

## CAPITOLO QUATTORDICESIMO

*Wagner: canzone popolare e popolaresca.*

*Cenni storici sulla canzone napoletana.*

*Il ruolo della poesia nelle diverse fasi dell'evoluzione  
di un genere. Origini della canzone.*

*Il trionfo della canzone: il periodo 'd'oro' (1880-1910)*

Richard Wagner, a proposito della canzone popolare, nel saggio *Pagine d'arte italiana* Ed. Bottega di poesia, Milano, scrisse: "... Il canto popolare è nato da una attività comune, immediata, coerente e simultanea della poesia e della musica: ... una manifestazione inconscia dello spirito popolare mediante il potere artistico. In essa la poesia verbale e quella musicale formano un'unità, poiché al popolo non si affaccia mai il pensiero di cantare canzoni senza testo; però nel popolo, senza verso non c'è melodia. Variando nel corso del tempo ... la melodia varia di pari passo (col) verso; ogni separazione riesce inconcepibile al popolo ..."<sup>114</sup>.

La canzone popolare è per definizione anonima, sia che essa voglia intendersi con Wagner come composizione elaborata o rielaborata da una collettività, da una soggettività indistinta quale riflesso della propria anima, sia che essa voglia intendersi quale rielaborazione di composizioni preesistenti scaturite dagli ambienti dotti della collettività, sia che voglia intendersi quale risultato di una elaborazione maturata nell'alternarsi delle generazioni con l'apporto individuale e per mezzo della tradizione orale, mentre la canzone popolaresca è la trasposizione artistica del sentimento popolare a opera di artisti che quasi sempre con ruoli diversi, di poeta e di musicista, collaborano nella creazione di una composizione canora.

Le prime due concezioni, criticate per il poco realismo che esse sottenderebbero, appaiono per alcuni aspetti fondate qualora se ne dia un'interpretazione logica e psicologica più che lette-

rare, specie con riferimento a Napoli dove c'è prova di una lunga tradizione costituita dall'attività di numerosi autori non professionisti spesso poco istruiti. Tale dato, cioè, legittimerebbe l'ipotesi di una propensione tanto diffusa a creare canti da tradursi almeno in parte in un fatto qualificabile come autenticamente collettivo. In altri termini, se in un determinato contesto, in periodi storici più recenti, v'è prova dell'esistenza di una notevole produzione di canti concepiti da compositori senza alcuna scuola è logico ipotizzare una preesistente maggiore propensione collettiva a tale produzione.

Elio Zikkurat descrive uno degli aspetti del fenomeno offrendo con concretezza una tra le possibili accezioni di canzone popolare che costituisce a ben guardare un corollario di tutte le diverse teorie sopra enunciate, ognuna delle quali contiene comunque elementi di verità: "... *Ché popolare non è frutto di popolo, ma di una o più persone del popolo che trasmettono le loro composizioni per via orale, per cui si perdono le tracce ... degli autori che restano anonimi ...*"<sup>115</sup>. Tale definizione per la sua immediatezza offre uno spunto per chiarire che non è appropriato in ogni caso definire 'popolare' ogni canzone antica di cui non si conoscano gli autori.

Con riferimento al Settecento e inizio Ottocento, ad esempio, numerose canzoni di cui non sono noti gli autori non possono in nessuna delle possibili accezioni considerarsi popolari data la evidente coerenza di stile, la complessità armonica e melodica che le caratterizzano. Esempari di questo tipo sono tra i tanti *Cannetella* e *Fenesta vascia* (secondo Ettore De Mura, *op. cit.*: la prima è elaborata da G. Cottreau nel 1829 e la seconda da questi composta nel 1825 su un testo popolare del Cinquecento).

Un discorso a parte – lunghissimo – andrebbe fatto per lo *Lo Guarracino*, un vero e proprio poemetto di cui esistono diverse versioni.

Sia la prima, pubblicata nel 1829 da Oskar Ludwig Bernhard Wolff, sulla scorta delle ricerche del collega Wilhelm Müller, che la seconda, pubblicata da Guglielmo Cottrau (1829), certamente possono essere inquadrate nella terza delle accezioni di canzo-

ne popolare sopra descritte, benché quella trascritta da Cottrau manifesti tutta la sapienza compositiva di un letterato (o più letterati) quale ultimo 'revisore' di un testo senz'altro preesistente e sicuramente già dotato di musica.

Siamo ancora in una fase (Settecento - inizio Ottocento) in cui molti sostengono che non si possa ancora parlare di 'canzone napoletana', forse, mi sia concesso, con una punta di conformismo: per il vero, componimenti di inequivocabile matrice culturale partenopea ce ne sono nel Settecento oltre che già nel Quattrocento con i *rimatori napoletani* e nel Cinquecento.

È evidente, peraltro, che buona parte delle canzoni del Settecento che ci sono pervenute e ancor più quelle dei primi cinquant'anni dell'Ottocento siano state concepite da musicisti esperti. Ed è logico supporre che alcune di queste siano state composte da allievi dei conservatori napoletani che, per sostenersi agli studi, notoriamente usavano prestare la loro opera per occasioni di vario tipo, prendendo così confidenza anche con ogni genere di musica in voga. Infatti la presenza di qualche vocabolo di dubbia provenienza partenopea individuabile in alcune di queste canzoni di notevole spessore artistico musicale, che peraltro credo palesino talvolta la coincidenza di paternità di entrambi i testi, musicale e letterario, inducono a tale supposizione.

Quanto scritto circa tali conservatori al capitolo V rende poi l'idea delle capacità degli allievi che li frequentavano, i quali col trascorrere del tempo eran sempre meno identificabili come quegli orfanelli per i quali tali istituti furono istituiti (conservatorio è parola che indica infatti la funzione del "conservare", ospitare) ma semplicemente come studenti anche di diversa provenienza geografica di scuole sempre più prestigiose.

Raffaele Di Mauro, al termine di una analisi quanto mai approfondita sull'origine della meravigliosa *Fenesta che lucivi*<sup>16</sup>, che egli accomuna a tutta una serie di «... Canzoncine o canzonette ricavate da canti artigiani di area cittadina sottoposti a una "limatura" colta di maestri come Cottrau, Ricci, Florimo ecc. o da loro composte cercando di "imitarne" le caratteristiche ...», afferma poi che «... Questa vasta produzione rappresenta quel periodo

di “incubazione” da cui poi verrà fuori nell’ultimo ventennio dell’800 la canzone napoletana classica in quanto canzone urbana d’autore con i suoi elementi di ibridismo e con alcune precise caratteristiche ...» e che, peraltro, in ordine queste “... Decine di migliaia di brani ... manca una seria catalogazione del materiale ...” e per le quali dunque “... Si naviga ancora a vista ...”.

Si comprenderà pertanto il valore relativo di ogni supposizione che si voglia fare in ordine alle caratteristiche precise di tale vastissima produzione dal momento che gran parte di essa rimane inesplorata e in gran misura inesplorabile, ma è impensabile, al tempo stesso, non vedere in essa l’espressione di un genere, il genere ‘canzone napoletana’.

Nella storia di Napoli si sono alternate epoche rispetto ad altre in cui i testi dei canti erano testi di poesia e, alla luce di quanto ci è dato sapere e di quanto ci è pervenuto, la ‘canzone’ popolare visse i momenti più significativi nel Quattrocento e tra la fine dell’Ottocento e inizio Novecento.

Una prima produzione di composizione popolare assai consistente, essenzialmente nella versione più antica dello *strambotto*, prende corpo nel Quattrocento.

Sebastiano Di Massa afferma<sup>117</sup> che i componimenti della raccolta dei *rimatori napoletani* del Quattrocento contenuti nel Codice 1035 della Biblioteca Nazionale di Parigi, “... Nel quadro della letteratura nazionale ..., riaffermano che lo *strambotto*, forma principale della poesia del popolo, nacque nel mezzogiorno d’Italia e si sviluppò dalla Sicilia a Napoli, estendendosi poi nelle altre regioni d’Italia ...”.

L’autore descrive la forma dello *strambotto* come quella propria del canto popolare, che emerge dall’argomento trattato, costituito dalle pene d’amore, e dal tono dei canti ove «... È *palese* ... quell’onda di sentimento popolare, che rende fresco e corrente il verso, creando attorno alle parole un alone di poesia che va oltre la semplicità del concetto espresso ... E se il *Torraca* esprime riserve sui componimenti di questi *rimatori* rilevandone la artificialità proprio in dipendenza della derivazione dai modelli popolari ... D’Ancona nota: “Quel che accadeva ... in quella specie di acca-

*demia che raccoglievasi nel palagio medico, avveniva anche nello stesso tempo nell'Italia inferiore alla Corte degli Aragonesi. Anche là sentivasi il bisogno di innovare le forme della poesia ...».*

A Napoli, spiega Torraca, Cariteo scrisse in lingua italiana e fu il primo a “... *Volgersi all'imitazione della poesia popolare ...*”. Ma per questi, come per altri poeti della Corte aragonese, si trattava di voltare in lingua letteraria le forme vernacole, con il risultato di rendere inevitabilmente pesanti e artificiosi i loro componimenti, mentre al Poliziano e ai Fiorentini giovava accostarsi a quelle forme vernacole per attingere da queste vivacità e brio senza alcuna difficoltà e preclusione di mezzi espressivi.

Giova invece qui ribadire l'importanza dell'impulso verso forme di poesia musicale che venne dalla famosissima Accademia della Corte aragonese, ricordando il nome di alcuni esponenti quali Giovanni Pontano, che ne fu attivissimo presidente, e Jacopo Sannazzaro che con la sua *Arcadia* fornì inesauribile ispirazione per la poesia italiana e ancor più per le “... *Varie letterature europee ... Assai profondo e ampio (fu) l'influsso esercitato sulle letterature della Spagna, del Portogallo, della Francia, e persino dell'Inghilterra ...*”<sup>118</sup>.

Prima di completare l'accento ai componimenti del Quattrocento è utile evidenziare come ancora nel 1662 il napoletano costituiva un idioma talmente ricco, vario e completo da consentire a un misterioso personaggio, che volle celarsi dietro lo pseudonimo di Partenio Tosco e la definizione di *Accademico lunatico*, di dimostrare con la sua opera (*L'eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla toscana*)<sup>119</sup> la superiorità dell'una ‘lingua’ sull'altra, e nessuno potrà mai sapere per quale motivo l'abate Galiani mise fuori contro di lui tanta acrimonia, se solo per la cosa in se o anche perché Partenio, con la sua definizione, finiva per fare il verso alle accademie della “Crusca” di Firenze, degli “Umoristi” di Roma e degli “Oziosi” attiva proprio a Napoli.

In ogni caso se quella napoletana non fosse stata una lingua di grande spessore, una volta declassata a dialetto (inizio Cinquecento) non avrebbe mai potuto lasciare una tale eredità da consentire poi nell'arco di cinque secoli, e in ogni campo, una

produzione artistica dialettale tra le più imponenti e forse la più imponente del mondo.

Per concludere l'accento ai *rimatori napoletani* del Quattrocento torno col citare Di Massa, il quale spiega ancora che in quella raccolta si trova qualcosa di più. Se la maggior parte dei componimenti conservati "... *Sia per la forma – strambotto – sia pel carattere, risentono gli influssi del canto popolare, altri componimenti presentano già la forma della canzone, con le strofe e il ritornello: forma che ritroveremo nei secoli successivi ...*"<sup>120</sup>.

Tali componimenti dunque erano composti da più strofe e un ritornello che si ripete sia nel testo letterario che in quello musicale alla fine di ciascuna<sup>121</sup>.

Questi componimenti sono stati impropriamente definiti *ballate* ma vanno più propriamente qualificati *frottole*, in quanto composti in versi ottonari, mentre la "... *Ballata letteraria ... sui modelli dell'Alighieri, del Cavalcanti, del Petrarca...* (era) *generalmente composta di settenari ed endecasillabi ...*"<sup>122</sup>.

Anche questo rinascimento napoletano almeno in parte origina da un'importante fattore estrinseco e, nella specie, di carattere politico: capitale del Regno ormai la città attrasse sempre più uomini di cultura da tutte le altre aree del sud della penisola, i quali esprimevano la loro poesia, in tutte le sue forme, adottando il napoletano anche perché esso era diventato frattanto lingua ufficiale del Reame. E questi uomini colti spesso erano uomini di governo, diplomatici, come lo stesso Pontano che fu anche segretario di Stato, consiglieri del re, oltre che avvocati, architetti, ecc. che proprio per svolgere i loro incarichi erano a Napoli.

Per tali ragioni è proprio sul nascere che la produzione canora napoletana si connota di quel carattere più ampio di italianità che poi si sarebbe ripresentato sulla scena in altre fasi della sua storia, se è lecito supporre che una vera e propria nascita di quello che in senso lato già si può definire un genere non vi sia stata prima del Quattrocento.

Per il tramite dell'opera di questi autori l'antico dialetto napoletano si arricchì di nuovi mezzi espressivi, consolidandosi

in una forma dotta diversa da quella che il popolo aveva sempre usato e che continuerà a usare. In tal modo si sommava nella complessa realtà napoletana un altro elemento di differenziazione tra due diverse entità culturali: quella togata e quella plebea, differenziazione scaturita fundamentalmente già dalle scelte istituzionali di Federico II.

In seguito avranno luogo frequenti dibattiti – tra i cultori del napoletano – sul maggior valore espressivo e artistico del dialetto dei ‘colti’ o del vernacolo del popolo, dibattiti comunque poco rilevanti perché il popolo napoletano, da sempre intellettivamente alquanto sofisticato, ha sempre apprezzato e promosso le cose belle e di spessore senza curarsi della loro provenienza (forse qualcuno potrebbe sensatamente affermare che il ‘linguaggio’ di Edoardo De Filippo, icona del teatro italiano nel mondo, ovunque tradotto e rappresentato, sia ‘popolare’ o comunque mai ‘colto’? E che ciò che è ‘popolare’ non sia ‘colto’? Come non potrebbe esser definito colto il linguaggio di chi nel 1945 è in grado di rappresentare con *Napoli Milionaria* la “... Dissacrazione di quello che è il nucleo della vita sociale: la famiglia ... con uno psicologismo raffinato ...” oppure di fondere in *Questi Fantasmi* “... Con straordinaria perizia i toni più diversi, dal realismo minuto al grottesco spinto, dal favoloso e dal fiabesco al comico più irresistibile per toccare, infine, il tragico ...”?<sup>123</sup>.

Altri dibattiti si sono avvicinati circa la data di nascita della canzone napoletana, talvolta perdendo di vista il fatto che se fra la Biblioteca Nazionale di Parigi al codice 1035 e la Biblioteca Vaticana al codice 10656 sono conservati non meno di trecentocinquanta componimenti (starmbotti e frottole) di questi *rimatori napoletani*, come anche Paliotti più dettagliatamente riferisce<sup>124</sup>, appare del tutto sensato insistere nel ritenere avvenuta, per alcuni versi, tale nascita nel Quattrocento.

Peraltro solo la vita biologica non resuscita, mentre i fenomeni di cultura possono morire e risuscitare, arricchendosi a ogni rinascita del portato artistico e culturale di ‘vite’ precedenti, tracciando così un percorso culturale identitario che non perde il suo significato e il suo valore unitario solo perché non

sussiste una stretta e continuativa concatenazione di fenomeni culturali nel tempo (i filologi mi perdonino).

In ogni caso S. Di Massa, dopo pregnanti considerazioni che svolge con citazioni di altri autori, pare collocare le origini della canzone napoletana già per via dell'opera dei rimatori napoletani e ci informa che "... Anche in Napoli questi canti si chiamano canzone (*canzuni*) fin dal Secolo XIII ..." <sup>125</sup>.

Della *villanella* s'è voluto scrivere già nel capitolo IX quale presupposto mediato del melodramma e se ne approfondirà il profilo storico-musicale nel capitolo XV, perché essa rappresenta un momento fondamentale per l'evoluzione della musica ma poco rilevante sotto il profilo della poesia in napoletano, il quale peraltro, declassato a dialetto con la dominazione spagnola (vicereame del 1502) che impone come ufficiale la lingua dei regnanti, non produce poesia nemmeno per tutto il Seicento e il Settecento, lasciando provvidenzialmente il posto a una 'salvifica' e rigogliosissima letteratura in prosa.

Infatti il dialetto napoletano rifioriva nella letteratura in prosa con Giambattista Basile, Filippo Sgruttendio, G. Cesare Cortese e altri e si determinava in tal modo un fondamentale incremento della ricchezza lessicale che sarà fondamentale ai fini dell'evoluzione della canzone napoletana <sup>126</sup> per i secoli successivi, mentre nel corso del Settecento le composizioni musicali in napoletano cominciarono a prendere nuova forma, non attraverso la poesia ma per altre vie, compresa la via rappresentata dalla produzione di opere buffe (v. cap. X e più ancora cap. XVII).

Peraltro l'abbandono della poesia (in napoletano), oltre che al declassamento linguistico, è strettamente connesso al clima sociale ed economico del tempo fatto di vicende di grave disagio: il prepotere dei dominatori, la pesantezza delle pretese fiscali, le epidemie di peste e colera in una città impoverita e sempre molto affollata, da cui tra l'altro scaturisce la nota rivolta popolare capeggiata da Tommaso Aniello, l'impavido commerciante passato alla storia e cantato dal popolo come *Masaniello*.

Dopo un altro secolo di grande miseria di massa da un lato e di grande fervore culturale dall'altro scoppia la rivoluzione libera-



le del 1799, la *Rivoluzione Napoletana*, stroncata con la condanna a morte degli intellettuali che l'avevano fomentata e la 'condanna a morte' anche della libertà di parola. Gli intellettuali 'superstiti' si rifugiano nella tradizione culturale partenopea<sup>127</sup> e sempre più nella canzone.

Né è da escludere che, più tardi, altri intellettuali, magari di estrazione politico-culturale in parte diversa, col dedicarsi alla composizione della canzone napoletana avrebbero poi trovato il modo per esprimere l'orgoglio della propria secolare cultura e il sotteso sentimento di avversione per l'affermazione degli interessi sabaudi a discapito del meridione in seguito all'unificazione dell'Italia, e l'“operazione” pare sia ben riuscita fino a quando ad altre cause che sono alla base del declino della nostra canzone se ne è sommata un'altra esterna di carattere politico costituita dal regime fascista che, come ogni regime totalitario, anche con la repressione della canzone e della canzonetta (quale veicolo di idee più immediato e insidioso per la massa) cerca di sopprimere ogni fenomeno intellettuale potenzialmente in grado di minare la propria sopravvivenza.

Si preparava in tal modo, anche per tali ragioni che riguardano la storia della politica, il terreno per quello che è sempre stato considerato da tutti il periodo d'oro di questo genere d'arte (1880-1910), che in parte e in ogni caso è espressione della cultura di una nuova realtà sociale emersa con il tramonto dell'aristocrazia.

In quelle “... *Case piene di inutili tende e inutilissime cose di pessimo gusto ... da quelle persone vestite ridicolmente nascono stupendi versi, stupende musiche ...*” e questo conferma quanto lunga e complessa sia l'evoluzione di un genere musicale la cui nascita non può che farsi risalire, pertanto, a epoche con limiti di partenza molto più sfumati e incerti rispetto a quello indicato dai tanti secondo cui invece tale nascita coinciderebbe con la pubblicazione di *Te voglio bene assaje* nel 1835.

Non è pensabile infatti che la meravigliosa produzione di fine Ottocento e inizio Novecento potesse essere pura espressio-

ne di quel contesto appena brevemente tratteggiato da Mario Stefanile<sup>128</sup> e non piuttosto la matura sintesi, la lievitazione e l'esplosione di un genere musicale che peraltro aveva già all'attivo veri capolavori.

Retrosцена a parte, un fatto comunque è certo: terminato il processo storico del Risorgimento l'ex capitale del Regno delle Due Sicilie, che era già stata con Parigi e Vienna una delle punte del triangolo europeo della economia e della cultura, nell'ultimo Ottocento era ancora uno dei centri intellettuali più vivaci dell'Italia appena unita.

La canzone napoletana a tal punto esplose, i versi di una schiera di poeti fanno il giro d'Europa, poi del mondo, il direttore del *Capitan Fracassa* di Roma pubblica *Funiculì Funiculà* del poeta Peppino Turco e del musicista Luigi Denza e da quel momento vedrà aumentare la tiratura del giornale, cosicché il direttore del maggior quotidiano napoletano del tempo, *Il Pungolo*, chiama due suoi giovani redattori, Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo, a comporre canzoni per fare altrettanto in concorrenza con il giornale della capitale.

Inutile dire che le vendite aumentarono molto, prima per l'uno e poi per l'altro giornale, e questo non può che testimoniare ulteriormente il valore dei versi delle canzoni di quegli autori, dal momento che la musica, spesso ancor più alta degli stessi versi, all'atto dell'acquisto dei giornali doveva essere ignota ai più<sup>129</sup>.

Esplode la canzone napoletana nei *café chantant*, nelle birrerie, in ogni sorta di locale aperto al pubblico svago; esplose la 'Piedigrotta canora' con tutte le già descritte<sup>130</sup> implicazioni culturali, commerciali e industriali.

Insomma, questi poeti, con in testa Di Giacomo che diventa una celebrità internazionale per il rigore e la purezza della sua poesia, e poi Ferdinando Russo, Roberto Bracco, Libero Bovio, E.A. Mario e molti altri, tra Ottocento e Novecento, aprono la nuova stagione della canzone napoletana e ottimi musicisti, anche rappresentanti della musica dotta prestatasi a questo genere musicale, come Francesco Paolo Tosti, Luigi Denza, Pasquale

Mario Costa, Ernesto De Curtis, Vincenzo Valente, Enrico De Leva, Edoardo Di Capua, Ernesto Tagliaferri creano arte sull'arte: traducono con incantevoli melodie tutto quanto Napoli ha 'ingoiato' e metabolizzato per secoli.

Se buona parte della produzione dei secoli meno recenti è inevitabilmente andata persa, la produzione di fine Ottocento e del Novecento è potuta giungere ai posteri quasi per intero sotto forma di spartiti, raccolte e una quantità enorme di incisioni, antiche e moderne, talvolta concepite da alcuni cantanti in forma antologica, come quelle di Franco Ricci, Roberto Murolo, Fausto Cigliano e altri.

Naturalmente questo materiale si riversa sempre più nelle collezioni di privati o di qualche ente, tra le speranze pare disattese di qualcuno che invoca da anni un patrocinio pubblico per istituire un vero e proprio museo e di qualche altro che, lasciata questa terra, non saprà mai che sorte seguiranno migliaia e migliaia di dischi antichi, acquistati, catalogati e custoditi con un amore e una dedizione commoventi.

Pertanto mi auguro vogliate approfondirvi nella conoscenza di tale produzione discografica, dal momento che la migliore informazione in campo musicale si consegue con l'ascolto diretto molto più che con la lettura di notizie al riguardo, magari accogliendo l'invito di prediligere le raccolte che vedono assieme Enrico Caruso, Tito Schipa e Beniamino Gigli.

Con riferimento al tenore marchigiano, poi, è interessante constatare come nelle prime incisioni il suo napoletano si presenti un po' incerto nella pronuncia per poi evolversi alla perfezione in quelle più recenti.

Questo fatto appena descritto testimonia ancora una volta quale considerazione riscuotesse la canzone napoletana nei templi dell'opera lirica, a riprova del suo alto valore artistico. È lo stesso Gigli, credo il più grande tenore lirico della storia, per la sua eccezionale sensibilità di uomo e di artista, per la duttilità e versatilità<sup>131</sup> della sua meravigliosa voce, che testimonia con le sue parole la considerazione che i lirici di ogni nazionalità ed

epoca hanno avuto per la canzone napoletana: “... *Qui mi venne di fare la conoscenza del maestro Ernesto De Curtis, il compositore di molte canzoni napoletane ... che erano già nel repertorio dei miei concerti ...*”<sup>132</sup>.

Sotto il profilo dell'autenticità dell'interpretazione più interessanti sono le incisioni di cantanti napoletani già altrove menzionati come Gilda Mignonette, Elvira Donnarumma, Vittorio Parisi, Salvatore Papaccio, Gennaro Pasquariello, dell'adorabile Franco Ricci e di diversi altri che ebbero meno fortuna. Ma non molto meno autentico poi era il canto di altri artisti che vennero 'assorbiti' da Napoli col tempo, come l'eccellente tenore fiorentino Carlo Buti che l'importante casa editrice La Canzonetta andò a scritturare per la Piedigrotta del 1931 fino a Livorno<sup>133</sup>.