

CAPITOLO TERZO

Cenni 'preistorici' e storici sulla canzone napoletana. Lo stile del canto napoletano. I posteggiatori

Le prime testimonianze di componimenti canori in napoletano possono farsi risalire quanto meno alla prima metà del Duecento. “... *Qui abbiamo i primi convincenti segni della presenza della canzone napoletana ...*” scrive Ettore De Mura⁹.

E il riferimento di prammatica a *Jesce sole* è per evidenziare quanto scritto in proposito da Vittorio Paliotti: il canto “... *Dovette riscuotere molta fortuna, visto che fu tradotto in molti dialetti ...*” e che il testo giace in un codice di verseggiatori del Quattrocento nella Biblioteca Nazionale di Parigi¹⁰.

Questi componimenti canori, semplici “*Segni*”, non possono essere qualificati ‘canzoni napoletane’ perché si presentano come forme primitive di un genere sia per la loro struttura letteraria che per quella musicale, soltanto uno dei semi di una pianta che comincerà a dare i suoi frutti più maturi nel corso dell’Ottocento e in modo sempre crescente.

Antonio Venci evidenzia che «... *Fin dal secolo XII l'Italia è percorsa dai giullari ... provenienti dalla Francia ... essi cantavano le “Chanson De Gestes” ...*» e mentre a “... *Firenze, ai tempi di Lorenzo il Magnifico e in tutta la Toscana, si cantano le Maggiolate. I Canti Carnascialeschi, Carri ..., si cantano i Serventesi, i Lai, le Romanze, le Pastorelle ... A Napoli si cantano La Canzone pe lo spasso de sto Carnevale, in particolare, lo Recottaro, lo 'Nfornataro, lo Ciardeniero, lo Cacciatore, lo Polliero, lo Piscivinnolo ...*”¹¹.

Non è possibile naturalmente stabilire quanto altro sia stato

effettivamente prodotto in quest'epoca così remota ma è evidente che, come sempre accade per le forme più antiche delle manifestazioni della cultura popolare di tradizione orale, questi canti erano legati al ciclo delle attività quotidiane del popolo delle campagne e della città.

Sembra utile pertanto dare almeno alcune notizie di natura generale per offrire un quadro, anche soltanto abbozzato, del substrato culturale da cui germineranno forme più tarde di espressione canora profana in napoletano.

Gli Svevi, che regnavano al tempo, attrassero a corte uomini di cultura di tutte le nazionalità e a conferma di quale fosse il clima della città del tempo v'è che Federico II, come reazione a chi insisteva perché l'Università sorgesse non a Napoli ma a Palermo, scrisse di preferire *“L'amatissima città di Napoli, dove tutte le cose abbondano, dove sono ampie e accoglienti le case, dove i costumi degli abitanti sono affabili, e dove facilmente si trasporta per terra e per mare tutto quanto è necessario per la vita”*¹². (Federico II rispondeva in tal modo alle recenti istituzioni delle università a Bologna, 1088, e, a Padova, 1222, peraltro in una regione che aveva già l'istituzione di rango universitario più antica al mondo, l'antichissima Scuola Medica Salernitana del IX secolo d.C.).

Da quel momento, nel corso di un lento susseguirsi di realtà culturali e musicali talvolta fiorite alla conclusione di profondi rivolgimenti politici, si sviluppa e prende progressivamente forma questo genere musicale di dimensioni uniche nella storia della musica popolare e popolaresca mondiale, che approda al periodo di massimo splendore tra il 1880 e il 1910 circa, dunque al termine del processo storico risorgimentale, che pure, in parte, trasse origine dalla Rivoluzione Napoletana del 1799, definita da Anna Maria Rao *“... Momento fondamentale ... nella elaborazione della tradizione democratica italiana ...”*¹³.

L'“inaugurazione” di tale periodo di splendore avviene con *Funiculi funiculà*, tanto bella e famosa da indurre Strauss a prenderla ‘a prestito’ in una sua opera come si dirà in seguito.

La ricchezza e la complessità del patrimonio musicale napo-

letano derivano dunque più che altrove dalla stratificazione di una molteplicità di fattori riferibili, oltre che all'evoluzione della musica nei suoi vari generi, anche e molto allo svolgersi della storia politica, economica, sociale e di costume in uno scenario naturale di singolare bellezza.

La presenza di numerosi musicisti di diversa provenienza, poi, non poteva che contribuire in modi diversi ad arricchire la cultura musicale di una città geneticamente cosmopolita.

Napoli richiamò, infatti, musicisti e in generale artisti e intellettuali d'ogni genere da ogni parte d'Europa in diverse epoche e non solo quando, assieme a Parigi e Vienna, era considerata una delle maggiori città europee, uno dei tre crocevia culturali ed economici del continente. D'altro canto la città, in diversi momenti storici, aveva già a sua volta influenzato e arricchito l'intero patrimonio musicale europeo, come pure si evidenzierà.

«... *Pensiamo a tutti gli scrittori, a tutti gli artisti che da trecento anni sono misteriosamente calamitati da Napoli apostrofata da Shelley: "Tu, il cuore degli uomini", Goethe ... Montesquieu ... Voltaire ... Stendhal, Mme de Staël ... Flaubert, Lamartine, Alexandre Dumas, Fenimore Cooper ... Walter Benjamin, Sartre ... Pasolini ...*», tra i trenta elencati da Jean-Noël Schifano nel suo libro *Neapocalisse*¹⁴ e poi Virgilio, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Caravaggio, Lady Hamilton, Giacomo Leopardi, Charles Dickens, Oscar Wilde tra i tanti. In epoca più recente Joseph Beuys, Andy Warhol ...

Inevitabilmente tutto ciò che avviene a Napoli dal Duecento in poi con riguardo all'aspetto strutturale delle manifestazioni canore e allo stile dei canti non può che radicarsi su una base costituita dalle preesistenti realtà musicali dell'area mediterranea. Ma soltanto un'indebita semplificazione potrebbe indurre ad attribuire al canto napoletano tutto il complesso delle caratteristiche che emergono dalla musica propria di tale contesto geografico.

Infatti Napoli ha una tradizione musicale tutta sua, permeata da una sinergica rara coesistenza di cultura dotta e aulica da un lato e di cultura popolare densa ed esuberante dall'altro che

avanzano parallele nella storia, coesistenza che trae sicuramente anche origine dalle illuminate scelte politiche di Federico II di Svevia nel campo della cultura e della istruzione. Anzi proprio quando questa coesistenza sfocia in veri e propri processi dialettici si determinano i momenti più significativi della tradizione del canto a Napoli.

Le forme più 'primitive' di espressione canora fioriscono sempre dal ciclo delle attività di lavoro, nelle sue diverse fasi di operosità e di pausa, e dal fenomeno dei culti religiosi dei popoli. Naturalmente ciò è quanto accaduto anche a Napoli in epoche precedenti e successive a quelle di cui si son potuti rinvenire e conservare documenti scritti.

Non è da escludere peraltro che i canti della Napoli ancor più antica, cui alcune fonti fanno qualche riferimento, avessero notevoli elementi di collegamento proprio con la produzione della lirica greca ed è ragionevole supporre che la matrice culturale di questi fosse pertanto di natura mista: oltre che rurale, marinara, anche dotta.

Invero il tramite tra cultura dotta e cultura popolare nelle antiche civiltà è sempre esistito e se è vero che nell'antica cultura greca questo fosse incarnato dai rapsodi, in quella latina dai *jaculatores* e, addirittura, se già ai banchetti dell' antico Egitto «... *Perfino le nobili dame si contendevano il titolo di 'primo cantore alla tavola di Amun'* ...»¹⁵ è inevitabile dedurre che questi 'intermediari sociali' di culture (i quali già dalle corti usavano discendere nelle strade e nelle piazze in concomitanza di eventi pubblici), divenuti sempre più girovaghi col consolidarsi delle colonie greche, siano stati attivi già nella Napoli greco-romana come e forse più che nel passato, solo se si pensi quale singolare ruolo hanno poi effettivamente svolto i cantanti girovaghi napoletani in tutte le epoche a venire.

Nell'area mediterranea i canti si radicano nelle culture delle tre principali religioni (ebraica, cristiana e musulmana) e i canti profani, nel corso dei secoli, costituiscono in parte proprio un derivato delle liturgie sacre delle rispettive religioni.

La diaspora ebraica e le dominazioni islamiche in alcune aree

del Mediterraneo, come il Nord Africa, la penisola iberica e la Sicilia, seguite alla caduta dell'Impero Romano di Occidente e allo sviluppo della grande potenza araba sotto la guida di Maometto, attestano senza dubbio una sicura ragione di contaminazione tra culture musicali che non ha motivo di essere argomentata, dal momento che l'influenza di stilemi mediorientali nei diversi canti mediterranei è fin troppo evidente e riconoscibile a causa dei diversi presupposti armonici e melodici che caratterizzano ancora oggi la produzione musicale occidentale da un lato e quella mediorientale dall'altro.

Ma una traccia più o meno costante della cultura musicale mediorientale nella cultura melodica napoletana non è individuabile, sicché quei rari accenni in tal senso provengono da pure evocazioni artistiche di autori come Pasquale Mario Costa, il quale con la sua *Napulitanata* ne offre un saggio di incomparabile fascino.

Pertanto risultano alquanto fuorvianti i tentativi talvolta emersi di 'orientalizzare' a tutti i costi lo stile espositivo della canzone napoletana.

D'altronde le caratteristiche più evidenti che accomunano il canto napoletano dei diversi secoli agli altri canti mediterranei sono solo alcune tra quelle citate da Paolo Scarnecchia¹⁶ nel suo testo *Musica popolare e musica colta*.

Riportandosi a uno studio condotto da Roberto Leyedi, l'autore indica tra le altre citate: «... a) *Impianto spiccatamente melodico* ...; c) ... *tendenza allo sviluppo melismatico*; d) *larga prevalenza dell'esecuzione solistica*; ... f) *strutture ritmiche generalmente libere* ... b) *predominio di testi di carattere 'lirico'* ...».

Ma la canzone napoletana costituisce un fenomeno a parte anche per la ricchezza armonica e melodica da cui è connotata specie nell'epoca indicata come periodo di maggiore splendore in cui essa è forse più vicina allo stile della musica canora dotta che a quello della musica popolare.

A ragione Scarnecchia scrive che «... *Fin dal Cinquecento Napoli mostra una sua specifica fisionomia musicale "multiculturale"* ...», evidenziando poi che «... *Nel salotto veniva coltivata la*

canzone che più direttamente ha subito un'influenza dell'opera, e che si avvicina alla romanza ..."¹⁷. E il salotto è tra le componenti più caratteristiche dell'Ottocento napoletano quando, già ai tempi di *Te voglio bene assaje*, (1835) invaleva l'uso delle 'periodiche'¹⁸.

Ciò vale altrettanto per lo stile del canto il quale non può che reclamare notevole preparazione tecnica e artistica, al di là di casi marginali riferibili con maggior evidenza ai recenti quarant'anni (periodo in cui sempre più, accanto alla diffusione di canzoni tradizionali, si è prodotta musica leggera in dialetto napoletano e si è affacciata una canzone 'neo-melodica'¹⁹ senza alcun elemento di continuità con la tradizione, se non per l'uso del dialetto, il quale peraltro si distingue per esser sempre più ibrido, povero, sgrammaticato e asintattico).

Il canto napoletano peraltro non ha mai realmente richiesto il *pathos* interpretativo tipico delle emissioni vocali sforzate che sono conseguenza dell'irrigidimento di collo e gola e che pure arricchiscono di potentissimo e inimitabile fascino gli altri canti mediterranei, primo tra tutti quello andaluso.

Nella singolare varietà di forme e di modi della canzone napoletana, imitazioni di stili affini a quello appena descritto sono esistite ed esistono, ma poco si attagliano alla sua propria intrinseca natura, come estranea a essa è la nasalizzazione dei suoni, tanto più diffusa quanto più si indugi nell'insofferenza per lo studio del canto, insofferenza che, in considerazione della sapiente e raffinata tradizione canora della città, costituisce – laddove persista – la più grande delle contraddizioni.

Un altro spunto di riflessione sul tema deriva da alcune affermazioni contenute in *I posteggiatori napoletani* con cui l'autore sembra voler descrivere lo stile di tutti i cantanti del passato e non solo quello proprio dei posteggiatori²⁰: esso per secoli, dal Quattrocento fino al Novecento, sarebbe stato «... "Popolare" ...» e non avrebbe "... *Mai ceduto il campo alle interpretazioni colte, dall'esecuzione dei madrigali alle romanze, alla lirica. ...*" a parte "... *Invasioni di campo ... sempre contenute ...*"²¹.

Opinioni di tal genere non appaiono conformi a quelle di

autorevoli studiosi, né è agevole comprendere in cosa consista il «... *Modo “popolare” ...*» e perché mai ciò che è “popolare” non sarebbe “colto”, sempre che non si voglia restare imbrigliati in superate e fuorvianti concezioni.

Se poi con l'attributo “popolare” ci si dovesse riferire allo stile del cantante improvvisato, senza scuola, allora simili concezioni finirebbero per ignorare anche la qualità del canto che emerge già dalle primissime incisioni di interpreti ‘popolari’ (nel senso di provenienti dai gradini più bassi della scuola pratica della gavetta) più o meno noti, attivi tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento, come Nicola Maldacea, Vittorio Parisi, Salvatore Papaccio, Gennaro Pasquariello, Elvira Donnarumma, Gilda Mignonette o la qualità espressa da una schiera di raffinati professionisti di cui pure si ha notizia e ancor più la qualità riscontrabile nelle incisioni di cantanti d'opera anche di fama internazionale che non si sono limitati a semplici “... *Invasioni di campo ...*” ma hanno contribuito a fare la storia della canzone napoletana come Caruso, Gigli, Schipa, e più di recente Di Stefano e altri ancora, tutti sicuramente affascinati e contagiati anche dal canto proveniente dalle strade, quelle strade in cui alcuni tra i noti artisti napoletani del tempo si erano anche formati.

La strada d'altro canto ha prodotto ovunque nel mondo artisti abili e raffinati e ogni Paese conserva la memoria dei suoi famosi e non. La storia della celebre cantante Édith Piaf ne è sicuramente una conferma.

Né un canto alla bell'e meglio, che l'autore sembra attribuire al canto napoletano attraverso il richiamo a «... *Quei “... gargariseme” di cui parla il Basile ...*», sembra confacente a “... *L'iperbole modulata di tanti e tanti soprani e tenori ambulanti ...*”, descritta – tra le trecento voci di commercianti – in un manoscritto dell'Ottocento di un certo Domenico Palmieri detto *Ciccione*, rinvenuto da Alfonso Miola, un bibliotecario della “Nazionale”²².

Simili concezioni non sembrano poi considerare la perizia vocale che in modo crescente, nel corso della sua storia, la canzone napoletana ha richiesto in virtù della struttura melodica

emergente dagli spartiti, i quali esigono peraltro lo stesso rispetto dei segni d'espressione, dinamici e agogici che esigono gli spartiti della musica dotta.

La vaghezza sfocia poi nella contraddizione quando si conclude che nel corso dei secoli lo stile secolare del canto napoletano non sarebbe "colto": perché mai non sarebbero "... *Colte* ..." le interpretazioni proposte da voci che l'autore stesso descrive "... *Ben impostate ... ricche di sfumature, sospensioni, arabeschi* ..." ? E il 'disorientamento' cresce nel leggere poi, poche pagine più avanti, che «... *Enrico Caruso ... portò sempre nel cuore e nel cervello un "modo" di cantare le canzoni napoletane tale da apparrentarlo, al di là del timbro possente della voce, alla sensibilità e al mestiere dei posteggiatori ...*».

A parte il "... *Timbro possente* ..." che non determina mai la qualità del canto e non è l'elemento principale dell'unicità di Caruso – il quale non a caso cominciava la sua carriera da baritono – v'è che il tenore napoletano cantava le 'sue' canzoni con lo stesso impegno stilistico speso nel cantare la lirica.

Con le affermazioni trascritte allora si finisce per "apparentare" il canto dei posteggiatori a quello dei cantanti lirici. Ordunque, i posteggiatori cantavano con stile "popolare" o "colto" ?

D'altra parte è utile evidenziare come, in tempi a noi più prossimi, quella del posteggiatore si rivela una figura sempre più decadente e improvvisata di mestiere sempre più residuale e di ripiego.

Già nel Settecento infatti doveva esser consueto imbattersi in ambulanti dal canto rozzo come pare sia accaduto nel 1770 a Burney, che, nel trattare il tema della musica di strada nel suo *The present State of Music in France and Italy*, scrive di due posteggiatori incontrati nella prima settimana di soggiorno a Napoli e li definisce strumentisti "*Ammirevoli*" ma con un "... *Canto ... rumoroso e volgare* ..." ²³.

Dunque è certo che la tradizione contempla una *posteggia* di ambulanti improvvisati nel canto o mediocri *tout court*, ma prima ancora essa ne annovera una tanto eccelsa da aver affasci-

nato musicisti d'ogni provenienza ed estrazione, anche alcuni tra i madrigalisti del Cinquecento più famosi d'Europa.

Né poi la tradizione napoletana del canto si esaurisce in quell'antichissimo mestiere. Tutt'altro: come ricorda ancora Scarnecchia a Napoli c'è stato "... *Il salotto, il caffè e il teatro ...*"²⁴. E c'è ancora una discografia di dimensioni e di qualità insospettabili, che oggi fa la fortuna di pochi eletti collezionisti.

Non solo. Già nel Cinquecento "... *A Napoli, addirittura, non si cantavano che villanelle, nei salotti e nelle accademie, in forma polifonica ... a due, a tre, a quattro voci, in coro; per le strade, le piazze, le rive le osterie, con accompagnamento di strumenti vari, in forma monodica. ... Per il nostro golfo, comitive di gitanti in barche e feluche – zeppe di popolani le prime, ... gentiluomini e gentildonne le seconde ... Grande importanza avevano le esibizioni di canto nelle feste ... popolari ...*"²⁵.

E che dire della prima interpretazione pubblica nel 1835 di *Canzone marenara* di Gaetano Donizetti a opera di Luigi Lablache²⁶ "... (*Napoli 1794-1858*) *Considerato il più celebre basso del suo tempo (che) cantò in quasi tutte le capitali d'Europa ...*"²⁷ Che dire poi delle esecuzioni orchestrali condotte da rinomati maestri? Chi lanciava le novità editoriali alla fine dell'Ottocento? Quale doveva essere la qualità del canto di chi a quell'epoca creava i presupposti per condurre la canzone napoletana alla conquista del mondo intero?

Ma qualora pure si voglia esaurire la storia del canto napoletano in quella del canto dei posteggiatori è d'obbligo citare Sebastiano Di Massa, tra i più autorevoli studiosi che, nella sua massima opera sul tema pubblicata con Fausto Fiorentino Editore nel 1961²⁸, parla dei cantanti ambulanti di epoche remote come "... *Abili e ben dotati cantori e musicisti che ... non soltanto il popolo apprezzava ...*" e Vittorio Paliotti il quale, nel trattare l'argomento dei posteggiatori, ricorda che «... *Fino a quasi tutto il Settecento ... i musicisti più raffinati, più dotati, più noti ... erano costretti quando non trovavano un posticino di "maestro di cappella", a impiegarsi come "musicisti domestici" presso un qualche nobile, o una qual-*

che famiglia doviziosa ...» e che il giovane Mozart suonava “... Alla Corte del Principe Conti a Parigi ...”²⁹.

Più avanti racconterò dell'ammirazione che Richard Wagner ebbe per un posteggiatore napoletano. Ve lo immaginate questo mostro sacro della musica farsi incantare da un cantante dalla tecnica vocale improvvisata, con una voce senza morbido squillo, tutta 'gola e naso'?

La verità è che a Napoli per tradizione il canto è sempre stato vissuto dalla sua gente come un vero culto e i cantanti l'hanno espresso il più delle volte con ragguardevole perizia. Tutto ciò premesso risulterebbe inadeguato ogni tentativo di definirlo con un solo aggettivo: fuorviante definirlo aulico, dotto, altrettanto definirlo “popolare”.