café Chantant: premiata rivista artistica», 15 dicembre 1927, Napoli, in archivio privato del Prof. Antonio Sciotti (Napoli), docente di Storia della Popular Music presso il Conservatorio Nicola Sala di Benevento e direttore artistico del teatro Cortese di Napoli.

[3] P. Scialò, *Storia della canzone napoletana*, vol. I, Vicenza, Pozza, 2017, cit., p. 187.

[4] L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*, in «Acting Archives Review», VII, 2017, n. 13.

[5] A. Cecconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender": l'approccio biografico. Dossier*, in «Teatro e Storia», XXI, 2007, n. 28, p. 330.

come molte altre canzonettiste relegate nella sfera "minore" del teatro, anche Ria Rosa riuscì «tuttavia a ribaltare il doppio confinamento dello sguardo maschile e del genere spettacolare minore, trasformandolo nella proposizione di una mitopoiesi vincente della bellezza femminile e sfruttandone imprenditorialmente gli effetti»[6]. Investigare una figura come Ria Rosa vuol dire fare i conti con una condizione doppiamente problematica: *in primis*, la sua marginalizzazione in quanto donna, e contemporaneamente, in quanto donna di spettacolo appartenente a un ambito considerato ai margini negli studi di settore e nella memoria teatrale. Risulta quindi indispensabile riconsiderare e riavvalorare l'influenza delle forme dell'intrattenimento cosiddetto "minore" o "popolare" sull'immagine della donna di spettacolo (la canzonettista in quanto sintesi di diverse pratiche artistiche, ossia canto, danza, recitazione) che precede l'era del cinema e della televisione; allo stesso tempo, seguendo la prospettiva femminista, è fondamentale esaminare le performance di Ria Rosa non solo in quanto oggetti culturali ma anche (e soprattutto) in quanto precisi atti sociali, frutto e punto di arrivo di una consapevole elaborazione artistica e politica. «Ne consegue un'interrogazione delle opere indagate che mette a segno l'obiettivo degli studi di genere, sempre attenti alle connessioni fra costruzione dell'identità sessuale e potere, sia sul piano sociale che sul piano simbolico e della rappresentazione»[7].

Questa ricerca *in itinere* comporta un procedimento storiografico che vada a colmare i vuoti, ancora numerosi nella vicenda personale e artistica di Ria Rosa, attraverso un'attenta ricognizione e interrogazione delle fonti esistenti su di lei, disseminate fra Italia e USA. Il caso si offre come occasione per ricostruire e indagare in profondità il suo personaggio teatrale unitamente alla sua figura storica di donna e artista impegnata, che si avvale della canzone come strumento per l'emancipazione femminile contro il patriarcato e le ingiustizie sociali. A questo punto, come suggerisce Laura Mariani nella sua ricerca sulle attrici del secondo Ottocento, è necessario porsi una domanda cruciale: le creazioni delle donne di spettacolo producono emancipazione? Secondo la studiosa sì, poiché «l'attrice occupa la sfera pubblica di pertinenza maschile e la valorizza in dialettica con quella privata, mostrando come la costruzione di un'immagine di sé fuori dalla famiglia possa produrre emancipazione e, sulla scena, sviluppi artistici dei personaggi interpre-tati»[8]. Pertanto, si può affermare che anche la sciantosa Ria Rosa sia riuscita a lasciare il segno nel percorso di emancipazione della donna?

[6] Ivi, p. 332 (si riferisce ai contenuti dell'intervento di Teresa Megale, *Tracce di biografie negate: soubrette e capocomiche fra Otto e Novecento*).
[7] Ivi, p. 337.
[8] L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 15.

La voce dissidente di Ria Rosa: una storia di militanza protofemminista

Nata il 2 settembre 1899 a Napoli, nel quartiere Montecalvario, da padre commerciante e madre casalinga (Angelo Liberti e Anna Carotenuto), la piccola viene registrata all'anagrafe con il nome di Maria Rosaria Liberti, poi abbreviato nello pseudonimo "Ria Rosa", suggeritole dal musicista-editore Francesco Feola. Studia sotto la guida del maestro Rodolfo Falvo (autore di celebri canzoni napoletane come *Dicitencello vuje*) e debutta nel 1915, non ancora sedicenne, nello sfavillante Salone Margherita, primo grande *café chantant* d'Italia. Giovane, sfrontata, passionale, Ria Rosa travolge e conquista il pubblico napoletano con l'esuberanza delle sue esibizioni. Nel 1921 ottiene un lusinghiero successo partecipando alla gara canora della prima *Piedigrotta Partenope*, organizzata dall'editore Francesco Esposito, con la canzone di Antonio Barbieri e Giuseppe Giannini *'E femmene masculine*: inaugura così quel filone protofemminista che caratterizzerà la sua intera produzione musicale.

Nel 1922 Ria Rosa s'imbarca sul piroscafo Dante Alighieri e solca per la prima volta l'oceano Atlantico in direzione New York, pronta a intraprendere una tournée americana insieme al celebre macchiettista Nicola Maldacea. Egli stesso ricorda il primo trionfo dell'artista oltreoceano nel capitolo *Le mie tournées* del suo libro di memorie: «nel Nord America, a New York, fui dal settembre al dicembre 1922, con una tournée alla quale presero parte Ria Rosa, che ottenne un successo vivo e vibrante, Elvira Canepa, moglie del noto maestro direttore d'operette, Aldo Russo – che lavorava nei duetti con la Canepa – e la Cléo, che era la mia compagna nei duetti»[9]. La compagnia si esibisce per quattro mesi nel teatro italiano di Bowery Street, il popolarissimo Theatre Caruso, ed è durante questo soggiorno americano che Ria Rosa conosce Alberto Sorrenti, il gestore dell'Ave Theatre, con cui convola a nozze il 22 novembre 1922. Il marito diventa formalmente anche il suo impresario e le organizza una lunga tournée sulle scene di Brooklyn, dove l'artista riscuote un successo strepitoso fra il pubblico di emigranti italiani e italo-americani, affermandosi come una delle cantanti napoletane di punta. La fama raggiunta rappresenta per lei una svolta artistica decisiva, tale da spingerla a eleggere New York a sua seconda patria e a fondarvi una propria compagnia teatrale, di cui diviene direttrice artistica e impresaria a tutti gli effetti; ciononostante continuerà a tornare periodicamente a Napoli per le annuali audizioni di Piedigrotta.

Uno dei primi successi della stagione statunitense è il brano *Sotto 'e ccancelle*, composto dagli autori Giuseppe Tetamo e Mario Nicolò, che Ria Rosa mette in scena sotto forma di sceneggiata di contestazione con la sua compagnia newyorke-

[9] N. Maldacea, *Memorie di Maldacea: vita, morte e resurrezione di un lazzaro del XX secolo*, Napoli, F. Bideri, 1933, p. 339.

se. La canzone racconta la storia di una giovane detenuta, vittima degli abusi di un «prepotente»[10] e di un'ingiusta sentenza, che la spinge quasi a compiere l'atto estremo del suicidio ma, alla fine, non si rassegna al «destino niro»[11] e dichiara con fermezza: «Giustizia i' cerco... e adda venì chell'ora»[12]. Sempre in questo periodo, tra il 1922 e il 1925, colleziona svariati successi e registra le sue prime incisioni. Nella Grande Mela si contende il titolo di *Regina degli Emigranti* con Gilda Mignonette, altra grande interprete della canzone napoletana proveniente dal multiforme cosmo del teatro di varietà, consacrata al successo internazionale dalla sceneggiata sorta intorno al brano *'A cartulina 'e Napule*[13]. La rivalità tra le due dive si rivela di fatto mera apparenza: lo dimostra la proficua collaborazione instauratasi fra loro quando, nel 1927, il mondo dello spettacolo partenopeo si mobilita unitamente in difesa di Sacco e Vanzetti, ingiustamente arrestati e processati. In questo frangente storico la Mignonette presenta il pezzo *Lacreme 'e cundannate*, il cantante Alfredo Bascetta esegue la struggente *Lettera a Sacco (P'o figlio suoio)* durante un comizio, mentre Ria Rosa lancia *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* di Gaetano Esposito e E. A. Mario, canzone con cui termina ogni suo spettacolo in segno di aperta protesta contro la condanna a morte dei due anarchici italiani, consapevolissima di rischiare minacce nonché l'espulsione dagli USA. Come riporta Antonio Sciotti nel capitolo *Musica napoletana per Sacco e Vanzetti* del suo *Almanacco della canzone napoletana*:

> Nella canzone si narra il dolore della mamma di uno dei due sventurati quando dall'Italia apprende la notizia che il figlio è condannato alla sedia elettrica. [...] La canzone non è inserita in nessun fascicolo di Piedigrotta, né viene eseguita durante il periodo piedigrottesco, poiché la polizia americana perseguita chiunque spenda una parola a favore di Sacco e Vanzetti. Gli stessi dischi di *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* sono considerati materiale sovversivo e quindi da tenere sotto sequestro. Addirittura E. A. Mario, per paura d'eventuali ripercussioni violente, pubblica ufficialmente lo spartito soltanto nel 1959, [...] sul quale oltre al testo e la musica viene scritto quanto segue: «Questa canzone, che fu ispirata da un fosco dramma svoltosi a New York, commosse tutta la colonia italo-americana, dove gli italiani, anche se non colpevoli, sono ancora duramente giudicati». [...] La prima incisione del 78 giri su disco Vocalium della canzone *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* avviene nella primavera del 1924 per merito di Ria Rosa, la cantante napoletana trapiantata a New York. La coraggiosa artista, in seguito all'incisione, subisce non

[10] G. Tetamo e M. Nicolò, *Sotto 'e ccancelle*, New York, Italian Book Co., 1921.
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*
[13] A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro: il caso di Gilda Mignonette*, in A. Pesce e M. Stazio (a cura di), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, in «Culture e Società del Mediterraneo», I, 2013, p. 212.

pochi guai con la polizia americana che considera il suo disco materiale rivoluzionario da distruggere[14].

Audace sostenitrice degli "ultimi" così come dell'equità di genere, Ria Rosa non teme né la censura americana né le limitazioni del regime italiano, che vive con palese insofferenza e rigetta convintamente, a differenza di Gilda Mignonette, della celebre Anna Fougez e di molte altre sciantose che invece strizzano l'occhio al fascismo. Continua così a cimentarsi nella sceneggiata di denuncia sociale in virtù di una recitazione potente e asciutta, dimostrandosi un'interprete formidabile nell'emblematico caso di *'E ppentite* (1925), brano scritto da Libero Bovio con musica di Ferdinando Albano. Il pezzo viene cantato per la prima volta da Elvira Donnarumma ma ottiene un clamoroso successo per merito di Ria Rosa, protagonista dell'omonima sceneggiata con cui si schiera apertamente in difesa delle ragazze-madri napoletane contro gli «infami»[15] che le hanno sedotte e poi abbandonate. Dopo molti anni di gavetta da «stella eccentrica»[16], data la portata dei temi delle sue canzoni, a partire dal 1925 Ria Rosa viene presentata come «interprete di canti drammatici»[17] e riesce finalmente ad affermarsi anche in Italia, sia sul mercato discografico napoletano che all'interno di vari spettacoli piedigrotteschi (*Piedigrotta Capolongo*, *Radioaudizione de La Canzonetta*, *Piedigrotta E. A. Mario*, *Piedigrotta Bideri*, *Piedigrotta Napoli*, *Piedigrottissima*). Tra il 1926 e il 1932 incide moltissimi brani di successo per l'etichetta discografica Phonotype Record, i quali vengono poi ripubblicati in America per la Geniale Record. Sempre nel 1926 Armando Gill, comico e cantautore, sceglie Ria Rosa come unica partner artistica per la sua fortunata produzione musicale al teatro Goldoni di Bellavista; successivamente, nel 1933, l'artista trionfa anche accanto al canzonettista Salvatore Papaccio nella tournée dello spettacolo *Dodici importanti numeri*, collezionando molti successi anche nell'ambito teatrale. L'anno seguente entra a far parte della Compagnia Cafiero-Fumo (la più celebre compagnia di sceneggiata napoletana) in scena al teatro Bellini per la stagione teatrale 1934-1935, debuttando in Italia nel ruolo di prima donna nella sceneggiata: degni di nota sono i suoi numeri in abiti da uomo per l'esecuzione di brani tipicamente maschili, come *Guappo songh'io* e *Zappatore*, i quali suscitano scandalo tra il pubblico dei benpensanti.

Nel 1935 Ria Rosa comincia un'intensa collaborazione con la casa editrice Bottega dei Quattro, diretta da Libero Bovio insieme con i musicisti Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente e Gaetano Lama (l'anno dopo si unirà anche il poeta Ernesto Murolo). La cantante partecipa alla seconda *Piedigrotta Bottega dei Quattro* distin-

[14] A. Sciotti, *Almanacco della Canzone Napoletana: 1923-1980 – II Parte*, Avellino, Arturo Bascetta Editore, 2021, pp. 25-26.
[15] L. Bovio e F. Albano, *'E ppentite*, Napoli, Edizione Musicale Santa Lucia, 1925.
[16] A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, Napoli, Arturo Bascetta Editore, 2021, p. 262.
[17] *Ibid*.

guendosi per la brillante interpretazione del brano *'A canzone d''e femmene* (con versi di Enzo Di Gianni su musica di Nicola Valente) incentrato sul tema dell'evoluzione della donna da mero *angelo del focolare* in *donna del Novecento*. Altro grande trionfo di quest'edizione è l'acclamatissima *Tammurriata d'autunno* di Bovio e Tagliaferri, che Ria Rosa bissa tutte le sere meritandosi l'encomio dello stesso compositore: «a Ria Rosa, ardente e delicata interprete delle canzoni di Napoli, che ha avuto in *Tammurriata d'autunno* tutto il fremito della sua anima passionale»[18]. L'artista presenta la canzone anche in occasione del concerto alla Villa Floridiana per i "Liberati dal carcere", attirando gli applausi di tutte le celebrità del teatro e del varietà, oltre a quelli del principe Umberto di Savoia. L'anno seguente Ria Rosa è di nuovo sul palco della *Piedigrotta Bottega dei Quattro* ed emerge come trionfatrice indiscussa della terza edizione grazie all'esecuzione de *L'ultima tarantella*, brano composto da Libero Bovio ed Ernesto Tagliaferri, diventato poi uno dei suoi maggiori successi. Antonio Sciotti riferisce:

> La canzone-simbolo di quest'audizione è senza dubbio *L'ultima tarantella* che permette a Ria Rosa di classificarsi con il relativo disco ai primi posti della hit parade. [...] La canzone racconta di una zingara innamorata che smaschera i tradimenti del suo fidanzato. Poi, venuta a conoscenza che con la sua ultima amante ha organizzato una fuga, medita una vendetta di sangue[19].

Nonostante il trionfo di quest'ultimo brano, Ria Rosa è costretta a lasciare l'ingaggio piedigrottesco a causa di improrogabili impegni che la richiamano a New York. Torna un'ultima volta a Napoli per partecipare alla *Piedigrotta Bottega dei Quattro* del 1937, quando commuove il pubblico napoletano cantando la toccante *Chitarra nera* che il grande Ernesto Tagliaferri, morto prematuramente alcuni mesi prima, stava componendo appositamente per lei insieme a Libero Bovio. Oltre a questo struggente successo, la cantante domina in maniera assoluta la scena di questa quarta edizione: il pubblico l'acclama per l'interpretazione spassosa, sanguigna e irriverente di brani come *Preferisco il Novecento* (Enzo Fusco, Nicola Valente) e *'A giuventù va 'e pressa* (Enzo Di Gianni, Gaetano Lama) ma anche per l'intensa e passionale *Serenata 'e 'na femmena*, di Libero Bovio e Nicola Valente. Anche qui Ria Rosa incarna una giovane madre abbandonata dal compagno, che invece di subire supinamente il suo triste destino, cerca rivalsa e minaccia di morte l'uomo affinché torni ad abbracciare il suo figlioletto. Per l'occasione, Libero Bovio le

[18] Dedica manoscritta del musicista e compositore Ernesto Tagliaferri a Ria Rosa in seguito al successo di *Tammurriata d'autunno* (1935), riportata all'interno del libretto informativo che accompagna il disco 33 giri *Ria Rosa: con accompagnamento d'orchestra, volume 6° serie celebrità*, made in Italy, s.l., Phonotype Record, s.a., in archivio privato di Antonio Sciotti (Napoli).

[19] A. Sciotti, *Storia della «Bottega dei 4» di Libero Bovio: 1934-1940*, Napoli, Arturo Bascetta Editore, 2022, p. 42.

dedica queste righe: «tutto il dolore umano piange negli occhi profondi di Ria Rosa quando ella in *Serenata 'e 'na femmena* dimentica il suo cuore d'amante per gridare il suo diritto di madre. Non ho memoria di più commossa ed artistica interpretazione»[20]. La stampa dell'epoca rende omaggio alla grande interprete, ne evidenzia la straordinaria bravura e commenta le sue memorabili esecuzioni, riconoscendole unanimemente lo spiccato valore artistico per cui, fino ad allora, era stata apprezzata soprattutto in America. I pezzi da lei presentati in quest'audizione della Bottega dei Quattro diventano dei veri e propri *evergreen* della canzone napoletana: vendutissimi sono i loro dischi 78 giri, che Ria Rosa incide per le etichette Columbia, La Voce del Padrone, Geniale, Phonotype, Pathè, Vocalion, Victor ed Emerson. In merito a questi ultimi successi di Ria Rosa, con un riferimento particolare al brano postumo composto da Tagliaferri, sempre Sciotti aggiunge: «*Chitarra nera* viene, poi, messa in concorso alla terza edizione della *Piedigrotta O. N. D.* 1937 che si tiene al Teatro del Popolo il 7, 8 e 9 settembre e, sempre nella mirabile esecuzione di Ria Rosa, vince tutti i premi a disposizione»[21]. A seguito di questo ennesimo trionfo, il quotidiano «Roma» le dedica un plauso speciale con un articolo che spiega inoltre la storia del suo curioso nome d'arte:

> Ria Rosa. È l'autentica figlia del generoso e passionale popolo di Napoli. È in lei germinazione spontanea di una voce espressiva di sentimenti vigorosi e nel contempo delicati. Ebbe in Napoli il suo battesimo d'arte. E fu Francesco Feola a creare il suo nome di battaglia e di trionfo, invertendo e frazionando il vero nome di "Rosaria" in quello di Ria Rosa. Creatura d'arte e creatrice di immagini da sogno, con la sua ingenua grazia, con la sua anima squisitamente napoletana, reca ovunque un delizioso messaggio di gentilezza: quello della Canzone di Napoli! In America enorme fu l'impressione destata da questa grande Artista, insuperabile nel modulare tenere frasi d'amore ed intense espressioni di odio. Dopo i trionfi sulle scene italiane, recentemente è tornata in America, ravvivando gli echi delle precedenti affermazioni. Ora è di nuovo fra noi, nell'orbita della Piedigrotta: per parlare, come sempre, al cuore di Napoli![22]

Conclusa la tournée piedigrottesca e raggiunto finalmente l'apice del successo anche nella sua patria, Ria Rosa lascia l'Italia e decide di allontanarsene definitivamente, formalizzando la richiesta per restare stabilmente negli Stati Uniti. Lì incide ancora qualche disco e tiene solo alcune sporadiche rappresentazioni newyorkesi,

[20] Dedica manoscritta dell'autore e poeta Libero Bovio a Ria Rosa per l'interpretazione del brano *Serenata 'e 'na femmena* (1937), riportata all'interno del libretto informativo che accompagna il disco 33 giri *Ria Rosa: con accompagnamento d'orchestra, volume 6° serie celebrità*, made in Italy, s.l., Phonotype Record, s.a., in archivio privato di Antonio Sciotti (Napoli).
[21] A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, cit., p. 267.
[22] S.a., *La Terza Piedigrotta del Dopolavoro: Lo spettacolo al Teatro del Popolo*, in «Roma», 10 settembre 1937, Napoli (in archivio privato di Antonio Sciotti, Napoli).

per poi ritirarsi a vita privata. Conclude la sua carriera lavorando in un salone di bellezza da lei stessa fondato nel 1940, poco più che quarantenne: il *Ria Rosa Vanity Beauty Salon*, situato alla 18th Avenue, accanto al suo teatrino di Brooklyn. Muore a New York il 12 luglio 1977, all'età di settantotto anni.

Al termine di questo attraversamento storico-biografico, dobbiamo constatare come l'impegno politico e civile di Ria Rosa traspaia essenzialmente dalle sue svariate sceneggiate di denuncia sociale, ma si riflette altresì in tutte quelle che potremmo definire *canzoni di militanza* in difesa delle donne: «canzoni di protesta contro lo status della donna nella società»[23], che l'artista interpreta con una forza e un'intensità tale da impersonare la ribellione femminile contro l'oppressione del patriarcato.

Una «femmena temperamentosa»

Il percorso artistico e politico-sociale di Ria Rosa s'inscrive in una cornice storico-geografica ben precisa, comprendente due scenari assai significativi per la storia del teatro di varietà: Napoli e gli States. Sappiamo che la giovane sciantosa mosse i primi passi nel mondo dello spettacolo nel 1915, a cavallo tra quel periodo di intenso fervore che fu la Belle Époque napoletana (1880-1914) e la fase iniziale della Prima Guerra Mondiale (1914-1918):

> tra Ottocento e Novecento – spiega Francesco Barbagallo nel suo *Napoli, Belle Époque* – Napoli vive davvero la sua Belle Époque, che non è fatta solo di luminosi *café chantant* e seducenti *chanteuses*, ma anche di iniziative economiche e progetti politici, di espressioni culturali di elevato livello e delle prime, originali forme della cultura di massa[24].

La città partenopea al crocevia tra i due secoli si configurava come una delle metropoli più popolose e moderne d'Europa, vivacemente tesa al progresso economico-sociale e accesa da un florido rinnovamento culturale; culla di artisti e intellettuali del calibro di Salvatore Di Giacomo, Benedetto Croce, i coniugi Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao (fondatori del quotidiano «Il Mattino»), Napoli vide il divampare delle nuove arti della fotografia e del cinema muto con le pionieristiche produzioni della Dora Film di Elvira Coda e Nicola Notari, così come il susseguirsi di una feconda serie di fenomeni nel panorama teatrale cittadino: il successo di Eduardo Scarpetta e Raffaele Viviani, la fortunata stagione dei De Filippo, la nascita della sceneggiata e la parabola del teatro di varietà. In quegli anni infatti si assistette a un lento scivolamento dai fasti del *café chantant* a forme più moderne e

[23] A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, cit., p. 261.
[24] F. Barbagallo, *Napoli, Belle Époque. 1885-1915*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 103.

complesse di spettacolo dal vivo, come il varietà, l'avanspettacolo, la rivista e il music-hall, che richiedevano agli artisti una preparazione eclettica e poliedrica, ossia di «essere dotati al contempo di abilità musicali, interpretative, coreutiche, trasformiste all'occorrenza, al fine di stabilire in tempi brevissimi un efficace sistema di comunicazione con il pubblico nella ricerca costante di modi e forme sempre nuove»[25]. Nonostante le peculiarità e le novità nei modi e nei tempi della rappresentazione all'interno delle diverse espressioni del varietà, queste forme spettacolari vennero e sono tuttora erroneamente annoverate tra le fila del cosiddetto teatro "leggero" o "minore", in contrapposizione al teatro di prosa, "maggiore". Nella prospettiva dei nostri studi risulta imprescindibile superare il consueto dualismo gerarchico maggiore/minore, che ancora oggi contribuisce a perpetuare la fama dei "grandi" del teatro di prosa, lasciando invece nell'ombra e privando di dignità artistica quello sfaccettato universo di personalità che ha reso il teatro popolare tanto amato. Difatti, come sostiene con sguardo critico Silvia Mei nell'articolo *Yvette Guilbert: una storia minore?*:

> Le nostre (mi riferisco alla comunità di studiosi, storici e critici) forme mentali e strutture culturali sono inevitabilmente viziate da stereotipi e luoghi comuni che tendono ad alimentarsi a vicenda. Siamo in qualche modo ostaggi di convenzioni, etichette, categorie che usiamo con finta discrezione e approssimazione. Ogni volta ci aggiriamo in territori ignoti marcando il passo del colonizzatore. La tentazione tassonomica e l'impulso a schematizzare, ordinando in una scala di valori o in una griglia preimpostata, ci possiedono. È impossibile mantenere il terreno vergine. Pensiamo, per rimanere in tema, alla distinzione corrente tra *teatri maggiori* e *teatri minori*. Si tratta con tutta evidenza di una divaricazione tattica che non risponde, almeno apparentemente, a criteri di giudizio e di qualità, al di là della gerarchia che l'endiadi maggiore/minore comunemente sottende. Certo è che la distinzione riafferma la più antica e radicata opposizione nel sistema delle arti e aderisce ai valori che nel tempo sono stati riconosciuti ad aree distinte di produzione scenica[26].

Dal punto di vista metodologico è dunque fondamentale, come ribadisce Mirella Schino, applicare questa distinzione tassonomica semplicemente a «due mondi ben distinti: per tecniche, luoghi, pratiche. [...] due culture teatrali differenti»[27] che, nello stesso periodo storico, coesistono ma senza entrare in contatto né in competizione l'una con l'altra. Ciononostante non è da escludere che grandi interpreti della canzone napoletana, come Gilda Mignonette o la stessa Ria Rosa, for-

[25] A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 206.
[26] S. Mei, *Yvette Guilbert: una storia minore?*, in AA.VV., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, Akropolis Libri, 2019, p. 220.
[27] M. Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, in M. Schino (a cura di), *Dossier. Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, in «Teatro e Storia», XXXI, 2017, n. 38, p. 122.

giatesi artisticamente in questo spaccato teatrale particolarmente significativo, prima nel ruolo di "canzonettiste eccentriche" e poi nelle compagnie di sceneggiata, abbiano giovato delle loro «incursioni nel teatro»[28] maturando uno stile interpretativo originale e intenso, in grado di arricchire l'esecuzione canora di una notevole carica emotiva e forza mimica.

Inoltre a Napoli, accanto all'intrattenimento musicale di cinema-teatri e *café chantant*, il magnetismo della canzone veniva oltremodo alimentato dalla tradizionale Festa di Piedigrotta, alle cui audizioni partecipò più volte la stessa Ria Rosa. Incredibile fucina di artisti emergenti, la gara canora (esistente fin dal 1835) raggiunse i livelli di un grande evento spettacolare in equilibrio tra antropologia, folklore e teatro, in grado di ergere la canzone napoletana d'autore a «patrimonio emozionale dell'umanità»[29]. Essa, infatti, possiede una forza vitale capace di valicare i confini nazionali, commuovendo ed entusiasmando gli spettatori di tutto il mondo grazie alla sua elevata connettività interculturale. Particolarmente nostalgico si dimostrò il pubblico di emigranti italiani in America: operai, contadini, donne e bambini che condividevano la speranza di una vita migliore nel Nuovo Mondo e il cordoglio per aver perso «patria, casa e onore»[30]. Pure per questi poveri emarginati si esibì Ria Rosa durante le sue tournée statunitensi, divenendo così un autentico mito americano insieme a Gilda Mignonette e a molti altri artisti italo-americani che trovarono la fortuna oltreoceano. Sempre negli States Ria Rosa decise di intraprendere un'attività teatrale in proprio fondando a New York la sua personale compagnia di sceneggiata, con cui realizzò potenti messinscene di contestazione come *Sotto 'e ccancelle* e *'E ppentite*. Tra gli anni Venti e i Quaranta la formazione teatrale da lei diretta riscosse clamorosi successi a Little Italy, proprio quando il genere della sceneggiata raggiunse il suo massimo splendore in quanto vivace espressione di valori e sentimenti condivisi dalla comunità italo-americana. Come illustra efficacemente Annamaria Sapienza nel suo saggio su Gilda Mignonette:

> La sceneggiata è solitamente costruita intorno a un brano musicale di successo, esprime sentimenti e valori che hanno come protagonista una comunità conforme al pubblico cui è rivolta la rappresentazione. La rottura o l'alterazione del codice morale condiviso dal gruppo, costituisce il dramma che si realizza in maniera tanto incisiva da coinvolgere gli spettatori in modo assoluto (e talvolta estremo) dal punto di vista emozionale. Nonostante la sceneggiata sia strutturata in uno schema piuttosto fisso, le reazioni del pubblico condizionano l'andamento complessivo della rappresentazione o, quantomeno, la sua

[28] A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 205.
[29] P. Scialò, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 15.
[30] G. Pasquariello, *Lacreme napulitane*, a cura di L. Bovio e F. Buongiovanni, Napoli, Edizioni musicali Santa Lucia, 1925.

intensità dal momento che stabilisce con la platea una relazione immediata e viscerale[31].

L'indagine storica tramite cui si è tentato di restituire l'inedito "personaggio" Ria Rosa, ha comportato l'analisi delle sue esibizioni e dei testi delle sue canzoni, nonché una prima ricognizione e interrogazione delle fonti esistenti su di lei. A tal proposito è stato indispensabile consultare i documenti relativi al teatro di varietà e alle canzoni di Piedigrotta conservati nella sezione Lucchesi-Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli oltre che nell'archivio privato di Antonio Sciotti, possessore di una preziosa collezione di cimeli sulla canzone napoletana ereditata dal padre Alberto Sciotti. Del resto non possiamo omettere l'ascolto dell'immensa discografia lasciataci dalla cantante, la cui voce è giunta fino a noi grazie alle incisioni a 78 giri. Gli esiti di questa ricerca evidenziano come, fin dagli esordi come "eccentrica sciantosa", Ria Rosa seppe autodeterminarsi in quanto vera e propria donna-soggetto: moderna, impavida, ironica e libera dai vincoli imposti dalla società patriarcale («*la donna d'oggi, è inutile negarlo, non è più la vile ancella, abolisce in pieno la gonnella, e sta gonnella 'a metto 'ncuollo a te... comme è bella 'a libertà!*»[32]). Il suo forte temperamento colpì lo sguardo dei critici più attenti e meno prevenuti, che la considerarono un'artista eccezionale sia dal punto di vista della vocalità che della presenza scenica. Ella era infatti abile nel giocare con una vasta gamma interpretativa, accostandola a una voce dal timbro scuro e pungente con tono sferzante e canzonatorio. Pur non essendo effettivamente l'autrice dei suoi testi, Ria Rosa, dalla fine degli anni Venti e per tutti gli anni Trenta, convinse gli autori a confezionarle su misura quel tipo di canzoni che meglio si adattavano al suo personaggio, dimostrando di sapersi muovere con arguzia e determinazione nello sterminato universo maschile che la circondava, fatto di impresari, editori, parolieri e musicisti.

Il repertorio dell'artista, apparentemente leggero e alquanto irriverente, si presenta come una sorta di "manifesto femminista"; prova ne sono brani come *Preferisco il 900*, *Nun so'ddoce, so feroce!* e *Stu cazone c' 'o tiene a ffa'!*, in cui rifiuta la sottomissione all'uomo («*e invece i' pe' dispietto 'o vvoglio fa: voglio fumà! E 'o russo ncoppa all'ogne aggi'a tenè, che male c'è? Sulla spiaggia di Lucrino me ne vado a passeggià, co' no muorzo' 'e costumino sai che folla c'aggi' a fa!*»[33]) e, anzi, irride il genere maschile denunciandone i privilegi, la stupidità e la presunzione: «*il mio consiglio buono non hai voluto usarlo, dicevo "Va ccà, Carlo, fatti raccomandare! Cercati un impieguccio, sinnò che vvuò spusà!" e tu testardo e ciuccio nun ce voluto andà! [...] Stupido, stupido, non sei per niente scaltro! Stupido, stupido, sparati,*

[31] A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 210.
[32] E. Fusco e V. Valente, *Preferisco Il '900*, supporto 78 giri DISCO GRAMMOFONO (1937).
[33] *Ibid.*

sparati!»[34]. I versi appena citati, tratti da *Non mi seccare* di Egidio Pisano e Giuseppe Cioffi, rappresentano perfettamente quell'idea di "macchietta al femminile" creata dai due autori per alcune cantanti di varietà e *café chantant* come Ria Rosa. Bisogna però precisare che «il Binomio»[35], durante il lungo sodalizio artistico, si sia concentrato prevalentemente sulla composizione di macchiette maschili e solo in minima parte su quelle per donna: «il quadro dell'immagine femminile che esce da queste canzoni non è omogeneo, e rispecchia bene la posizione ambivalente che la figura della donna aveva nella mentalità collettiva fra le due guerre: un'oscillazione fra istanze di modernità e persistente (e greve) misoginia»[36].

Il personaggio costruito da Ria Rosa, pur restando in gran parte improntato sulla *verve* e l'ironia, fa dell'opposizione alla soggezione femminile la sua principale missione e si accompagna alla sua figura storica di donna moderna e impegnata, che sviluppa una sua coscienza politica anche grazie all'emigrazione e al «contatto con la società complessa, multirazziale e democratica americana»[37]. Ella, consapevole del suo livello di percezione sociale, riesce a volgere a suo favore i rapporti con gli autori al fine di portare avanti le grandi battaglie dell'epoca in difesa delle donne per mezzo dello strategico strumento della canzone popolare. La vita dell'artista s'inscrive infatti in un periodo storico in cui, anche nell'ambito della politica nazionale, l'Italia delle donne s'era finalmente destata verso la via dell'emancipazione, come spiega Gabriella Parca nel suo libro *L'avventurosa storia del femminismo*:

> Nel febbraio del 1906, sul giornale *La Vita* apparve un appello di una giovane dottoressa, che più tardi doveva diventare famosa, Maria Montessori. Nell'appello s'invitavano le donne italiane ad iscriversi nelle liste elettorali politiche, giacché nessuna legge lo negava espressamente. Come si ricorderà, qualcosa di simile era avvenuto in America nel 1868 ed aveva suscitato grande scandalo, ma aveva segnato anche un grande successo. In Italia, dunque, si verificò all'incirca la stessa cosa, perché ormai anche qui l'opinione pubblica era matura per affrontare il problema del suffragio femminile.
> Infatti un gruppo di studentesse affisse sui muri l'appello a mo' di manifesto, e subito cominciarono a piovere le adesioni, prima a Roma, poi a Torino, Milano, Genova, Firenze, Napoli, Bari, Palermo. In tutta Italia, che aveva finalmente trovato un'unità d'azione grazie a sparuti gruppi di donne che si sentivano "uguali" al Nord come al Sud, nacquero dei comitati "pro suffragio femminile". Mentre su *La Vita* la giornalista Febea apriva un dibattito in cui intervennero

[34] E. Pisano e G. Cioffi, *Non mi seccare*, supporto 78 giri DISCO GRAMMOFONO (1937).
[35] Cfr. M. Privitera, *«Carlo Mazza, Quagliarulo e soci». Le macchiette di Pisano e Cioffi*, in Careri E. e Scialò P. (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 264.
[36] Ivi, p. 277.
[37] S. Frasca, *La canzone napoletana negli anni dell'emigrazione di massa*, in «Altreitalie», 2004, n. 29, p. 41.

> molti uomini politici, l'Italietta di allora fu scossa da un brivido femminista: ma subito ne seguì un altro in senso contrario, cioè antifemminista[38].

Pertanto, nei primi anni Dieci del Novecento, si era tentato un primo approccio al femminismo che ebbe il suo apice nel 1908 con il congresso organizzato a Roma dalla contessa Gabriella Rasponi Spalletti, presidentessa del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane. Purtroppo però il movimento ebbe scarso seguito e il successivo avvento del fascismo, che esaltava lo stereotipo femminile dell'*angelo del focolare domestico*, stroncò definitivamente ogni possibile istanza di maggiori diritti per le donne.

Nonostante l'impermeabilità del tessuto politico italiano rispetto a questo tentativo di "riforma femminista", Ria Rosa riuscì a ritagliarsi un suo spazio nel contesto delle pratiche femminili nel teatro minore: restano degne di nota le sue prese di posizione in ambito politico e sociale, sia quando, nel 1927, si schierò in difesa degli anarchici italiani Sacco e Vanzetti, sia quando prese le parti delle ragazze-madri realizzando varie sceneggiate di denuncia sociale. È altrettanto importante sottolineare la sua scelta di esibirsi più volte in abiti maschili, presentandosi come un guappo imponente e sfacciato, provocando così l'ipocrisia borghese dell'epoca.

Femminista *ante litteram*, Ria Rosa rientra in un più vasto pantheon di «femmene temperamentose»[39] che seppero contraddistinguersi in virtù di una personalità decisa, indipendente e intraprendente: pensiamo alle già citate Matilde Serao (scrittrice e giornalista) ed Elvira Coda Notari (prima regista cinematografica italiana) o a grandi interpreti del teatro napoletano come Titina de Filippo, Tina Pica, Tecla Scarano, Pupella Maggio; o ancora alla vasta «tradizione di donne-personaggi "'nziste" ossia coraggiose fino alla protervia»[40] come Assunta Spina, Filumena Marturano e la "Bammenella" di Raffaele Viviani, espressioni di quell'antico "matriarcato" di cui la donna napoletana si è sempre fatta portavoce. Tuttavia, anche al di fuori del panorama partenopeo, fermo restando il peso storico di tali comparazioni, è possibile rintracciare figure femminili da rapportare a Ria Rosa poiché reputate precorritrici del femminismo o trasgressive sovvertitrici dei generi; esempi sono le scrittrici George Sand e Sibilla Aleramo, la grande attrice militante Giacinta Pezzana e le francesi Sarah Bernhardt e Colette per le loro performance *en travesti* (pratica inaugurata già nel Cinquecento dalle comiche dell'arte) ma l'elenco può essere esteso proprio attingendo dalle fila del teatro minore. Guidate dai medesimi ideali e legate da una comune militanza per l'emancipazionismo femminile contro l'imperante cultura patriarcale, tutte loro hanno contribuito (ciascuna nel proprio

[38] G. Parca, *L'avventurosa storia del femminismo*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 71-72.
[39] P. Del Bosco, *Qualche precedente*, in A.M. Mori, *Una nonna del femminismo*, collana *Fonografo Italiano: raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito Del Bosco*, Italia, Nuova Fonit-Cetra, 1978.
[40] *Ibid*.

ambito) alla creazione di un sentimento di "sorellanza globale", a cui aderisce a pieno la stessa protagonista di questa ricerca. L'artista, attraverso le sue performance, affronta temi cogenti di natura culturale, politica e sociale che hanno significativamente segnato la storia e sono tuttora fortemente presenti nel dibattito pubblico, come la lotta contro le disuguaglianze e le ingiustizie sociali oltre che l'improrogabile questione della parità di genere. Ribelle, coraggiosa, irridente, Ria Rosa è un'individualità che si pone avanti rispetto ai tempi e dietro alle sue mille sfaccettature, cela ancora diversi lati inesplorati.