

Luigi Rizzola, tra operette e musica per banda

Silvestro Sabatelli*

Abstract. Luigi Rizzola (Turin 1877 – Taranto 1969) was a composer and conductor whose career spanned operetta and band music. His versatility allowed him to adapt to changing musical trends, composing works that ranged from light theatrical pieces to funeral and military marches. Trained in Turin, he collaborated with major operetta companies before directing prominent bands, like the wind orchestra of Taranto. His most renowned piece, *Mamma*, became a staple of Settimana Santa processions in Southern Italy. Rizzola's melodic clarity and orchestration reflect his operetta background, blending theatrical elegance with band tradition. Though overlooked today, his work showcases remarkable craftsmanship and artistic coherence across genres.

Sintesi. Luigi Rizzola (Torino 1877 – Taranto 1969) è stato un compositore e direttore d'orchestra, attivo nel campo sia dell'operetta sia della musica per banda. La sua versatilità gli permise di adattarsi ai cambiamenti del gusto musicale, componendo opere che spaziano dalle pièces teatrali leggere, alle marce funebri e militari. Formatosi a Torino, collaborò con importanti compagnie di operetta prima di dirigere bande rinomate, come quella di Taranto. Il suo brano più celebre, *Mamma*, divenne simbolo delle processioni della Settimana Santa in tutto il Sud Italia. La chiarezza melodica e l'orchestrazione elegante riflettono la formazione teatrale dell'autore, che si innesta felicemente nella tradizione bandistica. Sebbene oggi poco conosciuti, i suoi lavori testimoniano una coerenza stilistica che appare sempre funzionale ai contesti artistici di riferimento.

Ouverture

Straordinaria caratteristica del compositore oggetto del mio studio è la ‘mutevolezza’. Come ovvio, tale disponibilità a cambiare appare soprattutto legata a circostanze professionali: *in primis*, a periodi di carenza di lavoro, causati dal mancato finanziamento di enti tradizionalmente preposti all’organizzazione di eventi artistici, o imposti dal mutare dei gusti musicali del grande pubblico. Ad esempio, tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del secolo successivo in Italia si assiste all'affermarsi sempre più impetuoso delle musiche d'oltreoceano, a fronte della lenta decadenza della canzone napoletana e di analoghi nostri generi popolari - quelli che per decenni erano stati i principali prodotti che, ‘assorbendo’ il nuovo, lo adattavano ad un più largo e trasversale ‘consumo’ musicale (una crisi che porterà fra l'altro alla nascita dei diversi filoni della musica “leggera” italiana nei successivi anni Cinquanta-Sessanta).

In questo panorama di continue e rapide trasformazioni, pesante è poi il peso di guerre, carestie, fenomeni migratori e di inurbamento, che scuotono dalle fondamenta le tradizione musicali di regioni e nazione. Pertanto, fu capacità propria degli artisti più resilienti sfruttare al meglio certe peculiari qualità, ovvero, nel caso di compositori

* Conservatorio di Musica “Tito Schipa” – Lecce, silvestro.sabatelli.dottorandi@conservatoriolecce.it

come il Rizzola, fare affidamento su una capacità di scrittura duttile, espressione di sintesi stilistiche spesso geniali.



Luigi Rizzola, foto con dedica e firma autografa, Genova 24 gennaio 1927 (collezione privata).

Questa duttilità appare tanto più importante se si pensa che nonostante gli artisti si ‘divertissero’, in senso etimologico, a cambiare pelle ad ogni impegno loro commissionato, tuttavia fra Otto e Novecento non sempre risultava agevole passare dalla composizione per orchestra alla strumentazione per *ensemble* diversamente strutturati, in quanto le esigenze morfologiche degli organici in campo, i risultati acustici, i contesti stessi dell’esecuzione e della fruizione erano tra loro molto differenti.

Per dire, scrivere per organici sinfonici o per piccoli *ensemble* a strutturazione ‘classica’, caratterizzati cioè da sezioni a terrazze e rivolti ad un pubblico relativamente ‘beneducato’, poteva essere considerato, mediamente, esercizio più ‘scorrevole’, per dire così, rispetto allo scrivere per un organico bandistico, più o meno ampio, che doveva attrarre e mantenere l’attenzione di un pubblico quanto mai variegato, per lo più in luoghi aperti.

A livello di organizzazione della scrittura la sostanziale differenza si trovava nella presenza o meno della sezione degli archi, che tanto ‘agevolava’ il lavoro dell’orchestrazione ‘classica’; e, per converso, nella ricchezza delle sezioni di legni e ottomi in banda, impreziosita sul finire dell’Ottocento dalle *classi* di sassofoni e flicorni.

In sintesi, è possibile sostenere che solo pochi maestri ebbero, e hanno ancora, il dono della ‘mutevolezza’, della capacità di muoversi agilmente fra repertori e contesti diversi, magari ‘contaminandone’ le caratteristiche. Tra questi maestri spicca certamente Luigi Rizzola, in ambiente bandistico noto come il compositore di *Mamma*.

Cenni biografici

Rizzola nacque a Torino il 29 dicembre 1877¹ (non 1879²) e studiò al Liceo Musicale cittadino: armonia e contrappunto col maestro Francesco Gaetano Foschini (nel 1889-90), e violino con Luigi Avalle (che insegnava al “Verdi” dal 1884). Sin da giovanissimo Rizzola fu apprezzato direttore di orchestrine, collaborando dal 1902 con varie compagnie di operetta. Tra le prime, quella di Giorgio Cappellano (attiva fino al 1904), quindi quelle di Ettore Vitale (attiva fino al 1920 almeno), di Achille Maresca – con quest’ultimo, che era presumibilmente originario di San Giovanni Rotondo, lavorerà anche il “principe” Antonio De Curtis – e di Guido Magnani.

Proprio durante il periodo d’ingaggio nella compagnia di quest’ultimo, Rizzola conobbe la cantante Olga Castagnetta, che sposò a Genova nel 1908³.

Successivamente passò dalla direzione d’orchestra a quella per banda, divenendo famoso come «maestro della Banda di Taranto, della quale faceva parte

¹ Archivio di Stato di Torino, ruolo matricolare di «RIZZOLA Luigi, classe 1877, matricola 5413, Distretto militare di Torino».

² A. DE ANGELIS, *L’Italia musicale d’oggi*, Roma, Ausonia, 1918, pp. 209-291; C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1938, II, p. 379.

³ F. JACCHINI LURAGHI, *Fiori d’arancio*, in «Ars et Labor», 1, 1908, p. 412.

dal 1931, come 1° flauto, Severino Gazzelloni»⁴, *enfant prodige* che richiamava pubblico da tutto il circondario. Di tale organico comunale, intitolato a “Giovanni Paisiello”, Rizzola fu a capo dal 1935 al 1940 e, alla fine del periodo bellico, fino al 1953, quando la banda fu ricomposta sotto il nome di “Santa Cecilia”, per riprendere poi quello di “Giovanni Paisiello”.

Seppur gli impegni direttoriali fossero intensi, il maestro rimase principalmente legato all’attività di compositore.

La sua versatilità creativa, eclettica e dalla melodia facile, lo rendono autore di musiche che spaziano dall’operetta all’elegia, dalla marcia militare a quella sinfonica, tutti generi accomunati da un particolare gusto estetico, basato sull’eleganza e sulla ricercatezza dell’orchestrazione.

Un interessante aneddoto è legato alla sua composizione più nota, precedentemente citata: *Mamma*.



Rizzola la compose nel 1911 in occasione dei funerali di sua madre in Santa Maria Novella a Firenze; una piccola orchestra da lui diretta eseguì un intermezzo intitolato *Pensiero triste*.

Pensiero triste...

INTERMEZZO

TROMBA Si b
Moderato 3 *p* Allegro Sordina

lento 4 *p* Solo

Andantino L. Rizzola

⁴ M. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda*, Bergamo, Ed. Biblioteca Civica Angelo Mai, 1993, p. 359.

Molti anni dopo, la partitura piacque a Cesare Guardone, mecenate e impresario della banda “Paisiello”, che invitò il maestro a trasformarla in marcia funebre: e precisamente nel 1937, due anni dopo che Rizzola aveva assunto la direzione della banda tarantina, la marcia *Mamma* fu eseguita per la prima volta in pubblico. Da allora è una delle più amate e utilizzate per le processioni dei *Misteri della Settimana Santa* non solo tarantina ma di molte altre città del Meridione. Rizzola è ovviamente autore di molte altre marce funebri (ricordiamo almeno *Christus*, 1945), marce militari (*Aquila blu*), marce sinfoniche (*Santa Cecilia, Carovana, Taranto*), nonché di una ricca serie di musiche per piccola orchestra (operette, intermezzi, danze)⁵.

Va sottolineato che alla formazione dell'autore molto giovò l'aver lavorato per le compagnie di operette italiane, grazie alle quali egli poté padroneggiare le tavolozze timbriche ottenibili con organici ridotti.

È risaputo che questo genere teatrale non permetteva l'impiego di grandi orchestre a causa dei costi di gestione e del personale; dunque, era prassi lavorare con orchestrine costituite da un quartetto o quintetto d'archi (rigorosamente a parti reali), qualche legno (solitamente flauto, oboe, clarinetto e fagotto), una tromba (in rari casi anche trombone), pianoforte e una batteria (coeva, come invenzione, dello stesso Rizzola).

Pertanto, il frutto della sperimentazione sul campo, legato allo studio e al talento musicale, permisero al nostro compositore di dimostrarsi sempre geniale: ogni genere da lui affrontato risulta di egregio livello artistico.

Le acclarate competenze e le favorevoli critiche giornalistiche non gli garantirono tuttavia una vita da celebrità.

Alcune riflessioni sullo stile

Il punto cardine della scrittura di Rizzola non è riscontrabile tanto nell'orchestrazione quanto nella melodia. I suoi temi musicali, risultando di grande impatto emotivo, hanno una costruzione rigorosa e funzionale al coinvolgimento di un largo pubblico, sfruttando appieno l'uso di tecniche composite antiche e moderne. Entrando più nel dettaglio, e come ebbe a scrivere un cronista tarantino nel 1938, «il senso strumentale, così come lo concepisce il Rizzola non sta nella disposizione degli effetti più o meno vivaci, ma [...] nell'intima voce degli strumenti»⁶; non a caso l'attenzione di pubblico e giornali del tempo si concentra soprattutto sulle qualità espressive e l'accattivante melodismo del compositore torinese.

In effetti, approfondendo lo studio della scrittura del Rizzola, non è difficile individuare la stretta relazione tra scrittura bandistica ed operettistica.

⁵ Cfr. *Dizionario universale*, cit., loc. cit.

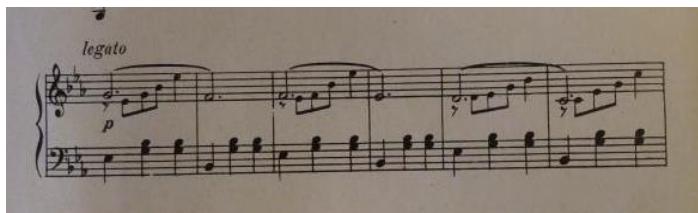
⁶ O.B., *La prima audizione de la Banda comunale*, in «La Voce del Popolo», Taranto, 9 aprile 1938.



dell'organico strumentale, che facilmente potrebbero essere collocati in un genere piuttosto che in un altro.

Se si prende in considerazione, ad esempio, il secondo tema di *Aquila Blu*, risulta palese il richiamo all'intermezzo intitolato *Polichinelle*.

L'*incipit* del secondo tema del primo pezzo ha una linea molto simile al terzo tema dell'intermezzo teatrale; una linea che morbidamente discende movendo per grado congiunto. Il tutto, addolcito da una legatura che enfatizza la curva melodica, ottenendo una sonorità molto morbida nonostante il *f* del tempo di marcia.



Tra i due pezzi non ci sono elementi accomunanti, come il tempo o l'orchestrazione, ma solo il dettaglio nella linea melodica; effettivamente la marcia è scritta in 2\4 mentre l'intermezzo è in tempo ternario: 3\4.

Addentrandosi in informazioni riguardanti i due brani, li potremmo così brevemente descrivere. La prima è una marcia militare composta per banda e tutelata dalla Casa Editrice Pucci: fu stampata da Mignani a Firenze nel 1934, ma, ovviamente, non si è certi che quella sia la data di stesura del pezzo. È ben chiara, però, la funzione di tale brano: omaggiare l'eroismo del "Maresciallo dell'aria" della Regia Aeronautica italiana. Il frontespizio reca, appunto, la dedica *A S. E. Italo Balbo (1896 - 1940)*.

Il secondo pezzo, *Polichinelle*, come detto sopra, è un intermezzo, del quale emergono dalle presenti ricerche solo le parti dell'orchestrina. Pubblicato diversi anni prima, nel 1928 dalla Casa Editrice Musicale Orfeo, è caratterizzato da uno spirito brillante delineato dal movimento ternario che conferisce continuo slancio all'intero momento musicale. La comune prassi del 'riciclo' tematico assume qui una valenza tutta moderna, considerate la diversità dei contesti, delle finalità, delle committenze in campo.

Di simile eleganza è il tema di *Occhi di fuoco*, antecedente di quattro anni l'intermezzo dedicato alla celebre maschera acerrese e costruito anch'esso su un movimento descendente. Questa volta arricchito però da note di sfuggita e appoggiature che rendono ancora più sinuoso l'intero passaggio, successivamente variato sino al riempimento di un intervallo di sesta.

Esistono stilemi che contraddistinguono la scrittura di compositori che hanno potuto sperimentare differenti generi; si tratta di profili melodici, cellule ritmiche e utilizzi



È d'uopo sottolineare che i temi di Rizzola sono caratterizzati dalla rigorosa osservanza della compensazione degli intervalli; ad ogni salto corrisponde un movimento per moto contrario. Sublime tecnica della scuola rinascimentale, che equilibra un *incipit*, una frase, un intero periodo e che trova importante riscontro nella scrittura del nostro compositore.

Lo stesso genere dell'operetta si fregiava di melodie che, a prescindere da andamenti, e impianti armonici, rispettavano tale equilibrio; così i profili sonori potevano risultare di facile ascolto e particolarmente riconducibili ad un titolo o ad una scena particolari.

Basti pensare al celebre *Tace il labbro* tratto da *La vedova allegra* del 1905 di



Franz Lehár, col suo tema che morbidamente, raggiungendo il *climax* all'inizio della seconda frase del ritornello, impegna un semplice intervallo di nona.

O ancora, *Napoletana*, tratta dall'operetta *Scugnizza* del tarantino Mario Costa (1922), che vede nella prima frase del ritornello un movimento discendente, diatonico, svilupparsi in un intervallo di quarta, e che 'madrigalizza' il momento scenico facendo percepire lo stupore del personaggio.

Ulteriore richiamo al tema di *Polichinelle* è riscontrabile nel tema del Trio della marcia *Santa Maura*, che vede una morbida discesa melodica insistente nell'ambito di un'ottava. A leggere il titolo, la marcia parrebbe dedicata a una delle più importanti fra le isole Ionie, oggi conosciuta come Lefkáda, sul versante occidentale della Grecia. È in fase di verifica questa ipotesi, che rafforzerebbe la notizia (tràdita oralmente) dei tour mediterranei affrontati da Rizzola durante il suo periodo di 'militanza' nel teatro d'operetta.

Tornando allo stile dell'autore, non è solo l'andamento melodico a rendere affini le sue marce al genere dell'operetta, ma anche l'utilizzo delle articolazioni. Il semplice staccato impiegato in *Carovana* – marcia orientale della quale ci è pervenuta una copia manoscritta del 1953, probabilmente per mano di Paolo Falcicchio (1879-1963) – su note ribattute in una progressione armonica discendente, evoca molto il *Gastone* di Ettore Petrolini del 1924, nel momento musicale in cui il protagonista si descrive utilizzando uno staccato molto corto per spiegare minuziosi aspetti del suo carattere.

La duttilità del compositore torinese è certamente frutto di un coerente e instancabile studio dei generi musicali che andavano sviluppandosi in Italia e che vedevano negli anni l'evoluzione di quella forma teatrale che ha forgiato Rizzola:

l'operetta. Questa, nata per ‘allegerire’ la scena teatrale, vedeva un ritorno a forme passate come il *Singspiel*; prosa intervallata da arie semplici, sfociata negli anni Cinquanta del secolo scorso nella commedia musicale, che prevedeva leggerezza timbrica e vocale, testi scorrevoli, dinamiche contenute, esattamente tutto ciò che è riscontrabile nel Trio della marcia funebre *Christus*.

Un parallelismo anomalo, se non fosse per l'intero colore attribuito dal compositore a questo momento musicale. Seppure con l'andamento della marcia funebre, il *Trio* raccoglie tutte le caratteristiche della “macchietta”. Basso corto in battere e armonie di accompagnamento per ogni seconda suddivisione, un tema disteso, contrappuntato nella ripresa da leggerissime fioriture discendenti dei clarinetti basate sull'arpeggio di sesta - tipico della musica “leggera” - basti pensare al tema principale de *L'opera da tre soldi* di Kurt Weill del 1928, o a tutto il repertorio di canzoni tra gli anni Venti e Cinquanta - che conclude la cadenza perfetta con una sorta di glissando “scritto” in discesa.



Luigi Rizzola è stato un agile professionista della composizione, capace di spaziare dalla marcia al tango, dall'elegia classica all'operetta leggera, spesso combinando insieme i diversi *pattern* di riferimento. Certamente il recupero di sue partiture ancora irraggiungibili ci consentirebbe di apprezzarne meglio le qualità di scrittura: anche se l'alea insita nella conservazione di tali fonti ‘minori’ rendono il lavoro di ricerca difficile. Si auspica, perciò, a beneficio della comunità scientifica, degli artisti e del pubblico, una maggiore collaborazione fra studiosi, collezionisti ed amatori di repertori oggi considerati ‘di nicchia’, il che consentirebbe di comprendere al meglio il vivacissimo contesto musicale della prima metà del Novecento, al di là di certe gerarchie stilistiche e formali che Rizzola seppe scavalcare con grande agilità.