

## ***A. B. C. - TRE “DELIZIOSE COMPOSIZIONI” DI ERNESTO ABBATE PER TITO SCHIPA***

*Luisa Cosi\**

***Abstract.*** *Squinzano, Plebiscito square, june 12, 1922: in the presence of the “tenore mondiale” Tito Schipa, il Concerto cittadino (named after him) performs three “deliziose composizioni” by Schipa himself: a) Graziosetta gavotta; b) El coqueton tango; c) Jota danza spagnola. They were “strumentate per banda” by the director, Ernesto Abbate, “valoroso” exponent of the Vessellian school. A century after that event, the rediscovery of this suite becomes a stimulating opportunity for study. By comparing the score for wind instruments with Schipa’s residual pages for piano, it is possible to evaluate in what way cultured and popular traditions, ancient and modern, national and transcultural, intersected between them in Salento, in the early decades of the 20th century.*

***Sintesi.*** *Squinzano, piazza del Plebiscito, 12 giugno 1922: alla presenza del “tenore mondiale” Tito Schipa, il Concerto cittadino (a lui intitolato) esegue tre “deliziose composizioni” di Schipa stesso: a) Graziosetta gavotta; b) El coqueton tango; c) Jota danza spagnola. Sono state “strumentate per banda” dal direttore Ernesto Abbate, “valoroso” esponente della scuola vesselliana. A un secolo da quell’evento, la riscoperta dei questa suite diventa stimolante occasione di studio. Confrontando la partitura per fiati e le pagine residue per pianoforte di Schipa, è possibile valutare in che modo tradizioni colte e popolari, antiche e moderne, nazionali e transculturali, si siano intersecate tra loro nel Salento, nei primi decenni del XX secolo.*

Numerose sono le coppie antinomiche (colta-popolare, alta-bassa, cittadina-rurale, centrale-periferica, nazionale-transculturale, sperimentale-conservativa, prescrittiva-estemporanea, *engagée*-consumistica ...), per cui usualmente vengono ‘lette’ e recepite le tradizioni musicali europee, nella consapevolezza che di tali binomi (a fondamento storiografico, estetico, sociologico, semiologico, antropologico) si debbano cogliere, piuttosto che i tratti oppositivi, i nessi e le intersezioni, entro e fuori le categorie di riferimento e per una varietà straordinariamente ampia di soluzioni ‘retiformi’<sup>1</sup>.

Come intuibile, un impegno esegetico che intenda alimentarsi di molteplici prospettive d’indagine, potrebbe risultare particolarmente vantaggioso quando si

---

\* Conservatorio di Musica “Tito Schipa” – Lecce, [luisa.cosi.docente@conservatoriolecce.it](mailto:luisa.cosi.docente@conservatoriolecce.it)

Il presente articolo è frutto di una ricerca musicologica condotta nell’ambito dell’Interreg. *EARPIECE - Study of popular and national language elements in classical music*, Conservatorio di Musica di Lecce, 2021.

<sup>1</sup> Per una panoramica delle metodologie che ne conseguono, cfr. i voll. I (*Il Novecento*) e V (*L’unità della musica*) dell’*Enciclopedia della Musica* diretta da J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2011.

cerchi di applicarlo a momenti e contesti più diffusamente testimonianti continue ‘rivoluzioni’ economiche, tecnologiche (specificamente nel campo della riproduzione sonora) e artistiche. Esemplare in tal senso potrebbe essere l’esercizio critico condotto su certe fonti musicali del primo Novecento: spartiti, partiture (e tracce foniche) straordinariamente eclettici, esito di stratificazioni multiformi, ovvero di una sempre più estesa e veloce circolazione-mistione di culture, tradizioni e funzioni musicali, che infranse definitivamente secolari gerarchie eurocentriche. Fonti poliedriche, che bisognerebbe recepire con poliedricità altrettanto sfaccettata.

Diventa perciò occasione di studio stimolante il recente recupero di una *suite* bandistica, *Gavotta – Tango – Jota*, costruita attorno al 1920 a Squinzano, nel periferico Salento, dal vesselliano Ernesto Abbate sopra alcuni *divertissement* coreutici, a loro volta ideati dal “tenore mondiale” Tito Schipa durante le sue *tournée* in Spagna e America latina. Il fluido travaso e impasto di stilemi e *pattern* di più varia estrazione, ben restituisce il contesto sociale e il clima artistico di anni che *ruggiscono*, anche in Puglia, un’energia, un vitalismo e un’apertura culturale affatto inediti.

### 1. L’occasione

Nell'estate del 1920 Tito Schipa è a Lecce, ospite di Nicola ed Emilia Bernardini, la coppia di intellettuali più brillante e cosmopolita della città<sup>2</sup>: è il giornale gestito da quei coniugi, «La Provincia di Lecce», che informa con dovizia di particolari in qual modo il «delizioso tenore ritempri sue forze» dopo i «trionfi trascendentali tributatigli nei più grandi teatri d’Europa e d’America»<sup>3</sup>. Ma siccome son «cinque anni che non rivede la sua Lecce ed i suoi amici», Schipa non può sottrarsi a un impegnativo *tourbillon* di ricevimenti e concerti, culminati a fine agosto con l’intonazione, in Duomo, della sua *Messa* (il 25 e 26, per la festa del santo patrono e in presenza del vescovo Gennaro Trama, primo sostenitore de “lu Titu”) e quindi (il 29), con l’interpretazione al Politeama dei suoi lirici ‘cavalli di battaglia’, per beneficenza<sup>4</sup>; per di più il cantante regala 500 lire alla neonata Società Orchestrale Leccese, per l’occasione diretta dall’ottimo dilettante Romeo De Magistris – promotore e presidente dell’organico, nonché prossimo sindaco di Lecce<sup>5</sup>. E

<sup>2</sup> Cfr. A. PETRUCCIANI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani*, voce «Nicola Bernardini» (<https://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/bernardini.htm>) e A. PELLEGRINO, *Emilia Bernardini Macor. Cronista di moda e di costume*, Galatina, Congedo, 2006.

<sup>3</sup> «La Provincia di Lecce», 5 set. 1920/fasc. 26, p. 2: *Tito Schipa a Lecce*.

<sup>4</sup> Oltre a Schipa si esibisce il giovane baritono Armando Zuccarelli, anche interprete della *Messa* in Duomo. La notizia è ripresa dal «Corriere meridionale», 9 set. 1920/ fasc. 26, p. 1, rubrica *Punti, appunti, e appuntini*: la S.O.L. esegue pure composizioni di Pasquale Chillino (*Idillio campestre*) e Michele Coniglio Gallo (*Sinfonia*), maestri di punta anche del pianismo leccese, e di Romeo De Magistris (*Pensiero elegiaco*).

<sup>5</sup> Manca a tutt’oggi un esauriente profilo biografico del poliedrico personaggio, notaio, politico di formazione ‘democratica’ e fin dal 1895 protagonista della vita musicale salentina come cronista,

se Schipa, accompagnato al pianoforte dalla maestra Emma Indraccolo, incanta la platea con due *romanze* dalla *Manon* e dal *Werther* di Massenet, merita poi un “diluvio di applausi” concedendo *bis* anche più accattivanti e popolari, trasversalmente apprezzati dai diversi gruppi sociali che riempiono il teatro in ogni ordine e grado.

Si tratta della *canción popular argentina* o *criolla Ay! Ay! Ay!* (tratta dalla zarzuela *Cuyana* di Osman Perez-Freire) e della “serenata andalusa *Granadine [sic]*” (dalla zarzuela *Emigrantes* di Tomas Barrera e Rafael Calleia): due brani che il “miracoloso” cantante ha già inciso a Milano per l’etichetta *Pathé* (1919) e a breve registrerà a New York in esordio della sua collaborazione con la *Victor* (1922)<sup>6</sup>.

Con identico repertorio e tra simili “frenetiche ovazioni” Schipa si esibisce a Gallipoli (il 31 agosto), quando il ‘nuovo’ teatro comunale è intitolato a suo nome<sup>7</sup>. Il *tour* prevede anche una tappa a Squinzano, ove il tenore è ospite dei signori Blasi, suoi «amici e sostenitori della primissima ora»<sup>8</sup>: e qui Tito, restando “oltremodo ammirato” per la qualità del Concerto Cittadino diretto da Ernesto Abbate, dichiara per lettera il suo orgoglio di far parte della Commissione del Concerto stesso, sperando presto «giovar[gli] in ogni modo, anche all'estero»<sup>9</sup>. Probabilmente egli fa anche omaggio al m° Abbate delle sue prime composizioni, edite fra Buenos Aires e Milano (un tango e una gavotta, quest’ultima ignota ai biografi moderni). E la Commissione squinzanese promuove Schipa a suo Presidente onorario, esponendone l’effige nella sala concerti.

L’amicizia fra Tito ed Ernesto, per il tramite del Concerto di Squinzano, è destinata a rinsaldarsi, giocando sulla notorietà del repertorio operistico in cui eccelle il tenore leccese e che tradizionalmente le bande ‘travasano’ in piazza con l’ambizione di aggiornarne gusti e consuetudini. Sono anni in cui i titoli *Werther* o

---

mandolinista e compositore dilettante. Dal 1960 il suo fondo musicale fa parte della Biblioteca del Conservatorio di Lecce.

<sup>6</sup> Cfr. T. SCHIPA jr., *Tito Schipa*, Firenze, Loggia de’ Lanzi, 1995, appendice discografica, pp. 306 e 308. Il 28 giugno del 1922 «La Provincia di Lecce» (fasc. 23), sempre attenta alle *gesta* del tenore appena tornato dall’America, nota «che la *Victor*, la più grande Compagnia del mondo di macchine parlanti, ha in pochissimo tempo esaurita la prima sezione dei dischi per i quali aveva cantato Tito Schipa. Simile successo non è riscontrabile che pensando solo ai dischi per i quali aveva cantato Caruso».

<sup>7</sup> «La Provincia di Lecce» 1920/fasc. 26 cit., *Tito Schipa a Gallipoli*. In particolare la romanza *Ay Ay Ay*, “suscitò delirio” nel pubblico. Oltre a Schipa si esibiscono gli artisti della compagnia lirica stagionale (Piceni, Farina, Torti; direttore d’orchestra e pianista accompagnatore il m° Zaccagnino) - oratore ufficiale della cerimonia, il prof. Annunziato Ratiglia, padre del celebre contrabbassista Luigi.

<sup>8</sup> T. SCHIPA jr., *Tito Schipa*, Lecce, Argo, 2004, p. 43.

<sup>9</sup> «La Provincia di Lecce», 12 set. 1920/fasc. 27, p. 3: *Dai nostri Comuni. Echi delle ultime feste*. Ernesto Abbate fino alla pausa bellica aveva diretto il Concerto di Soletto: ne fan fede sue composizioni (datare 1913 e 1915) presenti nel “Fondo Abbate” del Conservatorio di Lecce (cfr. oltre) e cartoline postali inviate nel 1915 al mio bisnonno Alessandro Cosi per concordare esibizioni in Patù.

*Pagliacci*, grazie anche alle prime incisioni fonografiche, evocano il nome di interpreti paradigmatici, oltre che il genio dei rispettivi compositori.

Ma non meno efficace, nel cementare il sodalizio lirico-bandistico squinzanese, dovette esser la capacità dell'Abbate di trovare un punto d'incontro anche nel nuovo repertorio d'estrazione nazional-popolare, che all'epoca tutti i maggiori cantanti lirici (Schipa *in primis*) stavano legittimando come forma d'arte. Incoraggiati in ciò dal moderno, sempre più largo 'consumo' musicale, che *Pathé* e *Victor* propugnano al motto del farsi tutti, e in massima economia, un "moderno teatro in casa", nonché una "moderna sala da ballo", l'uno e l'altra sempre pronti all'uso<sup>10</sup>. Non a caso, nella complessa intersezione di stili, generi e funzioni della musica propria di quegli anni, gli *ensemble* di legni, ottoni e percussioni, compreso quello diretto da Ernesto Abbate, cercano agile impiego anche in occasione o per evocazione di feste danzanti su nuovi ritmi, magari esotici<sup>11</sup>.

Fatto sta che, nel giugno del 1922, quando Schipa torna brevemente nel Salento, rimane solo cinque giorni a Lecce, subito portandosi a Squinzano, ancora ospite dei Blasi, per godersi la festa di sant'Antonio. In paese il «tenore mondiale è atteso e desiderato da tutta la cittadinanza», essendo stato nel frattempo intitolato a suo nome il «Concerto musicale diretto dal valoroso m° Ernesto Abbate»<sup>12</sup>. A conclusione delle celebrazioni sacre (in una gara di eccellenze pugliesi, si esibisce anche la banda di Gioia del Colle, diretta dal salentino Paolo Falcicchio), Tito è festeggiato dalla Giunta comunale di Squinzano – nonché dal sindaco di Lecce Romeo de Magistris e dai coniugi Nicola ed Emilia Bernardini sopraccitati – nella villa *liberty* del cav. uff. e sindaco Ermanno Cleopazzo.

Dopo l'elitario ricevimento innaffiato di *champagne*, l'artista è accompagnato al Municipio: in piazza lo attende una folla enorme di cittadini e ammiratori confluiti dal circondario. Schipa appare sul balcone fra i sindaci Cleopazzo e de Magistris e il prefetto Pietro Orestano, mentre la banda suona la marcia reale; segue l'esecuzione, «fra il più religioso silenzio», della *Quinta* di Beethoven (apice vesselliano della musica colta popolarizzata per via bandistica) e della «vampata lirica *Canto d'Eroi*» di Abbate stesso (*alias Otsenre Etabba*, pseudonimo palindromo)<sup>13</sup>. Poi, a sorpresa, prendono slancio «TRE COMPOSIZIONI DELIZIOSISSIME

<sup>10</sup> Cfr. L. Cosi, *Stupire, divertire, emozionare. Fonografi, autopiani e grammosfoni nella Lecce della Bella Époque*, in *La Compagnia della Storia. Omaggio a Mario Spedicato*, a cura di Giuseppe Caramuscio, Francesco Dandolo, Gaetano Sabatini, Lecce, Grifo, 2019, t. II, pp. 921-958.

<sup>11</sup> Ne danno testimonianza tanto i giornali locali (per ricevimenti aristocratici o intrattenimenti in caffè e teatri: e sempre in concorrenza coi dilaganti grammosfoni); quanto i fondi bandistici conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Lecce: cfr. oltre.

<sup>12</sup> «La Provincia di Lecce», 28 giu. 1922/fasc. 24, p. 2, *Cronaca. La partenza di Schipa*. Il tenore torna brevemente a Squinzano il 12 agosto, compare d'anello per il matrimonio di Maria Blasi coll'otorinolaringoziatra Salvatore Buccarelli: gli sposi saranno ospiti di Schipa a Rocca di Papa (cfr. Ivi, fasc. 28, p. 2, rubrica *Farfalle erranti* della Bernardini-Macor).

<sup>13</sup> Iscrivendosi alla SIAE nel 1930, Otsenre Etabba deposita tale *pezzo da concerto* assieme ad altri 10 brani bandistici (7 marce fra classiche e sinfoniche, 2 poemi sinfonici ed 1 rapsodia): *Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori*, a. V, nn. 5-6, maggio-giugno 1930.

DI TITO SCHIPA, *A.B.C.*», strumentate *ad hoc* dal direttore della banda. Entusiasmo delirante, scroscianti applausi per il “valoroso Abbate” e il “tenore mondiale”: sceso in piazza, Tito è portato in trionfo, fra ovazioni dirette anche ai vecchi genitori ed alla giovane moglie Antoniette Michel d’Ogoy.

Prima di ripartire, al generoso Schipa non resta che offrire «uno *cheque* di 10 mila lire al Concerto di Squinzano» intitolato a suo nome<sup>14</sup>. A Venezia lo aspetta un’altra banda, quella municipale diretta dal conterraneo Carmelo Preite, il geniale maestro che aveva preconizzato la fortuna lirica de “lu Titu”, anche dirigendolo nel 1917 al teatro Rossini della città lagunare<sup>15</sup>. Ed ora Preite, in omaggio al “divo Schipa” allora nominato Commendatore della Corona d’Italia, fa eseguire a sorpresa «nel recinto della [13^] Esposizione d’arte di Venezia un tempo di marcia dal titolo *Salentina*, composizione dello Schipa stesso»<sup>16</sup> – iniziativa bandistica transculturale, che accomuna Preite ed Abbate, a distanza di un mese l’uno dall’altro.

Alla fine di quella estiva e un po’ occasionale *tournée* fra vecchi amici e nuovi ammiratori, Schipa è a Roma, in Campidoglio, unico cantante invitato alla cerimonia in onore del prossimo presidente argentino Máximo Marcelo Torcuato de Alvear Pacheco: non può mancare l’esecuzione della *Serenata criolla* di Perez Freira, intonata dal tenore con tale “miniata dolcezza”, da commuovere profondamente de Alvear<sup>17</sup>.

## 2. *Il trittico ritrovato: A) Gavotta*

Esattamente a distanza di un secolo dagli eventi narrati, il Conservatorio di Lecce ha acquisito un cospicuo fondo musicale appartenuto alla famiglia Abbate: un faticoso lavoro di inventariazione di oltre 900 unità bibliografiche fra partiture, spartiti, parti staccate, libretti, riduzioni pianistiche, brogliacci, ‘guide’ a 3 o 4 pentagrammi (il tutto in massima parte autografo), ha permesso di enucleare ca. 250 titoli, elaborati nell’arco di un settantennio da Biagio Abbate (Bitonto 1846 - Bisceglie 1917), che fu direttore delle migliori bande della provincia di Bari; e dai suoi figli Gennaro (Bitonto 1874 - Squinzano 1954) ed Ernesto (Noicattaro 1881- Martina Franca 1934), a loro volta pregevoli direttori in contesti inizialmente assai

<sup>14</sup> Anche il «Corriere meridionale» (29 giu., fasc. 22, p. 1, rubrica *Punti, appunti, e appuntini*) nota le «manifestazioni addirittura deliranti rese all’illustre, eminente artista» e lo *cheque* di 10 mila lire da questi offerto «al Concerto musicale magnificamente diretto dal chiarissimo m° cav. Ernesto Abbate».

<sup>15</sup> Per il Preite cfr. M. ANNEA, R. LEYDI, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Bergamo, ABBM, 2004, alla voce.

<sup>16</sup> «La Provincia di Lecce», 2 luglio 1922/fasc. 25, p. 2, *Cronaca. Schipa a Venezia*. Si tratta probabilmente della rivisitazione bandistica delle canzoni ‘leccesi’ di Schipa; in effetti Preite nel 1937 curerà la parte orchestrale per l’incisione che il tenore fece di *Core miu!* e *Lecce mia!* presso la Società Nazionale del Grammofono di Milano.

<sup>17</sup> Cfr. anche «Corriere meridionale», 20 luglio 1922/fasc. 24, p. 1, rubrica *Punti, appunti, e appuntini*. Il presidente argentino aveva un’ottima cultura musicale, avendo tra l’altro sposato il celebre soprano italo-spagnolo Regina Isabel Pacini, all’epoca ritiratasi dalle scene e impegnata in un’intensa attività mecenatesca.

diversi. Gennaro infatti fino al 1930 lavorò per i più importanti teatri d'Europa e dell'America latina; Ernesto svolse la sua attività di capobanda essenzialmente in Puglia<sup>18</sup>.

Tuttavia, i due fratelli vissero simbioticamente la diversa militanza musicale, come attestano consigli, correzioni, riscritture costantemente elargiti da Gennaro ad Ernesto per decenni e fino a che il fratello maggiore non 'ereditò' la direzione della banda "Schipa" di Squinzano dal fratello minore, compiendo un ideale voto testamentario. Gennaro conservò la corrispondenza di studio intessuta con Ernesto, così dolorosamente premortogli: e quelle carte ricche di osservazioni tecniche e formali appaiono di straordinario interesse storico, testimoniando una volta di più, se ce ne fosse bisogno, quale crogiuolo di cultura alta e bassa, antica e moderna, colta e popolare fossero le orchestre e le bande italiane del primo Novecento.

Fra le primizie che si possono cogliere nel "Fondo Abbate", spicca un blocco di tre composizioni che, inizialmente creduto mutilo, è stato per via filologica ricondotto alla originale, organica legatura (per un totale di 18 pagine), pescando pazientemente in un mare di carte sparse che presentavano stesso grande formato (410x290 mm), identica scrittura e, ovviamente, perfetta congruenza stilistica e formale.

Sul frontespizio della prima pagina del ricomposto trittico si legge: *Composizioni di / Tito Schipa/ A) Graziosetta - gavotta / B) El Coqueton - tango / C) Jota -Danza Spagnola / Istrumentazione per banda di Ernesto Abbate*

Che si tratti di partiture autografe è confermato dal tratto sia delle lettere (largamente 'ricciolute', come tipico di Ernesto), sia dei segni propriamente musicali (nella notazione calligrafica emergono gesti affatto personali per accollature, armature, articolazioni, agogica). Che si tratti della *strumentazione* delle "tre deliziose composizioni di Schipa" proposte nell'estate squinzanese del 1922 è confermato dall'*A B C* dell'intitolazione, ricordata pari pari dalla cronaca locale.

Per apprezzare la direzione assunta dalle rivisitazioni bandistiche, confrontiamo il trittico con gli ipotesti, partendo dalla *A) Graziosetta* – gavotta, brano che, non figurando negli elenchi delle composizioni di Schipa, tuttavia si conserva in stampa d'epoca (Milano, Romualdo Fantuzzi editore, n° di lastra 2233) presso il Conservatorio "Vittadini" di Pavia, con dedica autografa dell'autore rivolta appunto *All'Ill. m° / Franco Vittadini / per omaggio / Milano 11. 2. 916*. Schipa è in quei giorni impegnato con le prove della *Manon* di Massenet alla Scala (direttore Gino Marinuzzi) e oltre che ampliare i contatti professionali, sta affinando la sua formazione<sup>19</sup>.

Di questa *Graziosetta / Gavotta /per / pianoforte / di Tito Schipa*, fu edita contestualmente una versione per piccola orchestra (flauto, clarino, corni, quintetto

<sup>18</sup> Per gli Abbate cfr. *Dizionario della musica italiana per banda* cit., alle voci; e G. GREGUCCI, A. CAPPELLO, P. LAGALLE, *Ernesto & Gennaro Abbate. La storia della banda di Squinzano*, Lecce, Il raggio verde, 2019.

<sup>19</sup> Vittadini, poi docente e direttore dell'Istituto a lui intitolato, all'epoca è noto per le composizioni sacre, specie *Messe* (cfr. <https://conspv.it/franco-vittadini/>), il che può dare nuova luce all'analogo impegno di Schipa.

a corde ed harmonium *ad libitum*), di cui però trovo al momento solo la *réclame* nella stampa pianistica.

Il brano consiste in due paginette linde e delicate in sol maggiore, per un *Andantino* e un *Trio* (cioè un II tempo di *musette*, prima del da capo del I tempo), evocanti, come da titolo, le aggraziate movenze di una coppia di antichi, aristocratici ballerini. Si osservi che già attorno al 1905 il non meglio noto Vincenzo Lo Sena aveva pubblicato una *Graziosetta: gavotta per pianoforte* in sol maggiore<sup>20</sup>, pure lui esaltando nel titolo il carattere *gracieux*, riconosciuto come tipico di tale danza<sup>21</sup>. Ma *graziosette* e *graziose* sono pure mazurche e polke di fine Ottocento e in definitiva la parentela con le pagine di Schipa si limita alla garbata impostazione ritmico-armonica.

Semmai, sorge una più suggestiva associazione: a partire dal 1914 Schipa aveva cominciato a vestire i panni del “chevalier de Grieux” e nel febbraio del 1916 ne dava magnifica dimostrazione a Milano<sup>22</sup>: gli sarà rimasta nelle orecchie qualche movenza della *Gavotta* del III atto di *Manon*, fino a reinventarla a titolo personale? Inoltre, coincidenza forse non peregrina (essendoci di mezzo il Marinuzzi), nell'estate dello stesso 1916, al teatro Solis di Montevideo, Schipa avrebbe trionfato nel ruolo del “chevalier de Saint Lambert”, alla prima de *La última gavota* - opera del giovane maestro uruguiano César Cortinas (suo anche il libretto), ove s’immagina che il protagonista si congedi dalla vita cantando e danzando a tempo di gavotta (a Parigi durante il *Terrore*)<sup>23</sup>.

In effetti, la peculiare dimensione coreutica, già presente - per rimanere al repertorio ‘letto’ da Schipa – come nota ambientale nella *Manon* e più efficacemente messa in scena nell’*Andrea Chenier* di Giordano (fine I atto, epitome d’un *ancien régime* sordo all’avanzare della Rivoluzione) e nell’*Adriana Lecouvreur* di Cilea (III atto)<sup>24</sup>; quella dimensione coreutica, in Cortinas diventa malinconico omaggio a costumi e valori d’una civiltà perduta, e perciò particolarmente fascinosa. Non a caso la critica riconosce all’autore tratti neoclassici (oltre che pucciniani), di quel

---

<sup>20</sup> A Lipsia, per Carisch & Jänichen: op. 71 con dedica *Al Marchese Francesco Gavotti*.

<sup>21</sup> Cfr. G. TANI, *EdS*, Roma, Le maschere, 1975, voce «Gavotta». Il recupero tardo-ottocentesco di tale danza improntata all’ordine e alla simmetria dei disegni spaziali è inteso come «tentativo di reazione ai primi balli eccentrici negroamericani».

<sup>22</sup> A onore di cronaca un giovanissimo Schipa già nel 1910 aveva indossato la galante marsina di Maurizio, nella *Adriana Lecouvreur* di Cilea («Il Risorgimento», 23 marzo 1910/fasc. 12, p. 3: *Cronaca cittadina. Al Politeama*) il cui III atto è tutto pervaso ‘realisticamente’ di un tema di gavotta. Ma è alla *Manon* di Massenet che Schipa lega il suo nome, come già notato nel concerto leccese del 1920.

<sup>23</sup> Cfr. S. SALGADO, *The teatro Solis. 150 years of opera, concert and ballett in Montevideo*, Wesleyan University Press, 2003, pp. 142-144: Marinuzzi voleva portare in scena l’opera nell'estate del 1915, ma per beghe interne al teatro poté proporne solo poche pagine. Plausibile che nel febbraio del 1916, a Milano, egli ne abbia trattato con Schipa, prossimo a imbarcarsi per l’America latina: la direzione dell’opera di Cortinas era stata intanto affidata a Gennaro Paci.

<sup>24</sup> Per stare a titoli ‘frequentati’ da Schipa, il gioco di citazioni può continuare con *Pagliacci* di Leoncavallo (atto II, parodistico duetto di Colombina e Arlecchino) e *Tosca* di Puccini (atto II, gavotta “strimpellata” per frivolo sottofondo alle sulfuree trame di Scarpia).

neoclassicismo erudito e insieme elegiaco, che, come in un gioco di specchi, caratterizza anche certa musica strumentale dell'epoca.

In proposito, tornando alle tante gavotte – non necessariamente *graziosette* – che tra Otto e Novecento affollano i repertori cameristici anche in travaso di quelli lirici (Bonicioli, Cilea, Czibulka, Fauchel, Leoncavallo, Lo Sena, Mascagni, lo stesso Preite<sup>25</sup>), essendo forse note a Schipa (musicista aperto e curioso), sembra utile citarne una *in mi minore per archi*, composta attorno al 1904<sup>26</sup> da Gennaro Abbate. Di tale *Gavotta* – elaborata nella prima fase della carriera di direttore d'orchestra e opere liriche<sup>27</sup> – esistono, nel “Fondo Abbate” (nn. 194-195) le parti autografe (con aggiunta seriore di ottavino e flauto nel *Trio*) e la partitura stampata a spese dell'autore presso Bogani di Milano.

È un brano eclettico, ben al di sopra degli esercizi accademici di cui sopra: nella disciplinata dialettica del quartetto classico, Gennaro ‘deforma’ il materiale settecentesco per densi cromatismi e accentuazioni caricate; o, all’opposto, per estenuati abbellimenti. Certe svolte ritmiche, poi, sembrano echeggiare le movenze d’un *bailarin de milonga* o d’un *tanguero* argentino (ormai accasati a Parigi), piuttosto che quelle d’un azzimato *chevalier* francese. Guizzi latino-americani che sembrano preavviso del prossimo approdo di Gennaro a Buenos Aires<sup>28</sup>. L’esito dovette appagare l’autore, che rilanciò l’impegno con un *Minuetto-Maestoso* in do maggiore (n. 189 del “Fondo Abbate”), per archi, legni e ottoni (4 corni, 3 trombe, 3 tromboni e oficleidi), il tutto ritmato da cassa e piatti in *pianissimo*: anche qui stratificazioni e paradossi stilistici di bell’effetto.

Del resto, che la rivisitazione di *danze antiche* fosse occasione di trasversali sperimentazioni è testimoniato, dopo Abbate, da autori del calibro di Malipiero (*Gavotta, minuetto, giga per pianoforte* del 1910)<sup>29</sup> e Respighi (*Sévres de la vieille France* 1920); il quale soprattutto, sulla scia di Prokovief (*Dieci pezzi per pianoforte* op. 12 e III tempo della *Sinfonia classica*) aggiunge alla rievocazione un tocco ironico: specie nella finale *Gavotte* del suo balletto di porcellane, traspare la

<sup>25</sup> Il brano di quest’ultimo, *Le Temps de jadis. Gavotta per quartetto d’archi* (ed. Ricordi 1889), emblematizza nel titolo la dimensione ‘nostalgica’, sulle orme di Cilea (1887, suite per orchestra: il tempo *Alla gavotta* anche edito per pianoforte) e precorrendo Mascagni (1900, *Gavotta delle bambole* per archi).

<sup>26</sup> Cfr. «Natura ed arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di Scienze, Lettere ed arte», 1903-04, fasc. VIII.

<sup>27</sup> È certo in virtù della presenza del fratello a Squinzano che Gennaro nel 1919 e 1921 viene a Lecce per dirigervi le stagioni liriche: cfr. i.e. «Corriere meridionale», 1921/fasc. 15 e 26, rubrica *Teatri e Concerti*.

<sup>28</sup> Resta la bozza di un suo *Tango* (n. 209 del “Fondo Abbate”), ‘guida’ a una partitura non ritrovata. Si conserva invece completo (n. 174) un *Fox Trot* per banda, altro *mix* stilistico di incantevole *verve*.

<sup>29</sup> Malipiero contestualmente rievoca per via sinfonica e tramite un allegorico *Silenzio*, la gavotta, considerandola “tumultosa [sic] eco di un’antica tragedia”. Sul frontespizio di *suite* pianistica e di sinfonia figurano la Morte e una coppia di danzatori (lui con tricorno settecentesco, lei in languida posa *liberty*) disegnati da Mario de Maria (*Marius Pictor*).

distanza fra l’ora e l’allora, grazie al gioco di timbri (legni e ottoni), armonie e articolazioni ‘fuori’ stile – mentre la celesta emula un vecchio *carillon*<sup>30</sup>.

A fronte di tali gavotte operistiche, ballistiche o solo strumentali – sempre più intese, dopo la mondiale parentesi bellica, a mescolare estetiche difformi – la *Graziosetta* di Schipa pare come galleggiare sulla fluida complessità dell’epoca trovando in America estimatori del calibro di Anna Pavlova<sup>31</sup>: finché Ernesto Abbate non la usa per pescare, pure lui, nuove soluzioni.

Il contributo del capobanda di Squinzano è spiazzante: cosa più estraneo dell’aristocratica gavotta alle popolari sonorità di piazza? Pur non essendo il primo maestro pugliese a tentare il paradosso – nel 1913 Alfredo Macchitella si era cimentato nel genere a pro’ della piccola banda del Reale Ospizio di Giovinazzo<sup>32</sup> – tuttavia il ‘travaso’ dal pianoforte di Schipa alla grande banda di Abbate ha un fascino tutto suo. Non si tratta di tentare reinvenzioni sinfonico-cameristiche d’impostazione tardoromantica o neoclassica; semmai di acuire un contrasto che è, per dire così, *automaticamente* ironico, viste le forze in campo: la partitura squinzanese consta di flauto, 7 parti di clarinetti (con soprani sestuplicati o triplicati), 5 di sassofoni, corni (a 3), cornette e trombe (a 2), 4 tromboni e 6 flicorni (pure raddoppiati al soprano e triplicati ad alto e baritono), tutti chiamati a disegnare giravolte che s’intenderebbero aggraziate e delicate per antonomasia.

Certo, le percussioni sono ridotte al tinnio d’un triangolo e al picchiettio d’un tamburo, quasi a evocare i passi di azzimati ballerini; ma tenere costantemente a freno altri strumenti dotati di vistosi volumi è impresa ossimorica. Né bisogna aspettare l’epifania omoritmica del *forte* per cogliere il paradosso timbrico e stilistico, perché già sul canto in *piano* di clarinetto e di sax soprani le armonie punteggiate da tutti i legni creano un effetto straniante e quasi comico – aggiornamento bandistico del fuori luogo e fuori misura d’aristotelica memoria.

Pure eccentrica (se non beffarda) pare l’articolazione, ora leggera e staccata, ora pesante e tenuta, col carico di acciaccature e trilli che, in virtù dei timbri in campo, sembrano adatti a una commedia dell’arte – cioè di piazza – piuttosto che a un salotto di *ancien régime*.

Superato il rarefatto dialogo del *Trio, chevaliers et dames* sembrano ormai sfilare per strada assieme agli esponenti del Terzo e pure Quarto Stato, maschere saltellanti di un carnevale popolare e moderno (Leoncavallo *docuit?*). Tito Schipa, uomo notoriamente di spirito, avrà certamente apprezzato questo primo omaggio

---

<sup>30</sup> Per rimanere in Italia, tocca a Casella accentuare in senso strawinskiano gli umori corrosivi presagiti da Abbate, Malipiero, Respighi, puntando a un’astrazione formale ‘epurata’ d’ogni nostalgia (*Serenata per piccola orchestra*, premiata a Filadelfia nel 1927).

<sup>31</sup> Cfr. «La Provincia di Lecce», 11 gen. 1920/fasc. 2: traducendo da «Music News», scrive che Pavlova spesso ‘suona’ (letterale di plays) una gavotta che Schipa ha composto per lei; in effetti la ballerina è immortalata in statuine nominate “Pavlova Gavotte”, titolo di un brano di Paul Lincke.

<sup>32</sup> Partitura presso la Biblioteca del Conservatorio di Bari, assieme a un *Minuetto* composto lo stesso anno per gli ‘Spizioti’ di Giovinazzo.

bandistico, capace di rivelare le malinconiche arguzie sotse alle sua *graziosetta per pianoforte*.

### B) Tango

Nel 1913 Schipa aveva pubblicato a Buenos Aires (presso Davide Poggi) il suo primo tango: *El Coqueton* (il vanitoso), dedicandolo a Tito Ricordi, allora subentrato alla guida della omonima casa milanese col progetto di rinnovarne repertorio e mercato. Per parte sua il tenore leccese si godeva i trionfi della prima trasferta internazionale, con la soddisfazione di aver reso più solido il ‘ponte lirico’ che da quasi due secoli univa l’Europa all’America latina – ‘ponte’ che Schipa attraverserà felicemente per altre dodici volte.

Ma fra i due continenti, a inizi Novecento, s’era aperta un’altra, inversa e decisamente trans-culturale rotta musicale, quella del tango: rotta che restituiva al Vecchio Continente umori folklorici convogliati e rimescolati sul Rio della Plata da generazioni e generazioni di *emigrantes*. Approdata in Francia, la scandalosa danza *porteña* aveva conquistato sia gli esclusivi salotti di Parigi, sia le sale da ballo popolari, assumendo a seconda dei casi le movenze d’un *flirt* elegante o d’un amplesso sanguigno. Dalla Francia, il flessibile eppur caratteristico repertorio *tanguero* era rimbalzato con particolare fortuna in Italia, anche per impegno della mitica coppia D’Annunzio-Casati Stampa (ma orecchie attente, s’è visto, le aveva pure Gennaro Abbate). Onda su onda, il tango stava per riattraversare, ‘europeizzato’, l’Atlantico, sui piedi d’un ballerino d’eccezione, Rodolfo Valentino<sup>33</sup>.

Intanto, quasi fosse un proteiforme organismo, la danza *porteña* assumeva nuovi tratti, propriamente canori – ed è noto il contributo di Schipa e del suo coetaneo ‘allievo’ Carlos Gardel a questa svolta, l’uno e l’altro propiziatori di ritmi più languidi, più adatti ad accogliere un testo da cantare. La variabile lirica a sua volta sollecita rivisitazioni tutte strumentali, presupponenti un nuovo modo di ascoltare, sognando caldi amplessi, senza avventurarsi in movenze complicate.

Del primo tango di Schipa, concepito perché ‘canti’ il pianoforte solo (forse nel 1913 il tenore, pur padroneggiando la lingua castigliana come interprete, non se la sentì di metterla lui stesso in musica), esiste in effetti una versione col flauto che ne evidenzia il profilo melodico: tale versione ‘arricchita’ fu edita a Milano dal Fantuzzi con numero di lastra 2236, contigua cioè a quella della *Graziosetta* databile attorno al 1916 – forse, come accennato sopra, le due stampe milanesi arrivarono a Squinzano per mano di Schipa stesso.

Certo è che, a fronte del ritmo *criollo* raccolto da Tito a Buenos Aires (2/4 *Andante* e *Trio* traboccati di *sincopa caracteristica* ovvero *pie’ de musica negra*)

<sup>33</sup> Cfr. R. PELINSKI, *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, in *Il Novecento* cit., pp. 1132-1165.

e melodizzato da par suo sul giro tonale di I-V-IV-I con relativi ‘guizzi’ cromatici (simbolo e pungolo di tensione), Ernesto Abbate scatena tutte le possibilità timbriche, dinamiche e per l’appunto liriche della sua banda. Le parti sopraniili (cornette, trombe, flicorni) cantano come seguendo un testo amoro-so e tuttavia, la peculiare articolazione con rapida alternanza di staccati e legati; il dialogare per chiasmi che coinvolge via via i sax e gli altri legni; tutto sembra veramente figurare ora la *caminata*, ora i languidi volteggi, i sensuali *adornos* o il passo saltato in controtempo di diverse coppie di *tangueri*, per quei cambi ‘liberi’ e ‘inaspettati’ della figurazioni, che pongono la danza argentina agli antipodi della simmetrica regolarità di una gavotta.

Il breve *Trio centrale* del *Coqueton* gioca poi sul massimo contrasto di *piano* e *forte*, per quelle improvvise fiammate e gli altrettanto repentina smorzamenti che sono l’anima del tango. E tutto questo muoversi della melodia in varie direzioni, poggia su accordi e lineari modulazioni dei registri gravi, che paiono dar fiato a un gigantesco *bandeon*, pure inteso a favorire il battito di tacchi e lo strusciare *arrastre* di piedi ballerini, pronti a conquistare (almeno nell’immaginario) sale da ballo e piazze salentine. Ernesto dispiega sinfonicamente tutti gli umori, le movenze ‘argentine’ che Tito ha condensato al pianoforte. Il gioco riesce perché probabilmente anche il direttore di banda ha le orecchie piene di sonorità proprie dell’America latina - suo fratello Gennaro, altro reduce da trionfali *tournée* a Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo, nel 1919 e 1921 ha fatto tappa a Lecce per dirigervi la stagione lirica locale: è plausibile che abbia aggiornato Ernesto su ritmi e armonie popolari nel Nuovo Mondo.

Ancora qualche anno e questo omaggio squinzanese allo Schipa *tanguero* non sembrerà più così sperimentale (e alquanto scandaloso): un editore specializzato nella musica per fiati come il perugino Tito Belati comincia a sfornare i tanghi di Amedeo Amedei (1925, 1928) e Costantino Ferri (1930), seguito a ruota dalle case editrici Ars Nova di Torino (coi tanghi bandistici di Raffaele Valente) e Carisch e Ricordi di Milano<sup>34</sup>: ma anche la Puglia continua ad evocare *milonghe* d’oltreoceano, sempre più fantastiche e sempre meno ballabili, come dimostra il *Tango sinfonico ‘Visioni messicane’* (pure Messico e Cuba erano ritenute patrie della danza), brano composto nel 1935 per la grande banda di Conversano da Giuseppe Piantoni, storico amico-rivale di Ernesto e Gennaro Abbate, nonché di Carmelo Preite e Paolo Falcicchio<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfr. opac.sbn.it, ai nomi.

<sup>35</sup> Per rimanere agli anni oggetto d’indagine cfr. i.e. «Corriere meridionale», 17 agosto 1922/fasc. 28, p. 2: *Le nostre bande* e p. 3: *Ancora quei benedetti maestri di banda!* Piantoni succedette a Ernesto nella guida della banda di Soleto: fu quindi a Presicce (1922-23) e, dopo una parentesi campana, a Conversano (1925-29; 1934-50) e a Castellana Grotte (1929-34): [www.musica.san.beniculturali.it/istituto/gran-concerto-bandistico-citta-di-conversano-giuseppe-piantoni](http://www.musica.san.beniculturali.it/istituto/gran-concerto-bandistico-citta-di-conversano-giuseppe-piantoni); [www.associazionemusicalepiantoni.it/vita\\_piantoni.pdf](http://www.associazionemusicalepiantoni.it/vita_piantoni.pdf).

C) *Jota*

*Hispania capta, cepit Schipam*, verrebbe da dire con classica parafrasi. Se non che il tenore lirico, sempre più *ganado en el corazon* dal risveglio nazional-popolare del mondo ibérico e latino-americano, di quel mondo risvegliato diventava di anno in anno più padrone, supportandone le istanze non solo come interprete e divulgatore – già s’è detto dei brani di Barrera-Calleja e Perez-Freire portati a Lecce in concomitanza con la registrazione americana: di lì a poco il “tenore mondiale” s’impegnerà col de Falla più *popular*<sup>36</sup>. Non a caso Schipa è fin dalle prime *tournée* «fatto segno dalla popolazione e dalla famiglia reale spagnola di manifestazioni più cordiali, affettunose ed entusiastiche», così da esser nominato commendatore dell’Ordine Reale di Spagna prima ancora che della Corona d’Italia<sup>37</sup>.

In quanto allo Schipa autore ‘spagnolo’ e ‘latinoamericano’, è nota la sua produzione specifica a partire dal sopracitato *Coqueton*: però manca all’appello la *Jota*, fatta pervenire alla banda di Squinzano. Per scriverla, Tito potrebbe aver fatto tesoro di analoghe *canciones de baile* da lui portate al successo mondiale come interprete e registrate per *Victor* e *Pathé*: cioè la *Jota* dalle *Siete canciones populares españolas* per canto e pianoforte del solito de Falla<sup>38</sup>; e la *Jota navarrese* (*¡Ay, canto alegre de mi país!*), tratta dalla più celebre *zarzuela* di Ruperto Chapi, *La Bruja* (la strega)<sup>39</sup>. Senza dire delle ‘riduzioni’ pianistiche di altri autori ‘nazionali-popolari’, come Francisco Tarrega ed Enrique Granados, che da tempo deliziavano i salotti non solo spagnoli: ‘riduzioni’ che Schipa forse conosceva.

Purtroppo, della *Jota* scritta dal tenore leccese (forsanche nel testo, se ne fu dotata) affiora traccia solo e sotto la strumentazione bandistica di Ernesto Abbate, che volle così concludere il trittico omaggiante il generoso amico e Presidente del Concerto squinzanese.

Calibrando ruoli e volumi, Abbate sottolinea i tratti folklorici della *Jota*, il cui etimo implicherebbe passi vivaci, a partire dai caratteristici *embotados* (salti col lancio alternato delle gambe), ma le cui innumere tradizioni locali (aragonese, navarrese, valenciana, castigliana) accolgono, tutte, anche figurazioni morbide e scivolate, come le *campanelas* (movimenti circolari delle gambe con la punta del piede a terra)<sup>40</sup>, nonché il lirico alternarsi di voci soliste e coro.

Trasversalmente caratteristico è ovviamente l’impulso ritmico, cui si attiene Abbate, lavorando sulla eclettica versione, che Schipa dovette dare alla *Jota*. Il

<sup>36</sup> Cfr. M. DE GIORGI, *Schipa, il mondo iberico-americano e la Spagna*, in *Canto per te. Omaggio a Tito Schipa*, a cura di Elsa Martinelli, Lecce, ed. Grifo, 2016, pp. 94-100.

<sup>37</sup> Nel 1922 il fatto è sottolineato sia da «La Provincia di Lecce» (fasc. 25 cit.) che dal «Corriere meridionale» (fasc. 23, p. 1: rubrica *Punti, appunti, e appuntini*).

<sup>38</sup> Edite a Parigi nel 1922, Schipa ne registrò il quarto brano per la Victor nel 1924.

<sup>39</sup> Eseguita la prima volta a Madrid nel 1887; la *Jota* per solo e coro del I atto divenne uno dei brani più famosi del repertorio di *zarzuelas*; Schipa la registrò (a solo, accompagnato dal pianoforte) per la Pathé nel 1919.

<sup>40</sup> E. BRUNELLESCHI, *EdS* cit., voce «*Jota*» e R. ESPADA, *La danza española: su aprendizaje y conservación*, Madrid, Min. de Educación y Cultura, 1997, pp. 369 e sgg.

tempo ternario è infatti ora stretto *in uno*, ora dilatato *in tre*, a seconda del quadro coreutico e della emozione evocati; come caratteristica è la serrata alternanza fra robuste omoritmie in anacrusi (staccate, staccatissime, marcate) e delicate scalette ascendenti-descendenti, legate nel tipico modulo *croma puntata-semicroma*, che Ernesto affida preferibilmente ai legni.

Ecco nuovamente e ancor più evidente il ‘vantaggio’ della tavolozza bandistica: il direttore del Concerto squinzanese dilata in senso coreutico-orchestrale la *canción de baile* raccolta-reinventata da Schipa alla tastiera (è plausibile che l’ipotesto della partitura per fiati sia stato pianistico). Ovvero, da esperto capobanda qual è, Ernesto restituisce a danza e canto popolari l’ampio spazio e le molteplici direzioni insite in una *fiesta* di piazza – quella *fiesta* che Tito presumibilmente aveva ‘ridotto’ a *souvenir* salottiero.

La banda suona e sembra di vedere coppie di ballerini che si staccano dalla massa coreutica, volteggiando leggeri; poi il coro risponde, battendo vigorosamente il tempo col sostegno d’un tamburello basco, ovvero un cimballo a sonagli non molto dissimile da quello in uso nel folklore salentino. Finché, al centro della composizione, sul rarefatto accompagnamento dei legni, Abbate fa levare la voce in *a solo* e *con sordina* di Armando Capone, flicorno tenore, non a caso popolarmente ritenuto “sospiroso emulo di Tito Schipa”: ed è come se, fermandosi la danza e tacendo il coro, si mettesse a cantare Schipa stesso – lo slancio lirico, così puro e delicato ricorda veramente certe linee melodiche care a Tito. Rallentando e allargando l’ultima ascesa melodica, il solista<sup>41</sup> si ferma sulla tonica *mib*, per una messa di voce coronata, che certo avrà strappato l’applauso dell’uditore.

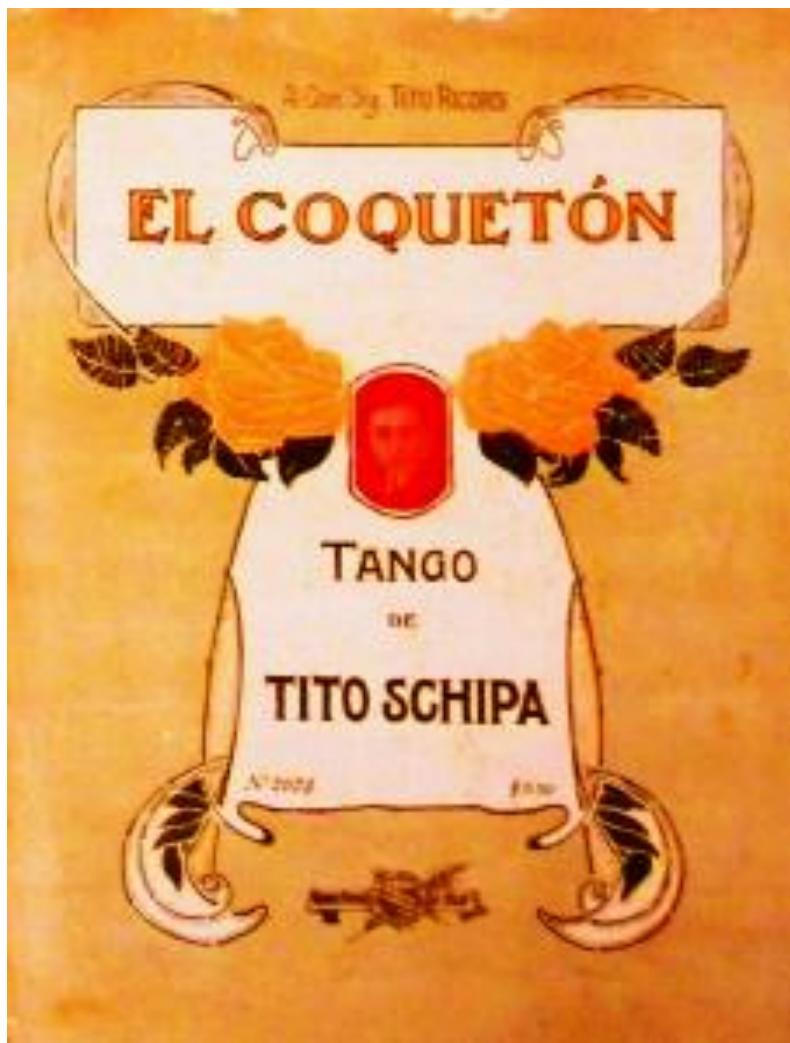
Galvanizzato da questo suggestivo *transfert* coreutico-lirico-strumentale, strategicamente messo a chiusura del trittico *ABC*, i cittadini di Squinzano nell’estate del 1922 portano in trionfo per le strade cittadine Tito Schipa ed Ernesto Abbate, musicisti colti e popolari nell’accezione più trasversale e simbiotica che tale binomio possa sottendere.

---

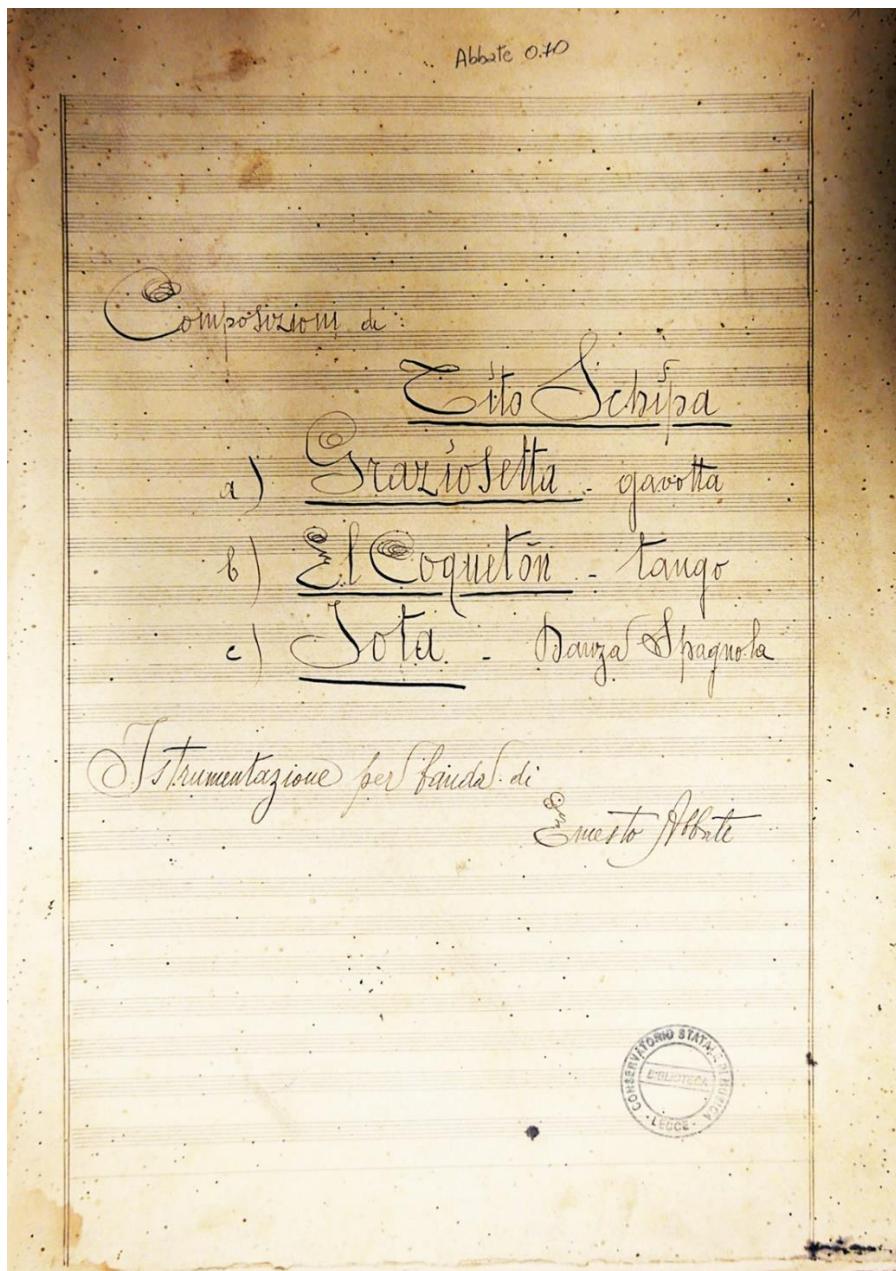
<sup>41</sup> Secondo il «Corriere meridionale» (18 febbraio 1926/ fasc. 7, p. 1: *Gran concerto bandistico a Squinzano*), fin dall’inizio della conduzione Abbate, il vanto della banda è la «falange di ottimi strumentisti scritturati anche da diplomati del R. Conservatorio di Napoli; ai notissimi solisti professori Lamarina, Coppone, Curti, Ventrella, Pezzullo, Amoroso», si aggiunge dopo qualche anno «il celebre cornettista prof. D’Errico Giuseppe». Perciò «il sessennio di vita artistica trascorso in continue *tournée* da questo eccellente organismo bandistico è valso ad assicurargli la fiducia, il favore, le simpatie di tutti i pubblici del Mezzogiorno d’Italia».



Biblioteca del Conservatorio "Franco Vittadini" di Pavia, *Graziosetta*.



Biblioteca del Conservatorio “Tito Schipa” di Lecce, *El Coqueton*.



Biblioteca del Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce, Fondo Abbate, [Tre] *Composizioni di Tito Schipa* strumentate per banda da Ernesto Abbate, frontespizio e a seguire pagina d'attacco della *Jota*.

Allegro, in modo    Sota    Danza Sbaognola

Allegro in modo  
Abbate n. 041

Allegro in modo  
Abbate n. 041



Schipa all'epoca della nomina come Presidente onorario della banda di Squinzano (collez. privata).



SQUINZANO - Piazza Plebiscito

(Collezione privata).