

FONDAZIONE ROBERTO MUROLO
QUADERNI DEL CENTRO STUDI CANZONE NAPOLETANA

1

LA CANZONE NAPOLETANA

LE MUSICHE E I LORO CONTESTI

Atti del Convegno

Napoli, casa Murolo-Palazzo Maddaloni, 4-5 giugno 2010

a cura di

Enrico Careri e Anita Pesce

INDICE

- 7 Enrico Careri
Introduzione
- 9 Massimo Privitera
«Ogne canzona tene 'o riturnello». Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane
- 35 Giorgio Ruberti
Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento
- 53 Antonio Rostagno
*Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento.
Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento*
- 73 Gianfranco Plenizio
La forma nella canzone napoletana dell'Ottocento
- 85 Franco Fabbri
*La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music':
da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*
- 97 Giovanni Vacca
Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana
- 107 Francesco Giannattasio
Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana
- 113 Bibliografia sulla canzone napoletana
a cura di Giorgio Ruberti

INTRODUZIONE

Con questo primo *quaderno* il *Centro Studi Canzone Napoletana* inaugura una serie di pubblicazioni dedicata alla canzone napoletana e a quanto nel corso della sua storia ha contribuito a determinarne i caratteri stilistico-linguistici e la straordinaria diffusione. Non solo dunque studi specifici sui testi musicali, ma anche contributi sui contesti storici, sociali e culturali, sugli aspetti linguistici, sui contenuti, sul dialetto, sul repertorio iconografico, su incisioni e registrazioni. È bene precisare però che lo scopo principale del *Centro Studi* — direi la sua stessa ragione d'essere — è soprattutto di colmare una lacuna che fino a tempi recenti ha caratterizzato gli studi dedicati alla canzone napoletana, ossia l'assenza di indagini analitiche basate su metodologie di analisi musicale aggiornate e affidabili. È stato questo uno dei punti maggiormente discussi al primo convegno organizzato dal *Centro Studi* il 4 e 5 giugno 2010, di cui pubblichiamo qui gli Atti, che nelle intenzioni dei curatori intendeva proprio fare il punto sullo stato della ricerca e indicare nuovi percorsi di indagine. L'esame della letteratura critica (oggetto della relazione di Giovanni Vacca) ha posto in evidenza i limiti di molte pubblicazioni, la loro natura spesso agiografica, la conseguente necessità di impostare la ricerca partendo dallo studio delle fonti, e soprattutto la scarsa attenzione da parte di musicologi ed etnomusicologi per le partiture e più in generale per un repertorio musicale il cui pregio artistico è oggi fuori discussione (anche grazie all'interpretazione colta, 'da camera' che ne ha saputo fornire Roberto Murolo).

Il primo quaderno contiene i contributi di quel primo incontro e si pone idealmente come inizio di una nuova fase della ricerca che ci auguriamo presti maggiore attenzione al rigore scientifico e si basi su metodologie d'indagine serie. Insieme agli *Studi sulla canzone napoletana classica* (LIM, Lucca, 2008), che io stesso ho curato con Pasquale Scialò, questo volume intende essere un punto di riferimento per tutti coloro che vogliono approfondire lo studio di questo repertorio di canzoni, non solo studiosi e musicisti, anche semplici appassionati. A tale scopo abbiamo incluso un'ampia bibliografia, curata da Giorgio Ruberti, che offre a chi lo desidera la possibilità di arricchire le proprie conoscenze sull'argomento. Se infatti è vero che poco è stato scritto sulle musiche, è altrettanto vero che esistono studi di notevole pregio su aspetti importanti della storia della canzone napoletana: non tutto insomma è racconto agiografico, sebbene molte informazioni attendano comunque una verifica sulle fonti documentarie.

Alcuni brevi cenni sulla genesi e le finalità del *Centro Studi Canzone Napoletana*. Come ho accennato, nel 2008, insieme a Pasquale Scialò, ho curato un volume di studi dedicato alla canzone napoletana classica pubblicato grazie al contributo dell'Università «Federico II» di Napoli. Lo scopo era innanzitutto quello di «realizzare un libro che oltre a cercare risposte ponesse interrogativi, motivi di riflessione, indicasse nuovi percorsi d'indagine». ¹ Ma il libro doveva anche preparare il terreno per la costituzione di un centro studi al quale pensavo da diversi anni. I due obiettivi sono stati raggiunti: i criteri metodologici e la qualità scientifica dei testi raccolti nel volume sono stati salutati dagli studiosi come un nuovo importante inizio della ricerca, una sorta di atto fondativo, e grazie a questa pubblicazione è iniziata una collaborazione tra la cattedra di musicologia della «Federico II» e la Fondazione Roberto Murolo che nel 2009 ha portato ad una convenzione tra le due istituzioni e l'anno seguente alla nascita del centro studi.

I *Quaderni* ospiteranno atti di convegno, raccolte di saggi, cataloghi, monografie, edizioni di testi e documenti, raccolte di materiale iconografico. Non avranno scadenza semestrale o annuale, non sono una rivista, usciranno ogni qual volta il Centro Studi disporrà di testi che il comitato scientifico riterrà validi.

Enrico Careri

1. *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. Careri e P. Scialò, LIM, Lucca 2008, presentazione, p. VIII.

«OGNE CANZONA TENE 'O RITURNELLO». RIFLESSIONI SU COME
SONO FATTE LE CANZONI NAPOLETANE

1. Premessa

Gli studi sulla canzone napoletana sono alquanto variegati, sia nella qualità sia nello stile: si va dal saggio erudito alla prosa d'arte, dalla memorialistica alla cronaca giornalistica, etc. Tuttavia sono accomunati dal fatto che prestano grande attenzione alla poesia e all'aneddotica, mentre ben poca ne riservano alla musica. Non che questa non fosse (o non sia) ritenuta importante. Achille de Lauzières, protagonista di quella che Marc Monnier [1860, pp. 242 sgg.] chiamava la *chanson patricienne*, riconosceva un valore musicale autonomo alle canzoni: «queste stupende canzoni napoletane — scriveva nel 1882 — devono essere proprio belle e coinvolgenti in quanto melodie, giacché sono apprezzate anche da coloro che, non comprendendo il dialetto della città delle sirene, non possono afferrare il senso delle parole» [Cottrau 2010, pp. 142-143]. E fin dai primi scritti ottocenteschi non è mancato qualche timido spunto analitico. Già nel 1836 Giustino Quadrari, in un articolo intitolato *Delle arie nazionali dei differenti popoli* («Poliorama Pittoresco», a. I, 1836-1837, pp. 30-31) affermava che

il carattere della musica del regno riunito, ma più de' Napoletani è quasi sempre melanconico, ed abbonda di cantilene in tuoni minori, reliquie forse delle greche antiche ispirazioni, o de' mali che sì lungamente pesarono sul regno. La *tarantella* stessa, ballo pieno di vivacità e di sentimento, è in *la terza minore* [Privitera 2010].

Oltre quarant'anni dopo gli farà eco Edoardo Cerillo, nella sua biografia di Guillaume Cottrau (1881):

La musica di queste canzoni, ora malinconica, ora giuliva, il più delle volte è in tono *minore*: vi si ammira molta semplicità e tenerezza [...]. È da osservarsi inoltre come non meno di cinque ariette cominciano, sia in maggiore, sia in minore, con questo tema [viene riportato un frammento melodico ascendente: Re Sol La Si Do Re], e sono *Fenesta vascia*, *T'aje fatta na gonnella*, *Antonià*, *Mme donaste nu milo muzzecato*, *S'è aperta na cantina*, *Fenesta ca lucive e mmo non luce*. E tutte poi hanno grandissima affinità fra loro [Cottrau 2010, pp. 212-213].

Ma questi fugaci spunti sono rimasti senza sviluppo, poiché, in genere, gli studiosi di canzone napoletana hanno avuto scarse competenze musicali, e si sono per-

lo più limitati a riprodurre pagine da spartiti d'epoca più come illustrazioni che come documenti — alla stregua di quadri, foto, manifesti, etc. E per converso è sorprendente notare come persino l'aureo libretto di Roberto De Simone [1994], che tanto ha insegnato sulla canzone napoletana, nulla dica su singoli pezzi di musica.

Per fortuna negli ultimi anni il panorama è cambiato. In questo stesso volume Giovanni Vacca fornisce una rassegna critica della bibliografia, perciò mi limito a ricordare solo alcuni lavori fra i più recenti:¹ una pregevole tesi di Laura Calella [2003], che essendo inedita è immeritatamente poco nota; vari saggi contenuti negli *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò [Careri-Scialò 2008]; nonché *Lo core sperduto* di Gianfranco Plenizio [2009]. Ci sono poi due tesi di dottorato su Guillaume Cottrau e la prima stagione della canzone napoletana, che entrano nel merito della musica: una di Massimo Distilo [2009-2010], da poco completata, e una di Raffaele Di Mauro, in corso presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Il mio intervento si inserisce in questa nuova corrente, e presenta alla discussione alcuni spunti analitici — conscio della difficoltà e della delicatezza della cosa derivante dallo statuto complesso della canzone napoletana, che richiede competenze diverse difficilmente riunite in un solo studioso. Cinquant'anni fa Adorno evidenziava questa complessità scrivendo che le canzoni napoletane «tengono originalmente la via di mezzo tra la lirica d'arte e la canzonetta: esse hanno avuto la loro apoteosi nei dischi di Caruso come nel romanzo di Proust» [Adorno 1971, p. 201].² Oggi possiamo rimodulare questa osservazione dicendo che nella canzone napoletana convergono almeno quattro prassi musicali diverse: l'opera, la romanza da salotto, la musica folklorica, la popular music. Ognuna di esse porta evidentemente con sé il proprio carico di complessità.

2. Definizioni

2.1. Vorrei adesso precisare cosa intendo quando parlo di canzone napoletana. Come ha mostrato Pasquale Scialò [1998, 2008], esistono diverse opinioni su quali siano i suoi confini. Per l'epoca cosiddetta 'classica' (quella di Di Giacomo e soci) non ci sono dubbi;³ ma se già si parla dei Cottrau cominciano i distinguo, e sulla musica degli ultimi quaranta/cinquant'anni il dibattito è accesissimo.

C'è poi chi fa coincidere *canzone* napoletana e *musica* napoletana, come De Simone [1994, p. 40] che trova nei secoli sostanziale continuità di stile esecutivo, dalle villanelle del Cinquecento a oggi. Salvatore Palomba è tornato di recente su questa idea [Palomba 2001, p. 14]:

Fra un'antica villanella di Velaridiniello e una canzone di Pino Daniele passano più di quattrocento anni. Eppure se provate a canticchiare o ad accennare al pianoforte [...] qualche frase di *Boccaccia de no pierzeco apreturo* (1537) e poi di seguito qualcuna di *Na-*

1. Per una rassegna degli studi, cfr. anche Distilo 2010.

2. Ringrazio Mario Rubino per avermi evidenziato il punto di vista di Adorno.

3. Per Sebastiano Di Massa, autore di uno dei migliori studi sulla canzone napoletana, il periodo 'classico' va dal 1880 al 1912 [Di Massa 1961, p. 4].

pule è (1977), vi accorgete che hanno la stessa matrice, che sono figlie della stessa madre. C'è un'atmosfera musicale che le accomuna: sono, insomma, entrambe «canzoni napoletane».

Considero Salvatore Palomba uno studioso autorevole, perciò andrò a verificare quanto dice; anche perché così potrò chiarire il mio punto di vista. Qui di seguito vedete la parte di canto di *Boccuccia d'uno persic'aperturo*.

8 **B** *Boccuccia d'uno persic'aperturo Muffillo*

d'una figlia lattaruola: Pio l'haggio suola D'etro de s'uorto Nce

resta muorto Nce resta muorto Se tutte ste cerasa 'no te furo.

Figura 1: Anonimo, *Boccuccia d'uno persic'aperturo* (da *Canzone villanesche alla napoletana*, 1537)

La prima frase ha costruzione sapiente: una discesa di terze (Sol Mi, Fa Re, Mi Do, Re Si...) afferma la quinta centrale del modo (Do-Sol: ionio plagale); e, per introdurre varietà, dopo un paio di *tactus* il metro viene presto dimezzato dalle *note negre*. Dopo il ritornello ritroviamo le terze discendenti, questa volta con sincopi e passi a gradi congiunti. Per chiudere viene ripreso, variato, l'incipit (Sol Mi, Fa Re, Mi Do).

Vediamo adesso *Napule è* (es. 1). Per agevolare il confronto ho trasportato il pezzo di Daniele nello stesso tono di *Boccuccia* e ho unificato la fluttuazione prosodica.

Esempio 1: Pino Daniele, *Napule è* (adattamento di Massimo Privitera)

Anche qui la prima frase, ripetuta, ha movimento discendente, sulla triade di tonica (Sol Mi Do). La seconda parte mescola altri arpeggi (Re Si Sol) a passaggi per gradi congiunti e a salti; e per finire, anche in *Napule è* viene riecheggiata la conclusione della prima parte.

Dunque, tanto l'autore di *Boccuccia* quanto Pino Daniele fanno ciò che chiamo una *definizione dello spazio tonale*: mostrano i cardini del tono scelto, per far orientare l'ascoltatore. In *Boccuccia* è la quinta ionia, in Daniele è la triade di do maggiore: cambiano i contesti teorici ma la logica compositiva è la stessa. Insomma, Palomba ha ragione a dire che ci sono analogie; ma si tratta davvero di analogie 'napoletane'?

Osservate la base metrica della prima frase di *Napule è*:⁴ / - / - / - / - -, che è una scansione anacreontica dell'ottonario, tipica delle frottole rinascimentali del nord Italia. Riporto un esempio di Marco Cara, *Io non compro più speranza* (es. 2) — dal quale potremmo allora dedurre che Pino Daniele, più che napoletano, è mantovano...

Esempio 2: Marco Cara, *Io non compro più speranza* (da *Frottole libro primo*, 1504)

Né, del resto, confrontando *Boccuccia* e *Napule è*, possiamo servirci dello stile esecutivo, poiché quello della canzone villanesca è andato perduto (le interpretazioni che ne facciamo oggi sono solo supposizioni; talvolta ben fondate ma sempre supposizioni). Perciò fra i due pezzi esistono analogie non tanto (o non solo) perché

4. / = breve; - = lunga.

sono entrambi napoletani, ma perché sono entrambi canzoni. Con ciò non voglio dire che non serva il confronto con musiche antiche. Serve, e infatti lo farò anch'io: ma non per scoprire una perenne quanto indimostrabile napoletanità, bensì per confrontare canzoni. Dunque, evitando dubbie proiezioni temporali, in questa sede intendo come canzone napoletana un fenomeno che dura quasi un secolo e mezzo: comincia ai primi dell'Ottocento, e finisce con gli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, senza conoscere interruzioni ma solo mutazioni.

2.2. Devo adesso definire cosa intendo quando dico *canzone*; cioè quale testo scelgo come oggetto di analisi (ed ovviamente con *testo* non intendo qui le parole, bensì un'unità musico-testuale organica, autonoma e riconoscibile). Lo statuto storico della canzone napoletana rende difficile tale definizione. Vediamo perché.

Da un lato è certamente vero che la canzone napoletana si è espressa con spartiti, completi di melodia e di accompagnamento. Perciò è del tutto legittimo analizzare la canzone attraverso i suoi spartiti, come fa Plenizio [2009] che ha studiato le produzioni di Tosti, Denza, Costa, De Leva, ed altri compositori di formazione conservatoriale. Tuttavia la canzone napoletana non si limita ai suoi spartiti. Si pensi ai tantissimi fogli volanti con la sola linea melodica (i cosiddetti mandolini [Viscardi 2005, p. 11 sgg.]), che presuppongono un accompagnamento estemporaneo, non scritto. E ad un certo punto anche gli editori napoletani hanno adottato la forma del *fake book*, cioè la melodia accompagnata solo da cifrature degli accordi e talvolta da qualche cenno stenografico di accompagnamento.

Per contro non si può dimenticare che la circolazione della canzone napoletana è stata soprattutto orale, cioè tramite i dischi; su una base però diversa da quella di altri repertori importanti. Ad esempio, per i Beatles sono i dischi a dover essere considerati testi, poiché gli spartiti sono stati creati a posteriori, e mai dagli autori (e infatti Franco Fabbri [2008] utilizza le registrazioni nelle sue analisi); i dischi, invece, sono stati curati in prima persona dai Beatles stessi e dal loro produttore, George Martin, fin nei minimi dettagli. Poche volte invece le canzoni napoletane sono diventate famose nelle incisioni dei loro compositori: Modugno, Peppino Di Capri, Carosone — cioè soprattutto nel secondo dopoguerra.

Per decidere allora cosa sia da scegliere come *testo*, riflettiamo sui parametri che costituiscono una canzone. C'è la poesia, con le sue convenzioni metriche e rime. C'è la melodia, con i suoi fraseggi e i suoi profili. C'è l'armonia, con le sue regole di concatenazione e le sue formule di accompagnamento. C'è lo stile degli interpreti. E c'è la pratica di ascolto, diversa da quella di altre musiche. Ora, questi parametri, benché tutti significativi, non hanno la stessa rilevanza. Il testo, ad esempio, è indubbiamente importantissimo, anche perché portatore della napoletanità; ma, almeno in seconda battuta, può non esser essenziale. Si pensi alle canzoni eseguite solo da strumenti: chi le ascolta può benissimo non ricordare (o addirittura non conoscere) le parole, ma gode lo stesso della canzone. Ad evocare la napoletanità può bastare il titolo (e questo ci ricorda come anche il titolo sia un parametro importante). Parafrasando ciò che ha scritto Roland Barthes [1979] per gli incipit

delle arie d'opera, si può dire che un titolo di canzone è una *figura*: cioè un veicolo concentrato di affetti. Si sa del resto che un buon titolo è importantissimo per la riuscita non solo di una canzone, ma anche di un libro o di un film.

Prendiamo poi l'armonia: benché importantissima, è particolarmente soggetta ad usura. Da un'interpretazione all'altra le armonie cambiano, perché il gusto armonico muta velocemente. Me ne sono convinto anche con l'esperienza di interprete: quando mi interesso ad una canzone, volendola fare mia, ne cerco lo spartito, e se non lo trovo mi rifaccio ad una registrazione; quindi comincio a lavorarci sopra. Se la canzone ha più di quaranta/cinquant'anni, quasi sempre rimango insoddisfatto dall'armonia. Del resto, negli ultimi decenni lo standard tecnico della popular music ha conosciuto un formidabile rafforzamento, soprattutto nella consapevolezza armonica, perché sono cadute le barriere fra generi. I musicisti popular oggi conoscono l'armonia jazz, e decisiva è stata l'affermazione internazionale della bossa nova, con le sue armonie sofisticate. Insomma, oggi si armonizza in modo più ricercato anche di pochi decenni fa.

La melodia invece è la più resistente, perché più polisemica. Possiede in sé, virtualmente, anche l'armonia, ed è il principale agente di costruzione della forma. Inoltre gli ascoltatori si appropriano di una canzone ricantandone la melodia — magari male, magari distrattamente, ma cantando.⁵ Perciò entrerà anch'io nelle canzoni napoletane dalla porta della melodia, confortato dal fatto che su di essa si basano molti altri analisti: da Middleton [1990], agli studiosi di forma delle arie d'opera [Kerman 1982, Huebner 1992, Pagannone 1996 e 1997]. Ma voglio sgombrare il campo da polemiche verso altri approcci: semplicemente, fra le possibili vie d'accesso alla canzone, la melodia mi sembra, in questo contesto, la più produttiva e allo stesso tempo la più agile.

Dovrei poi dire qualcosa sulla terminologia, perché gli utensili analitici che userò non sono consueti per la canzone napoletana. Ma non voglio esagerare nelle premesse; perciò, invece di mostrarli tutti in una volta, li andrò presentando e discutendo man mano che dovrò farne uso, dimostrandone la congruenza e l'efficacia.

Nel mio discorso esaminerò tre temi principali: la forma, il melos, il metro.

3. Forma

3.1. Comincio dalla forma, intesa non come *a priori*, ma come risultato di un processo dinamico. Come ha scritto Franco Fabbri [1996, p. 63], si tratta di «osservare le relazioni tra le varie parti di una canzone, e come le funzioni di queste relazioni possano contribuire a far scegliere una soluzione formale piuttosto che un'altra».

Partiamo da una melodia arcinota, *Fenesta che lucivi* (es. 3),⁶ sulla quale Raffaele Di Mauro ha scritto un prezioso contributo [Di Mauro 2008], a sua volta glossato

5. Su questo aspetto rimando all'ancora fondamentale saggio di Gino Stefani [1985].

6. Il titolo di questo pezzo compare, nelle varie stampe, sotto diverse forme. Qui ho preferito quella scelta da Guillaume Cottrau, il quale verosimilmente è colui che ha sistemato questo antico pezzo nella forma che conosciamo.

da Plenizio [2009]. Non importa, qui, se e quanto questa canzone sia di origine popolare; se sia antica di due o cinque secoli; se echeggi o no Rossini e Bellini. Per il nostro scopo basta sapere che, da quasi due secoli, occupa un posto di riguardo nel repertorio napoletano.



Esempio 3: *Fenesta che lucivi* (adattamento da: Guillaume Cottrau, *Passatempi musicali*, edizione 1847/48 a cura di Teodoro Cottrau)

La musica è, molto evidentemente, articolata in due sezioni di quattro battute ciascuna, entrambe ripetute: la prima sezione cambia le parole, la seconda no. Perciò la forma musicale è rappresentabile con lo schema AA//BB, molto diffuso e molto antico. Nel rinascimento e nel Barocco lo si chiamava *aria*, e dominava nelle forme di danza, colte e popolari. Eccone un esempio dalla *Selva di varia ricreatione* di Orazio Vecchi (1597).



Figura 2: Orazio Vecchi, *So ben mi c'ha bon tempo* (da *Selva di varia ricreatione*, 1590)

L'antichità 'popolare' di questa forma, che chiamerò *forma di aria*, è esemplificata molto bene in *Michelemmà* (figura 3):

MICHELEMMÀ
Canzone di Pescatore

Composta da **GUGLIELMO COTTRAU** L. 1

N° 2
Allegro con brio

CANTO

PIANO-FORTE

È na-ta mmiezo
È na-ta in al-to

ma-re miche-lem-ma e michelemmà e na-ta mmie-zo ma-re mi-chelem-
ma-re Mi-che-lem-ma oh Mi-che-lem-ma e na-ta in al-to ma-re Mi-che-lem-

bis

ma e mi-chelem-ma oje na sca-ro - - la oje na sca-ro - la.
ma oh Mi-che-lem-ma o-na sca-ro - - la o-na sca-ro - la.

2° 4° 6°

Li Turche se noe vanno... Viato a chi la yence... È mpietto porta na...
Michelemmà (bis) I Turchi si cyanno... Michelemmà (bis) Besto chi l'avrà... Michelemmà (bis) È porta in petto
Michelemmà (bis) A riposare... Michelemmà (bis) A riposare... Co sta figliola... Michelemmà (bis) Questa fanciulla Stella Diana.
Michelemmà (bis) Stella Diana

5° 7°

Chi pe la cimna e chi... Sta figliola ch'è figlia... Pe fa mori l' amante...
Michelemmà (bis) Chi in figlie ne vuede... Michelemmà (bis) Questa fanciulla è figlia... Michelemmà (bis) Pe fa mori l' amante...
Michelemmà (bis) 'A lo stroppone... 'Chila radice Oje de Notare... Ad un Notaro, A doje a doje... A due a due...

8062 - 2

Figura 3: Michelemmà (da Guillaume Cottrau, *Passatempo musicali*, edizione 1847/48 a cura di Teodoro Cottrau)

In *Michelemmà* ogni stanza è composta da un solo endecasillabo, *a maiore*: il primo emistichio «È nata mmiezo mare» (che è un settenario), è intonato nella prima parte con l'aggiunta del refrain «Michelemmà, Michelemmà» (due quinari tronchi); il secondo emistichio «oje na scarola» (un quinario che, ripetuto, diventa quinario doppio), è intonato nella seconda parte. Sia la musica della prima parte, sia la musica della seconda durano otto battute ciascuna.

Un compositore sgamato come Enrico De Leva ricorre a questa *forma di aria* (sia pure con qualche variante) in *'E spingole frangese* (1888), cioè quando deve ricreare una supposta canzone popolare. Lo stesso farà Salvatore Gambardella con lo spirito di filastrocca di *Comme facette mammeta* (parole di Giuseppe Capaldo, 1906).

Ora, la *forma di aria* è così usata e diffusa perché mette in gioco, con semplicità ed efficacia, le tre strategie costruttive di cui parla Iain Bent [Bent–Drabkin 1990]: ripetere, variare, contrastare. Si ripete riproponendo la stessa melodia, si varia cambiando le parole, si contrasta opponendo un B ad un A.

La dialettica fra una parte A e una parte B ha valore archetipico, ed è stata esposta da Dante, nel *De vulgari eloquentia* (II, ix–x), in un famosissimo passo che parla di musica, e che riporto perché la sua discussione ci tornerà molto utile:

ix. La canzone è un'unione organica di stanze [...] la stanza è un assieme organico di versi e sillabe, subordinato a una melodia ben determinata e a una definita disposizione.

x. [...] ogni stanza è armonicamente formata per ricevere una data melodia. Ma quanto alle forme che assumono è evidente che le stanze si differenziano.

[1] C'è infatti un tipo di stanza che è compresa sotto una sola melodia la quale procede continua sino alla fine, cioè senza ripetizione di alcuna frase musicale e senza diesis — e definiamo *diesis* il passaggio che conduce da una melodia all'altra [...].

[2] Altre invece comportano la diesis: e non si può avere diesis, nel senso che diamo al termine, se non si verifica la ripetizione di una stessa melodia, o prima della diesis, o dopo, o in entrambe le parti.

[2.1] Se la ripetizione si verifica prima della diesis, diciamo che la stanza ha dei *pedi*; ed è buona regola che ne abbia due [...].

[2.2] Se la ripetizione avviene dopo la diesis, allora diciamo che la stanza ha delle *volte*.

[2.3] Se manca la ripetizione prima della diesis, parliamo di stanza con la *fronte*.

[2.4] Se manca dopo la diesis, diciamo che la stanza ha la *sirma*, o *coda* [Dante online].

Userò come filo d'Arianna la morfologia dantesca. Ma non intendo dedurne un prontuario di schemi belli e fatti; preferisco attingervi man mano che il discorso lo richiederà.

3.2. Intanto consideriamo il trattamento della frase A, cioè i due piedi. Naturalmente esistono canzoni con la fronte, cioè con un piede solo. Ma i due piedi sono quasi una costante, perché funzionano benissimo: presentano agli ascoltatori un'idea nuova, e poi la fanno riascoltare in modo che si fissi nella memoria; ma per evitare l'usura s'introduce un altro testo. Così si crea soddisfazione ed attesa: *soddisfazione* perché, ripetendo, l'ascoltatore ha un punto di riferimento per orientarsi nel nuovo mondo sonoro; *attesa* perché dopo la seconda ripetizione ci si aspetta qualcosa di nuovo — che puntualmente verrà, con B.

Nell'Ottocento molti scrittori napoletani si compiacevano di vedere nei costumi quotidiani della loro Napoli resti viventi di remoti costumi greco-romani («Oh sublime quadro nazionale, sei tu forse l'immagine dei pubblici antichi pranzi spartani [...], [dei] primitivi costumi della vecchia Paleopoli; una vita scorsa nell'abbondanza e nella frugalità senza le cure dei pregiudizi della voluta civiltà moderna?» [Bidera 1844, I, pp. 62-63]). Se volessimo imitarli potremmo dire che i due piedi delle canzoni napoletane derivano dall'antico distico elegiaco, o che la *forma di aria* deriva dalla sequenza greca antica *strofe antistrofe epodo*. Più realisticamente si può dire che tanto le forme antiche quante le moderne, elaborate in epoche diverse da popoli diversi, rispondono ad una medesima strategia, che ha origine nella danza e nell'espressione olistica.

Ma torniamo a *Fenesta che lucivi*. Raffaele Di Mauro [2008] ha notato che ognuna delle due frasi A e B a sua volta è divisa in due semifrasì che intonano, ciascuna, un endecasillabo; e poiché le seconde semifrasì delle due parti sono alquanto somiglianti, ne deriverebbe uno schema ab ab cb₁ cb₁. Confrontando le frasi b e b₁ si notano certo analogie, soprattutto a livello metrico; il materiale melodico però non è lo stesso, per cui dubito che davvero si possa parlare di b e b₁ e non piuttosto di b e d. In ogni caso, è vero che le terminazioni di b e b₁ (o d) sono le stesse. Così alle rime poetiche corrispondono le rime musicali.

Rime poetiche		Rime musicali
a	<i>Fenesta ca lucive e mo non luci</i>	a
b	<i>Sign'è ca Nenna mia stace ammalata.</i>	b
a	<i>S'affaccia la sorella e me lo dice</i>	a
b	<i>Nennella toja è morta e s'è atterrata.</i>	b
c	<i>Chiagneva sempre ca durneva sola</i>	c
b (d)	<i>Mo dorme co li muorte accompagnata.</i>	b (d)
c	<i>Chiagneva sempre ca dormeva sola</i>	c
b (d)	<i>Mo dorme co li muorte accompagnata</i>	b (d)

3.3. Poniamoci adesso un altro problema relativo ai due piedi. In *Fenesta che lucivi* la ripetizione è integrale: muta il testo ma la musica resta uguale. In altri casi invece anche la musica presenta qualche variazione. Possono essere minime, magari di natura gestuale, come in *Michelemmà* o in *Ricciolella* (v. esempio in appendice). O pos-

sono essere più consistenti, e allora sono alla fine della frase: è il caso di un'altra canzone simbolo, *Io te voglio bene assaje* (es. 4).

The image shows a musical score for the song 'Te voglio bene assaje'. It consists of five staves, each representing a different part of the melody. The staves are labeled A, A1, Fp, B, and B1. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The melody is written in a single line on a treble clef. Various notes and rests are marked with letters and numbers: 'a', 'b', 'a1', 'b1', 'x', 'x1', 'c', 'd', 'c1', 'd1'. These markings likely indicate specific intervals or structural points in the melody.

Esempio 4: *Te voglio bene assaje* (adattamento da: Guillaume Cottrau, *Passatempi musicali*, edizione 1847/48 a cura di Teodoro Cottrau)

Delle due semifrasì del primo piede (A), *a* e *b*, il secondo piede (A1) ripete esattamente *a*, ma varia *b*; variando, conserva la struttura metrica ma risolve su un grado diverso: *b* finiva su Fa, mentre *b1* finisce su Re.

Avere terminazioni diverse nei due piedi è cosa comunissima: Middleton le chiama aperte e chiuse. Anche i musicisti medievali le chiamavano così: «overt» e «clos». Ne riporto un esempio da una canzone villanesca alla napoletana di Giovan Nasco (1556) (es. 5), il cui testo vi dirà certamente qualcosa.

The image shows a musical score for the song 'Finestra bella' by Giovan Nasco. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line. The lyrics are written below the staff: 'Fi - ne - stra bel - la, fi - ne - stra bel - la e pa - tro - na cru - de - le cru - de - le'. Above the staff, there are two annotations: '1 OVERT' and '2 CLOS', which likely indicate the beginning and end of the phrase.

Esempio 5: Giovan Nasco, *Finestra bella* (da *Primo libro di canzon villanesche*, 1556)

Qui l'apertura è sul secondo grado (siamo in ionio trasposto a Fa per bemolle), e la chiusura è sulla finalis. In *Io te voglio bene assaje*, invece, la strategia è diversa: il *b* del primo piede usa la stessa fine di *a* (Re Sib Fa); mentre *b1* cambia la fine della frase e si ferma su Re. Non saprei dire quale delle due sia aperta e quale chiusa. Sta di fatto che *b* rimane in tono di Sib, mentre *b1* modula a Re minore. E questo Re è veramente importante, perché è il centro della frase successiva — *x* + *x1*, una frase sulla quale tornerò fra poco. Per il momento però andiamo alla parte finale. La frase B viene ripetuta, e dunque ci troviamo davanti alle volte; ognuna delle volte è poi divisa in due semifrasì, *c* e *d*. La prima *d* finisce su Re (ecco che torna questo grado), la seconda *d*, leggermente diversa dalla prima, finisce invece su Sib: qui non ci sono

dubbi, la prima è *overt*, la seconda *clos*. E dunque lo schema *overt-clos* può trovarsi anche nelle volte.

Non posso soffermarmi ancora sulle varianti fra i piedi; ma voglio dare almeno un altro esempio, da *Era de maggio* (Di Giacomo-Costa, 1885) (v. es. 10). Di Giacomo ha fornito un testo esemplare, che da solo giustifica la sua fama di poeta per musica. In questo inno all'amore vero che il passare del tempo non intacca, è chiara la distinzione fra strofa e ritornello. La strofa presenta un nostalgico ricordo, e perciò adotta endecasillabi narrativi, raggruppati in due quartine, le quali si riecheggiano aprendo con lo stesso emistichio (*Era de maggio*). Ciascuna quartina poi è articolata in distici tramite le rime alternate (*AB AB, CD CD*). Nel ritornello si passa invece al ricordo vivo di persone vere che si parlano amorevolmente, e perciò troviamo ottonari lirici. La reciprocità dell'amore è espressa mirabilmente dalla distribuzione simmetrica delle quartine (lei parla nella prima, lui nella seconda), che pure, sempre grazie alle rime, sono articolate in distici:

Testo	Musica	
A	<i>a</i>	Era de maggio, e te cadeano 'nzino
B		a schiocche a schiocche li ccerase rosse...
A	<i>b</i>	Fresca era ll'aria, e tutto lu ciardino
B		addurava de rose a ciento passe.
C	<i>a</i>	Era de maggio — io, no, nun mme ne scordo —
D		na canzone cantàvemo a ddoie voce:
C	<i>b1</i>	cchiù tiempo passa e cchiù me n'allicordo,
D		fresca era ll'aria e la canzone doce.
e	<i>A</i>	E diceva: «Core, core!
f		core mio, luntano vaje;
e	<i>C</i>	tu mme lasse e io conto ll'ore,
f		chi sa quanno turnarraje!»
g	<i>A1</i>	Rispunnev'io: «Turnaraggio
h		quanno tornano li rose,
g	<i>C</i>	si stu sciore torna a maggio
x		pure a maggio io stongo ccà».

Davanti a questa struttura, nella strofa Costa ricorre ai consueti due piedi musicali: ogni quartina del testo corrisponde ad un piede della musica, che a sua volta è articolato in due semifrasi corrispondenti ad un distico: 20 battute il primo piede

(10+10), 23 il secondo (10+13). Tornerò più tardi sul profilo melodico; adesso vorrei solo farvi osservare che nei due piedi le frasi *a* sono identiche (fatta salva la prosodia), mentre nella ripetizione di *b*, oltre alla variante della seconda diminuita (segnalata da Plenizio), c'è terminazione diversa, con un'accensione lirica che per la prima volta tocca il Re acuto. Così l'ascoltatore è avvertito che il cuore sta per aprirsi.

3.4. Ma mettiamo da parte i piedi, e vediamo cosa succede dopo, perché è da qui che si sviluppa la forma. Abbiamo visto che nella *forma di aria* a due piedi seguono due volte (caso 2.2 di Dante). Però, finiti i piedi, la nuova frase B può non essere ripetuta, e allora ai due piedi segue la *sirma* o *coda* (caso 2.4 di Dante). Questa forma, AAB, era tipica delle canzoni dei Minnesänger, ed è nota fra i musicologi come *Barform* (forma nuda o semplice). Ma non è solo una costruzione medievale: era tipica della lirica greca arcaica, e rimane costante nel tempo, conoscendo un momento di gloria nell'opera italiana dell'Ottocento (si pensi a *La donna è mobile*, dal terzo atto del *Rigoletto* di Verdi). Anche Tosti vi ricorre, per scrivere *'A vucchella*. La ritroviamo pure nel ritornello di *Munasterio 'e Santa Chiara* (Michele Galdieri-Alberto Barberis, 1945):⁷

Strofa		
	A	Dimane?... Ma vurria parti stasera!
	B	Luntano no... nun ce resisto cchiù!
	C	Dice che c'è rimasto sulo 'o mare,
	B	ch'è 'o stesso 'e primma... chillu mare blù!
Ritornello		
	d	Munasterio 'e Santa Chiara...
	e	tengo 'o core scuro scuro...
piede	1a	ma pecché, pecché ogni sera
	a	penzo a Napule comm'era,
	x	penzo a Napule comm'è?!
	f	Funtanella 'e Capemonte...
	g	chistu core me se schianta
piede 2	h	quanno sento 'e di' d''a ggente

7. Anche qui nella strofa troviamo endecasillabi e nel ritornello ottonari; ma vale la pena ricordare che, come ha detto l'autore [Palomba-Fedele 2009, p. 429], le parole sono state composte sulla musica già fatta (e lo si vede da diversi aspetti, ad esempio i versi differenti della sirma). È un fatto estremamente interessante, che non abbiamo il tempo di approfondire: le strutture poetiche più tipiche si ipostatizzano al di là delle singole poesie, e diventano guida formale nella scrittura della musica.

	h	ca s'è fatto malamente,
	x	'stu paese... ma pecché?
	I	No... nun è overo! No... nun ce crero
sirma	L	E moro pe' 'sta smania 'e turnà a Napule...
	Y	Ma ch'aggia fa... mme fa paura 'e ce turnà!

Nel ritornello, il piede 1 ha 8 battute, con finale *overt*, e 8 anche il piede 2, con finale *dos*; la sirma 8 battute. Ecco dunque riattualizzata la *Barform*.

3.5. Torniamo adesso a *Io te voglio bene assaje* (es. 4). Avevamo visto che una frase interpolata fra i piedi e le volte (chiamiamola per il momento X) va a costituire una variante della *forma di aria*: AA//X//BB. X ha un'*allure* più nervosa della frase precedente, divisa com'è in due semifrasi che appaiono simili ma non sono ripetizioni. L'effetto è di comprimere il respiro ed accelerare il discorso, per poi tornare a distendersi nelle volte — cioè in un ritornello. Per questa frase, che è una specie di sirma intermedia, (e ridotta), userò il termine di *frase ponte* (Fp). Ce ne dà un affascinante esempio *O bene mio, fam'uno favore*, preso dalle canzoni villanesche di Adrian Willaert (1542) (es. 6), dove si apprezzano le sincopi di A ed il ternario nascosto di B. Chiamerò questa forma *aria variata*.

Testo	Musica	
A	AA	<i>O bene mio, fam'uno favore</i> : :
B	Fp	<i>Che questa sera ti possa parlare.</i>
c	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
c		<i>E tu grida: «Chi vend'ova?»</i> : :
	AA	<i>Vieni senza paura e non bussare</i> : :
	Fp	<i>Butta la porta che potrai entrare.</i>
	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
		<i>E tu grida: « Chi vend'ova?»</i> : :
	AA	<i>Alla finestra insino alle due hore</i>
	Fp	<i>Farò la spia che potrai entrare.</i>
	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
		<i>E tu grida: «Chi vend'ova?»</i>

O be - ne mi - o fa, fim - m'u - no fa - vo - re; o be - ne - re che que - sta
se - ra ti pos - sa par - la - re, ti pos - sa par - la - re E s'al - cu - no ti ci tro -
va, e tu gri - da, e tu gri - da: "chi ven - d'o - va, chi ven - d'o - va, chi ven - d'o - va" - va'''

Esempio 6: Adrian Willaert, O bene mio (da *Canzoni villanesche alla napoletana*, 1545)

Un caso interessante di *forma di aria variata* è *Funiculì funiculà* (Peppino Turco-Luigi Denza, 1880) (es. 7), dove la *frase ponte* diventa un terzo piede, che rispetto ai precedenti è doppio in quanto a lunghezza, e simile in quanto a metro, ma con una progressione che esalta la transizione alle volte-ritornello:

Strofa		
	Piede 1	<i>Aissera, Nanninè, me ne sagliette</i>
		<i>Tu saje addò...</i>
	Piede 2	<i>Addò, sto core 'ngrato, chiu dispiette</i>
		<i>Farne nun po'...</i>
	Fp (piede 3)	<i>Addò lo ffuoco coce, ma si fuje,</i>
		<i>te lassa stà...</i>
		<i>E nun te corre appriesso e nun te struje</i>
		<i>sulo a guardà...</i>
Ritornello		
	Volta 1	<i>Jammo, jammo, 'ncoppa jammo, ja'...</i>
	Volta 2	<i>Jammo, jammo, 'ncoppa jammo, ja'...</i>
Sirma		<i>Funiculì, funiculà</i>
		<i>Funiculì, funiculà,</i>
		<i>'Ncoppa jammo ja',</i>
		<i>Funiculì. Funiculà!</i>

Esempio 7: Turco-Denza, *Funiculì funiculà*

Dunque anche il ritornello adotta la *Barform*, con due brevi frasi che rispetto ai piedi della sezione precedente sono delle volte, ma che, misurate sulla sola sezione di ritornello, hanno funzione di piedi seguiti da una sirma. Perciò tanto la strofa quanto il ritornello sono *Barform*, ma in modo diverso l'una dall'altra. Questa osservazione, valida in generale, ci permette di affermare che, grazie allo schema strofa-ritornello, le canzoni del periodo 'classico' hanno miglior gioco del repertorio precedente nel costruire respiri più ampi. Con modesti interventi sulla strofa e sul ritornello si possono ottenere forme sempre nuove; basta manipolare la dialettica tra due frasi in contrasto, A e B, e una *frase ponte*.

Guardiamo come si comporta 'O *marenariello* (Gennaro Ottaviano - Salvatore Gambardella, 1893) (es. 8):

Strofa			Testo	Musica		
	Piede1	a	A	A	<i>Oje né, fa' priesto viene,</i>	<i>minore</i>
			b		<i>nun ma fa' spantecà,</i>	
	Piede2	a	A	A	<i>ca pure 'a rezza vene</i>	<i>minore</i>
			b		<i>ch'a mare sto a menà</i>	
	Fp		c	B (b)	<i>Meh, stienne sti braccelle</i>	<i>maggiore</i>
			b		<i>aiutame a tirà,</i>	
			c/	(c)	<i>ca stu marenariello</i>	
			b		<i>te vò semp'abbraccià.</i>	
Ritornello						
			d	C	<i>Vicin' ò mare,</i>	<i>maggiore</i>

			e		facimm' ammore
			e	D	a core a core
			b		pe nce spassà.
			d	C1	So' marenare
			f		E tiro 'a rezza:
			f	E	ma, p'allerezza,
			g		stong' a murì

Esempio 8: Ottaviano-Gambardella, 'O marenariello

La strofa è una *Barform*, con la sirma (9 battute) più lunga di ciascun piede (5 battute). Qui importante è il gioco tonale: i piedi sono in Sol minore, ma la sirma passa a Sol maggiore, anticipando il tono del ritornello. Il quale, tutto in Sol maggiore, presenta una prima semifrase C, seguita da un'altra D; poi torna a C, ma con diversa terminazione (quindi C1), cui segue la semifrase nuova E. Gambardella insomma ha costruito per il ritornello uno schema ABAC (qui CDCE), analogo a quello di tante canzoni di Tin Pan Alley, ma di dimensioni ridotte. Proprio questa assonanza con oltreoceano assicura a questo schema (che forse possiamo definire *rondò semplice*) la sopravvivenza anche nel secondo dopoguerra — si pensi ai ritornelli di *Anema e core* (Tito Manlio-Salvo D'Esposito, 1950), di *'E stelle 'e Napule* (Michele Galdieri-Giuseppe Bonavolontà, 1955), di *Guaglione* (Nisa-Fanciulli, 1956), di *Core napulitano* (Umberto Martucci-Luigi Ricciardi, 1965), o della stessa *Malafemmena* (1951).

Ci sarebbero altre varianti da trattare, ma per esigenza di brevità ne segnalerò solo una, molto importante, molto diffusa nell'opera e per questo chiamata dagli studiosi *lyric-form*: AABA₁. Qui ai due piedi (AA) segue una sirma (B), ma poi ritorna un piede, quasi sempre variato (A₁). Ne è un bell'esempio *Addio mia bella Napoli* di Teodoro Cottrau, cavallo di battaglia di Caruso e poi di molti altri tenori; oppure la strofa di *Pusilleco addiruso* (Ernesto Murolo-Salvatore Gambardella, 1904) (v. es. 9). Anche questa forma (che preferisco chiamare *forma di canzone tout court*,

perché *lyric-form* trovo che non le renda giustizia) ha un corrispondente non solo in Tin Pan Alley, ma nelle canzoni dei Beatles [cfr. Fabbri 2008]. Per questo è sopravvissuta felicemente anche nel secondo dopoguerra: si pensi a *Luna rossa* (Vincenzo De Crescenzo–Antonio Vian, 1950), o al ritornello di *'O ciucciariello* (Roberto Murolo–Nino Oliviero, 1951).

4. Melos

Passo ora ad occuparmi del *melos*, e in particolare di ciò che chiamo *gesto vocale*; cioè lo slancio dinamico che prende la melodia in rapporto alla tonica (quindi diverso dalla teoria del gesto proposta da Middleton 1992). Pensate a *Funiculì funiculà* (es. 7), che è in Fa maggiore: i piedi cominciano subito con un deciso salto dalla quinta alla tonica acuta, e poi si va scendendo fino alla tonica grave. La *frase ponte* indugia prima sulla quinta Mi Si, poi su quella Sol Re. Le volte/piedi continuano il processo di risalita e insistono sulla terza Re Mi Fa in acuto. La sirma del ritornello ridiscende al La, ma ribattendolo crea accumulo energetico che si sfoga con un guizzo verso Fa, tocca per un attimo il Sol (acme del pezzo) e ridiscende per saltelli al Fa basso.

Pensate adesso a *Io te voglio bene assaje* (es. 4), in Sib maggiore. La melodia dei piedi comincia dalla quinta inferiore, raggiunge la tonica, ci ricama attorno, e infine sale alla quinta superiore. Poi, nella *frase ponte*, si assesta sulla terza, Re. Invece nelle volte–ritornello fa un percorso speculare a quello dei piedi: parte dalla quinta superiore e arriva a quella inferiore.

Riassumendo: in *Funiculì funiculà* la melodia si muove nell'ottava che va dalla tonica grave alla tonica acuta. In *Io te voglio bene assaje* invece la melodia si muove nell'ottava dalla dominante grave alla dominante acuta. Sono entrambe in tono maggiore, ma il loro rapporto con la tonica è diverso: *Funiculì funiculà* la usa come limiti esterni; *Io te voglio bene assaje* come centro da incorniciare. Chiunque riconosce nei due pezzi una diversa dinamica energetica; eppure la teoria tonale non conosce termini per distinguere i due atteggiamenti, perché, semplicemente, non se ne preoccupa. A me invece questo dato sta a cuore, e strumenti per descriverlo li trovo nella teoria modale. In essa il canto che va da tonica a tonica (cioè da *finalis* a *finalis*) viene chiamato *autentico*; quello che va da dominante a dominante (da *repercussio* a *repercussio*) *plagale*. Ogni *finalis* — ogni *tonica* — conosce dunque due diversi tipi tonali. Da tempo, nella prassi didattica, applico queste categorie anche alla musica tonale, con eccellenti risultati; propongo perciò di adoperarla anche qui.

Naturalmente le canzoni non sono canti gregoriani: la distinzione fra autentico e plagale presuppone melodie che, come quelle gregoriane, non superano l'estensione di nona; altrimenti si sconfinano facilmente da una categoria all'altra. Perciò dobbiamo adattare questa teoria alle nostre esigenze; ma in questo ci aiuta la teoria antica stessa, che pure si è dovuta confrontare con un progressivo allargamento degli ambiti melodici. La teoria musicale antica ha infatti arricchito le due categorie citate, prevedendo temporanei passaggi dall'autentico al plagale, e viceversa; li ha chiamati *missione* di modi. Ha anche previsto la comparsa temporanea di alterazioni estranee al

tono d'impianto — che è cosa diversa da una modulazione —, e le ha chiamate *commistione* di modi. Tutte queste categorie (autentico, plagale, mistione e commistione) ci permettono di identificare ed evidenziare efficacemente fenomeni importanti.

Per esemplificare la *mistione* si guardi a *Fenesta ca lucivi*, (es. 3), dove la differenza fra i piedi e le volte è marcata dal fatto che i primi sono plagali, e i secondi autentici. La stessa cosa succede in *'O sole mio*: plagale la strofa e autentico il ritornello; e questa differenza viene 'sparata' sull'ascoltatore, facendo cominciare la strofa sulla dominante, cioè il confine acuto del plagale, ed il ritornello dalla tonica acuta, cioè il confine in alto dell'autentico. Pensate anche al ritornello di *Munasterio 'e Santa Chiara*, che è in Sol maggiore. I piedi sono plagali (vanno da Re a Re). Questo permette loro di ricamare attorno alla tonica, ora dal basso ora dall'alto, e costruire un sapore intimo e meditativo, ben interpretato dal testo. La sirma invece diventa bruscamente autentica, e da questo genere di canto prende tutta l'assertività della tonica acuta: così il poeta può piangere tutto il suo dolore per aver perduto la dolcezza della Napoli di anteguerra. Invece *Era de Maggio* resta tutta nel plagale, e la differenza fra strofa e ritornello viene marcata con passaggio da minore a maggiore, e agendo sul piano metrico (come vedremo fra pochissimo). L'orecchio percepisce immediatamente questi gesti, ma l'apparato teorico tonale dovrebbe usare molte parole per descrivere il fenomeno.

Per esemplificare la *commistione* (che, ripeto, è cosa diversa dalla modulazione), pensate adesso alla strofa di *Pusilleco addiruso* (es. 9): è in Sol e tutto il pezzo è autentico. Però, fin dalla prima battuta compare un Do# che innalza il quarto grado della scala e rimane per parecchie battute. Poco dopo, nella sirma (o *frase ponte*), compare invece un Fa bequadro, che abbassa il settimo grado. Con la categoria delle *commistioni*, possiamo spiegare il Do# come temporaneo passaggio al lidio autentico, e il Fa bequadro al misolido autentico.

The image shows a musical score for the song 'Pusilleco addiruso'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Ncop-po'o ca-po é Pu-sil-le-co ad-di-ru - - - so Ad-do 'siru-co-re'. The second staff continues the melody with lyrics: 'se n'é ghiun-to e ca - - - sa cè sta nu per-go-la-to d'u-va ro - - - sa e'. The third staff concludes the phrase with lyrics: 'nu bar-co-ne ch'e mul-lu-ne ap-pi - - - se, 'Ncopp'o ca-po é Pu-sil-le-co ad-di-ru - - - so'. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, including some triplets and rests.

Esempio 9: Murolo-Gambardella, *Pusilleco addiruso*

E qui non si tratta di compiacersi della citazione erudita: individuando queste commistioni (quella lidia non era sfuggita, per altri pezzi, a Carla Conti [2008] e Gianfranco Plenizio [2009]) rendiamo giustizia alla ricchezza modale della melodia napoletana. Possiamo così integrare a pieno titolo anche il tono napoletano, cioè

con il secondo grado abbassato (che Plenizio riconduce ad una scala araba, e che nondimeno è pure riconducibile al frigio), il quale altrimenti rimane solo a livello di colore superficiale; mentre invece è un dato strutturale.

5. Metro

Un ultimo elemento da trattare è il metro, che in tempi moderni ha cominciato ad essere oggetto specifico di studio con il volume di Grosvenor Cooper e Leonard Meyer [1960], *The Rhythmic Structure of Music*, uscito nel 1960. Le durate lunghe e brevi delle sillabe, diversamente combinate, davano nel greco e nel latino arcaici origine a diversi piedi; i quali, sommati fra di loro, davano luogo a diversi metri. Passando alle lingue accentuative moderne, la metrica ha dovuto mettere al centro gli accenti tonici; per cui un verso, per esempio in italiano, è costituito non dalla combinazione di diverse durate ma da una certa quantità di sillabe della medesima durata (7, 8, 10, 11, etc.), che viene articolata da accenti tonici (generalmente due). Tuttavia, tanto i poeti quanto i teorici della poesia (Bembo e Trissino, ma poi anche Carducci) non hanno mai veramente rinunciato all'antica metrica quantitativa; ed instaurando le equazioni 'sillaba accentata = sillaba lunga' e 'sillaba non accentata = sillaba breve', hanno reintrodotta dalla finestra ciò che era uscito dalla porta. Nelle frottole e in *Napule* è abbiamo visto l'ottonario trattato da metro anacreontico. Ma anche il settenario può esser letto come un dimetro giambico catalettico, e l'endecasillabo come un trimetro giambico catalettico.

Del resto lo stereotipato 6/8 della tarantella fa sì che un nucleo di due battute coincida perfettamente con il dimetro giambico catalettico del settenario, come all'inizio di *Michelemmà*, o come in *'A vucchella*; o che due battute di 12/8 ospitino naturalmente il trimetro giambico dell'endecasillabo, come succede in *Fenesta che lucivi*. Naturalmente la metrica non è un istituto rigido, perché è nato dalla pratica di danzare parole cantate, e di questa pratica ha mantenuto elasticità e varietà: esistono sillabe ancipiti, cioè lunghe o brevi secondo la circostanza; esiste la metatesi, cioè l'inversione di durate, per cui due giambi consecutivi, invece di essere / - / - possono presentarsi - / / -; le sillabe lunghe possono essere suddivise in due brevi; e poi un metro può ospitare, strutturalmente, piedi diversi, come nel caso dell'anacreontico, che è costituito da un anapesto e tre giambi, l'ultimo dei quali catalettico.

Uno dei segreti della riuscita di *Era de maggio* (es. 10) sta nel fatto che la metrica del ritornello riarticola il tempo ternario d'impianto, adattandolo al testo. Ciascuna quartina si apre con un emistichio che introduce il discorso diretto («E diceva»... «Rispunnev'io»): Costa separa metricamente i due emistichi, usando la scansione / / - -; ma quando il discorso diretto si è consolidato, riprende, grazie ad un gioco di emiolie su due battute di 3/4 (cioè 3/2 vs. 6/4), la scansione anacreontica dell'ottonario.

The image shows a musical score for two parts, Piede I and Piede II, in 3/4 time. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The melody is divided into sections labeled A, B, A1, C, and C1. A final line of notes is shown at the bottom of the score.

Esempio 10: Di Giacomo-Costa, *Era de maggio*

L'eleganza metrica della melodia è senz'altro una componente importantissima, ma non ancora ben riconosciuta, del successo internazionale della canzone napoletana; e credo che bisognerebbe prestarle la dovuta attenzione. Per confermarlo chiuderò con un riferimento al primo studio sistematico della melodia in quanto tale: *Trattato della melodia considerata fuori dei suoi rapporti coll'armonia*, di Antonin Reicha, pubblicato a Parigi nel 1814, e subito pubblicato in italiano da Ricordi. Reicha individua un'unità minima fraseologica, che chiama *disegno*. Più disegni, cioè lo stesso

schema metrico ripetuto con altre note, danno luogo ad un *ritmo*. Più ritmi formano un *periodo*, che è l'unità compiuta: e un pezzo di musica consta di più periodi. Ora, in questo schema morfologico ciò che mi sembra ancora oggi stimolante è la consapevolezza della diversa funzione ritmico-metrica rispetto a quella intervallare. Ad un certo punto Reicha precisa che «esiste [differenza] fra il *ritmo* ed il *membro*, relativamente alle note, mentre essi sono gli stessi per il numero delle battute». Cioè una melodia ha un suo profilo formale a livello di metro, che comporta un alto tasso di ripetizione; su questo si sovrappone un profilo di altezze, molto più variato, che imprime varietà alla regolarità metrica. *Fenesta che lucivi* ne è un esempio particolarmente efficace; ma anche *Funiculì funiculà*.

Per concludere, sintetizzerò il discorso fin qui fatto affermando che il segreto di una bella canzone sta in questo: la *forma* ne definisce i contorni; il *metro* fornisce il rassicurante ritorno del noto; il *melos* accende la curiosità e spinge in avanti il discorso.

Riferimenti Bibliografici

- Adorno, Theodor Wiesgrund
1971 *Introduzione alla sociologia della musica* [or. 1962], introduzione di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi
- Barthes, Roland
1979 *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Torino, Einaudi
- Bent, Iain-Drabkin, William
1990 *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT
- Bidera, Emmanuele
1844 *Passeggiata per Napoli e contorni*, Napoli, Manuzio [consultabile in PDF da <http://google.books.it>]
- Calella, Laura
2003 *Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, tesi di laurea, Facoltà di Musicologia, Università di Pavia
- Carapezza, Paolo Emilio
1975-76 *Musiche 'nazionali' italiane e francesi raccolte da un accademico del buon gusto*, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», serie IV, vol. XXXV, 1975-76, pp. 351-373
- Careri-Scialò
2008 *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, Libreria musicale italiana

- Conti, Carla
2008 *Amphion Thebas, Cantus Neapolim*, in Careri-Scialò 2008, pp. 313-378
- Cooper Grosvenor-Meyer Leonard
1960 *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press
- Cottrau, Guglielmo
2010 *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, prefazione di Massimo Privitera, Reggio Calabria, Laruffa
- Dante online
www.danteonline.it/english/opere.asp?idope=3&idlang=OR
- De Simone, Roberto
1994 *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia, Valentino
- Di Massa, Sebastiano
1961 *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fiorentino
- Di Mauro, Raffaele
2008 *Il caso «Fenesta ca lucive»: enigma 'quasi' risolto*, in Careri-Scialò 2008, pp. 125-240
- Distilo, Massimo
2009-10 *Gli albori della canzone napoletana moderna nella prima metà dell'Ottocento. Guglielmo Cottrau ed altre figure protagoniste*, tesi di dottorato, Università della Calabria
2010 *La bibliografia sulla canzone napoletana: questioni critiche e stato dell'arte*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII-XLV, 2008-2010, pp. 439-456
- Fabbri, Franco
1996 *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli (III edizione, Milano, Il saggiatore, 2008)
- Huebner, Steven
1992 *Lyric Form in 'Ottocento' Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1, pp. 148-151
- Kerman, Joseph
1982 *Lyric Form and Flexibility in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», I, pp. 47-62
- Middleton, Richard
1990 *Studiare la popular music*, trad. it, introduzione di Franco Fabbri, Milano, Feltrinelli
1992 *Towards a theory of gesture in popular music analysis*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università degli studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, 1992, pp. 345-350
- Monnier, Marc
1860 *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, Hachette

- Pagannone, Giorgio
1996 *Mobilità strutturale della 'lyric form'. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale», VII/20, pp. 2-17
1997 *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», XII, pp. 48-66
- Palomba, Salvatore
2001 *La canzone napoletana*, Napoli, L'ancora del mediterraneo
- Palomba, Salvatore-Fedele, Stefano
2009 *Le canzoni di Napoli*, Napoli, L'ancora del mediterraneo
- Plenizio, Gianfranco
2009 *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida
- Privitera, Massimo
2010 *Musica nel «Poliorama Pittoresco»*, «teCLA», rivista online, n. 2, dicembre 2010
- Scialò, Pasquale
1998 *La canzone napoletana, dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Newton Compton
2008 *Introduzione a Careri-Scialò 2008*, pp. IX-XXVIII
- Stefani, Gino
1985 *La melodia. Una prospettiva popolare*, «Musica/Realtà», 17, pp. 105-124 (in Stefani 1987)
1987 *Il segno in musica*, Palermo, Sellerio
- Viscardi, Rosa
2005 *Canta Napoli illustrata*, Napoli, Sigma

Appendice

Riporto la melodia della *Ricciolella*, mettendo a confronto la forma che le danno l'abate Antonio Scoppa nel 1814 (*Les vrais principes de la versification...*, che riprendo da Carapezza 1975-76) e Guillaume Cottrau nel 1824 (secondo fascicolo dei *Passatempi musicali*).

1. Scoppa

Me vo - gl'i - re an - zu - ra - re din - l'o - frat - ta ne, embà, mè

2. Cottrau

Mme vo - gl'io i a'u - zo - ra - re oje din - to frat - ta. mme

vo - gl'i - re an - zu - ra - re din - l'o - frat - ta ne, Me

vo - gl'io i a' - nzo - ra - re oje din - to frat - ta. Mme

la - vo - gl'io - pi - gl'ia - re ric - cio - lel - la Au - to - ni - à, mè

la - vo - gl'io - pi - gl'ia - re frat - ta - to - - - là, mme

GIORGIO RUBERTI

CANZONI ALL'OPERA: MELODRAMMA E MUSICA NAPOLETANA
TRA OTTO E NOVECENTO

Una delle riflessioni più spontanee suscitate dall'ascolto di un 'classico' della canzone napoletana potrebbe interessare il carattere tipicamente napoletano di quel brano. È infatti indubbio che canzoni come *Era de maggio* (1883), *Marechiaro* (1885), *Catari* (1893) — solo per citare qualche titolo — suonano immediatamente 'napoletane', anche se dovessimo ascoltarne unicamente la melodia priva delle parole dialettali. È altrettanto indubbio, però, che tale carattere 'tipico' è il frutto del concorso di più fattori connotativi, riguardanti tanto la musica quanto il testo letterario, tanto il contesto produttivo quanto quello ricettivo. Del resto, alcune tendenze di studio più attuali, ponendo l'accento sulla multidimensionalità del genere canzone napoletana, tentano di evidenziare proprio l'eterogeneità delle matrici e la molteplicità degli elementi 'glocali' che concorrono alla formazione di un oggetto estetico in continuo divenire.¹ Tuttavia, la razionalità di questa seconda premessa non è necessariamente in conflitto con la sentimentalità della prima, e nulla impedisce di indagare sulla tipicità della melodia napoletana e di considerarla quale *uno* degli elementi facenti parte di una complessità nel suo insieme espressione di napoletanità. Soprattutto se — come vedremo di seguito — alcuni compositori d'opera attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e quindi contemporaneamente al cosiddetto periodo 'd'oro' della storia della canzone napoletana, tradussero il proprio concetto di napoletanità in 'atmosfera' musicali provocate da precise dinamiche melodiche prese in prestito dalle coeve canzoni napoletane.

Gli anni novanta dell'Ottocento sono probabilmente quelli in cui la canzone napoletana giunse all'apice del suo successo e della sua diffusione, sicuramente quelli in cui si era già definita una sua forma classica in virtù dei primi frutti della collaborazione tra Salvatore Di Giacomo e Mario Costa risalenti al decennio precedente e di brani quali *Funiculì funiculà* (1880). Gli stessi anni novanta sono anche quelli che registrarono la fulminea ascesa del verismo musicale, e molte opere veriste di ambientazione napoletana presentano al loro interno canzoni napoletane. L'osservazione di quest'ultime, anche se esse appartengono ad un contesto diverso da quello popolare

1. Cfr. *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008. In particolare si legga l'*Introduzione* di Pasquale Scialò, pp. ix-xxviii, ma l'intero volume, nella sua stessa organizzazione in sezioni quali «fonti e linguaggi», «matrici» e «strumenti», pone l'accento sulla multidimensionalità della canzone napoletana e sull'eterogeneità delle sue matrici.

e popolaresco, può risultare utile ai fini di uno studio di tipo stilistico sulla canzone napoletana per una serie di ragioni di seguito illustrate.

Il tratto distintivo del verismo in musica, e il suo principale obiettivo estetico, fu la ricostruzione musicale dei contesti in cui era ambientata la vicenda messa in scena. Questa la motivazione che spinse Pietro Mascagni a scrivere per la sua *Cavalleria rusticana* (1890) una serenata in dialetto siciliano sul ritmo di siciliana, e ad inserirla all'interno del Preludio in modo tale da trasportare immediatamente l'ascoltatore — non ancora spettatore in quanto l'esecuzione avviene a sipario calato — nella realtà socio-geografica della vicenda verghiana. Dietro l'esempio della Siciliana di Turiddu altri melodrammi furono caratterizzati, a seconda dell'ambientazione, da saltarelli e stornelli (ad esempio *La Tilda* di Francesco Cilea, 1892) oppure da tarantelle e canzoni napoletane. A questi brani era affidato il compito della realizzazione del colore locale, categoria fondamentale alla veristica connotazione dell'opera. Rimanendo ancorati all'arco cronologico qui preso in esame, il «color locale» — come i critici del tempo chiamavano questa categoria — era valutato quale principale fattore di realismo, e in un articolo del 1896 pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano» si legge che «per l'applicazione ragionata, nel teatro, delle melodie proprie al suolo e, se possibile, all'epoca in cui si svolge l'azione, si lascerebbe una buona volta da parte il dominio puramente musicale, in cui l'autore non mette mai in mostra che la propria personalità, sempre la stessa, qualunque sieno i caratteri, per entrare in pieno nella realtà drammatica, dove, pur conservando interamente l'originalità del proprio temperamento, l'artista si servirebbe, per esprimere le sensazioni dei suoi personaggi, di una lingua perfettamente omogenea con la ricostruzione archeologica dell'epoca». ² A partire da *Carmen* e dalle sue canzoni di toreri e sigaraie, dall'*Habanera*, dalla *Seguidilla*, dal *Bolero*, il colore locale trovò realizzazione musicale attraverso un consistente impiego di brani che citavano forme popolari (si pensi alla stessa *Cavalleria rusticana* che, oltre alla Siciliana di Turiddu, prevede lo Stornello di Lola, la canzone «del carrettiere», l'Alleluia e il Brindisi).

Avvicinandoci al tema che ci interessa va intanto detto che, nell'adoperare una tipologia di brani fondamentalmente estranea alla tradizione dell'opera in musica, i compositori veristi furono guidati da una precisa norma poetica: sintetizzando, la categoria del colore locale doveva trovare realizzazione in un sottile equilibrio tra realismo e idealismo. In altre parole, lo *choc* realistico provocato da musica di scena che citava forme popolari andava controbilanciato mediante elementi invece appartenenti all'illustre tradizione sia compositiva sia ricettiva del melodramma italiano dell'Ottocento. Come scrisse il teorico del verismo musicale, Amintore Galli, «il reale andava presentato sulla scena dopo essere stato ritemprato nell'onda eterea dell'ideale». ³

2. ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *La canzone popolare nel teatro*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/43 1896, pp. 713-5: 713.

3. AMINTORE GALLI, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il Teatro illustrato», IV/39 1884, pp. 34-6: 35.

Venendo ora alle canzoni napoletane delle opere veriste di ambientazione partenopea, ciò permette di capire, nonché giustificare, il motivo dell'accostamento di tratti 'locali' ad altri convenzionali. Di conseguenza, la «Canzon d'amor» di *Mala vita* di Umberto Giordano andrà considerata quale canzone napoletana in virtù della caratteristica melodia e a dispetto di un testo in un italiano letterario con rime scontate quali «cuor», «amor», «or». Viceversa, la Canzone di Annetiello dello stesso melodramma, anche se non presenta connotazioni specifiche sul piano della musica, è una canzone «nova» di Piedigrotta per il testo dialettale — scritto da Salvatore Di Giacomo — e per la struttura formale.

«Equilibrio di realismo e idealismo», dunque: proprio questo è il fulcro del nostro interesse. In termini poetici ciò si tradusse in un attento utilizzo di tratti 'tipici', che potevano — anzi dovevano — essere utilizzati, ma senza esagerare nel numero e sempre in combinazione con altri tratti più tradizionali per il frequentatore dei teatri d'opera.⁴ Il colore locale napoletano poteva quindi passare solo per pochi elementi 'marcatori', di conseguenza per Umberto Giordano e gli altri autori veristi era necessario che questi riuscissero meglio di altri a veicolare la napoletanità.

Ora, come giustamente rimarca Francesco Giannattasio, la napoletanità rappresenta oramai un «luogo comune», una «categoria dello spirito a buon mercato», in definitiva un concetto oggi inattuale.⁵ Tuttavia, tale non era centoventi anni fa, quando quel termine era sinonimo di colore locale partenopeo, e il «color locale» — di qualsiasi area geografica — costituiva la categoria fondamentale del realismo in generale e del verismo in particolare, avanguardie estetiche del secondo Ottocento.⁶ Dalla spagnoleggiante *Carmen* del francese Bizet, l'attuale e realistica categoria del colore locale, per quanto 'idealizzata' come prescrivevano critici e teorici del tempo, costituì il principale stimolo poetico per i compositori aderenti al realismo o al verismo. Per questa ragione la categoria della napoletanità torna utilissima per uno studio che voglia contribuire alla ricostruzione del contesto storico-musicale cui appartenne almeno la canzone napoletana 'classica', anche se ciò avviene dalla prospettiva del coevo teatro d'opera, genere quest'ultimo con quella storicamente imparentato.

Un articolo del 1935 pubblicato su una delle tante «Piedigrotta», a firma di Vittorio Viviani, ha per titolo *Il verismo nella canzone*.⁷ La canzone è quella napoletana di fine Ottocento dei vari De Curtis, Gambardella, Di Capua «proprio quella 'classica'», mentre il verismo di questa canzone è nella sua capacità di recupero «dei pas-

4. Una combinazione che il Preludio del terzo atto di *A Basso Porto* — uno dei melodrammi che prenderemo in esame — evidenzia bene. Si tratta — come ovvio — di un brano strumentale, con tratti caratteristici quali il tempo in 6/8, il timbro del mandolino cui è affidata la linea melodica, l'alternanza delle tonalità di Re maggiore e Re minore. A bilanciare questi elementi, una melodia ed un'armonia prive di connotazioni tipiche.

5. FRANCESCO GIANNATTASIO, *Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana*, in questo stesso volume, p. 107.

6. Cfr. CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna, 1987.

7. VITTORIO VIVIANI, *Il verismo nella canzone*, «Piedigrotta O.N.D.», XIII, 1935, p. 44.

sati canzonieri» e, con essi, della «sensibilità del popolo napoletano». Secondo Viviani in queste canzoni, nel loro linguaggio poetico, nelle forme di quello musicale, e più in generale nell'espressione dei sentimenti, la «tradizione è indistruttibile». «Verismo nella canzone», dunque, vuol dire consolidamento di uno spirito autenticamente napoletano mediante il recupero della tradizione. Pertanto, ricollegandoci al nostro discorso, alcuni tratti tipici delle canzoni napoletane «e penso, ad esempio, alle connotazioni modali della melodia» assolvono il compito di ripristino della tradizione e al contempo di affermazione della napoletanità. Ad emergere «anche per questa via» è nuovamente la categoria del colore locale, che non va intesa spregiativamente nel senso di oleografia o bozzettismo, piuttosto quale ingenuo tentativo di dare vita ad un carattere 'realmente' napoletano.

Come ci accingiamo ad osservare, quando Umberto Giordano, o Pierantonio Tasca, oppure Nicola Spinelli, composero la musica per le canzoni napoletane da inserire in funzione coloristica nei propri melodrammi, adottarono alcune soluzioni esplicitamente finalizzate alla connotazione locale di quei brani. Procedimenti spesso analoghi passano da un compositore ad un altro, così dimostrando che in quelle circostanze essi erano alla ricerca di un 'gesto melodico' napoletano. A tal fine, è mia opinione che quei compositori realizzarono un'operazione equivalente a quella che oggi potrebbe compiere uno studioso di canzoni napoletane intento ad un'analisi stilistica, entrambe finalizzate all'individuazione di tratti distintivi. È dunque legittimo affidarsi all'opera di un musicista come Giordano per individuare quei tratti considerabili quali 'marcatori' di napoletanità? Non solo credo sia legittimo, ma ciò assumerebbe un più consistente fondamento scientifico se i risultati di questa operazione potessero essere confrontati con quelli di un'indagine di tipo stilistico sulla canzone napoletana, purtroppo ad oggi ancora inesistente.⁸

La prima canzone napoletana che si incontra in *Mala vita* (1892, libretto di Nicola Daspuro) è la già citata «Canzon d'amor» (esempio 1), una serenata del protagonista alla sua innamorata. Al di là dell'incipit melodico che anticipa di sei anni quello di una delle canzoni napoletane più famose di sempre, *'O sole mio* (1898), a noi interessa la semifrase di risposta (battute 4-5), per la presenza nella melodia sia del sesto grado abbassato Re bemolle — il brano è nella tonalità di Fa maggiore — sia del quarto grado aumentato Si bequadro. Si tratta di due alterazioni che ricorrono molto frequentemente nella melodia delle canzoni napoletane, la prima quale riflesso melodico dell'accordo di sesta napoletana, la seconda quale connotazione modale di tipo lidio. Poste ai lati della dominante, esse producono una successione semitonale discendente che suona molto caratteristica. La sesta napoletana, poi, caratterizza l'intero periodo che fa da 'ponte' tra il motivo iniziale e la sua ripresa — da «Va porta a lei» (battute 13-20) —, costruito su un passaggio cadenzale (IV-V-I-

8. Gianfranco Plenizio, col suo recente *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009, ha realizzato uno studio su un corposo campione di canzoni napoletane che consente di pervenire a conclusioni di tipo stilistico. Non si tratta di una vera e propria analisi stilistica, ma per il periodo 'd'oro' della canzone napoletana sono individuate delle costanti che trovano una corrispondenza nei risultati di questo studio.

V-V-I) con accordo formato da terza minore e sesta minore sopra la sottodominante. Nella melodia, ciò determina nuovamente l'abbassamento del sesto grado. Inoltre, in queste otto battute registriamo un ulteriore grado melodico abbassato, il settimo (Mi bemolle). Quest'ultima alterazione è talvolta utilizzata dagli autori di canzone napoletana al fine di creare caratteristici passaggi cromatici; Giordano non la utilizzò in questo senso, ma probabilmente avvertì il settimo abbassato quale elemento connotante poiché — come vedremo — ne fece uso anche in una scena 'di colore' di *Mese mariano*, altro suo melodramma di ambientazione partenopea.

Indicando semplicemente di passaggio che la Tarantella seguente alla «Canzon d'amor» si apre su un'insistita alternanza di quinto e quarto grado aumentato, e che formalmente essa si collega in modo diretto a quella famosissima «Viene ccà non fa cchiù Zeza» contenuta nel terzo atto della commedia per musica *La festa di Piedigrotta* di Luigi Ricci (1852),⁹ passiamo all'altra citazione presente in *Mala vita*, la Canzone di Annetiello (esempio 2). È stato già anticipato che questo brano fu proposto da Giordano come una canzone «nova» di Piedigrotta, vale a dire quale canzone vincitrice di una edizione della gara canora abbinata alla Festa. Ed è stato anche detto dell'assenza in esso di connotazioni tipiche sul piano musicale, laddove il colore napoletano è veicolato dal testo di Salvatore Di Giacomo che, in lingua dialettale, esprime la filosofia del popolino napoletano fondata sul «bere e 'o mangià». Da una prospettiva musicale, tuttavia, appare interessante rilevare la struttura formale del brano organizzata in strofa e ritornello, con la ripresa di quest'ultima affidata al coro: Giordano sembrerebbe così ratificare quello che può esser definito 'modulo Piedigrotta' adottato da molteplici canzoni composte per la Festa in cui, oltre al cantante solista, è previsto l'intervento del coro quale espressione canora della folla festante.

Procedendo in ordine cronologico, prendiamo ora in considerazione il melodramma in due atti di Pierantonio Tasca *A Santa Lucia* (1893, libretto di Enrico Gollisciani). Qui troviamo un'unica citazione di canzone napoletana, nel corso dell'opera riproposta più volte in funzione coloristica.¹⁰ La canzone di Ciccillo «Amore è morto» (esempio 3) dichiara sin dal principio il proprio carattere napoletano. Il 'marcatore' è ancora una volta il quarto grado aumentato (Si diesis nella tonalità di Fa diesis minore), che insieme al sesto grado produce un andamento oscillatorio intorno alla dominante — che funge da nota 'asse' — protratto per ben cinque suoni e quattro intervalli semitonalmente. Un salto di quinta discendente conduce la melodia dalla dominante alla tonica, dalla quale essa risale nuovamente alla dominante per gradi congiunti ed un salto di terza. Un ulteriore salto discendente, questa volta di quarta, conclude questa frase iniziale lasciandola prevedibilmente 'aperta' sul se-

9. Per uno studio approfondito su *Mala vita* cfr. MATTEO SANSONE, *Mala vita: a 'verismo' opera too true to be good*, in «Music & Letters», LXXV/3 1994, pp. 381-400.

10. Anche la prima scena ha una funzione coloristica, mostrando popolani del quartiere Santa Lucia intenti alle proprie attività quotidiane. Tra questi, «ostrecari» (venditori d'ostriche) e «acquiaioli» (venditori d'acqua), che promuovono i propri prodotti intonandone i nomi su intervalli discendenti di un tono e mezzo (Mi bemolle-Do).

condo grado, mentre alla frase conseguente è affidato il compito di ‘chiudere’ il periodo musicale sulla tonica Fa diesis.

All’ascolto, la successione iniziale di semitoni suona immediatamente caratteristica. Questa sensazione è ancora una volta collegabile all’alterazione del quarto grado, e al frequente utilizzo che ne è fatto nella melodia napoletana. Se trasponessimo l’intera frase iniziale nella tonalità di Re minore, prolungando il ritmo puntato anche alla sua seconda parte, frattanto retrogradata in una discesa dalla dominante alla tonica, otterremmo la melodia che chiude il ritornello di *Marechiarè* (per intenderci, quella sulle parole «Scetate Caruli, ca l’aria è doce»). L’evidente somiglianza dei due motivi è molto indicativa ai fini del nostro discorso. Come è noto *Marechiarè* fu opera del non-napoletano Francesco Paolo Tosti che, nell’intento di comporre un «canto napoletano» — così recita il sottotitolo —, musicò i versi di Salvatore Di Giacomo ricorrendo ad un’abbondante utilizzo di tratti connotanti: sesta napoletana, secondo e sesto grado abbassati, quarto aumentato, semitoni dall’effetto ‘patetico’. Anche in virtù dell’autorevolezza dei suoi autori, *Marechiarè* rappresentò un modello paradigmatico cui potersi rifare per disporre di un pregnante esempio di musica napoletana.

Che *Marechiarè* potesse costituire un riferimento per i compositori veristi è dovuto anche ad un aspetto che oltrepassa le occasionali somiglianze individuabili tra questa canzone e quelle ‘operistiche’ qui prese in esame. Dopo la melodia conclusiva del ritornello che, per così dire, ‘ispirò’ Pierantonio Tasca, la canzone di Tosti non ripropone immediatamente la strofa, ma interpone tra il ritornello e quest’ultima una sezione che potremmo definire *C*. Questa sezione, proprio come avviene nelle opere veriste con la citazione di forme popolari, costituisce un momento di ‘canto nel canto’, che nel caso di *Marechiarè* serve a riprodurre la serenata dell’innamorato alla sua Catari (questa interpretazione trova conferma nei versi del secondo ritornello, che recitano «P’accompagnà li suone cu la voce/ Stasera na chitarra aggio portato!»). Si tratta di un momento di intenso colore partenopeo, che musicalmente fa sfoggio di tutti i tratti distintivi poco sopra elencati.

A questa sezione *C* sembrò ispirarsi — a questo punto, forse, non casualmente — anche Nicola Spinelli per la canzone di Luigino del suo melodramma in tre atti *A Basso Porto* (1896, libretto di Eugenio Checchi, esempio 4). La discesa sulla dominante Mi (siamo nella tonalità di La minore), a conclusione della prima parte ‘aperta’ del motivo (battute 1-3), è la stessa che avviene nella sezione *C* di *Marechiarè* con il canto lamentoso sull’interiezione «Ah!» (nella tonalità di Re minore: Re-Do diesis-Si bemolle-La): in entrambe le circostanze, il salto di seconda eccedente tra il settimo grado alterato ed il sesto naturale tipico del modo minore armonico in cui ci troviamo, consente l’intonazione di semitoni (‘patetici’) tra primo e settimo grado, sesto e quinto (in *Marechiarè* l’effetto è amplificato dalla triplice ripetizione di quest’ultimo semitono).

La scala minore armonica si presta forse più di altre a fare da base per la formulazione di melodie che ‘suonano’ napoletane. Sia per la presenza al suo interno del sesto grado abbassato, eco melodica della sesta napoletana; sia per la possibilità che

offre di 'giocare' su passaggi semitonali ottenuti alterandone alcuni gradi, quali il quarto aumentato e il secondo abbassato — altro riflesso melodico della sesta napoletana: in questo modo, nella tonalità di Re minore armonica ad esempio, si potrebbero ottenere successioni semitonali tra quarto, quinto e sesto grado (Sol diesis-La-Si bemolle), e tra settimo, primo e secondo (Do diesis-Re-Mi bemolle), pertanto offrendo al compositore molteplici possibilità di realizzazione di quei passaggi dall'effetto inequivocabilmente 'napoletano'.

Per concludere questa rassegna prendiamo ora in esame un'altra opera di Umberto Giordano, *Mese mariano* (1910, libretto di Salvatore Di Giacomo). In questo lavoro non si registra alcuna canzone né sono citate forme popolari.¹¹ Tuttavia, un'iniziale scena caratteristica affidata al pescatore Pietro, che racconta di un miracolo ricevuto dalla Madonna, offre materiale rilevante per il nostro studio. Di questa lunga scena emblematica è la prima pagina (esempio 5), da cui traspare tutto il colore musicale utile a connotare la vicenda di un personaggio del popolo. Il tono a questo colore lo conferisce la sesta napoletana: armonizzata solo dalla terza battuta del terzo rigo, essa influenza retrospettivamente tutta la musica precedente, tanto gli accordi quanto la melodia, che presentano le sue tipiche alterazioni (La bemolle e Mi bemolle, secondo e sesto grado abbassati nella tonalità di Sol maggiore). Come già rilevato per la «Canzon d'amor» di *Mala vita* dello stesso Umberto Giordano, anche per questa pagina dobbiamo segnalare l'impiego del settimo grado abbassato Fa bequadro, che alternandosi al Fa diesis produce un contrasto davvero caratteristico.

Infine più avanti, nella stessa scena, dobbiamo registrare uno di quei passaggi semitonali (esempio 6) cui si è fatto riferimento poco sopra: si noti come la melodia venga fatta modulare nella tonalità di Re minore all'ottava battuta, al fine di risolvere sulla tonica dopo aver ruotato intorno ad essa mediante il secondo ed il settimo grado opportunamente alterati.

In conclusione di questo studio si potrebbe obiettare che i tratti rilevati quali mediatori di napoletanità tali non siano poiché, in realtà, non esclusivi del genere canzone napoletana ma rintracciabili anche in altre tradizioni popolari mediterranee e non — si pensi, ad esempio, al quarto grado aumentato, tratto 'marcatore' emerso molte volte in queste pagine. Premesso che — come puntualizzato all'inizio — tali tratti devono essere valutati 'napoletani' in un determinato contesto di produzione e ricezione, dal mio punto di vista di studioso di teatro musicale verista devo contro-battere che essi possono essere reputati rappresentativi della musica napoletana in considerazione delle premesse estetiche del verismo musicale delineate sopra. Il fatto che compositori colti fecero ricorso a specifici elementi melodici ed armonici al fine di riprodurre realisticamente canzoni napoletane nelle proprie opere rappresenta un dato che non può essere trascurato, soprattutto ai fini di un'auspicabile indagine sti-

11. Forse memore, l'autore, delle durissime critiche ricevute da *Mala vita*. Quest'opera fu attaccata principalmente per la qualità della musica di scena, a tal punto che Giordano si vide costretto a rivederla in una nuova versione (*Il voto*, 1897) 'purificata' degli elementi più «crudamente realistici», tra cui il personaggio di Annetiello e la sua «canzone nova» di Piedigrotta.

listico-musicale sulla canzone napoletana. E che questo stesso dato, poi, provenga da un'area di studi musicologica anziché propriamente etnomusicologica dev'essere accettato positivamente in una prospettiva di approccio interdisciplinare che, allo stato attuale degli studi intorno alla musica napoletana, sembra essere la più idonea ad affrontare quella complessità frutto dei «diversi livelli»¹² popolare, popolareggiante e — per l'appunto — colto interagenti al suo interno.

12. Su questo punto cfr. GIANNATTASIO, *Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana*, p.107.

Esempi Musicali

Esempio 1. Giordano, *Mala vita*, atto terzo, «Canzon d'amor», bb. 1-12

128

Moderato

VITO (alzandosi)
Canzon d'a - mor.....

TEN. *f* (parlato)
Quattrol! set_tel! cinque!

BASSI *f* (parlato)
Set_tel no_ve! cinque!

1 Moderato

fff *pp* *mf*

..... che l'a .. la d'or.....

quattrol! die_cil! no_ve!

cinquel! no_ve! die_cil!

fff

GIUCCATORI

ba_gni nel vin_sa len_do a

cinquel
(bevone)

quattrol

mf
p

vol Va

Se_il no_vel quattrol cinquel

Se_il cin_quel se_il trel

fff
p

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It features three systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics 'ba_gni nel vin_sa len_do a', a piano accompaniment, and a vocal line with lyrics 'cinquel (bevone)'. The second system features a piano accompaniment with dynamics *mf* and *p*, and a vocal line with lyrics 'vol Va'. The third system includes a vocal line with lyrics 'Se_il no_vel quattrol cinquel', a piano accompaniment, and a vocal line with lyrics 'Se_il cin_quel se_il trel'. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line with a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and phrasing slurs.

Esempio 2. Giordano, *Mala vita*, atto terzo, Canzone di Annetiello, bb. 16-51

14 4

ANNET. (facendosi avanti, circondato dai Uoro e dai Ragazzi) 8 (non brio) *>*

8 Ce sta ce

sta nu mut - to ca di ce a - cus - si: e' o be - vere e' o man -

- già è o me - glio ca ce stal Chi sa - ta -

- ver - na a là - to mun - no si nec n'è, si ce ve - dim - mo

llà a - mi - ce mieie, chi sa chi sal Ma si

An
 l'uglio pe mo du - raa la lu - cer - na - - - - - scur - dam - me -

An
 - o il - lea - mi - ce, e' guaie nnanz'a' ta - ver - - - - - nal

An
 Ma si l'uglio pe mo du - raa la lu - cer - na, - - - - -

An
 - - - - - scur - da - te - vil - lea - mi - ce, e' guaie pe mo - - - - -

Esempio 3. Tasca, *A Santa Lucia*, atto primo, canzone di Ciccillo

Cantabile. (♩ = 60.)
Ciccillo.
(soggetto dalla spartiglia)
(von Ufer kommend) (portando la voce)

27

pp
A - more è morto, e in ro - sel - la muo - re! Tu
Dir Licht ist tott, nun waf - ket auch die Ro - se! Der

ppp

Cic.
pa - re, bel - la, più tro - var non puoi. Tu non a - ve - vi
See - le Er - le - den wird dich, Schönste, ur - i - - - den, sie war dein Trost in

Cic.
ca - ro che quel fu - - - re, ed e - ra vi - ta a - mor de' gio - ri
dei - nem hit - - - ren. Ein - - - sr., dein Le - bens - glück in To - gen schwerer

rit.

Cic.
a tempo *accel e po cresc.* *a tempo*
fuo - - - i. Ed oi che le ri - ma - ne, sven - tu - ra - -
Lei - - - den. Und jstzt, was bleibt der Ar - men auch zu Hof - - -

accel e po cresc. *a tempo*

Cic.
pp
tu? Ve - de - tel da la pe - na s'è am - ma - - - ta! Se
fen? Wie hart hat Schmerz und Kam - mer dich ge - traf - - - fen! Und

18769

25

cresc. e accel. *a tempo*

piu - ze sem - pre, chi le do - ri tor - to? Ah! la ro
 wenn du weisst, du kannst es nimmer we - den. Es irrt die

cresc. e accel. *ff*

dim. *p*

sel - la muo - re. la ro - sel - la muo - re amo - re è mor - to,
 Ros - se, ja die Ros - se weisst, und die Lieb muss en - den

dim.

rall. (entra nella cantina guardando Rosella)
 (Chorus: Escheint zur Cantina schickt er Rosella)

o a - more è morto!
 Die Lieb ist tutt!

Maria, *du sei* (für sich)

An - che lui guar - da sem - pre!
 Er auch er sie be - trachtet!

rall.

ff *dim.*

Rosella (di sé verso Maria)
 (für sich, auf Maria zielend)

Mal - la rab - bia si con - su - ma! Mal' ab - bia quel - la tris - ta ge -
 Die die Wuth sie schier ver - zeh - ret! Das Unheil n - ber sie, die ich

13704

Esempio 4. Spinelli, *A Basso Porto*, atto secondo, canzone di Luigino

71

Luigino

Quasi lo stesso tempo -

Sei mir ge-gries-tet Meer! Es
Ma-re dir - zen - to per

f dim.

Quasi lo stesso tempo -

mf

Larghetto.

glänzt mild wie ein Zan-ber dein Sil-berkleid! Tra-ge mein
me, hel-lez-zu mia, tu sei an-mei - can - di - gi! Sei - mia la-

m.s.

Larghetto.

m.s. *col. pollice*

Lie-besleid senfend ihr zu, Sorg dass bald ich in ih-ren
-men - to a - scotta da ca - le - ti che il cor mio re-

fall. *van passour*

m.s.

104487

72

a tempo

Ar - men ruli!
Iru - to

rall.

Poco meno.

Pichillo, *dolcissimo*

Wie stehts mit der Lieb? Ich lehre dich gern, o Schö - ne! Tief bin ich dir gut, o
Se pre vi fa-ma se pre vi fa-ma min bel - la . . . in par-ti-me-ri sa-

Ragazzi: (Un gruppo di Soprani, donne.)
Rufen

pp

ah!
ah!

p

f *p*

Esempio 5. Giordano, *Mese mariano*, atto primo, scena di Pietro, «Quando siamo partiti»,
bb. 1-14

32 **Moderato** (♩ = 60)
con un po' di libertà di tempo
PIETRO

Quan - do sia - mo par - ti - ti — e - ra tranquil - lo il ma -

Moderato (♩ = 60)
p seguendo il canto

re,..... e un bel tra - mon - to d'o - ro le col - li - ne accen - de -

va,..... co - si che, inte - ne - ri - ti, ci siammes - sia can - ta - re,.....

23

mentre ave - lespie - ga - te, la Ro - si - na, cor - re - va.....

molto f dim.

Esempio 6. Giordano, *Mese mariano*, atto primo, scena di Pietro, «O bella Madonnina»,
bb. 1-13

46 **Andante** ($\text{♩} = 108$)
con sentimento

PIETRO

O bel - la Ma - don - ni - na, che re - gni in Pa - ra -

Andante ($\text{♩} = 108$)
con dolcezza ed espressione

P di - so, e ai nau - fra - ghi hai ri - vol - to..... la pie - to - sa tua

P ma - no..... eil tuo sor - ri - so..... La pie - to - sa tua ma - no e il

TUTTE LE DONNE (meno la Contessa) *f* *legato* O Ver - gi - ne che

Ver - gi - ne che

TUTTI GLI UOMINI *f* *legato* O Ver - gi - ne che

Ver - gi - ne che

30

ANTONIO ROSTAGNO

CANTO, POPOLO, NAZIONE, REGIONALISMO: CONCETTI IN CONTINUO MUTAMENTO

CANZONE NAPOLETANA E MELODRAMMA FRA OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

Canto popolare regionale: ognuno dei vocaboli che compongono questa definizione subisce fra il 1880 e la Prima Guerra un profondo mutamento concettuale. Già attraverso l'Ottocento si era sviluppata un'imbrogliata dialettica fra il concetto di melodia (= canto) come espressione naturale (e perciò universale, frutto di un istinto espressivo comune a tutti gli uomini) e quello di melodia come espressione culturale (e perciò particolare: caratterizzante e distintiva di nazioni e regioni); e questa dialettica ha segnato a lungo il rapporto fra canzone napoletana e canto operistico italiano. Ancor più profondamente il concetto di popolo (e la connessa aggettivazione 'popolare') subisce un capovolgimento attraverso il secolo che va dall'idealismo mazziniano alla *realpolitik* di Crispi e Giolitti, quando anche in Italia inizia la formazione di una 'industria culturale', come la chiamerà Adorno, e del connesso fenomeno della diffusione di massa.¹ A questi processi si interseca la parabola dei concetti di nazione e di regionalismo, con le rispettive derive strumentali e ideologizzanti, che emergono a fine Ottocento sotto le forme opposte del nazionalismo e del separatismo.

L'idea di popolo, così come il concetto di melodia, mutano sostanzialmente fra la prima e la seconda metà dell'Ottocento; ugualmente si assiste ad uno slittamento del significato dell'attributo 'popolare', che perde l'aura quasi metastorica di elemento fondativo della nazione, attribuitogli dall'ideologia mazziniana, e viene inteso sempre più chiaramente come espressione distintiva dei vari (persino opposti) etnotipi regionali. E addirittura i concetti di patria e di patriottismo si spostano dalla

1. L'etnomusicologia e la musicologia sistematica hanno negli ultimi decenni riflettuto molto sull'in-treccio/opposizione fra musica popolare, *popular music*, musica d'arte, musica d'avanguardia, musica di consumo e non è il caso di ripetere qui un elenco delle autorità del settore a cui più o meno tut-ti fanno riferimento. Mi sembra utile tuttavia segnalare uno dei più recenti contributi all'argomento fra quelli in lingua italiana, che seppur indirizzato all'oggi e non allo studio storico del concetto di popolare, risulta utile al discorso che verrà qui svolto: *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, a cura di Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì, Marsilio-Casa della Musica, Venezia-Parma, 2010; in part. GIORDANO MONTECCHI, *Popolo, popolare, popolarità. Radici e slittamenti di un concetto instabile*, pp. 57-62, GIANMARIO BORIO, *Musica d'arte e popolarità: un rapporto di attrazione e repulsione*, pp. 75-83, oltre ovviamente all'inquadramento terminologico iniziale, utilissimo, di MAURIZIO AGAMENNONE, *Le opere e i giorni e i nomi*, pp. 11-29.

concezione volontaristica e proiettiva di Mazzini, per cui patria è ciò che vogliamo tutti insieme per vocazione divina e per patto costitutivo volontario, alla progressiva naturalizzazione di quei concetti sostenuta dai positivisti di fine secolo, primi fra tutti Pasquale Turiello, Cesare Lombroso o Guglielmo Ferrero.² Questa evoluzione in senso naturalizzante dei concetti di nazione e di regionalismo implica la sempre più diffusa convinzione della sostanziale diversità di due tipi razziali che *ab origine* popolano la penisola; per usare la terminologia di Giuseppe Sergi, gli *Arii* (di origine euro-asiatica) al settentrione e gli *Italici* (di origine mediterranea) nel meridione, distinti per tratti somatici e per psicologia razziale.³ Simili naturalizzazioni aprono anche il rischio di scivolamenti incontrollati nel razzismo, rischio da cui non è immune neppure lo stesso Sergi, il più autorevole antropologo italiano di fine Ottocento,⁴ e che recentemente lo storico dei concetti Reinhart Koselleck ha rilevato come rischio inevitabile in tutte le forme di patriottismo.⁵

In precedenza gli scritti politici della prima metà dell'Ottocento raramente avevano tematizzato le differenze fra le regioni settentrionali e meridionali; è solo dopo l'Unità che diverse voci autorevoli affrontano il problema, evidentemente emerso sin dai primi passi del nuovo Regno unito, dal napoletano Pasquale Villari, allievo di Francesco De Sanctis, che apre il dibattito sulla *questione meridionale*,⁶ all'antimeridionalista lombardo Augusto Mazzoleni, che accusa l'individualismo, la sfibrata pigrizia e la passività 'orientale' dei popoli del mezzogiorno italiano.⁷

In prima istanza quindi occorre almeno a grandi linee mettere a fuoco tali spostamenti di significato dei concetti di melodia, popolo e regionalismo. Fino almeno a metà Ottocento più o meno tutti gli italiani di cultura (non si parla ancora delle classi lavoratrici) hanno un chiaro obiettivo, sebbene con divergenze profonde circa il percorso da compiere per realizzarlo: costruire una nazione che abbia i tre requisiti di *unità, indipendenza, autodeterminazione* politica e giuridica. È del tutto evidente che le differenze regionalistiche in qualunque modo si manifestassero passavano in secondo piano rispetto ai tratti unificanti comuni, che per natura e per cultura servivano agli intellettuali e ai capi politici a perorare la causa della unificazione territoriale. Il canto, e in particolar modo il concetto di melodia, giocano in questo meccanismo un ruolo assolutamente centrale, direi determinante anche al di là del

2. Torno più avanti sulle loro idee, d'altronde assai note; sulla 'naturalizzazione' dei concetti di nazione, popolo, carattere cfr. CLAUDIO CESA, *Tardo positivismo, antipositivismo, nazionalismo*, in *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Olschki, Firenze, 1981.

3. GIUSEPPE SERGI, *Arii e Italici. Attorno all'Italia preistorica*, Bocca, Torino, 1898. In questa fine secolo assai frequentemente gli studiosi parlano di 'psicologia dei popoli', che nella sua applicazione educativa diviene 'psicologia delle folle'.

4. Cfr. GIUSEPPE SERGI, *La decadenza delle nazioni latine*, Bocca, Torino, 1900.

5. REINHART KOSELLECK, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopie e altre storie di concetti*, Il Mulino, Bologna, 2009 (ed. orig. *Begriffsgeschichten*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2006), cap. VI "Patriottismo", pp. 111-132 (in particolare pp. 126-129).

6. PASQUALE VILLARI, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Le Monnier, Firenze, 1878 (preceduto dalle *Lettere meridionali al direttore dell'Opinione*, pubblicate dal medesimo giornale nel marzo 1875).

7. AUGUSTO MAZZOLENI, *Il popolo italiano. Studi politici*, Vallardi, Milano, 1873.

campo musicale ai fini di definire il ‘carattere’ italiano, sia all’interno sia agli occhi degli osservatori stranieri.

La melodia belliniana tanto celebrata per la sua costruzione, riscuote un unanime consenso, che va ben oltre una ricezione puramente emozionale e una valutazione puramente tecnico-estetica, e che non esiterei a definire ideologico. In sintesi, soprattutto per gli osservatori stranieri il carattere distintivo della melodia italiana, intesa come cifra nazionale del carattere, è la sua ‘naturalzza’. In questa considerazione convergono due opposte e lontane convinzioni: la melodia italiana è espressione naturale, e come tale segno della nazione che l’ha prodotta, perché sin dai tempi di Guizot e Michelet l’italiano è visto come colui che agisce soprattutto per istinto, anzi spesso è incapace di dominare la sua eccessiva istintività e sensualità; d’altra parte nell’idea di melodia come originario impulso all’espressione vive, sia pur con valutazioni del tutto differenti, la interpretazione dell’italiano come lingua naturalmente melodica, lingua del canto, che risale a Rousseau. In un caso come nell’altro, melodia italiana è quindi sinonimo di natura e di universale espressività emozionale, che può essere da tutti compresa e che per questo conserva in sé una costitutiva qualità naturale comune tutti gli esseri umani. Non interessa qui discutere quanto questo luogo comune fosse corretto o piuttosto fosse frutto di un radicale fraintendimento; come non interessa ora vedere come quella ‘naturalzza’ fosse sommo elogio o somma denigrazione a seconda del punto di vista valutativo; interessa solo rilevare come la naturalità diventi agli occhi degli osservatori stranieri un elemento centrale del carattere italiano, che viene rilevato/proiettato sulla melodia (= canto).

Dopo l’Unità e soprattutto nei decenni conclusivi del secolo, come abbiamo accennato, cambia il rapporto fra melodia come espressione regionale e istanze unitariste politiche; ma cambia anche il concetto di popolo e la sua considerazione da parte dei governanti e delle classi più elevate. Se ‘popolo’ fino al decennio dell’Unità è entità fortemente idealizzata, che Mazzini come De Sanctis considerano depositario di una tradizione nazionale radicata e forte; se uomini come Verdi sono sinceramente devoti alla causa del popolo visto soprattutto con una dovuta riconoscenza per il fatto di essere stata la categoria sociale che ha offerto più vittime per la realizzazione della nazione; verso la fine del secolo il popolo entra nella vita politica e non solo attraverso la nazionalizzazione delle masse, ma come entità che esprime sempre più chiaramente una serie di esigenze sociali, economiche e politiche. Se il primo concetto di popolo mazzinianamente idealizzato lo intende come entità collettiva depositaria di una ‘naturale’ tendenza al miglioramento della società nella direzione dell’egualitarismo, a fine secolo emerge un’idea di popolo come minacciosa entità che può rappresentare un radicale elemento di eversione dell’ordine costituito della nuova borghesia.⁸

8. Questi argomenti si trovano in pensatori di opposti schieramenti, dal celebre *Governanti e governati* del conservatore Pasquale Turiello (1882) alla *Decadenza delle nazioni latine* di Giuseppe Sergi (1900) più vicino alle ragioni dei socialisti. Riflessioni utili a tal riguardo si trovano in SILVANA PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale* Laterza, Bari-Roma, 2010.

Popolo, popolarismo, populismo e l'annesso concetto di 'canto popolare' sono profondamente influenzati da questi rivolgimenti; sono gli anni dei fasci siciliani (1892-1894) e delle rivolte per il pane (1898) dove il popolo inteso come classi lavoratrici e quarto stato (fin'allora definito comunemente 'le plebi') diviene il minaccioso contenitore di spinte sociali pericolosamente disgreganti.

Allo scorcio del secolo, sul piano della storia e nella percezione comune diffusa nella ormai affermata borghesia di stato, non si proiettano più le 'masse di popolo' intese con fiduciosa e riconoscente considerazione, come i volontari delle guerre d'Indipendenza, masse devote alla causa che hanno pagato il loro tributo all'alta impresa dell'Unità, abbandonando la propria limitata realtà sociale e la famiglia per l'idea di nazione. A questa visione assai idealizzata succede dopo l'Unità una diversa considerazione assai più cruda e realistica di masse popolari in rivolta, urbane e contadine, che dalla piazza lanciano una crescente minaccia all'ordine costituito borghese, fino a giungere negli anni Novanta alle soglie della guerra civile.

Il canto popolare allora non può più essere semplicemente espressione di una naturale ingenuità, non più rousseauiana purezza di eloquio melodico dettato dal naturale impulso all'espressione, e come tale considerato espressione originaria e universale; non più manifestazione di una semplice espressione nazionale emotivamente sentita; ma si carica volta a volta di significati disparati, che lo allontanano dalla ingenua concezione dei decenni precedenti. In comune le due idee hanno tuttavia il fatto di essere entrambe proiezioni ideologiche che piegano la realtà a scopi programmatici. D'altro canto, questo processo subisce pesantemente l'onda montante del nazionalismo; non è casuale che questo processo di nazionalizzazione aggressiva, che si manifesta con l'imperialismo comune ai governi di Crispi e di Giolitti, sfoci nelle violente critiche rivolte a Giacomo Puccini di *non* essere un compositore nazionale, di perdere il carattere naturale mediterraneo per seguire un indistinto linguaggio melodrammatico internazionale. 'Canto popolare' (= nazionale) e 'musica d'arte' (= internazionale) si trovano quindi improvvisamente separati da un invalicabile pregiudizio eminentemente ideologico, che ne annulla le pur comprovabili analogie sotto una lettura indotta da criteri che nulla hanno a che vedere con la musica.

Nell'epoca di Bellini e Donizetti 'canto popolare' e 'melodia operistica d'autore' sono collocate in un unico 'carattere' italiano, fanno parte dello stesso sistema linguistico, grammaticale, espressivo, ma anche della stessa genealogia epistemica se vogliamo riferimenti autorevoli. E alla base di questa contiguità ci sono convinzioni filosofiche ed estetiche più o meno consapevoli: il valore della melodia italiana consiste precisamente nella sua 'naturalità', non affatto nell'artificio, nella ricerca di percorsi inauditi, non nella originalità ricercata ad arte.

Ecco cosa scrive Giuseppe Mazzini, proponendo un paragone Monti-Rossini che verrà ripreso da Tommaseo [cfr. Borgese 1965, p. 277]:

Le forme della meditazione, gl'impulsi dell'affetto, per lui si trasformano in idoli della fantasia; nella fantasia paion piovere al Monti e sentimenti e pensieri, *senza quasi sua cooperazione*, come le melodie del Rossini.⁹

La melodia rossiniana è quindi ritenuta scevra da determinazioni, da concetti, dalla riflessione. Mazzini testimonia la diffidenza di certa cultura italiana verso Rossini, proprio per la sua qualità puramente melodica, aliena da altri contenuti non strettamente musicali. Con un singolare rovesciamento di prospettive verso il 'fenomeno' Rossini, proprio in Italia, patria della pura melodia, emerge l'accusa che il pesarese avesse perseguito solo «l'estrinseco e il sensibile» per ottenere il successo facile. Ma presto Mazzini stesso sembra capitolare davanti all'effetto della melodia rossiniana, o meglio tenta di utilizzarla ai suoi fini, di indirizzarla nella direzione della fondazione sociale, come farà con Donizetti nella *Filosofia della musica*. Nel saggio *Faust. Tragédie de Goethe* egli attribuisce alle stesse 'melodie' di Rossini l'«eco del sublime» e il «Bello» che emana dal «profondo dell'anima», esaltandole come implicite testimonianze di spirito libertario:

È certo, ad ogni modo [...] che questo sentimento è pur sempre radice di quanto di sublime, e di grande ci presenta la razza umana, che la sua potenza si esercita in mille forme, e il suo soffio spira così nei versi di Dante, e nelle melodie di Rossini, come nel martirio dei difensori di Psara, e di Missolunghi.¹⁰

Anche allo sguardo di osservatori forestieri la melodia italiana è considerata simbolo nazionale in quanto espressione 'naturale' del carattere italiano, espressione quindi della 'naturalità', che può poi essere giudicata come un difetto di scarsa levatura artistica (Schumann) o massimo pregio di comunicazione universale (Hoffmann). E proprio E.T.A. Hoffmann, apparentemente lontano dall'estetica idealista, con essa converge almeno su un fondamento:

'Cantabile' è, nel senso superiore del termine, un eccellente predicato per designare la vera melodia. Essa dev'essere canto, deve fluire in modo immediato, *libera e senza costrizioni* [...]. Il canto è certamente una incontestata peculiarità di quel popolo [italiano] ardente di musica [Hoffmann 1814, p. 113]

La melodia (= canto) italiana è anzitutto «libera e senza costrizioni»; in secondo luogo è non razionale, ma appunto «una forza misteriosa e magica». Ancor più chiaramente focalizzate sull'effetto che melodia italiana ha di trasportare fuori di sé, sono le seguenti parole:

[nell'aria «Ombra adorata» composta da Girolamo Crescentini per *Giulietta e Romeo* di Nicolò Zingarelli] ascoltao rapito i suoni che, *come discendendo da un altro mondo*, mi avvolgevano consolatori. [...] Come, in questa semplice composizione, ogni cosa si dispone *senza artificio, in modo naturale* [...]. [Hoffmann 1814, p. 18].

9. GIUSEPPE MAZZINI, *Zibaldone giovanile* [1827], in *Scritti. Edizione nazionale*, Galeati, Imola, 1909, Nuova Serie, vol. I, p. 138.

10. GIUSEPPE MAZZINI, *Faust. Tragédie de Goethe* 1828 (in GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi e inediti*, Daelli, Milano, 1862, vol. II, «Letteratura» (I)).

Queste immediatezza e naturalità rimangono le cifre melodiche del ‘carattere’ italiano fino a metà secolo, soprattutto nella considerazione che dall’estero si aveva della natura bio-comportamentale dell’italiano come fortemente istintivo e poco capace di controllare i propri impulsi naturali. Così testimoniano le ricorrenti accuse di eccessiva sensualità, di scarso dominio degli istinti, di incapacità di dominio razionale, che nei primi decenni del secolo diversi storici, soprattutto francesi, attribuiscono al ‘carattere’ italiano come corollario dell’immancabile accusa di individualismo;¹¹ simili difetti caratteriali sono rilevati anche da un proto-antropologo sociale come Heinrich Leo nel 1840.¹²

Se il canto, in questo quadro di cultura, è espressione del naturale carattere italiano (non ancora della volontaria fondazione identitaria), non si può immaginare una differenza fra canto popolare tradizionale e canto operistico d’arte; entrambi infatti sono necessari alla fondazione ideologica di un popolo italiano ed entrambi *devono* appartenere allo stesso terreno di coltura. Ed infatti Mazzini è il primo a indicare nel canto popolare (intende evidentemente canto collettivo urbano, sebbene per le prime raccolte proto-etnografiche si debba attendere ancora diversi decenni) una delle fonti vive per realizzare il suo progettato melodramma innervato di scopo sociale («concetto sociale»):

E v’è pure [...] una espressione musicale per ogni epoca e per ogni contrada. Perché non istudiarla? Perché non dissotterrarla da’ frammenti che ne rimangono e giacciono ignoti nella polvere degli archivi e delle biblioteche, dacché nessuno li cerca con amore e costanza — dalle cantilene nazionali che la tradizione e le madri serbano sì lungo tempo al popolo [e qui ricorre il luogo comune della donna che conserva la tradizione e la trasmette ai figli, opposta alla funzione soprattutto bellica e di governo della sfera maschile], ma che vanno via via perdendosi o sformandosi, dacché nessuno pensa a raccoglierle — e più ancora, dallo studio assiduo, profondo della indole, dei caratteri, dei fatti e dell’Arte d’ogni epoca nelle diverse contrade?¹³

In questo ambito, le possibili interrelazioni del canto operistico con il canto popolare solistico o corale, si manifestano in forma di citazione, allusione o anche di influenza reciproca; ma queste inclusioni nel melodramma non si isolano dal contesto linguistico, sostanzialmente comune ai due ambiti. Canto popolare urbano e canto d’opera condividono la medesima grammatica e spesso la medesima sintassi (le cosiddette, leggendarie ‘melodie lunghe’ di Bellini sono infatti una eccezione anche nel suo stesso melodramma). Esempi notissimi sono l’assonanza fra *Fenesta ca lucive* (1829) e «Ah, non credea mirarti» (*La sonnambula*, 1831), o fra Donizetti e *Luisella*. Anche diverse composizioni da concerto usano indifferentemente temi d’opera o da

11. Fra i più celebri sostenitori di queste diffusissime tesi sono François Guizot e Jules Michelet; per una sintesi cfr. PIETRO FINELLI-GIAN LUCA FRUCI, «*Que votre révolution soit vierge*». Il «momento risorgimentale» nel discorso politico francese, in *Storia d’Italia. Annali 22 «Il Risorgimento»*, a cura di P. Ginsborg e A.M. Banti, Einaudi, Torino, 2007, pp 747-776: 760-761.

12. HEINRICH LEO, *Storia degli stati italiani dalla caduta dell’Impero Romano fino all’anno 1840*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 1842; per un commento PATRIARCA, op. cit., pp. 95-96.

13. GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di A. Lualdi, Milano, Bocca, 1943, p. 154.

canzoni napoletane: Mercadante impiega indifferentemente temi dallo *Stabat mater* di Rossini o dalla *Ricciocella* nelle sue sinfonie; il violinista romano Tullio Ramacciotti utilizza temi dal *Ballo in maschera* o dal *Marco Visconti* di Petrella come dai *Pasatempi musicali* raccolti da Guglielmo Cottrau per scrivere variazioni da concerto. Questa appartenenza comune è subordinata alla convinzione che ‘melodia italiana’ sia parte del ‘carattere naturale’ di *tutti* gli italiani e che quella tipologia melodica sia esteticamente rilevante (“bella melodia”) proprio perché espressione della indole profonda, radicata, tradizionale e naturale dell’Italia (che politicamente ancora non esiste).

Melodia italiana, non distinta fra popolare e colta, sebbene soltanto in aree urbane e culturalizzate, fra cui la più rilevante è proprio l’area napoletana, è segno distintivo del carattere naturale dell’Italia senza distinzioni; e il canto napoletano ne è simbolo metonimico, nella sua forma regolarizzata e commercializzata a partire da Guglielmo Cottrau.¹⁴ La melodia italiana è radicata nel carattere, ossia nella natura dei popoli che abitano la penisola, e il suo valore non dipende da una costruzione culturale né da un atto volontaristico individuale o di un gruppo o *élite*. In questo senso i primi canzonieri popolari di Luigi Gordigiani,¹⁵ Corrado Avolio,¹⁶ Filippo Marchetti,¹⁷ o Costantino Nigra¹⁸ sono riconducibili alle idee sulla melodia formulate ancora da Vico, Rousseau e Herder.

Lo stesso Guglielmo Cottrau conferma questa situazione con una miriade di commenti e allusioni nelle sue *Lettere di un melomane*: elogia *Amelia* di Lauro Rossi perché ha musica «spontanea e cantabile» (3 gennaio 1835); riferisce le critiche di alcuni napoletani ai *Puritani* accusati di essere «musica francese» (14 giugno 1835) ossia estranea al naturale carattere della melodia italiana;¹⁹ fra parentesi, lo stesso appunto di aver perduto il carattere della propria nazionalità musicale viene nello stesso anno avanzato da Berlioz al *Marin Faliero* di Donizetti.

14. L’idea che Napoli in particolare, e il meridione in generale, siano espressione metonimica di italianità (soprattutto dei suoi difetti), è idea avanzata non senza rammarico dal napoletano PASQUALE TURIELLO, *Governo e governati in Italia*, 1882, pp. 39-40.

15. LUIGI GORDIGIANI, *Canti popolari toscani*, Guidi, Firenze, 1836.

16. CORRADO AVOLIO, *Canti popolari di Noto. Studi e raccolta*, Zammit, Noto, 1875 (rist. anast. Forni, Bologna, 1970).

17. FILIPPO MARCHETTI, *Canti Popolari Romaneschi raccolti e corredati d’accompagnamento di pianoforte*, Ricordi, Milano, n.e. 34230 [1862].

18. COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte* [1888], a cura di Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto Lovatto, Einaudi, Torino, 2009. Una prima raccolta delle ricerche svolte era stata data alle stampe da Nigra nel 1858-62 con il titolo *Canzoni popolari del Piemonte*. In saggi come *La poesia popolare italiana* del 1876 Nigra anticipa l’idea delle ‘due razze’ italiane celtica e latina che sarà di Sergi, con l’idea del ‘sostrato linguistico’ ossia con una predisposizione «della pronunzia e del pensiero», che distinguerebbe i due gruppi; ma ciò non toglie che l’espressione melodica di entrambi sia e rimanga pura espressione di natura, che non può essere modificata «pel solo fatto della volontà»: il canto è interamente un «fatto etnico», «popolare» (A.M. CIRESE, *Costantino Nigra e gli studi europei di poesia popolare*, *ibid.*, p. xxv).

19. GUGLIELMO COTTRAU, *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, Laruffa, Reggio Calabria, 2010, p. 70 e p. 72.

Con gli anni Ottanta il campo semantico dell'attributo 'popolare' (e di conseguenza del sintagma 'canto popolare') così come la considerazione della prospettiva regionalista subiscono un capovolgimento di senso; come nell'epoca mazziniana, anche ora il processo di cambiamento di tali concetti non è affatto immune da presupposti ideologizzanti. Anzitutto con il governo di Benedetto Cairoli (1878-1881) viene impostata una più esplicita svolta verso un liberalismo sociale moderno. L'allargamento del suffragio, obiettivo della Sinistra storica, fa sì che più ampi strati della popolazione si sentano maggiormente rappresentati in parlamento. Con i fenomeni via via crescenti della urbanizzazione e dell'emergere del ceto operaio, la diffusione sempre maggiore dell'associazionismo dei lavoratori e delle Società di mutuo soccorso soprattutto fra i ceti operai urbani del centro-nord, l'idea romantica di 'popolo' viene sostituita con la concreta e più prosaica realtà, ossia dalla sempre maggior consistenza e cospicua presenza di 'classi popolari' nella vita della nazione, che rivendicano maggiore uguaglianza di diritti e più equa distribuzione delle ricchezze. Al concetto romantico di popolo succede la realtà della prassi sociale del nuovo ceto proletario, che sempre più sviluppa coscienza sociale e intenzioni di rappresentanza politica e di riconoscimento economico. 'Popolare' non significa più 'nazionale' e non ha più l'affascinante aura del mito originario. Inizia ora una connotazione ambigua: come in passato può essere ancora 'popolare' ciò che ha caratteristiche in cui si riconoscono tutti gli strati sociali rappresentati politicamente, anche i più bassi; ma emerge anche, per la prima volta, il senso socialista del termine 'popolo' inteso come classi lavoratrici (con l'ancora netta divisione fra un'accezione operaista-urbana e una contadino-rurale), opposto all'aristocrazia di censo o di nascita. E allora 'popolare' agli occhi di quella borghesia, che per reazione viene definita il «vero nerbo della nazione»,²⁰ diviene sinonimo di pericolo sociale, il popolo che non si lascia governare e che sposa la causa della rivoluzione come strumento di evoluzione storico-sociale (origine rivoluzionaria che Crispi, per esempio, non rinnegherà mai davanti ai suoi avversari riformisti, anche interni al suo partito). Se la generazione di Verdi conserva verso il popolo la riconoscenza per i sacrifici degli anni bellici del Risorgimento, i sociologi positivisti italiani e i nazionalisti di primo Novecento spesso considerano il popolo come massa potenzialmente pericolosa, da tenere in ordine con una diminuzione della libertà, non con l'estensione dell'idea liberale classica.²¹ Si infrange il legame popolare=naturale, viene perduto il valore universale del popolare come espressione del mito dell'origine, che era stato centrale per Vico,

20. Carpi contrappone «una borghesia svegliata, solerte, virtuosa, vero nerbo della nazione» a «turbe d'uomini tormentati dal bisogno, spostati ed irrequieti, che assediano pubblici uffici per rintracciare una nicchia che li tolga dall'inedia, d'uomini inerti che si deliziano nello scioperare» (LEONE CARPI, *L'Italia vivente. Aristocrazia di nascita e del denaro, borghesia, clero, burocrazia. Studi sociali*, Vallardi, Milano, 1878, pp. 503-4); parole commentate da A.M. BANTI, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Donzelli, Roma, 1996, p. 229.

21. L'ambiguo auspicio di Turiello (*op. cit.*) era che per governare gli italiani occorresse non maggiore, ma minore libertà e più centralizzazione del potere statale (per una discussione di questa posizione cfr. PATRIARCA, *op. cit.*, p. 84).

Rousseau, De Staël, Herder. E inizia con i governi Crispi una modifica del populismo in ‘populismo’ con i connessi fenomeni della cultura di massa.

In questa cornice la melodia popolare non è più segno di nazionalità e tradizione identitaria, ma di una mollezza effeminata, che proprio perché naturale non è espressione volontaristica di uno spirito storicamente innovativo, ma pigro adagiarsi conservatore sulla propria indole naturale. Nello stesso tempo, nella storia della musica d’arte italiana emerge la decisa volontà di innovazioni del sistema linguistico, come dichiara con prosa aggressiva lo scapigliato Boito, che non si accontenta più della semplicità della *formula* melodica, ma cerca percorsi che separino la musica d’arte dal consumo immediato.²² L’opera abbandona la pura ‘naturale’ melodia (*Otello*) o cerca vie diverse nel declamato e nella costruzione non periodica (*Mefistofele*, *Gioconda*), o infine nel frammentismo che sbriciola ogni forma predeterminata (*Falstaff*, la nuova melodia di Puccini raccolta in minimi e folgoranti lampi).

Nel 1883, un nuovo giornale musicale di Napoli *La musica*, a firma del direttore Michele Ruta, inizia una lunga serie di articoli intitolati *La melodia*,²³ nei quali è indagata la funzione di quest’ultima nella storia della musica. Si direbbe che questa lunga dissertazione, mirata a rivendicare su basi idealistiche la ‘superiorità’ della melodia (siamo negli anni del primo idealismo napoletano di Antonio Tari, che collabora al giornale di Ruta), riporti la questione alla centralità ‘naturale’ dell’espressione melodica, quando a Milano Boito, Mazzucato, Filippi e lo stesso Verdi avevano già imboccato direzioni diverse. L’ampio saggio di Ruta è evidentemente scritto a più riprese e in momenti diversi, per cui come spesso accade nei romanzi d’appendice coevi l’autore a volte si contraddice in parti scritte forse a distanza di mesi; e tuttavia rimane una testimonianza fondamentale ed estremamente eloquente sullo stato della questione, a questo punto particolarmente imbrogliata, della considerazione della melodia e del canto intesi come simboli del carattere nazionale, come concetti alla cui radice si nasconde una motivazione anche ideologica. Ruta, è chiaro, ha letto Kant (d’altronde piuttosto diffuso nella cultura italiana dell’Ottocento) ed Hegel (forse attraverso la mediazione di Antonio Tari, che infatti viene citato). Per esempio, certamente da quest’ultimo proviene l’affermazione che la melodia sia la sintesi di tonalità, armonia e ritmo (parte I). Ma già nella II parte torna la convinzione che la melodia è e deve rimanere naturalezza, non studio e non applicazione di regole scientifico-razionali dell’armonia o dalle convenzioni sintattico-grammaticali della tonalità, che ne limiterebbero la *libertà* (e qui è ancora Hegel). L’affermazione che «la melodia può considerarsi come una *risuonanza* dell’anima musicalmente mossa» (parte III), indica poi la lettura di Hanslick («la musica è pen-

22. «L’opera in musica ‘del presente’ [...] deve giungere, a parer nostro: 1) la completa obliterazione della *formula*; 2) la creazione della *forma*; 3) l’attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi; 4) la suprema incarnazione del dramma» (ARRIGO BOITO, *Cronache dei Teatri*, in «Il Figaro» 21 gennaio 1864, ora in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Milano, 1942, pp. 1102-1108: 1107; l’identica discussione si trova già nella *Cronaca musicale* della «Perseveranza» del 13 settembre 1863, *Ibid.* pp. 1079-1084: 1080).

23. MICHELE RUTA, *La melodia*, in «La Musica. Giornale di pedagogia, estetica e critica musicale», dal IV/1 (1 gennaio 1883) al IV/16 (20 agosto 1883).

siero musicalmente mosso»), che Luigi Torchi ha appena tradotto e sta pubblicando proprio nello stesso 1883 per l'editore Ricordi.

Ma la riflessione tocca i suoi momenti principali quando, nella parte V, Ruta affronta il problema della melodia nel coevo sviluppo storico artistico. Alcuni accusano, dice Ruta, la moderna polifonia nell'opera come segno di decadenza, perché indica l'inaridirsi della pura, istintiva ispirazione melodica («mancanza di produzione artistica spontanea»). Ma questo fenomeno, ribatte il giornalista, non può essere segno di decadenza:

la musica non può certamente sottrarsi al fatale svolgimento storico della civiltà [...]. Io penso che il momento della *riflessione* è appena incominciato e che l'arte musicale deve fatalmente percorrere intero il ciclo della sua trasformazione

Come non ricordare ancora le parole di Hegel sull'arte contemporanea immersa inevitabilmente nella «riflessione» che «risuona alta intorno a sé»?

Dalla VII parte Ruta affronta l'argomento su cui molta parte della cultura napoletana e non solo stava allora dibattendo: il confronto-scontro fra la melodia italiana e il wagnerismo. La moderna melodia, ereditando non la lettera ma lo spirito di Bellini, dice Ruta, è eloquente, significativa, e non solo formalmente compiuta; pertanto essa si rivolge «alla nostra sensibilità, alla nostra immaginazione» ma anche «alla nostra intelligenza», ossia mette in moto un processo conoscitivo e non solo sensoriale. Nella parte VIII Ruta introduce quindi due criteri valutativi della melodia: «melodia *motivata*» e «melodia *ritmata*», ossia la melodia che contiene significati da interpretare e la melodia formata, architettonicamente perfetta da contemplare. Per questa distinzione viene esplicitamente richiamato un saggio di Antonio Tari apparso sull'*Archivio musicale*, secondo cui «motivo» indica sia il segmento melodico fondamentale sia la ragione espressiva di una melodia (la «motivazione espressiva»). Il giusto mezzo fra partiture senza motivi (moderne italiane) e una partitura tutta motivi (intende Wagner e in particolare *Lohengrin*) è secondo Tari il Verdi della maturità.

Ruta in questa parte riprende da Tari anche il vecchio tema della 'naturalzza' della melodia, naturalzza non rousseauianamente o vichianamente universale, come età aurorale dell'umanità, ma naturale perché legata a una terra, perché derivata da una natura umana universale e territoriale al tempo stesso; ecco dunque Tari:

Noi latini [...] amiamo troppo le articolazioni individualistiche nella Vita e nell'Arte, per far uso di astratti mezzucci da balzare di là dall'empiria nelle artistiche intuizioni. La nebbia sarà una bella cosa nell'aere, e la indeterminazione nebulistica nelle armonie, per chi se ne diletta. La nostra coscienza, a similitudine del nostro cielo, ama la serenità e non le nubi, e la precisione nelle forme, e la evidenza di intenti e significati; ancorché, in musica, ciò abbiassi ad ottener mediante motivi pleonastici, che sono almeno non enimmatici al paro della melopea immotivata, arzigogolo toppo estraneo alla Logica artistica nostrale. [citazione da Tari, posta a conclusione della parte VIII di Ruta]

Ruta commenta queste parole di Tari e ne deduce una personale riflessione:

Sebbene il gusto sia innato, non è bastevole la sola naturale inclinazione alla esplicazione propria, esso deve educarsi. [...] *Il gusto musicale è subordinato al tempo e alla nazionalità, all'abitudine e all'educazione.* Noi italiani dobbiamo progredire coll'epoca, dobbiamo svolgere la *nostra nazionale indole melodica* [è il 'carattere' di Lombroso, Turiello, Villari, Ferrero], dobbiamo migliorare le nostre abitudini artistiche. Noi seguendo l'evoluzione della musica, dobbiamo guidare la nostra educazione, ed accettare un ragionato progresso, che non ci faccia rinunciare alla italianità. [Ruta, X parte]

È esattamente quanto i sociologi positivisti coevi, e particolarmente i napoletani Turiello e Villari, come anche Napoleone Colajanni o Alfredo Niceforo, dicevano in quegli anni, ossia la necessità di creare una identità nazionale che procedesse al di là dell'indole naturale degli italiani (ossia il 'carattere'). Siamo negli anni in cui va molto di moda parlare della 'psicologia dei popoli', che non è solo un dato naturale, ma che va educata attraverso una esplicita didattica collettiva. Qui Ruta offre il suo contributo a questa didattica nazionale, alla quale fornisce anche un apporto pratico indicando un repertorio di canti da insegnare nelle scuole e da considerare come base per la maturazione collettiva.²⁴ Ma su questa base collettiva Ruta mantiene chiara la convinzione che la musica d'arte debba staccarsi dal carattere melodico innato e generare una progressione storica che, partendo dalla composizione dei maggiori artisti, faccia maturare l'intera collettività nazionale oltre la propria indole naturale, necessariamente non evoluta e non in consonanza con il progresso dei tempi. Pasquale Turiello ugualmente credeva nella necessità di questa «educazione nazionale», nel potere dell'istruzione, nella necessità di strutturare la scuola alla disciplina verso il progresso, anche con mezzi autoritari.²⁵

Nella parte XII Ruta tocca finalmente il cuore dei suoi argomenti, indicando la necessità dello studio dei diversi paesi e dei diversi caratteri di melodia, prevedendo quindi una base più scientifica per la futura etnografia musicale:

Un altro studio importante è quello di considerare attentamente la produzione spontanea della musica che si rivela nei popoli diversi.

Con questo studio si può valutare il sentimento musicale dell'uomo nella schietta sua rivelazione. L'artista può attingere dalle considerazioni sulla musica popolare inesauribili tesori di *verismo* musicale, ci si perdoni la parola. E si convincerà che la musica studiata nel *vero*, cioè nell'*arte spontanea*, è un risultato dell'idealismo umano. Collo studio della melodia popolare e della etnografia musicale, l'artista che nel cervello e nel cuore ha facoltà generativa potrà trasfondere nell'opera d'arte la vita; e nelle vibrazioni dei suoni potrà restituire alla natura le impressioni ricevute, beando l'uditorio.

Nell'arte moderna, o meglio nella melodia moderna, il maestro deve esprimere gli affetti nella loro febbrile, anzi convulsiva attività; *studiare quindi il solo classicismo ed il romanticismo melodico è lo stesso che rendere la musica stazionaria.* Aggiungendo a questo studio quello dell'autorità popolare, l'arte potrà attingere le sue ispirazioni dove il vero si presenta nello stato di nudità e di chiarezza e senza gli artifici e convenzionalismi di scuole. *Nelle classi popolari si potrà trovare il tipo che meglio corrisponda all'espressione voluta.*

24. MICHELE RUTA, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*, Detken e Rocholl, Napoli, 1877.

25. PASQUALE TURIELLO, *Saggio sull'educazione nazionale*, cit. in PATRIARCA, op. cit., p. 101.

Nobilitando questo tipo, dandogli nuova vita, col soffio animatore dell'arte, si avrà l'inspirato prototipo di un ideale palpitante di affetti e commozioni, caldo del fuoco della nostra epoca, raggiante di una luce nuova, ed il tutto riuscirà di un bello che ritrarrà la civiltà nostra dei suoni.

L'artista che studia la melodia nella sua fonte naturale, cioè nel popolo, si sottrae all'influenza assoluta del classicismo²⁶ e del romanticismo, e può seguire l'impulso del nuovo.

[...]

Ogni popolo ha le sue arie, diverse per carattere, tonalità, ritmo ed accento, sopra tutto per l'originalità fraseologica: le quali cose dipendono dalla *inclinazione naturale* di ciascun popolo nonché dalla lor lingua, la quale grandemente influisce sulla musica.

Lo studio del genere popolare è di una considerazione somma: esso dà occasione a delle ricerche di una curiosità piena d'importanza. Da esso si può avere un'idea dell'*indole musicale* dei diversi popoli; e con esso si possono formar de' criterii sicuri sulle tradizioni della musica antica.

Le antiche arie popolari de' nostri montanari conservano un ritmo tipico, e sono informate da una espressione melodica originalissima. Nella Provincia di Terra di Lavoro (antica Campania) si cantano ancora de' Cori popolari antichissimi, informati ad un ritmo così diverso dal nostro consueto, che ho dovuto studiar molto, per trovar le ragioni delle sue strane e bellissime proporzioni: spesso le battute dispari sono miste alle pari con una grazia singolarissima, e tale da non arrecar sorpresa al sentimento ritmico. I suoni di queste canzoni sono del genere diatonico, e la melodia è informata ad una armonia naturale squisitissima. Ciò che dimostra che l'armonia è arte che precede la nostra civiltà, e che il Coro antico era basato sulle sue leggi.

[...]

Senza allontanarci dalla nostra Napoli, studiando le antiche arie popolari del nostro popolo vi troviamo un ritmo e un fare di una originalità spiccata; per esempio la canzone: *Me voglio i' a nzurà, dinto a le fratte* [La ricciolella], è di un accento che non trova riscontro nella musica moderna. *È nata na scaròla miezo o mare* è un tipo di musica di tempo dispari frammisto al pari; cioè 7/4; la celebre *Capuanella* è foggiate sul medesimo ritmo, quantunque diversifichi per l'accento. Questi ritmi, questi caratteri originali e venusti di musica nazionale vanno perdendosi; ed invece s'inoculano nel popolo canti moderni scritti da artisti mediocri, snaturando il carattere tipico della musica popolare, che nasce spontanea, omogeneamente alle antiche tradizioni. [i corsivi sono miei]

In queste ultime parole Ruta mostra la consapevolezza che la incipiente commercializzazione del canto napoletano ne può provocare l'indebolimento, la perdita di identità, forse presagendo un processo che con la ripresa del festival di Piedigrotta subirà una improvvisa accelerazione.

26. Può apparire fuori luogo questa accusa della 'influenza del classicismo'; ma essa si spiega ricordando che ancora il citato Sergi accusa fra i tre principali difetti del carattere italiano (oltre l'individualismo e il «fatale cattolicesimo») proprio il 'classicismo', ossia il fatto di confidare troppo ciecamente nella cultura classica, come forma anche etica di conservatorismo e addirittura di passatismo (SERGI, *La decadenza delle nazioni latina*, op. cit., p. 78).

La parte XIII, infine, propone alcune analogie di grammatica, a volte addirittura l'identità melodica di canzoni napoletane e arie del repertorio canonico melodrammatico, con particolare riguardo a Bellini. Viene rilevata l'ispirazione popolare dalla canzone napoletana *Fenesta ca lucive*, dai *Passatempi musicali* di Guglielmo Cottrau, di una delle più celebri arie belliniane, quella che chiude la *Sonnambula* («Ah, non credea mirarti») in una delle sue frasi cadenzanti; è poi indicata l'analogia della seconda frase dalla cavatina di Rodolfo dalla medesima opera («Vi rivedo, o luoghi ameni») con la canzone (sempre di Cottrau) *Te voglio bene assaie*. Pochi mesi dopo Michele Scherillo torna sull'argomento e aggiunge alcuni suoi rilievi: Scherillo afferma che una canzone divenuta ormai patrimonio collettivo di tutti gli strati sociali come la 'popolarissima' canzone *La Carolina* sia stata costruita su una frase della sinfonia dei *Capuleti e Montecchi*. È un segno precoce della consapevolezza che fra canto popolare e canto artistico si era sviluppata una attiva circolarità sin dalla prima metà dell'Ottocento. Scherillo ricorda infine una confidenza di Florimo, poi divenuta quasi leggenda: Bellini pare tenesse sempre con sé un quaderno dove annotava canzoni popolari soprattutto siciliane (lo stesso aneddoto ricorre anni dopo, durante i soggiorni di Bellini sul lago di Como, dove pare appuntasse similmente alcuni canti tradizionali locali), che spesso cantava e suonava, e dal quale non sarebbe improbabile traesse ispirazione per alcune sue melodie. Scherillo chiarisce tuttavia che ogni ricerca sia da parte di Florimo a Napoli sia da parte del 'demopsicologo' Giuseppe Pitrè a Catania non ha portato a nulla e nessuno di quegli appunti sembra essere sopravvissuto.

L'articolo di Ruta è, come detto, contraddittorio, poco coerente e forse non sempre attendibile, ma queste due ultime testimonianze mi sembrano fonti di grande rilievo per il nostro discorso, perché colgono un momento chiave nella evoluzione della società italiana in senso della massificazione della cultura, coincidente con una svolta elitaria del melodramma e con una svolta populista della composizione di consumo. In sostanza: da *il* concetto di melodia come originario impulso naturale, si stava passando a *diversi* concetti di melodia come espressioni di differenti culture in differenti momenti storici e differenti luoghi geografici.

Dagli anni Ottanta, quando le speculazioni di Tari e Ruta si diffondono, quando Martucci fonda la prima Società del Quartetto a Napoli e poi la prima Orchestra sinfonica, quando nasce il festival Piedigrotta, l'uso della melodia popolare e in particolare della canzone napoletana nell'opera conosce una nuova collocazione e riveste nuovi significati. Diviene citazione, inserzione di un oggetto estraneo, linguisticamente incongruente rispetto al contesto, utilizzata per lo più allo scopo di sottolineare momenti di naturalismo non mediato, oggettivo, che emergono realisticamente e si distaccano dal paradigma linguistico circostante, per connotare l'idioletto del singolo personaggio cantante. Il canto popolare connota così il personaggio che lo impiega, dandogli una identità e un'anagrafe regionale e sociale.

Abbiamo fin qui ripercorso per sommi capi le modifiche dei concetti di popolo (e popolare, popolarismo e populismo) e di melodia (= canto). Più o meno con la stessa scansione cronologica si modifica il generale modo di considerare la regione

d'appartenenza e il connesso concetto di 'regionalismo', nel quale confluiscono molte componenti che incidono profondamente sulla storia di questi decenni conclusivi del secolo risorgimentale, dal separatismo alla questione del bringantaggio, dalla burocratizzazione alla 'piemontesizzazione'. La questione emerge in modo cospicuo a partire dagli anni Ottanta, quando anche in parlamento emergono spinte al decentramento se non proprio al separatismo provenienti da nord e da sud, da Marco Minghetti come da Salvatore Nicotera o dalla cosiddetta «Consorteria» emiliano-romagnola.

Come prevedibile, anche la cultura affronta il nuovo argomento e il regionalismo lascia segni profondi anche nella pubblicistica. In questo quadro si colloca la fondazione di un sempre più cospicuo numero di periodici scientifici, divulgativi, culturali o di costume nati con più o meno chiare intenzioni regionalistiche soprattutto nel Meridione fra i primi anni Settanta e il Novecento. In un primo momento, nei primi anni dell'Unità nascono giornali unitaristi come *La Patria* (Napoli, 1862, redattore Paulo Fambri, dal 1867 collaborano Pasquale Turiello e Vittorio Imbriani), *L'Italia* (Napoli, 1863; periodico dalla Associazione Costituzionale di Napoli, redattori De Sanctis e Settembrini), *L'Unità Nazionale* (Napoli, 1863, direttore Ruggero Bonghi, poi Giustino Fiorentino, quindi Turiello; fra i collaboratori Antonio Labriola e Ferdinando Verdinois); ma nel 1869 Settembrini fonda la prima collana di scrittori locali della *Biblioteca napoletana*; nel 1874 Pietro Martorana avvia gli *Scrittori del dialetto napoletano*, dal 1875 la Società di Storia napoletana diretta da Domenico Troya pubblica l'*Archivio storico delle provincie napoletane*; nello stesso anno inizia la pubblicazione dei *Documenti per la storia, l'arte e l'industria nell'Italia meridionale* voluta dal Principe Satriano Gaetano Filangeri; fra il 1871 e il 1875 Demetrio Salazaro pubblica gli *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*; nel 1889 nasce l'*Archivio storico campano* e finalmente nel 1892 Benedetto Croce avvia *Napoli nobilissima* (solo a titolo informativo, infine, ricordo che nel 1894 nasce l'*Archivio storico pugliese*).

Insomma con il decennio degli Ottanta può dirsi avviata una rinnovata e del tutto diversa coscienza regionalistica, che trova paralleli in molti aspetti della cultura, della politica e della vita quotidiana. Quando Giuseppe Sergi scrive il suo *Arii e Italiani* (1898) già ricordato in inizio, quindi, non fa che riassumere una spaccatura che è al tempo stesso politica, culturale e sociale fra nord e sud della penisola. È tuttavia vero che la maggioranza degli uomini di cultura e dei politici rimasero costantemente attenti a superare questa 'naturale' differenza etnica, la quale nella opinione dei più avrebbe potuto, se non correttamente moderata, inficiare il processo di formazione del 'paese reale'.

Melodia popolare regionale diviene quindi un sintagma estremamente scivoloso proprio in questi anni Ottanta dell'Ottocento, in ragione dell'intreccio di tre concetti la cui evoluzione trova proprio ora una netta cesura e una decisa mutazione storica: senza chiarire questa situazione contestuale non credo possibile affrontare il problema del canto regionale e della sua funzione nella cultura nazionale ottocentesca e primo novecentesca.

In questo quadro, la tradizione musicale napoletana viene aggredita e trasfigurata con scopi a volte politici, più spesso commerciali. La storia del rapporto canto popolare/melodia operistica si biforca; da un lato prosegue una reale tradizione dal basso, che solo recentemente trova attenti studiosi come Giovanni Vacca; dall'altro l'utilizzo del canto popolare con l'affermarsi dei governi populistici e accentratori da Crispi a fine secolo, è elemento fra altri per definire un carattere di razza, ma con ovvi interventi modificatori. Quando, proprio in seguito alle prime imprese coloniali crispine, emerge anche in Italia il nazionalismo, il canto popolare ha una nuova funzione aggregante, al prezzo però di essere del tutto sfigurato, normalizzato, spersonalizzato come tutto quanto inerisce ai processi di massificazione. Nel primo Novecento, infine, arrivano i compositori nazionalisticamente miranti alla fondazione della tradizione; ma ora si intende una tradizione 'intenzionale', come voleva Gentile,²⁷ e non affatto 'naturale'. Più o meno tutta la Generazione dell'80 partecipa di quest'evoluzione: dal Pizzetti dei *Quattro canti popolari italiani*, al Casella della rapsodia *Italia* e della *Giara*, ad Alfano della *Suite italiana* ecc. l'uso di musica tratta dalla tradizione popolare ne annulla qualsiasi identità originaria, è solo volontaristica appropriazione di una natura che *deve* essere *redenta* dalla cultura, la cultura del nazionalismo appunto.

E allora il canto popolare non sarà più espressione di un carattere naturale e spontaneo, che identifica tutti gli italiani, non sarà più rappresentazione simbolica di una unità da realizzare, non sarà più oggetto idealizzato sul quale mazzinianamente proiettare una identificazione nazionale negata dalla realtà della prassi; la melodia popolare sarà invece espressione o di un populismo indistinto e un poco ambiguo, o di un regionalismo potenzialmente altrettanto ambiguo. E l'utilizzo del canto popolare regionale in un linguaggio operistico che si è ormai fortemente distinto nella grammatica e nella sintassi, inevitabilmente risulterà caratterizzato localisticamente e socialmente, e avrà spesso anche un risvolto classista. Questi significati regionali, come accade nel verismo musicale, ma anche in Puccini e nel primo Giordano preverista, ma ancor più nell'utilizzo del canto popolare da parte della Generazione dell'Ottanta, veicola una quantità di più o meno espliciti risvolti anti- o pro-meridione, collocandosi all'interno di un acceso dibattito politico, dal quale la musica di questi decenni a cavaliere dei due secoli assimila tutte le contraddizioni e le incertezze.

Sarà sufficiente qualche breve esempio per completare sia pur episodicamente il discorso fin qui condotto, sempre rimanendo sul piano della storia socio-culturale. Come detto, fino a quei dirompenti anni Ottanta (o poco prima) canzone popolare urbana partenopea, canto melodrammatico e persino composizione strumentale italiana non mostrano una radicale differenza di grammatica e sintassi: sono espressioni più o meno convergenti della medesima configurazione epistemica. Alle analogie indicate da Scherillo e Ruta, qui sopra accennate, possiamo aggiungere, le ispirazioni dal patrimonio regionale impiegate da Mercadante (sinfonia *La Ricciolella* come

27. GIOVANNI GENTILE, *La filosofia dell'arte*, Treves, Milano, 1931.

alcune canzoni del *Bravo*) o da Errico Petrella (ad esempio nel *Marco Visconti* la canzone della «Rondinella pellegrina»); oppure l'impiego che il violinista romano Tullio Ramacciotti ha fatto nelle sue composizioni di almeno due canzoni napoletane;²⁸ a questi esempi si possono aggiungere i *Fiori di Napoli* op. 22 di Camillo Sivori (1866, pubbl. 1868), che testimoniano la sostanziale unità di linguaggio fra i vari livelli musicali. In questo senso la citazione dal canto popolare regionale non si distingue all'interno del linguaggio d'arte come un oggetto estraneo, che stride con il contesto e provoca una connotazione regionale veristica. Invece, dopo quel momento in cui i tre concetti di *melodia*, di *popolo* e *popolare*, di *regione* e *regionalismo* vengono aggressivamente capovolti da pesanti istanze ideologiche e persino politiche, momento che abbiamo collocato negli anni Ottanta, l'impiego o il libero riferimento ad elementi linguistici popolari hanno significati del tutto diversi: nel melodramma indicano personaggi 'diversi', estranei all'ambiente del medio uditorio, ossia la nuova classe medio- e alto-borghese urbana; tali estratti o tali ispirazioni popolari assumono la qualità di esotismo interno, di curiosità turistica verso altri strati sociali o altri luoghi culturali.

L'analogia stretta fra mondo del melodramma e canzone napoletana, che abbiamo documentato nella fase pre-unitaria, assume ora aspetti del tutto differenti, pur rimanendo vigente una differente forma di scambio fra i due mondi della canzone popolare e del melodramma. Inizialmente si tratta sempre di una analogia di linguaggi, o meglio di materiali di base: anche in questo scorcio del diciannovesimo secolo infatti non è difficile rintracciare alcune analogie fra elementi di grammatica che circolano sia in Puccini sia nei romanzisti di Piedigrotta. Ma ora la sintassi fra i due stili è del tutto differente, anzi direi proprio opposta. Se le numerosissime liriche contenute nelle pubblicazioni periodiche di Bideri rimangono legate a una costruzione standardizzata, prevedibile, presto assimilabile e consumabile, legata a semplici strutture simmetriche, Puccini sin dai tempi delle *Villi* (1884) e in modo assolutamente unico e irripetibile a partire da *Bohème* (1896) scardina proprio quei fondamenti della sintassi melodica tradizionale, basando il suo dettato formale sulla repentina e imprevedibile alternanza fra un tono di conversazione, spesso mormorante e intimo, e improvvise fiammate di melodia prepotentemente commoventi, che bruciano in un attimo e lasciano il sistema nervoso dell'ascoltatore e dei personaggi profondamente commosso e sconvolto (dalla frase di Mimì «Ma quando vien lo sgelo», al fulminante ricordo di Belleville dei due disperati amanti del *Tabarro*). La psicologia della romanza di Piedigrotta quindi è per sempre quella del rispecchiamento di attese e del ritratto di istintivi e naturali moti dell'animo; mentre la melodia pucciniana mira a sconvolgere l'ordine della psiche, o meglio a raffigurare

28. TULLIO RAMACCIOTTI (1818-1910), *Luisella, fantasia variata per Violino con accompag.to di Pianoforte Op. 5*, Ricordi, Milano, n.e. 27372 [1854; composizione 1853-4]. Questa Fantasia si divide in due sezioni, la prima in La maggiore utilizza il tema della canzone napoletana *La vera Luisella* «composta da Guglielmo Cottrau» e pubblicata come n° 91 dei *Passatempi musicali* (Cottrau, Napoli, 1865); la melodia che costituisce il tema della seconda parte, un ciclo di variazioni in La minore, è invece *Fenesta ca lucive*, dalla stessa raccolta dei *Passatempi* di Cottrau.

quell'incipiente psicosi che risultava profondamente connaturata ai nuovi ceti borghesi urbani, ormai incapaci di contenere l'irresistibile commozione nella crisi dei sistemi di ragione o di fede, sistemi che avevano sorretto il processo risorgimentale nei suoi anni di maggiore propulsione.

Ma, seppur questa sintassi diversissima sia da considerare sintomo di una diversa qualità rappresentativa dei due tipi di melodia popolare e pucciniana, gli elementi base del linguaggio fra melodramma d'arte e canzone napoletana rimangono sostanzialmente analoghi: non occorrono sottigliezze analitiche per scoprire analogie nei particolari armonici e melodici fra canzoni di E.A. Mario come *Io, 'na chitarra e 'a luna* (Piedigrotta 1913, n. 1) e, per esempio, la melodia della *Madama Butterfly* «Un bel dì vedremo»; ma la sintassi di Puccini è costruita per spremere la commozione in pochissimi e fulminanti secondi, mentre la canzone si distende in una lunga e periodica melodia perfettamente prevedibile.

L'analogia emerge forse ancor più chiaramente se guardiamo a canzoni come *Suspiro ardente* nell'album di Bideri *Piedigrotta* 1913 (n. 5), o come *Aggio penzato a te e Doie parole* nell'*Album Pasquariello* (Piedigrotta 1919), e le poniamo a confronto per esempio con l'inizio del IV quadro della *Bohème* con Marcello e Rodolfo nella soffitta. E l'analogia non è una semplice casualità, ma indica invece la diffusione trasversale di poche e stereotipe situazioni emotive, che vanno a costituire il discorso socio-culturale in cui si muove l'italiano medio-borghese nell'età giolittiana. Ma, ancora una volta, se andiamo oltre quell'analogia di superficie appare anche qui evidente la profonda divaricazione fra i due linguaggi: con Puccini il melodramma prende un'altra linea e si distacca definitivamente dal linguaggio e dalla sintassi del canto popolare. Le analogie non sono più 'epistemiche' non sono più due rami di una stessa genealogia: l'irriducibile distanza nella temperatura emozionale e nella profondità d'interpretazione della psiche umana giunge ad annullare le pur indiscutibili somiglianze di superficie (per esempio gli accompagnamenti sincopati, alcune settime secondarie qui e là, alcune formule cadenzali che subito accendono memorie pucciniane).

Solo dopo che la generale cultura musicale nazionale avrà assimilato questa nuova situazione il campo sarà pronto per le prime avanguardie novecentesche. La generazione dell'Ottanta, più o meno in tutti i suoi esponenti, tenta infatti nel primo dopoguerra una ricongiunzione fra i due campi della musica d'arte e del canto di tradizione popolare. Ma questo nuovo tentativo si fonda su presupposti del tutto diversi da quanto abbiamo visto nel precedente secolo: la concezione del canto popolare ha subito un'ulteriore risemantizzazione e anzi un vero e proprio sconvolgimento: è ora una concezione colonialistica, nazionalistica, volontaristica; è la «costruzione della tradizione» teorizzata da Gentile, opposta alla visione ancora idealizzante e romantica di Michele Ruta e di Antonio Tari. Casella e Pizzetti si inventano un linguaggio che non è più né romantico né popolare: non è più l'idea dell'Italia come nazione e della sua musica popolare come segno di tale appartenenza nazionale, ma è una nuova e diversa espressione di italianità intesa ora come nazionalismo, in cui la nuova musica diviene emblema di nazionalismo artistico.

Mrs L. Taussey
Al mio Maestro
G. di Capua

Margarita

Canzone per Piedigrotta 1891

VERSÌ di P. Cinquegrana

MUSICA
di Vittorio Fassone

720. Canto e Pianoforte Fr. 4
884. MAZZONE. Trascrizione per Pianoforte Fr. 2 _
773. SILVESTRI. _ _ Mandolinum. 0. 25
949. Canto e Pianoforte. Testo provenzale. 4

Proprietà per tutti i paesi. _ Deposito a norma dei trattati internazionali
Tutti i diritti di riproduzione, d'esecuzione, rappresentazione,
traduzione e di trascrizione sono riservati.

G. SANTOJANNI
Editore - Stampatore
NAPOLI

Copyright 1891 by G. Santojanni
(Printed in Italy)

Figura 1: P. Cinquegrana e V. Fassone, *Margarita. Canzone per Piedigrotta 1891* (Napoli, Santojanni, n.e. 720, 1891)

Se questa evoluzione accompagna la musica d'avanguardia ispirata al folklorismo,²⁹ i segni del medesimo processo socio-culturale si trovano anche nella can-

29. Lo stesso termine *Folk-lore* designa la ricezione in ambito colto della tradizione popolare; tale termine emerge in Inghilterra nella seconda metà dell'Ottocento quando viene fondata, nel 1878, una prima Folk-lore Society; ma si diffonde solo con la nascita della Folk Song Society (1898) cui partecipano personalità come Charles William Stanford, notissimo anche in Italia, Ralph Vaughan

zone napoletana a cavaliere fra i due secoli, ma con prospettiva distorta e piegata in senso populista e borghese. Se guardiamo ai periodici di Bideri, da *La canzone napoletana* alla *Tavola rotonda*, che pubblicano le canzoni del festival di Piedigrotta, o alla *Cronaca Bizantina*, emerge anzitutto un dato di immediata evidenza: tali pubblicazioni hanno una diversa destinazione sociale, si rivolgono ad un pubblico che in poco più di vent'anni è profondamente mutato. Anche le canzoni di Cottrau, evidentemente nate in ambito alto borghese, come la famiglia stessa del loro compositore-raccoglitore, intendevano collocarsi nello spirito musicale di ispirazione popolare. Ma nel primo Novecento le pubblicazioni di Bideri mostrano già in copertina un taglio sociale opposto a quello a cui erano destinate le vecchie *copielle*. Guardiamo per esempio le pubblicazioni delle canzoni di Piedigrotta del 1891, gli anni del verismo letterario e musicale, stampate a Napoli dall'editore Santojanni, come *La Margarita* (Figura 1).

Il frontespizio riprodotto qui sopra conserva ancora l'impostazione dei manifesti delle vecchie piazzate da cantastorie, con le immagini di copertina ritraenti la storia della Margarita innamorata respinta che diviene prostituta. Basti ora un'occhiata al frontespizio del numero straordinario del 7-8 settembre 1913 della *Tavola rotonda*, in cui l'editore Bideri pubblica le canzoni del festival di Piedigrotta:



Figura 2: *La tavola rotonda*. Giornale artistico, letterario, musicale settimanale, numero straordi-

nario dedicato a «Piedigrotta 1913» (Napoli, Bideri)

Altro 'canto napoletano'; altro 'regionalismo'; e soprattutto altro concetto di 'popolo' e 'popolare': siamo davanti a una tavolata alto-borghese in festa, dove campeggia un faccione appena sorridente, che somiglia moltissimo a Francesco Paolo Tosti (il penultimo commensale seduto alla destra dell'osservatore). Insomma è finita un'epoca ed è iniziato il populismo nelle sue due accezioni: curiosità turistico-evasiva da parte delle classi superiori per le espressioni popolari e appropriazione della canzone napoletana per puro scopo edonistico-commerciale. È nato il nuovo mercato borghese anche per la canzone napoletana, che presto diverrà bene di consumo di massa, in cui il singolo prodotto è poco più che merce d'uso, anzi è determinato solo dal suo valore di scambio e non da valori estetici duraturi, come tali non commerciabili.

LA FORMA NELLA CANZONE NAPOLETANA DELL'OTTOCENTO

Recentemente in una presentazione tenuta a Roma del libro di Pasquale Scialò *Storie di musiche*, il prof. Guido Barbieri ha proposto un'immagine assai pittoresca: la musica napoletana sarebbe come una lunga scala in cima alla quale si trovano le composizioni più colte, come l'opera e la musica sacra, mentre i gradini più bassi sono riservati alle produzioni più popolari. Tuttavia si pone immediatamente un problema: dove collocare, su questa scala immaginaria, molte melodie che partendo da un sostrato popolare raggiungono una finezza di scrittura che le colloca fra la musica colta? E penso a Florimo, a Mercadante, a Tosti, Denza, Costa e via dicendo, fino a Mugnone e Pilati. Per di più, a mio avviso, c'è un'altra ipotetica scala che si attorciglia alla prima ed è altrettanto difficile da interpretare. Intendo riferirmi a ciò che si potrebbe chiamare banalmente il 'valore artistico'. Ci sono cose popolari che hanno una notevolissima resa e molte musiche colte insignificanti. Quindi questi criteri di valutazione, se trovano una loro validità in senso generale, presentano anche moltissime eccezioni. Tante eccezioni da far barcollare la 'regola'.

Qualcosa di simile accade, almeno per i compositori appena citati, per quanto riguarda la forma. Nella prima metà dell'Ottocento le forme sono essenzialmente strofiche secondo due moduli: la ripetizione completa del brano con parole diverse e cioè A / A1 / A2 / A3 (*Michelemmà*), oppure una prima parte che viene sempre modificata testualmente e una seconda che rimane uguale, secondo lo schema — che sarà poi quello praticamente fisso della canzone novecentesca — A / B / A1 / B / A2 / B. Un esempio per tutti: *I' te voglio bbene assaje*. Ovviamente la forma dipende anche dalla configurazione metrica del testo, ma talvolta il testo veniva adattato con tagli o ripetizioni. Ad esempio nella celeberrima *Fenesta ca lucive* la versione di Federico Ricci — pubblicata nell'album *C'est pour vous* col titolo *La mia bella... è morta* — è concepita secondo i soliti parametri: breve introduzione, A e B. Il tutto ripetuto con parole diverse. Nella versione di Guglielmo Cottrau, invece, dopo una introduzione più ampia e più 'in carattere' con la successiva melodia, troviamo anche qui A e B, solo che B viene ripetuto. Quindi A / B / B. Ma la prima frase della ripetizione di B è affidata al solo pianoforte e la voce rientra per concludere. È un momento che a me sembra particolarmente emozionante perché si ha la sensazione che il compositore condivide, e invita gli ascoltatori a condividere, la pena dello sventurato narratore.

Ci sono parecchi casi in cui il musicista ha rimaneggiato il testo secondo le sue esigenze. Mi soffermo su uno in particolare. C'è una poesiola dai molti padri — *Chello che tu me dice* — che è stata musicata da Cottrau, da Biscardi e da Florimo. I testi presentano delle varianti. Vi leggo quello di Achille de Lauzières che mi sembra il più efficace e che è quello adottato da Florimo. Sono tre brevi strofe:

Chello che tu me dice
 Nenna, non pozzo fa
 Si vulimm' esse amice
 Non m'aje da ncojetà.

Si t'amo tu lo saje
 La mano te la do.
 L'aniello tu l'avraje
 Darte lo core no.

Rosella co no squaso
 Se l'ha pigliato già
 Ma si me daje no vaso
 Me lo facc'io tornà.

Le tre musicazioni sono assai simili, la melodia è quella di Cottrau e formalmente sono basate sull'antico schema: A / A1 / A2. In seguito Florimo pubblica una versione completamente diversa. Diversa l'introduzione, la melodia, l'accompagnamento. Insomma un brano autoriale, assolutamente autonomo. Il titolo è *Lo patto 'nmanze*. Il testo rimane uguale ma cambia la struttura. Se chiamiamo le tre strofe A, B, C, vediamo che l'impianto diventa A, B, C, B. Cioè la prima e terza strofa vengono assegnate alla prima parte mentre la seconda strofa funge da ritornello e viene ripetuta assolutamente uguale anche la seconda volta. Florimo tratta molto liberamente il testo di questa seconda parte e lo riempie di ripetizioni e collanine di *no* («darte lo core no no no no») etc.) ed è forse proprio la brillantezza di questa musicazione che lo ha indotto a cambiare la forma.

Peraltro, pur nella conservazione di queste forme strofiche, c'era un elemento che aveva un notevole peso ed era l'introduzione strumentale. I compositori più capaci e fantasiosi la impiegavano con grande libertà, accordandola al testo susseguente e mutandone la lunghezza a seconda delle esigenze espressive. Florimo ha musicato per tre volte un testo dal titolo *Lo core sperduto*. La prima è una rielaborazione di un brano di Cottrau. La seconda e la terza sono composizioni autonome.

Ecco l'introduzione della seconda, impetuosa e drammatica.

LO CORE SPERDUTO

1

Canzone Napolitana

— — — — —

ALLA SIG.^{TA} CAROLINA BONCOMPAGNI

DEI PRINCIPI DI PIOMBINO

Edizione di Proprietà

FRANCESCO FLORIMO

N.º 1121. Dep. Leg. Arc. L. del R. Coll.º

Gr. 25

Andante piuttosto mosso

PIANOFORTE

The musical score is for piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Andante piuttosto mosso' and 'Gr. 25'. The second system continues the accompaniment. Dynamics include sf, f, and p.

Esempio 1. Francesco Florimo, *Lo core sperduto* II vers., Introduzione

La terza versione è la più scabra e sembra che abbia subito un processo di riduzione all'essenziale sia da un punto di vista musicale che drammaturgico. L'introduzione è ridotta a due sole battute e sull'ultimo ottavo della seconda attacca il canto.

LO CORE SPERDUTO (F. Florimo)

Canzone popolare

(Alla Contessa di Suchtelen)

Andante passionato

CANTO

PIANO-FORTE

No juorno jen_no a spasso oje pe lo

Esempio 2. Francesco Florimo, *Lo core sperduto* III vers., Introduzione

Queste diverse intonazioni dell'introduzione si notano benissimo anche in Luigi Biscardi. Ne *Lo ntuppo* è ridotta a due sole battute.

ALLEGRETTO GIUSTO

CANTO

ALL^{to} GIUSTO

È me_za notte, e Nen -

Esempio 3. Luigi Biscardi, *Lo 'ntuppo*, Introduzione

I due arpeggi discendenti e l'accento sul Fa grave riempiono di tensione anche gli accordi successivi, cosicché l'attacco della voce si impregna di un impeto giustificato dal testo:

«È mezanotte e Nenna non s'affaccia / Cirto sarrà succiesso quà pasticcio. / Ma si lo frate lefreche vò fà / lo faccio nfra li muorte reposà».

In questo caso l'introduzione serve essenzialmente a dare vigore e slancio alla melodia. Ma osservate quest'altra:

(81 10) [Cronache 10' secolo.]

LU' FRANZESE DE LO MANDRACCHIO

CANZONE BUFFA
di Nicola de Matteis
POSTA IN MUSICA
da
LUIGI BISCARDI

L.1.25

Allegretto mosso
con gusto

PIANOFORTE

Napoli, Girard e C. 7917 (25)

Esempio 4. Luigi Biscardi, *Lo franzese de lo Mandracchio*, Introduzione

A parte la lunghezza, questa introduzione ha l'aspetto di un brano concluso. E infatti tornerà in una versione accorciata solo nella coda. La parte centrale è formata da quattro strofe che con parole diverse impiegano la stessa melodia e vengono ri-tornellate. Talché la forma può venir descritta come segue: Introduzione (autonoma) / A / A1 / A2 / A3 / Coda che richiama l'introduzione abbreviandola. Come mai questa formula bizzarra? Il brano s'intitola *Lu Franzese de lo Mandracchio*, sottotitolo «Canzone buffa di Nicola de Matteis posta in musica da Luigi Biscardi». Fa parte di quel filone di composizioni ironiche che prendevano in giro i popolani che per sembrare raffinati si fingevano parigini. Il linguaggio è un misto di napole-

tano e di francese storpiato. Ve ne do qualche breve esempio: «Tre sciarman Mada-moaselle / presso a vu sce sui tornè / o in fiacre o in lanzetelle / monde e mar tutto ho girè.» I grandi viaggi arrivano fino a Pozzuolo, ma l'importante è far 'figura': «Sempre in busce il sigarron / con in man petit-baston...». L'elenco delle sue imprese è patetico: «Co li belle del Mandracchio / Ballai Polka e Padedù / A la mmorra e al piriacquaccio / Ho tusciur aimmè perdù! / Gran supè d'erve sbattù / Fave e cicere ho dinè...». L'unica spiegazione che riesco a darmi per la lunghezza di questa introduzione — che col suo ritmo fra il minuetto e la mazurka descrive benissimo la spocchia del finto francese — è che venisse 'sceneggiata'. Che l'interprete cioè si atteggiasse con esibizione di *sigarron* e *petit-baston* e con una camminata a pas-settini, artificiosa e ridicola. La stessa camminata che caratterizzerà tante 'macchiette' del secolo successivo, da Nino Taranto a Totò.

E questa ipotesi solleva un problema che finora è stato tenuto in scarsissima considerazione. Il salotto, l'accademia, il ristorante (che era quasi sempre fornito di un pianoforte) diventavano una specie di teatrino. Un teatrino rudimentale ed allusivo, con qualche orpello per stimolare la fantasia degli ascoltatori. Non sono poche le romanze che recano didascalie teatrali. Vi faccio solo un esempio tra tanti possibili. Nicola De Giosa, un compositore molto famoso nell'Ottocento, ha musicato una poesia di Francesco Gaston: *La tarallara*, la venditrice di taralli, di ciambelle. La ragazza alterna il grido che reclamizza il suo prodotto con momenti sognanti nei quali ricorda un giovanotto che ha incontrato la sera prima. E spera che il giovanotto torni a cercarla. Alla fine lui arriva ma fa la corte a un'altra. Lei si mette a gridare a tutta forza il suo richiamo sperando di attirare l'attenzione. Ma poi la voce le muore in gola e in uno scatto di rabbia grida: «e ghiate alla malora». Su questo grido c'è una didascalia originale messa dal compositore: «buttando via la cesta con le ciambelle». *La tarallara* si può anche cantare con le mani giunte davanti al petto, immobili accanto al pianoforte. Ma non è più logico supporre che anche in salotto venisse in qualche modo 'sceneggiata'? Dopotutto bastavano un grembiolino e un cestello con qualche biscotto. Coinvolgendo gli ascoltatori e ottenendo un effetto decisamente superiore. In questi casi la forma viene ovviamente imposta dalla drammaturgia. E ancora di più era la drammaturgia a imporre la forma delle 'scenette' che alternavano parti recitate a parti cantate.

È convinzione comune che la 'macchietta' sia stata 'inventata' alla fine dell'Ottocento — si dice sull'esempio di certi fantasisti-imitatori parigini — da Ferdinando Russo e dal cantante-attore Nicola Maldacea, che ne fu poi l'inarrivabile interprete. Ma la scenetta era nota a Napoli fin dal Settecento e nel mio libro (*Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*. Guida Editore, Napoli, 2010) ho riportato numerosi esempi risalenti agli anni Cinquanta dell'Ottocento di queste composizioni buffe che alternavano musica e prosa. Vanificando le ipotesi di influenze ed invenzioni. Il fatto è che i bravi storici della canzone, dopo essersi inventati qualcosa sull'Antica Partenope ed aver parlato delle villanelle cinquecentesche (che con la canzone non c'entrano proprio niente) saltano alla fine dell'Ottocento. E quello che c'è in mezzo è rimasto sconosciuto ai più.

Arriviamo anche noi alla seconda metà di quel secolo. Anzi al momento in cui, con lo scoppio delle Piedigrotte, si rivelano le grandi prospettive commerciali della canzone. *Funiculi funiculà* di Luigi Denza è del 1880. È un brano così travolgente e di una tale vitalità ritmica che conobbe immediatamente una fortuna internazionale. Si dice che l'editore Ricordi in un solo anno ne vendette un milione di copie. Cifra per l'epoca inaudita. (E anche qui ci sarebbe un appunto da fare ai rinomati storici: tutti dichiarano — tramandandosi l'un l'altro l'informazione — che Richard Strauss la inserì nel poema sinfonico *Aus Italien*. Mentre nessuno ricorda che Rimsky-Korsakov la pose alla base del suo brano sinfonico *Canto napoletano* e che Alfredo Casella vi costruì sopra il finale della sua rapsodia opera 11 *Italia*.) Tornando alla forma, una delle invenzioni di Denza è l'impiego del coro. Coro che risponde al solista e poi riprende il ritornello. La cosa fece tanto effetto che il coro, nelle canzoni di Piedigrotta, divenne praticamente obbligatorio. La formula venne semplificata. Non si trovano quasi più 'dialoghi' con il solista e il coro si limita a riprendere il ritornello. I compositori colti cercavano di rendere questa ripresa corale il meno banale possibile. Ad esempio De Leva adoperava spesso un procedimento molto efficace: faceva concludere la parte solistica con una lunga nota tenuta sotto la quale entrava morbidamente il coro. Ovviamente, in tutti i casi, il solista 'rientrava' nel finale. Questa pratica si diradò nell'ultimo decennio dell'Ottocento per poi sparire del tutto nel secolo successivo. Credo anche per ragioni 'organizzative' e di costi.

Ma se la canzone si avviava alla formula fissa che tutti conosciamo c'erano musicisti che agivano con maggiore libertà. Nel mio libro ho chiamato 'doppio registro' i due canoni compositivi: quello della 'canzone' e quello della 'melodia'. Tale 'doppio registro' è stato impiegato da Tosti, Denza, Costa e De Leva. Che sono, a mio avviso, coloro che hanno fatto la fortuna internazionale della canzone e che hanno finito poi per staccarsene, viste le limitazioni linguistiche che imponevano i nuovi criteri editoriali. Anche i quattro compositori adottano spesso la forma che potremmo chiamare della 'melodia tostiana'. E cioè: introduzione strumentale, quindi due parti diverse (A e B) che di solito sono la prima in minore e la seconda in maggiore, poi una ripresa dell'introduzione anche con variazioni e una ripetizione delle due parti con parole diverse (A1 e B1). Segue una coda, che richiama l'introduzione, sulla quale spessissimo ritorna a concludere la voce. Ma nelle riprese ci sono varianti, alcuni versi vengono ripetuti, l'accompagnamento cambia. Insomma la stroficità è assai vaga. Prima di fare qualche esempio di forme ancora più libere e innovative va fatta una considerazione. Queste forme creavano problemi editoriali. La stampa musicale ha subito nell'Ottocento molte variazioni. Rimanendo al nostro settore ve le riassumo brevemente. Le più antiche prevedevano un'unica stesura della musica. Se le strofe erano poche si sottoponevano alla parte del canto. Altrimenti venivano aggiunte in fondo. E ciò provocava problemi molto relativi. Era più facile memorizzare la parte cantata che la decina di strofe che seguivano. Del resto, non erano fatte così anche le 'copielle', che riportavano solo il testo della canzone? Se poi la parte vocale conteneva nelle ripetizioni varianti prosodiche che ne cambiavano la struttura, si aggiungevano a parte le parti del solo canto.

Un'invenzione molto utile ci arrivò dall'Inghilterra: quando c'erano variabili solo nella parte vocale si scriveva con il gambo in su la prima strofa, col gambo in giù la seconda. Naturalmente ciò era possibile solo se le strofe erano solo due. Ma se c'erano variazioni di forma che coinvolgevano l'accompagnamento il pezzo andava stampato per esteso. Così il numero delle pagine necessarie saliva a cinque, sei, sette. *Napulitanata* di Mario Costa, tanto per fare un esempio, comprende otto pagine. L'editore Bideri, nella sua rivista «La tavola rotonda» concedeva una pagina, raramente due, alla stesura di una canzone. Non mi sembra difficile trarre delle conclusioni. Inoltre va detto che in questi ultimi casi l'accompagnamento non era più pianistico ma diventava solo una traccia armonica e ritmica che poteva essere adattata a qualsiasi situazione.

Se le 'canzoni' degli autori citati già si differenziavano linguisticamente dalla produzione più commerciale, le 'melodie' assumevano forme molto diverse. Gli esempi potrebbero essere numerosissimi ma mi limiterò a pochi casi. Una configurazione molto particolare presenta *'A vucchella* di Tosti: dopo l'introduzione pianistica che possiamo chiamare I, troviamo una prima parte vocale A, quindi di nuovo I in una versione contratta, poi una ripresa di A con parole diverse, seguita da una parte completamente nuova: B. Conclude una integrale riesposizione di I su cui la voce ripete i primi due versi. Quindi I / A / I1 / A1 / B / I con la voce. Come si vede, una forma molto diversa da quella della canzone.

Un caso più unico che raro è rappresentato da una composizione di Mario Costa: *Maria Rò!*. Una cosa che finora non abbiamo sufficientemente considerato è il fatto che la forma è spesso collegata con la conduzione armonica. Quindi per comprendere il procedimento formale sarà necessaria un'analisi un po' più articolata. Il testo non mi sembra una vetta della poesia digiacomiana. L'inizio è abbastanza suggestivo: «Chi dorme a suonno chino se scetasse, la luna è ghianca e la nuttata è doce...» ma dopo una conduzione piuttosto di maniera, termina banalmente: «Maria Rò! Maria Rò! moro pe te!». Sono quattro quartine di endecasillabi e la soluzione più ovvia avrebbe potuto essere la solita A/B, A1/B1. Invece la forma impiegata da Costa è molto lontana dai soliti schemi. E questa non è l'unica 'estrosità' del brano. All'inizio una didascalia ci avverte: «L'accompagnamento di questo pezzo è fatto ad imitazione di flauto e chitarra». Infatti l'introduzione è affidata a una 'simulazione' pianistica del flauto solo, che dopo aver toccato dominante e tonica con un disegno che sembra una sveglia militare, si abbandona a uno svolazzo caratterizzato dall'augmentazione del quarto grado che gli dà una forte connotazione popolareasca. Siamo in Si maggiore, in due quarti e l'indicazione agogica è *Allegro*. Ma l'attacco dell'accompagnamento chitarristico viene prescritto *pesante*, e l'entrata della voce comporta una corona che Costa prescrive «*lunghissima* (a piacere)». Nel prosieguo della musicazione della prima strofa ci sono altre corone e *stentati* e *ritenuti* che, insieme alle lunghe note poste alla fine di ogni frase, ne fanno come un libero 'recitativo' con un andamento di 'canto a stesa'. La seconda strofa invece è in un vero e proprio *Allegro* in tre quarti e passa al Si minore. Anche questa è una procedura inconsueta: di solito si dava prima il minore e poi il maggiore. Il maggiore lo ritroviamo sulla

prima parte della terza quartina ed è il relativo del Si minore precedente: cioè Re maggiore. Questa parte ha una melodia ancora diversa e si conclude con dei richiami a voce spiegata («Oje Maria Rò!») mentre l'accompagnamento diventa sempre più fitto. Nella quarta strofa si ritorna al Si minore con la stessa melodia della seconda. Alla fine di questa parte ricompare il Si maggiore e i richiami ora ripropongono la 'sveglia' iniziale del flauto portando poi la voce fino a un Si naturale acuto. L'accompagnamento si calma e vengono ripresi i primi due versi della prima quartina con lo stesso andamento 'a stesa' dell'inizio. Il brano si conclude con la ripetizione dell'introduzione del flauto all'ottava superiore. Semplificando un po', questa forma si potrebbe riassumere così: Introduzione / A / B / C / B1 / A / Coda che riprende l'introduzione. Che è poi la forma che una volta si chiamava 'a ponte' o più modernamente 'a specchio'. Nella quale il percorso fatto dall'inizio alla parte centrale viene rifatto all'inverso dalla parte centrale alla fine. Forma decisamente complessa e impiegata molto raramente.

Tutti gli storici della canzone naturalmente osannano Denza per la creazione di *Funiculi Funiculà*, costruendo perfino fantasiose leggende. Ma nessuno, dico nessuno, accenna alle 40 melodie raccolte sotto il titolo *Dal Golfo di Napoli* e pubblicate da Ricordi nel 1886. E temo che anche oggi rimangano praticamente sconosciute. Ed è più che un peccato perché sono 40 brani deliziosi. Pienamente inseriti nella tradizione armonica napoletana, ma con una fantasia e una ricchezza di innovazione stupefacenti. Formalmente le 40 *Melodie* sono costruite secondo le esigenze del testo che è quasi sempre di Enrico Bonadia. Denza ne coglie le suggestioni di fondo e poi sviluppa la composizione liberamente ripetendo o adattando i versi secondo necessità. Si direbbe con quella indifferente compostezza che apparteneva agli operisti del Settecento, fino a Rossini. Talvolta la stessa musica sottende più strofe, talaltra viene inserita una parte centrale diversa. Talvolta l'introduzione torna come coda, talvolta la coda è diversa, talaltra entrambe mancano del tutto. Malgrado la loro apparente semplicità le *Melodie* impiegano un linguaggio assai sofisticato, molto lontano da quello che avrebbe imperato poi nella canzone popolare di Piedigrotta — e infatti, a ogni buon conto, sono state completamente dimenticate. Ma a mio avviso rappresentano un monumento della più distinta civiltà musicale napoletana.

Tuttavia anche nella canzone che si rivolgeva ad un largo pubblico c'era qualcuno che aveva il coraggio di rompere le regole. Al 1890 risale *Lassamme sta!* di Enrico De Leva, (sottotitolo: «Raccontino popolare per Piedigrotta 1890»). De Leva musica una delle più garbate poesie di Di Giacomo. Un tale narra di aver visto, in piena estate, *Brigeta* addormentata: «Sola sola dint'o bosco / ncopp'a l'evera durmeva / e caduta a miez'e frasche / na rusella me pareva. // M'accustaie nnucentemente, / trattenenno pur'o sciato...». Si può immaginare che qualcuno fra gli ascoltatori faccia delle osservazioni, perché lui si interrompe: «Ma peché tenite mente? / Che ve site mmagenato? / C'aggia fa? Pozzo parlà? / O si no... lassamme sta!». Il racconto prosegue, sempre sospeso. Lui si avvicina, dopo qualche titubanza bacia la dormiente, ma *Brigeta* non vuole svegliarsi... Non sapremo mai come è andata a finire perché a questo punto si può supporre che i commenti diventino pesanti e lui

smette definitivamente. La stesura digiacomiana è suddivisa in tre parti uguali e piuttosto articolate. Due quartine di endecasillabi tronchi danno corpo alla narrazione vera e propria. Dopodiché si passa agli ottonari con la quartina che inizia «Sola, sola...» e che torna sempre identica tutte e tre le volte. Anche i due versi successivi sono ottonari ma in qualche modo appartengono alla narrazione; sono ogni volta diversi, e nella scrittura vengono rilevati con uno spazio rientrato che li isola dal resto. Chiude un'altra quartina, sempre di ottonari, nella quale il narratore fa le sue rimostranze e minaccia di smettere («Ma peccé...»). Quest'ultima quartina ha una piccola variante affermativa solo nella terza sezione. C'era da rimbocarsi le maniche. De Leva trova soluzioni intelligenti. Dopo una vivace introduzione, affida le prime due quartine al solista su un ritmo zoppo di due battute — mi spiego: siamo in due quarti, *Allegro spigliato*, nella prima battuta abbiamo quattro crome, alternando fondamentali e accordi, nella seconda tre crome e una pausa, che dà la sensazione di una interruzione del ritmo — che eccita un senso di 'aspettativa'. Il tempo diventa uno scorrevole allegro in sei ottavi. Siamo in Sol maggiore. Ogni verso è intercalato da pause che danno alla narrazione un andamento 'rotto' ed esitante. Il coro si fa sentire alla fine della prima quartina per ribadire la frase del solo. Ma il coro diventa protagonista all'inizio degli ottonari — sotto la voce che mantiene la 'faticida' nota fissa — con un languido valzer sempre in Sol maggiore. L'atmosfera estatica si spezza ai due successivi versi che, col solista, riprendono la narrazione. A rendere più evidente la frattura, oltre al ritorno all'*Allegro*, interviene un processo modulante che porta all'area della sesta napoletana: La bemolle maggiore. E perdonate se mi soffermo ancora sulla conduzione armonica ma anche qui è importantissima in quanto strettamente legata alla forma. In seguito, attraverso una trattazione enarmonica fra Mi bemolle e re diesis si passa a Si maggiore. I successivi distici sono separati da corone e da pause che creano un senso di ansia. Con una modulazione che va da Si minore a Sol minore si torna alla dominante del Sol di impianto, cioè Re maggiore. E proprio sul Re si ferma la voce («lassamme sta!»). Il percorso è concluso. Ma prima di tornare da capo viene affidata al coro una ripresa del languido valzer in Sol maggiore («Sola, sola...»). L'effetto è notevolissimo. Il tutto si ripeterà per tre volte con una coda che richiama l'introduzione e che termina con un finale anch'esso di grande effetto. I mezzi sono semplici, l'estensione vocale è contenuta, l'impiego del coro è tipicamente piedigrottesco. Eppure da questo brano affiora una ricercatezza compositiva mista di spontaneità che lo rende simile a *Spingole Frangese*. Un piccolo capolavoro che, ovviamente, nessuno ricorda più.

Intanto la canzone diventava sempre più un affare e, per le ragioni che abbiamo esposto sopra, gli autori dovevano adattarsi alle logiche editoriali. Nasce una categoria di specialisti che scrivono esclusivamente canzoni. La forma diventa fissa, quella ben nota di strofa e ritornello. Le strofe sono due o tre. Il numero può aumentare nelle canzoni comiche. Parallelamente il linguaggio armonico abbandona la gloriosa tradizione napoletana per appiattirsi su formule da 'cucina internazionale'. E i maggiori compositori abbandonano il campo. L'ultima composizione in napoletano di De Leva è del 1913: morì nel 1953, dopo quarant'anni di silenzio.

Ciò non toglie che nel repertorio più noto della canzone napoletana ci siano cose affascinanti che hanno conquistato il pubblico del mondo intero. Ma lo scadimento del linguaggio musicale è evidentissimo. Posso fare un ultimo esempio? *'A frangesa* è forse la più nota canzone di Costa.

The image shows a musical score for the song 'A Frangesa' by Mario Costa. It is divided into two systems. The first system is labeled 'CORO' and 'f e legato'. It features a vocal line starting with 'Oh!' and a piano accompaniment. The second system is labeled 'SOLO' and 'f e legato'. It features a vocal line with lyrics 'vuie nun 'a fe - ni-te'un poz - zo echiù can - tà!.....' and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esempio 5. Mario Costa, *'A Frangesa*, Finale della prima strofa

Consideriamo l'ultima parte. Dal Sol maggiore, che è la tonalità del pezzo, siamo passati a un Fa diesis maggiore che si pone come dominante — la settima è data di passaggio sull'ultima croma — del successivo Si minore. Ma il Si minore è privo della quinta, cioè del Fa diesis, e sembra già avvicinarsi all'area del Do maggiore, come se fosse una triade sulla dominante priva del fondamentale. Anche il movimento dei bassi porta a un conseguente Do maggiore, però anch'esso senza la quinta. Nell'area del Do rimane anche il successivo accordo che, con un po' di fantasia, potremmo considerare una settima di dominante senza il fondamentale. O, più semplicemente, una triade sul Si con la quinta diminuita, Fa naturale, e nella posizione di primo rivolto. Questa 'permanenza' nell'area del Do maggiore ha uno scopo preciso: rendere l'accordo di settima sul Re, che viene dato subito dopo con tutti i crismi, inaspettato, avvincente e 'liberatorio'. Quante interpretazioni de *'A Frangesa* ha ascoltato ciascuno di noi? Suppongo parecchie. C'è qualcuno che possa affermare di aver udito questo passaggio realizzato col Fa naturale come l'ha scritto l'autore? A me non è mai capitato. E sono certo che, in una esecuzione corretta, sa-

rebbe impossibile non notarlo. Si dirà che quel che conta è il brio della canzone e che Fa naturale o Fa diesis è questione di lana caprina. Può essere. Per me rimane uno dei simboli più evidenti della degenerazione degli *standard* musicali. E dubito molto che Costa ne sarebbe stato contento.

FRANCO FABBRI

LA POPULAR MUSIC A NAPOLI E NEGLI USA PRIMA DELLA 'POPULAR MUSIC'

DA DONIZETTI A STEPHEN FOSTER, DA PIEDIGROTTA A TIN PAN ALLEY

1. Sommario

L'espressione 'popular music' ha cominciato a circolare nel mondo anglofono intorno a metà dell'Ottocento, con connotazioni peggiorative. Presto ha iniziato ad essere impiegata per denotare quel 'terzo stile' o 'terzo tipo' (come lo ha chiamato il musicologo britannico Derek Scott, 2009), o quel terzo grande insieme di generi (come ho provato a descriverlo io stesso qualche anno fa, v. Fabbri 2008), che si è venuto a definire nell'arco dell'Ottocento, diverso e contrapposto dalla musica delle classi colte e dalla musica di tradizione popolare. C'è ormai un certo consenso intorno alla nozione che la nascita di una categoria come quella che oggi chiamiamo 'popular music' sia contestuale a un processo generale di ristrutturazione delle categorie musicali nel mondo occidentale, lo stesso processo che porta alla definizione della musica 'classica' (o colta), e alla nuova definizione del 'popolare' in senso folklorico.

Di quel processo il fenomeno che chiamiamo 'canzone napoletana' è parte integrante ed essenziale: se ne può estrapolare, dunque, che la nascita della canzone napoletana sia uno dei momenti più importanti della nascita della popular music.

Da una trentina d'anni, come è noto, 'popular music' è anche l'espressione convenzionalmente usata per indicare un campo di studi interdisciplinare, che ha per oggetto le musiche che hanno ampia circolazione attraverso i media, in larga parte concepite proprio attraverso e per i media. Musiche che storicamente si collegano a quel 'terzo stile' di cui sopra, e delle quali si può dire che costituiscono l'evoluzione (nell'arco di due secoli) della nuova categoria musicale emersa dalla ristrutturazione ottocentesca dell'universo musicale occidentale. Al punto che l'espressione 'popular music' può essere usata retrospettivamente, ante litteram, per riferirsi a generi e culture musicali che precedono non solo l'invenzione di media come il fonografo e il grammofono, il cinema, la radio, eccetera, ma anche l'uso della stessa espressione: possiamo vedere la canzone francese, il fado portoghese, il flamenco andaluso, il tango argentino, come forme della popular music. E naturalmente anche il *minstrel show*, le *ethiopian songs*, il blues.

Tutto questo per dire che la questione se la canzone napoletana sia popular music nemmeno si pone (o dovrebbe porsi): lo è, fin dal principio, in largo anticipo rispetto alle primissime registrazioni su cilindro o su disco (mi conforta vedere che l'ipotesi è sostenuta con ricchezza di argomenti anche da Carla Conti, 2008). Le forme del commercio editoriale, l'organizzazione economica dello spettacolo, le funzioni dell'intrattenimento musicale nel contesto urbano, sono tutti fenomeni che concorrono alla definizione della nuova categoria, in varie parti del mondo. Dunque, credo che abbia senso (e una certa utilità) confrontare il processo di sviluppo della canzone napoletana nell'Ottocento con quello di altri generi e tradizioni nazionali, in particolare con la popular music negli Stati Uniti, che offre spunti interessanti e a volte sorprendenti, soprattutto nell'interazione tra mondo popolare/folklorico, musica delle classi colte ed evoluzione dell'economia musicale.

Se la canzone napoletana — anche quella 'classica' — è popular, si possono trarre anche alcune indicazioni metodologiche, e contribuire a svincolare lo studio della canzone napoletana dal paradigma storico-filologico a lungo dominante.

2. I nomi delle musiche

Un po' di teoria, credo necessaria. Le musiche hanno nomi. Che si tratti di singoli eventi musicali (comunque identificati per tipo), di insiemi di eventi strettamente imparentati e somiglianti (brani, composizioni, identificati attraverso un titolo), di insiemi legati da ricorrenze di vario tipo, norme, 'arie di famiglia', relazioni prototipiche (gli stili, i generi), le musiche vengono riconosciute e indicate attraverso etichette. A qualcuno non piace: in particolare ad alcuni musicisti e ai loro sostenitori pare che il ricorso a tipi, classi, categorie annebbi la percezione delle caratteristiche — che ritengono uniche, o comunque meritevoli di attenzione assoluta — del loro lavoro. Ne nascono le infinite versioni (attribuite a caso) della rivendicazione che «esistono solo due tipi di musica, quella buona e quella cattiva» (come se il problema fosse quello del numero di categorie e della loro subordinazione al valore estetico), o il paradosso della 'musica senza etichette' (che, ahimé, è un'etichetta: a volte non c'è niente di più prevedibile della musica che si ascolterà in un concerto di 'musica senza etichette').

Siamo consapevoli che termini come 'categoria', 'tipo', 'classe', 'genere' provengono da una lunga tradizione filosofica, e che non dovrebbero essere intercambiabili; d'altra parte, negli ultimi decenni gli studiosi soprattutto nordamericani di scienze cognitive hanno per lo più ignorato la tradizione filosofica occidentale, producendo una letteratura piuttosto ricca in cui 'categoria' assume il valore che in passato veniva attribuito alle 'classi' o ai *taxa* delle scienze naturali (si veda il commento di Eco, 1997). A complicare la situazione ci si mette la lingua: così nella produzione dei cognitivisti (che pure hanno dato contributi decisivi nel campo) non si trova nessuna relazione tra il concetto di *genus* o γένος (quello aristotelico, per intenderci, alla base del processo definitorio basato su genere e differenza specifica — «l'uomo è un animale razionale» — e dell'articolazione classificatoria in generi e specie) e quello di genere (artistico, letterario, musicale), che nella storia della filosofia e della

critica sono legati molto strettamente. Ma in inglese un genere artistico è un *genre*, 'genere' in senso generico (ops!) si dice *kind*, e poi c'è il termine latino, *genus*, delle scienze naturali, quindi ogni coerenza storico-filosofica va a farsi benedire. Quindi, almeno qui, non posso fare a meno di adeguarmi a quella disinvoltura terminologica, specificando che quando dico 'categoria', 'classe', 'tipo' mi riferisco a un concetto, a un'unità culturale (Umberto Eco rimprovera ai cognitivisti di confondere la categorizzazione con la concettualizzazione), caratterizzata da un'espressione (il termine, l'etichetta) e un contenuto (una certa zona del campo semantico), legati da un codice. Quando invece uso il termine 'genere' lo intendo nell'accezione specifica dei miei scritti sui generi musicali. Un genere musicale è un tipo (categoria, classe, eccetera) di musica, che può essere descritto come un insieme di eventi musicali caratterizzati da particolari ricorrenze (attribuibili a norme accettate da una comunità), o anche attribuiti al genere per la loro somiglianza a un prototipo. Anche un genere, ovviamente, è tipo o una categoria, e un'unità culturale.

Può esistere allora un genere senza nome? Prima che gli sia dato un nome? È legittimo, ad esempio, parlare di popular music prima della metà dell'Ottocento? O prima di Tin Pan Alley? O fuori dai paesi anglofoni? Che senso ha parlare di canzone d'autore prima del 1969 (l'anno dell'introduzione del termine da parte di Enrico de Angelis nei suoi articoli sull'*Arena* di Verona) o del 1974 (l'anno della definitiva attestazione nell'uso comune)?

La domanda è inevitabile, ma sviante. Ragioniamo in termini di unità culturali. L'unità culturale *patata* (e la sua espressione 'patata') non esisteva in Europa prima della scoperta dell'America. Ma la patata, laggiù, esisteva. In un resoconto della vita dei nativi americani prima della 'scoperta' sarebbe più corretto chiamare il tubero così come lo chiamavano i nativi ('potatl', 'papa', 'batata'), ma nessun europeo potrebbe essere accusato di anacronismo se dicesse che quei nativi si cibavano di patate, e parlasse delle proprietà del tubero nei termini della conoscenza scientifica elaborata in Europa in epoca successiva. Ma, si obietterà, un genere musicale (o artistico) è un'unità culturale astratta, la cui definizione (la cui 'esistenza') si materializza, per così dire, nel nome. Ma, sia pure con cautela, e ben consapevole che la storia delle idee è anche la storia dei loro nomi, direi che il fenomeno è lo stesso: termini come 'capitalismo', 'Blitzkrieg', 'post-moderno', 'smartphone' hanno una loro (diversa, più o meno protratta nel tempo) retrospettività. Il nome sancisce il riconoscimento sociale di quel concetto, e la sua attribuzione è dunque un momento molto importante dello stabilirsi di un'idea, una pratica, uno sviluppo tecnico in una comunità: ma salvo rari casi (ad esempio, quando vengono proposti dei manifesti artistici) l'attribuzione del nome è un atto finale, preceduto spesso da decenni in cui le idee e le pratiche alla fine denominate sono state presenti nella comunità. La storia delle musiche è ricca di esempi, fin dall'Ottocento: il flamenco, il ragtime, il blues, il rebetico, il rock 'n' roll, il progressive rock hanno 'vissuto' per periodi più o meno lunghi senza nome o sotto altri nomi, finché non è avvenuto il pronunciamento, l'atto semiotico che li ha inseriti stabilmente nell'enciclopedia (intesa come

l'insieme storicamente strutturato e correlato delle conoscenze di una comunità, o l'«insieme registrato di tutte le interpretazioni», Eco 1975 e 1984).

Ma cosa intendiamo quando diciamo che un genere è esistito prima che gli venisse attribuito un nome? Intendiamo questo, direi: che in un certo periodo, all'interno di una certa comunità (o all'intersezione di più comunità), alcune pratiche musicali si sono svolte in un quadro di somiglianze, ricorsività, riferimenti a norme, idee, abitudini, che per quanto riconoscibili non hanno portato alla formulazione di un nome univoco e accettato che le identificasse. Il 'battesimo' è avvenuto poi, ma questo non implica che quelle pratiche musicali (e le somiglianze, ricorsività, riferimenti a norme, ecc.) prima non esistessero. L'attribuzione del nome, questo è sicuro, può anche determinare un'espansione turbolenta della popolarità di un genere, e comportare cambiamenti, ma quasi mai indica il punto di inizio, la nascita delle pratiche che a quel nome vengono riferite.

Un aspetto essenziale di qualsiasi riflessione teorica sui generi (o su qualsiasi altra tassonomia musicale) è proprio quello della loro formazione. Non solo, quindi, l'organizzazione tassonomica di un sistema di generi, 'fotografata' in un istante, ma lo sviluppo e il movimento di ogni genere, in relazione a tutti gli altri. Nessuna teoria dei generi può essere considerata soddisfacente, se non è capace di rendere conto della nascita di generi nuovi, della competizione tra generi diversi, del loro sviluppo ed eventualmente della loro fine. Per quanto i miei vecchi testi sui generi contengano accenni anche estesi a quest'aspetto, sto lavorando a una formulazione più ampia e comprensiva, sulle linee alle quali ho appena accennato.

3. La popular music come 'terzo insieme di generi' e la ridefinizione del campo musicale

Ma la questione va al di là dell'ambito specialistico delle teorie dei generi. Ad esempio, chiunque si occupi della storia della musica (o delle musiche) in Europa nell'Ottocento prima o poi deve confrontarsi con l'emergere di concetti nuovi, come quello di 'musica classica' (Mozart e Beethoven, certo, non sapevano di comporre o eseguire musica classica), di 'musica leggera', di 'popular music', di 'Volksmusik' (Herder, già alla fine del Settecento), di 'folklore' (William Thoms, 1846). Forse non a caso, molte di queste espressioni sono coniate prima della metà dell'Ottocento ed entrano nell'uso comune nella seconda metà. Per quanto si tratti di un fenomeno non perfettamente sincrono e distribuito su un territorio vasto e in lingue diverse, molti storici della musica suggeriscono una sostanziale interconnessione: ad esempio, il concetto di 'musica leggera' può affermarsi nel momento in cui la vita musicale delle classi colte si orienta verso l'espulsione del divertimento della distrazione, predilige l'esecuzione e l'ascolto 'attento' (si veda García Quiñones s.d.) della musica canonizzata di compositori non più viventi, concepita come 'seria', e dunque funzionalizza reciprocamente i due concetti: non potrebbe esserci una musica 'seria' senza una musica 'leggera', e viceversa. E, in modi simili, al popolo 'puro', idealizzato delle campagne si contrappone il popolo delle classi incolte urbane: 'folk' la musica del primo, 'popular' quella del secondo (o, per usare termini

della tradizione critica italiana, 'popolare' e 'popolaresca', e poi 'leggera'). A cominciare dalla riscoperta e canonizzazione di Bach negli anni Trenta, comincia un gioco di aggiustamenti, spinte, sovrapposizioni, che in modi diversi nelle diverse culture nazionali porterà dalla visione bipartita di fine Settecento a quella tripartita di fine Ottocento: prima, la musica senza altre specificazioni, quella scritta, delle classi colte, e al suo fianco la musica del popolo incolto; poi la musica classica, quella popolare (folk), quella leggera (popular). In un suo saggio recente (2009) Derek Scott rincorre in tutta Europa le tracce di questo processo, e non solo individua le differenziazioni (più facili da riconoscere) nelle funzioni, nelle appartenenze sociali e culturali, nell'economia: arriva anche a segnalare la formazione progressiva di un 'terzo stile', di un modo di comporre che pur derivando ampiamente da quello della musica colta contiene sistematiche deviazioni dalla norma, trascuratezze che possono apparire sintomo di sciatteria, ma che invece rendono conto di trasformazioni estetiche importanti. Un caso, sul quale vorrei potermi soffermare di più (perché ha una presenza crescente e caratteristica per almeno un secolo, fino quasi a esplodere dopo la Seconda Guerra Mondiale), è quello della svalutazione e de-funzionalizzazione della sensibile nella musica leggera o popular: una lettura che rischia di diventare schematica, ma che riassume in modo affascinante la separazione fra una musica 'seria' sempre più legata al cromatismo, e una musica 'popular' dove la sensibile scompare o non risolve. Un fenomeno complesso, dove rientra anche la predilezione, nel mondo popolare e popular, di strumenti come la chitarra, sui quali una condotta funzionalmente corretta delle parti è difficile da realizzare (o meglio, dove una condotta 'scorretta' è molto più agevole), dove la centralità del basso è indebolita dalle caratteristiche acustiche dello strumento, dove la successione di accordi a blocchi (con movimenti paralleli) si impone per la sua grande comodità. Ma, spero, ne parleremo un'altra volta.

Sempre restando nell'ambito delle grandi generalizzazioni, che in quanto tali vanno trattate con estrema delicatezza ma non per questo vanno ignorate, un altro aspetto della ristrutturazione del campo musicale nell'Ottocento e della nascita di un 'terzo tipo' di musica ha a che fare con la ripetizione. In molti generi che emergono da un'interazione colto-popolare si assiste nell'arco del secolo alla progressiva valorizzazione del refrain-ritornello, inteso come ripetizione combinata di versi identici con musica identica. Il fenomeno è ben noto agli studiosi della canzone napoletana, anche se si devono esprimere dei dubbi su una sua meccanica universalità: nel fado portoghese, ad esempio, si passa (a quanto sembra, si veda Vieira Nery 2006, pp. 69 e segg.) da forme caratterizzate dal ritornello intorno alla metà dell'Ottocento, alla raffinatezza alessandrina della forma della quartina glossata di fine Ottocento (dal 1870 in poi), dove la strofa iniziale è costituita dagli ultimi versi (in ordine) delle strofe successive (creando una sorta di sommario in versi dell'intera canzone), a forme nuovamente basate su strofa e ritornello negli anni Trenta del Novecento.

Ma, per dirla con Adorno (spogliando il suo giudizio da ogni intenzione devaluativa), la canzone ha bisogno di farsi pubblicità da sola. E ben prima del disco e della radio. La funzione della memoria si modifica, nell'ambito della riorganizza-

zione ottocentesca del pensiero musicale. Le forme di trasmissione orale, nel contesto urbano, perdono la ripetitività ritualizzata e la concentrazione, forse anche l'autorevolezza, dei modi rurali: mi pare di poter dire che i resoconti anche un po' infastiditi della popolarità di «Te voglio bene assaje» ci danno l'idea della potenza, della capacità autopropagatrice di quel ritornello, e ci raccontano anche qualcosa sulla relativa novità di quel procedimento formale. Allo stesso tempo, inizia in quei decenni il processo di progressiva depurazione dalla ripetizione da parte di molti autori 'colti': di nuovo, un tratto che apparteneva in modo 'naturale' e largamente accettato alla musica settecentesca e del primo Ottocento (pensiamo all'onnipresenza del rondò), viene gradatamente espunto dalle composizioni contemporanee (strumentali e teatrali) fino alla teorizzazione novecentesca della variazione continua e assoluta.

Ma c'è dell'altro. La popular music non è soltanto (in termini molto ampi) un 'terzo stile': è, come dice Scott nel titolo del suo saggio (2009), un «terzo tipo»; io direi che è un terzo genere, o super-genere, definito non solo da tratti tecnico-formali (stilistici) ma da elementi paramusicali, quelli che molti chiamano contestuali. Questioni come l'urbanizzazione, la confluenza di culture (massima in alcuni luoghi, più sottile in altri), la formazione di nuove classi, l'evoluzione dei ruoli di genere (inteso qui come *gender*), sono centrali nello sviluppo della popular music.

Non si può fare a meno di osservare che la formazione di generi popular in molte parti d'Europa (e del mondo) avviene in luoghi (in locali di intrattenimento, spesso) dove le classi medie e aristocratiche anticonformiste in cerca di divertimento e di qualche brivido di vita 'vera' entrano in contatto con gli abitanti dei quartieri 'bassi', malavita inclusa, e dove la funzione stereotipata della donna (cantante, ballerina, prostituta) costituisce l'elemento principale di attrazione. Il fadista, il guappo, l'apache, il ρεμπέτης, non sono elementi di 'colore' folklorico, così come non lo sono personaggi come Maria Severa, le sciantose di fine Ottocento, le bailarinas del primo flamenco tra Siviglia e Parigi, l'immagine minacciosa di Aristide Bruant, i postriboli di New Orleans: sono tra gli elementi costitutivi di quel nuovo tipo di musica. I *gender studies*, uno studio più approfondito delle relazioni di classe e della vita quotidiana nell'Ottocento e — perché no? — la criminologia potrebbero aiutarci a capire meglio i processi attraverso i quali si sono progressivamente definiti i primi generi popular in quel secolo.

4. La popular music e la sua relazione coi media: l'editoria

Penso che siamo ancora indietro nello studio di quei fenomeni. Uno degli aspetti che più colpiscono, se li si osserva da una certa distanza, è proprio un'omogeneità transculturale, sia pure distribuita su un arco di tempo abbastanza lungo. Al di là delle differenze specifiche, ad esempio, è notevole la somiglianza dei processi che hanno portato (tra i primi dell'Ottocento e i primi del Novecento) alla definizione di nuove musiche popular in contesti multiculturali, spesso rappresentati da città portuali (all'epoca non particolarmente grandi): Lisbona, Cadice e altre città andaluse, L'Avana, Buenos Aires e Montevideo, New Orleans, Smirne, Atene. E poi,

nelle grandi aggregazioni metropolitane (portuali o no): New York, Londra, Parigi, Istanbul. Si può far appartenere Napoli probabilmente all'una e all'altra categoria. Giovanni Vacca invoca un'eccezione e suggerisce che la canzone napoletana fosse «canzone esclusivamente legata alla città di Napoli», «a differenza di altri generi musicali sorti nello stesso periodo, urbani ma subito connotati in senso nazionale (la canzone 'francese', il fado 'portoghese', il tango 'argentino', il rebètiko 'greco', ecc.)» (Vacca 2008, p. 432). Ma si tratta, forse, di una questione di prospettiva: in Portogallo è (ed era) chiaro che il fado è di Lisbona (anzi, del quartiere di Alfama) o di Coimbra, così come per i greci il rebetico è di Smirne e del Pireo, eccetera. Allo stesso modo, la generalizzazione della canzone napoletana come canzone italiana tout court è uno stereotipo tuttora diffuso, in varie parti del mondo (con il contributo di compositori, cantanti, pubblicitari, e il quotidiano sostegno dei gondolieri veneziani).

D'altra parte, la popular music non è limitata specificamente ai centri che ho elencato più sopra. Cosa poteva fare sì che i generi nati in quei luoghi si diffondessero altrove? Come spiegare il fatto che da una danza afrocaribica nascesse una canzone di grande successo internazionale scritta da un compositore europeo, e trasferendosi da un genere all'altro arrivasse alla fine a connotare il folklore andaluso fassullo della *Carmen* di Bizet (sto parlando dell'habanera, naturalmente)? Anche qui sappiamo troppo poco. I musicisti viaggiano, le musiche viaggiano, in varie forme: gli storici del tango suggeriscono che la follia europea per quella musica sia nata da una distribuzione gratuita di spartiti, durante la crociera di una nave scuola argentina in Europa, e da una tournée parigina di musicisti e danzatori rioplatensi. Venendo a tempi molto più vicini, ancora oggi si sta cercando di capire che ruolo abbiano avuto, nel determinare le caratteristiche della scena musicale di Liverpool alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, i dischi americani di rock 'n' roll e rhythm and blues — non distribuiti in Inghilterra — che i naviganti inglesi portavano a casa dalle loro traversate.

Musica dal vivo, spartiti, dischi: stiamo parlando di media (anche lo spettacolo è un medium, un veicolo: o usare il termine per il *minstrel show* o per il *variété* è un anacronismo?). Dire che c'entrino i media è un'ovvietà. Ma non del tutto, perché ogni medium ha i suoi caratteri specifici e la sua storia. E spesso, appunto, ci si dimentica dei media che precedono il disco e si tende a posticipare la data di nascita della popular music, aspettando le invenzioni di Edison e di Berliner. Ma la discografia divenne un fenomeno moderatamente significativo come medium non prima della fine dell'Ottocento: la popular music (o quel 'terzo tipo' di musica del quale stiamo parlando) esisteva già da decenni. E quelli sono i decenni della grande espansione dell'editoria musicale.

Lo sviluppo dell'editoria (reso possibile dalle tecniche litografiche) è un fattore decisivo per il cambiamento della vita musicale, anche nell'ambito di quella che all'inizio dell'Ottocento si chiamava 'musica' tout court. Come gli storici della musica di quel periodo hanno raccontato, l'editoria contribuisce a creare e a trasformare la professione del musicista. Non solo le grandi opere della musica strumentale o

quelle del teatro musicale accedono a una circolazione locale e internazionale prima impensabile, ma si pongono le condizioni per il culto dei musicisti del passato; inoltre, si apre il grande mercato della pratica domestica, in un *gradus ad Parnassum* che procede dalle pubblicazioni didattiche alle piccole composizioni per bambini o dilettanti, incluse le trascrizioni facilitate di brani del grande repertorio, fino alle pagine per amatori evoluti o semiprofessionali. Nella ricerca di materiali nuovi e commerciabili, le forme vocali brevi, di origine popolare (urbana o rurale) hanno un ruolo importante, sia (ed è un fenomeno europeo) per il diffondersi del gusto romantico, herderiano, per ‘il popolo’, sia perché offrono un repertorio vasto relativamente a portata di mano. Ecco un ambito esemplare per la ristrutturazione dei generi: musicisti di formazione colta intervengono — per pubblicazioni destinate a un mercato sempre più vasto — su materiali eterogenei, semplificando il ‘colto’, adattando il ‘popolare’, creando modelli ibridi che trovano la loro strada fuori dalle case, negli spettacoli ambulanti, anche grazie alla circolazione di spartiti, fogli volanti, copie. Come ha ben sintetizzato Marialuisa Stazio, sia pure riferendosi alla fine dell’Ottocento:

[...] nella città di Napoli, era fondamentale il ruolo di una miriade di teatri, teatrini, baracche, casotti, ristoranti, bar e caffè che tutti, dal più popolare al più signorile — negli intervalli di una farsa di Scarpetta o di una operetta, dell’opera dei pupi o dei drammoni di Federico Stella, fra un piatto di spaghetti e uno spumone — proponevano canzoni. Senza contare, poi, i pianini e i cantori girovaghi che circolavano ininterrottamente per le strade della città o le prestazioni di posteggiatori e gavottisti, che allietavano le serate all’aperto, le giornate agli stabilimenti balneari, le feste private dei napoletani (Stazio 2008, p. 392).

A quando risalgono queste pratiche? A quali fonti possiamo ricorrere per determinare una cronologia? Come possiamo mettere in più stretta relazione le attività improvvisative legate alla tradizione orale, la cui presenza a Napoli risale ai secoli precedenti, alla produzione editoriale da esse in parte derivata, che tuttavia finisce per trasformarle? Ho trovato spunti molto interessanti in questa direzione nel lavoro di Raffaele Di Mauro, sia nel saggio su *Fenestra che lucive* pubblicato nel volume sulla canzone napoletana classica che ho già abbondantemente citato (Di Mauro 2008), sia nel testo appena edito (Di Mauro 2010) del quale condivido la curiosità per la fase nascente della canzone, tra popolare e popular. Di Mauro, anche riassumendo le ricerche di studiosi di vario orientamento, invita a focalizzare l’attenzione sull’epoca della «canzone napoletana pre-classica» (che giudica equivalente alla mia definizione di «popular music prima della ‘popular music’») cioè dal 1824 al 1879, vale a dire dalla prima edizione dei *Passatempi musicali* di Guglielmo Cottrau alla morte di Teodoro Cottrau (per la datazione, si veda Di Mauro 2008, p. 196).

5. Stephen Foster e Napoli: influenze e parallelismi

Il periodo coincide, con uno sfasamento minimo, con quello dell’evoluzione della canzone e dello spettacolo musicale negli Stati Uniti, dall’invenzione (nei

primi anni Trenta) del personaggio di Jim Crow da parte di Thomas Dartmouth 'Daddy' Rice (1808-1860), ai primi successi di quella che più tardi si chiamerà Tin Pan Alley, l'industria editoriale newyorchese, passando per la fase di maggior rigoglio dell'attività di Stephen Collins Foster (1826-1864), tra il 1848 (*Oh Susanna!*) e il 1854 (*Jeanie with the Light Brown Hair*).

Come è noto, molte delle canzoni di Foster (e soprattutto le prime, quelle che gli diedero il successo) erano destinate al *minstrel show*, una forma di varietà musicale basata sul travestimento di comici e musicisti bianchi con fattezze e colori da afroamericani, la cui prima diffusione ha luogo negli anni Quaranta dell'Ottocento. Riascoltando oggi il repertorio del *minstrel show*, nelle ricostruzioni filologiche realizzate negli ultimi decenni negli Stati Uniti, ci si rende conto che la matrice musicale dominante era europea (soprattutto britannica e irlandese): il 'colore' afroamericano derivava soprattutto dall'uso di strumenti a corda (come il banjo) e percussivi (tamburello, *bones*) di origine africana, e da qualche interiezione che il pubblico dell'epoca riconosceva come caratteristica degli afroamericani. Anche qui siamo in presenza di una tradizione orale che interagisce con le esigenze di replicabilità di uno spettacolo commerciale, e con il lavoro di compositori che a partire da spunti popolari scrivevano canzoni nuove, destinate a una sempre più vasta circolazione grazie ai canali editoriali. All'epoca negli Stati Uniti non esistevano conservatori (uno dei primissimi, e il primo fra quelli tuttora esistenti, quello di Oberlin, Ohio, fu fondato nel 1865; il National Conservatory di New York nasce nel 1884), ma era possibile ricevere privatamente un'educazione musicale formale grazie a musicisti europei immigrati, come quell'Henry Kleber (1816-1897), esecutore, compositore, commerciante di strumenti musicali e insegnante tedesco, stabilitosi a Pittsburgh, che diede lezioni a Foster. La sovrapposizione dei ruoli non ci deve sorprendere: una trentina di anni prima, in Europa, era quasi la norma (pensiamo a Muzio Clementi).

Che cosa Foster abbia imparato da Kleber non mi risulta che si sappia (una memoria di suo fratello Morrison ci dice che «studiava in modo approfondito e bruciava molto olio notturno sopra le opere dei maestri, soprattutto Mozart, Beethoven e Weber», v. Hamm 1990, vol. 1, p. 292). Ma è certo che Foster conoscesse i Lieder di Schubert, e non è impossibile che conoscesse anche quelli di Schumann: la velocità di diffusione della musica stampata era all'epoca molto più alta di quanto non ci si aspetti (v. Queipo 2009), e nel giro di poche settimane una novità stampata a Parigi o a Vienna poteva raggiungere le località più remote dell'Europa, e forse anche degli Stati Uniti. L'ipotesi su Schumann è suggerita dall'impianto formale di alcune delle canzoni di Foster dedicate al mercato domestico; la certezza su Schubert deriva dal contenuto di *The Social Orchestra*, una raccolta di trascrizioni e brani originali che Foster pubblicò nel 1854. Divisa in quattro parti, dedicate rispettivamente ad arrangiamenti per strumento solista (flauto o violino), duo (flauto e violino), trio (primo violino o flauto, secondo violino, basso), e quartetto (flauto, violino primo e secondo, basso), la raccolta di Foster edita da Firth, Pond and Co. contiene un brano di Schubert (*Serenade, Ständchen*, su testo di Ludwig Rellstab, tratta dalla raccolta di Lieder postuma *Schwanengesang*, edita nel 1829 e già trascritta

per pianoforte solo da Franz Liszt nel 1838-39), e altri di Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, valzer di Johann Strauss figlio e di Joseph Franz Karl Lanner (1801-1843), vari pezzi di Henry Kleber, il maestro, ma soprattutto una larga maggioranza di «Italian melodies», tra le quali l'autore prevalente è Gaetano Donizetti (tredici brani). Altri autori italiani presenti nella *Social Orchestra* sono Vincenzo Bellini (un brano), Ferdinando Gasparo Bertoni (1725-1813, un brano), Nicola Vaccai (1790-1848, un brano), l'italo-francese Giuseppe Marco Maria Felice Blangini (1781-1841, un brano), più un non meglio identificato Carlo Bosetti (un brano).

Le composizioni di Donizetti provengono da *Lucrezia Borgia*, 1833 («Di pescatore ignobile») dalla *Lucia di Lammermoor*, 1835 (alcune arie e un duetto che non ho ancora identificato), dal *Belisario*, 1836 («Sul campo della gloria»), da *La fille du régiment*, 1840 (una 'marcia'), dal *Don Pasquale*, 1843 («Com'è gentil la notte a mezzo april»).

La presenza di tanti compositori italiani nella raccolta ci parla sia della formazione e della cultura musicale di Foster (sulle quali ritorneremo), sia della notorietà del melodramma italiano negli Stati Uniti a metà Ottocento. Anche se la *Foster's Social Orchestra* non ebbe un grande successo editoriale, è difficile pensare che un autore così sensibile agli umori del pubblico, così addentro ai meccanismi dell'editoria (scriveva di suo pugno i contratti; fu il primo autore al mondo a riuscire a ottenere anticipi per composizioni ancora non scritte), non prendesse in considerazione la popolarità delle musiche che arrangiava. Anche i teatri d'opera, come i conservatori, appartengono a un'epoca successiva della storia degli Stati Uniti (la loro costruzione si concentra negli ultimi due-tre decenni dell'Ottocento), ma le tournée di singoli interpreti e di compagnie provenienti dall'Europa non erano infrequenti già prima: spesso l'attrazione principale dell'*olio*, la seconda parte del *minstrel show*, era rappresentata da un cantante o una cantante d'opera in veste di star, e fra i numeri comici di maggior successo c'erano parodie di opere famose. Mi sembra interessante notare come negli orizzonti musicali sia di Foster che del suo pubblico (a volte lo stesso pubblico di un singolo *minstrel show*) convivessero le musiche di tradizione orale europee, aromatizzate con sapori afroamericani, e brani di autori colti, in particolare vicini allo stile belliniano-donizettiano che aveva dominato l'Italia nella prima metà dell'Ottocento. Il padre della popular music statunitense, come viene spesso chiamato, sembra riassumere in sé e nella propria vicenda la combinazione di influenze e di energie dalle quali nacque il 'terzo tipo' di musica, anche in Europa, anche a Napoli.

Se si dovesse indicare una figura parallela a quella di Foster a Napoli, sarebbe giusto (concordo con il suggerimento che mi proviene da Di Mauro) indicare Guglielmo Cottrau, oppure la combinazione padre-figlio, Guglielmo e Teodoro, che racchiude l'epoca di Foster, anticipandola e proseguendo oltre. Ma quando dico (come nel mio titolo) «da Donizetti a Stephen Foster» intendo principalmente il verso di un processo di acculturazione che dall'Italia e da Napoli coinvolge la nascente popular music degli Stati Uniti, in un parallelismo segnato dall'evoluzione

dell'editoria (nella quale, è vero, i Cottrau ebbero un ruolo notevole) e dall'interazione colto-popolare (e colto-popular). E non finisce qui, se pensiamo al periodo di parziale oscuramento che negli Stati Uniti segue la Guerra Civile e la morte di Foster, e che a Napoli segue l'Unità, con una ripresa che a Napoli si identifica con gli anni Ottanta e *Funiculi funiculà*, e negli Stati Uniti con i *Gay Nineties* e *After the Ball*. Milioni di copie vendute, in entrambi i casi. A quel punto la popular music ha assunto definitivamente il proprio ruolo.

Riferimenti Bibliografici

- Conti, Carla
2008 *Amphion Thebas, Cantus Neapolim*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, pp. 313-378
- Di Mauro, Raffaele
2008 *Il caso Fenesta che lucive: enigma 'quasi' risolto*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, pp. 195-240
- Di Mauro, Raffaele
2010 *Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore*, *Musica/Realtà* 93 (Novembre 2010), pp. 133-151.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano
- Eco, Umberto
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino
- Eco, Umberto
1997 *Kant e l'ormitorinco*, Bompiani, Milano
- Fabbri, Franco
2008 *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino
- Hamm, Charles
1990 *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, 2 voll., Ricordi-Unicopli, Milano
- García Quiñones, Marta
s.d. *Figures of the Listener*, tesi di dottorato, Università di Barcellona
- Queipo, Carolina
2009 *La recepción y los procesos de intermediación de ediciones musicales de lujo de la editorial parisina Janet et Cottle en España en el primer tercio del siglo XIX: el caso del fondo de partituras Adalid*, poster presentato alle *Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs*, Barcellona, 7-9 maggio 2009

Scott, Derek B.

2009 *The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises*, in *De-Canonizing Music History*, a cura di Vesa Kurkela e Lauri Väkevä, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne

Stazio, Marialuisa

2008 *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, pp. 379-430

Vacca, Giovanni

2008 *Canzone e mutazione urbanistica*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, pp. 431-448

Vieira Nery, Ruy

2006 *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, Donzelli, Roma

GIOVANNI VACCA

VEDI NAPOLI E POI ASCOLTA: LA LETTERATURA SULLA CANZONE NAPOLETANA

Come dice il proverbio «quando uno compra la bicicletta, poi deve pedalare» e questa è una bicicletta un po' faticosa da pedalare, perché si tratta di indagare, e sottoporre a critica, buona parte della letteratura sulla canzone napoletana in circolazione: è una cosa non facile, perché molti di questi autori sono vivi e attivi. Prima di tutto io vorrei fare un pubblico elogio a tutti questi studiosi, i cui libri non hanno generato né fortune economiche né carriere accademiche e quindi sono stati libri fatti per passione, con sacrifici e, spesso, anche con grande umiltà. Detto questo, però, noi abbiamo l'esigenza di affrontare e, in qualche modo, non vorrei dire archiviare però per lo meno prendere le distanze da molta di questa letteratura perché è evidente che da qualche anno c'è un'aria di grandi trasformazioni negli studi di settore, dovuta sia agli studi sulla *popular music*, che ormai si sono affermati e cominciano ad avere un peso rilevante anche nel nostro paese, sia agli studi culturali, i *cultural studies*, che hanno trasformato completamente la lettura dei fenomeni della cultura di massa. Lavorare quindi sulla storia della canzone napoletana significa oggi partire dalla letteratura esistente, perché una delle caratteristiche della canzone napoletana possiamo sicuramente trovarla nel fatto che è molto facile reperire delle pubblicazioni che la riguardano: ci sono insomma molti libri in giro che parlano di canzone napoletana e continuano ad esserne pubblicati parecchi. Molte case editrici hanno in catalogo dei volumi sull'argomento ma tutti questi libri ormai evidenziano, sempre più, una serie di limiti strutturali che bisogna assolutamente individuare per poter affrontare una fase nuova di riflessione. Quindi quello che tenterò di fare (fermi restando — come ho già premesso — il rispetto e la riconoscenza per questi autori), è una sorta di 'decostruzione' di questi testi. Voi sapete che 'decostruire', in senso filosofico, non significa soltanto 'smontare' un testo ma significa rilevarne i livelli ideologici che sottendono il discorso che gli autori fanno; e tutti questi libri hanno spesso delle caratteristiche comuni. Anzitutto preciso che mi occuperò dei libri che trattano della 'storia' della canzone napoletana, cioè non dei libri che trattano di argomenti specifici, tipo una singola canzone o un genere. Tutti questi volumi hanno quindi come caratteristica principale proprio quella di presentarsi come 'storia', storia intesa nel senso di giustapposizione di avvenimenti che, nel nostro caso, procedono dai primi canti di cui si ha traccia (tipo quelli presunti dell'epoca di Federico II), passando per le villanelle, arrivando all'opera buffa, per sfò-

ciare nel cosiddetto ‘periodo aureo’ della canzone napoletana e prolungarsi fino a, per esempio, Teresa De Sio e magari, non so, i 99 Posse. Questo è il taglio quasi esclusivo che la maggior parte di questi libri ha. Questa lettura, che è così comune a molti studiosi, e soprattutto agli studiosi di una certa generazione, oggi non funziona più per tanti motivi e vedremo anche come poi, paradossalmente, studiosi più vecchi, magari dei primi anni del '900, hanno avuto più lungimiranza. Essi, infatti, a volte sono riusciti a vedere più cose di quanto siano riusciti a fare gli studiosi successivi, i quali, però, hanno prodotto un'enorme mole di documenti, anche in senso quantitativo (che non è cosa disprezzabile, nel senso che certamente la quantità di dati aiuta chi non ha la possibilità di raccogliarli, e quindi ci può lavorare per elaborarli).

Comincerei da uno tra i libri più diffusi, scritto in origine negli anni '60 per la Ricordi (e poi ripubblicato, in forma allargata, per la Newton Compton in più edizioni per il successo che ha avuto). È *Storia della canzone napoletana*, di Vittorio Paliotti.¹ Da questo testo ho estrapolato alcune citazioni per organizzare il discorso, però la prima cosa che mi viene da dire è che questo volume presenta degli spartiti musicali, dei frammenti di spartiti musicali, che è già una gran cosa, perché per lo più questi libri, che hanno di solito un carattere salottiero, aneddotico e agiografico, sono completamente sbilanciati esclusivamente verso i testi delle canzoni; cioè la parte musicale è, se non ignorata, per lo meno sottovalutata e subordinata alla parte testuale, per cui la canzone napoletana è soltanto la ‘canzone dei poeti’. Questo libro, dunque, che pure ha molte incongruenze, presenta la caratteristica di avere degli spartiti musicali e ciò va a merito del suo autore perché non avviene tanto frequentemente. Paliotti, che è uno studioso di cose napoletane e che si è occupato di tanti argomenti (penso che lo conosciate perché fa parte di quella schiera di eruditi locali che hanno scritto anche su aspetti del folklore, di cultura napoletana in senso generico, della camorra ecc.), ha dedicato questo ponderoso libro alla canzone napoletana; nel volume si dice, per esempio, che

la differenza fra la canzone napoletana e la canzone italiana era fissata nella loro stessa origine: la prima discende dal canto popolare, la seconda deriva dal melodramma.

È chiaro che già un'osservazione di questo tipo è assolutamente inaccettabile, perché anzitutto non viene minimamente definito che cos'è il canto popolare, né si può pensare che la canzone napoletana viene dal canto popolare mentre quella italiana viene dalla romanza, perché, in realtà, anche la canzone napoletana è molto imparentata con la romanza, come sappiamo. Oppure altre affermazioni: *Michelemmà*, come sapete un canto popolare fra i più ambigui, sottili e indecifrabili del canto cosiddetto ‘etnico’ o contadino, diventa, per l'autore,

il nome di una bellissima ragazza di nome Michela, nata in mezzo al mare durante una scorribanda di pirati barbareschi, per i begli occhi della quale gli innamorati si suicidano almeno a due e due per volta

1. Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton Roma, 1992.

e, invece, sappiamo che la canzone *Michelemmà* è un canto che fa parte del repertorio che i contadini eseguono a scopi religiosi, anche se di quella religiosità spuria tipica del meridione, nei santuari contadini dedicati alle varie madonne dell'entroterra campano. È dunque un canto popolare che ha strati profondi di significato e di simbologie, che evidentemente non possiamo qui enucleare, però penso che chi si occupa un po' di queste qualcosa sappia, mentre qui viene estremamente decontestualizzato e banalizzato. Nel capitolo «Dentro la tarantella», ancora, non viene fatta nessuna distinzione tra i vari tipi di danze di cui troviamo tracce, testimonianze e descrizioni in tutta la letteratura vernacolare napoletana dei secoli scorsi (Basile, Sgruttendio, Cortese, ecc.), e allora si dice, per esempio:

le più antiche informazioni sulle danze che, in qualche modo, hanno avuto influenza sulle origini della tarantella sono contenute in un canto napoletano in onore di Alfonso D'Aragona. In questo canto esistono riferimenti alle danze a quell'epoca in voga a Napoli: il moresco, introdotto dagli Arabi e il fandango importato dall'allora già fiorentemente colonia spagnola. Nel '500, poi, il moresco e il fandango si fusero nel ballo di 'sfessania', legittimo progenitore della tarantella, anzi tarantella esso stesso. Detto anche 'tubba catubba', il ballo di sfessania si avvale di diverse villanelle.

È ovvio che tutto questo è solo un gran calderone, il che, però, in qualche modo, come è normale per l'approccio decostruzionista, finisce per dire, come testo, più dell'autore che dell'oggetto del testo stesso; è, cioè, un 'sintomo' o quasi. Io ho scelto una citazione di Michel Foucault che ci aiuta molto a capire. È una conferenza del 1971, si chiama *L'ordine del discorso*.² Queste parole mi sembrano molto pertinenti e molto importanti per cogliere tutti gli aspetti di cui parleremo:

In ogni società, la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, terribile materialità.

Queste parole sono molto pertinenti con l'argomento perché la 'materialità' che la canzone napoletana tenta di schivare è la materialità 'bassa', proprio di quella cultura che possiamo anche non chiamare più 'popolare' o 'etnica', o chiamarla come ci pare, però fa parte di quella grande tradizione mitico-rituale, religiosa, del cattolicesimo popolare sulla cui rimozione si basa gran parte dell'edificazione della cultura della Napoli moderna. Quindi, «padroneggiarne l'evento aleatorio» significa che tutti questi testi, la letteratura e il mito della canzone napoletana, e in gran parte la canzone napoletana essa stessa, non sono altro che il tentativo di costruire una 'grande narrazione' della storia della città e di canalizzarla, di farla passare attraverso la canzone (ma si potrebbe dire la stessa cosa pure per un certo tipo di teatro ottocentesco che prendeva forma nello stesso periodo) espellendo e mettendo da parte gli aspetti indigesti, gli aspetti meno trattabili, meno diluibili della cultura popolare, per ricostruire un discorso spendibile come autopresentazione e autolegittimazione

2. Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi Torino, 2004 (ediz. orig. 1971).

di un tipo di classe sociale e di modernizzazione che si stava attuando nella città di Napoli a quell'epoca, sia a livello urbanistico sia a livello culturale, nella generale ricostruzione della società napoletana (conseguente anche, non dimentichiamolo, al declassamento della città nel quadro del processo di unificazione del paese).

Il secondo testo che va in questa direzione è di Carmelo Pittari: *La storia della canzone napoletana*³ (rispetto a '*Storia*' della canzone napoletana di Paliotti). Per Pittari il canto popolare è «spontaneo», «semplice», «forte» e «viscerale». Ora se c'è una cosa che non è spontanea, intendendo per canto popolare il canto contadino (e io credo che lui questo intenda per canto popolare), è il canto contadino di tradizione orale. Mettiamo da parte tutti i nostri legittimi dubbi sulle definizioni e intendiamo per canto popolare napoletano quello che non è canzone napoletana: e quindi tammurriate, tarantelle, ecc. Il canto popolare è «spontaneo», «semplice», «forte» e «viscerale»: già questi aggettivi sono evidentemente assolutamente incongrui rispetto alla definizione di 'canto popolare' perché il canto popolare assolutamente non è spontaneo, e chi ha pratica diretta di tradizioni popolari e di cultura contadina sa benissimo che i cantori contadini sono selezionati, non è che chiunque viene e canta. I grandi riferimenti di chi canta in qualsiasi area sono poche persone cui viene riconosciuta una particolare capacità, quasi una funzione 'sciamanica', direi. È «semplice»: semplice non credo che sia il canto popolare, e chi ne ha conoscenza sa che il canto popolare non è semplice ma è una cosa estremamente complessa nei termini in cui esso si mostra. «Forte» e «viscerale» sono aggettivi che non hanno ovviamente nessun tipo di valenza scientifica. E

mentre nasceva la canzone napoletana, la gente semplice continuava a cantare le canzoncine di origine popolare contadina, col sapore di pane e di grano o quelle di ambiente marinaro, che sanno di sole e salsedine.

Queste cose ovviamente vanno bene per l'Azienda di Soggiorno e Turismo di una pro-loco, però non hanno nessun valore scientifico. Fermo restando che questi libri ci hanno portato tante informazioni, ripeto che quello che sto tentando di fare è un vero e proprio esercizio critico e non una sarcastica elencazione di difetti: la mia lettura è soprattutto rivolta alla banalizzazione delle caratteristiche della musica popolare in rapporto alla canzone napoletana.

Altro libro, Salvatore Palomba, *La canzone napoletana*.⁴ Salvatore Palomba, lo sapete, è uno degli autori di Sergio Bruni, quindi persona rispettabilissima, autore di canzoni molto belle come la famosa *Carmela*, e altre; però anche lui ricade negli errori tipici di questo tipo di letteratura. Qui la canzone napoletana è la canzone

la cui melodia sia riconoscibile come 'napoletana', appartenente cioè a una precisa etnia, così come avviene per il fado o il flamenco e per altri generi musicali di tradizione popolare.

3. Carmelo Pittari, *La storia della canzone napoletana*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2004.

4. Salvatore Palomba, *La canzone napoletana*, l'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2001.

Qui non solo non si capisce bene se il fado o il flamenco siano popolari nel senso di contadino o popolari nel senso di urbano, ‘popular’, o degli strati popolari, ma non è chiaro nemmeno il concetto di ‘etnia’, che come sapete è ormai un concetto completamente dissolto, non ha più un senso, e non si capisce perché la melodia debba essere riconoscibile come ‘napoletana’ quasi geneticamente e non per una costruzione culturale successiva che attribuisce a quella melodia la sua tipicità: molte melodie napoletane, infatti, sono costruite come romanze e potrebbero anche essere nate in altre città. Poi, prosegue Palomba (in un passaggio significativo secondo me, che permette di delineare l’ideologia di questi autori):

la canzone è figlia della poesia e ha espresso, come le è universalmente riconosciuto, i sentimenti, la storia e i costumi di un popolo.

Cioè la canzone diventa, appunto, espressione della ‘napoletanità’, cioè quasi di una categoria dello spirito, in cui idealmente il popolo riversa e sedimenta i suoi costumi e tutte le esperienze storiche di una certa area; il che non è vero perché in realtà la canzone è espressione di autori che esprimono queste cose e le modellano nell’ideologia che è loro conforme.

Andiamo avanti: Antonio Grano, *Trattato di sociologia della canzone classica napoletana*,⁵ del 2004; altro volume ponderoso, interessante per tanti aspetti perché comunque tenta una categorizzazione e una tassonomia dei generi ma è incentrato unicamente sui testi; e dice, per esempio:

Merito dei padri fondatori fu quello di sciogliere l’impasse in cui si era impantanata la musica verso la fine del XIX secolo. Da un lato era sopravvissuta la forma metrica (per merito degli ‘archeologi’ alla Cottrau), gradita al popolo; dall’altro la musica da camera, gradita ai ceti più colti.

Cioè praticamente la sopravvivenza della musica cosiddetta ‘popolare’ o ‘tradizionale’ viene attribuita a chi invece l’ha praticamente riscritta al pianoforte, armonizzandola, destrutturandola e in qualche modo eliminando le caratteristiche che sono proprie della musica popolare, cominciando dall’intonazione per finire alle armonizzazioni che nella musica popolare tradizionale, almeno in questa area della Campania, non ci sono. E poi dice:

aristocratici e plebei (o se volete borghesi e proletari) per la prima e unica volta nella loro storia, si unirono nel nome della canzone.

Quindi anche qui c’è questa visione di amalgama interclassista della canzone non come condizione imposta di egemonia da parte di una cultura che diventa egemonica, e quindi ‘sussume’ le varie espressioni e diventa categoria egemonica, ma come qualcosa che automaticamente si produce all’interno della canzone. Cioè la canzone, nella sua marcia trionfale, come una specie di valanga, raccoglie tutto quello che la storia deposita e alla fine diventa questa cosa enorme che raccoglie tutto. Altra cosa discutibile è che

5. Antonio Grano, *Trattato di sociologia della canzone classica napoletana*, Palladino Editore, Campobasso, 2004.

a differenza di quel che si afferma da più parti non vi furono grandi fenomeni di contaminazione: i modelli musicali e poetici furono rigorosamente endogeni...

Questa è una cosa chiaramente smentibile, subito, perché sapete benissimo che sul ritmo esotico di habanera, per esempio, nacque *'O sole mio*, cioè la più nota delle canzoni napoletane. Insomma, nessuna canzone napoletana ebbe un modello strettamente endogeno ma tutte le canzoni napoletane si avvalgono di una continua circuitazione di modelli musicali che giravano all'epoca molto più facilmente di quanto noi possiamo immaginare. Altra cosa che io auspico per il futuro degli studi sulla canzone napoletana è una maggiore accuratezza; queste cose possono succedere, ma mi interessa sottolinearlo, quando per esempio si parla di alcuni autori morti suicidi e si dice: «muore suicida anche Alfredo Falcone, lanciandosi dal balcone del Primo Policlinico»; cosa che non è assolutamente vera in quanto il mio bisnonno, autore di *Uocchie c'arraggiunate*, canzone che sicuramente conoscete, è morto serenamente nel suo letto, confortato dai suoi. Però, ripeto, questo può succedere: è un peccato veniale.

Giovanni Amedeo, altro noto studioso di cose napoletane, con un libro dal titolo *Canzoni e popolo a Napoli*,⁶ è già un passo avanti rispetto ad altri: afferma di aver sempre guardato con un po' di diffidenza alle storie della canzone «perché la canzone mal si presta ad essere storicizzata». Introduce insomma una nuova prospettiva per poter leggere la canzone ma subito ricade, anch'egli, nella classificazione per temi (è un po' l'ossessione di tutti questi studiosi quella della classificazione per temi); però Amedeo ha delle intuizioni molto felici e che spostano il discorso in avanti, quando per esempio parla delle musiche di Vincenzo Valente, che inventa il genere della 'macchietta' lanciato da Ferdinando Russo, «maestro nell'avviare movimenti automatici, disseccando lo spunto automatico in pochi versi»; oppure quando dice che il compositore «saltella su tappeti di crome e semicrome per sottolineare, appunto, l'anzidetta meccanicità dei gesti dell'esecutore». Qui si comincia a intuire, rispetto alla consueta lettura di queste musiche, che ci può essere una musica funzionale a dei colpi di scena; c'è insomma una maggiore apertura di orizzonte nell'interpretazione. Poi, Federico Petriccione, *Piccola storia della canzone napoletana*,⁷ un libro del 1959 (procedo volutamente in ordine non cronologico proprio per avversione a questo modello, come se uno avesse davanti tutti i testi e li leggesse tutti assieme). Petriccione punta sulle caratteristiche di «naturale allegria dei napoletani» per spiegare la fioritura della canzone:

Napoli era una città allegra, e i suoi abitanti erano gente spensierata e festosa, incurante del domani. Logico che in un clima giocondo, alieno dalla mestizia, irriflessivo, fiorisse la canzone, a preferenza gaia, talvolta sentimentale.

Chiaramente è inutile anche commentare simili cose, però (come vedete c'è sempre un 'però'), questo autore è uno di quelli che comincia a capire, e lo capisce già cinquant'anni fa, che la canzone napoletana faceva parte di una ristrutturazione

6. Giovanni Amedeo, *Canzoni e popolo a Napoli*, Grimaldi & C. Editori, Napoli, 2005.

7. Federico Petriccione, *Piccola storia della canzone napoletana*, Messaggerie Musicali, Milano, 1959.

più generale della città, a cominciare dalla sua forma urbanistica, e quindi anche di un processo di 'sborbonizzazione' della città stessa, come lui stesso la definisce, che poi le trasformazioni urbanistiche stesse hanno realizzato introducendo i grandi 'boulevards' in stile parigino come il rettifilo, e dice, sebbene con un piglio romantico:

è scomparso dal Molo il cantastorie, così come sono scomparsi la più parte dei *riffaiuoli*, dei sonnambuli e negromanti, dei ciarlatani e mestieranti varii, più o meno zingareschi.

È detto proprio con questo tipo di linguaggio, però si coglie questo momento di frattura ed è già un segnale positivo rispetto alla maggioranza degli altri che, invece, queste cose neanche le vedono.

Pietro Gargano e Gianni Cesarini, *La canzone napoletana*,⁸ del 1984, è invece un libro esplicitamente divulgativo, pubblicato con un grande editore, che esordisce positivamente dicendo «siamo partiti dal 1880 perché lo consideriamo l'anno di nascita della canzone d'arte»: c'è quindi una presa di distanza da tutte queste sedimentazioni precedenti che venivano sempre viste come piccoli passi in direzione della grande fioritura del periodo aureo. Ricordiamo che Pietro Gargano, lo conoscete tutti, è un giornalista de «Il Mattino», e Gianni Cesarini, che poi è stato a lungo lontano da Napoli, è uno storico della canzone ed un musicologo e ha collaborato anch'egli con «Il Mattino». C'è qui una consapevolezza dei rapporti internazionali della canzone napoletana, innanzitutto, e anche dell'autonomia del canto popolare rispetto alla canzone ma tutte le vicende cittadine — lo sventramento della città, il dopoguerra, il periodo del sindaco Lauro — quando vengono citate fanno solo da cornice e non sembrano condizionare più di tanto il fiorire e il diffondersi della canzone napoletana. Cioè: vengono citate, perché tutti questi libri poi cercano di storicizzare in qualche modo la canzone, ma gli eventi storici sono sempre di cornice, non sembrano mai determinanti per la canzone stessa e vengono messi lì quasi di contorno. Questo è tipico degli studi sulla canzone napoletana e anche della canzone italiana. Però, comunque, questo è un libro importante.

Sebastiano Di Massa: un altro classico della storia della canzone napoletana, l'originale è del 1960, *Storia della canzone napoletana*.⁹ Anche qui, l'origine della canzone è nel canto popolare; e poi si sostiene: «a questo canto gli artisti debbono guardare se vogliono creare delle opere che il popolo senta e accolga». C'è dunque un'indicazione prescrittiva, c'è quest'idea che l'artista deve guardare al canto popolare e c'è questa nebulosa del canto popolare, che è pieno di valori che bisogna esprimere nella canzone e da cui bisogna partire. Lo stesso autore però ha fatto un libro straordinario, *Il Café-Chantant e la canzone a Napoli*,¹⁰ che è molto bello e pieno di informazioni ma, purtroppo, con banalizzazioni come questa:

8. Pietro Gargano-Gianni Cesarini, *La canzone napoletana*, Rizzoli Editore, Milano, 1984.

9. Sebastiano Di Massa, *Storia della canzone napoletana*, Fausto Fiorentino Editrice, Napoli, 1982.

10. Sebastiano Di Massa, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1969.

nasce allora la canzone lirica, che costituisce la grande novità della stagione del canto apertasi col 1880. Nasce lo spiegato canto d'amore avente per protagonista il poeta, che al cospetto della natura con la quale ha stabilito una profonda ed esaltante armonia, esprime i palpiti del cuore suo e quelli di tutti gli innamorati d'ogni tempo.

Chiaramente dichiarazioni come questa non servono a capire come è nata la canzone. Viene, insomma, sempre impedita una lettura 'politica' della canzone: questo è il mio punto di vista, e cioè l'idea che la canzone sia il prodotto e il riflesso di eventi esterni che la condizionano e la 'costruiscono' e che faccia parte di una ristrutturazione culturale e ideologica del pensiero cittadino. Altro libro classico, del '57, è *La canzone napoletana* di Max Vajro,¹¹ il quale è uno dei pochi studiosi di canzone napoletana che dispone di competenze musicali e lo si vede dalle analisi che fa, per quanto sia un libro molto vecchio. E qui, per esempio, si dice:

sotto l'influsso della filosofia positivista, un nugolo di studiosi si sparse per l'Italia a razzolare nei più remoti paesini, interrogando vecchie centenarie e bambini balbettanti, registrando scrupolosamente le cento varianti di una filastrocca o di un canto. La filosofia idealistica doveva poi intervenire, facendo lievitare quel vasto materiale approntato dai raccoglitori.

Questa dichiarazione è illuminante del modo in cui si vedeva e si pensava alla canzone napoletana, e cioè come in una scala gerarchica in cui in basso c'era il popolo, che saporosamente razzolava nei cortili e cantava le canzoni, poi arrivava lo studioso che le raccoglieva e infine arrivava il grande filosofo idealista e sistematizzava e interpretava. Eppure tutti questi testi sono, come dire, la quintessenza della letteratura sulla canzone napoletana! Altro libro importante di Vajro, è *Fascino delle canzoni napoletane*;¹² è un libro pieno di immagini, che è stato anche uno dei grandi meriti di queste persone e cioè di riuscire a recuperare tutti questi materiali, catalogarli, stamparli in un lavoro enorme di archivio.

Non si può non citare anche *L'enciclopedia della canzone napoletana* di Ettore De Mura,¹³ un classico anch'esso, pieno di imprecisioni però che, nonostante il taglio enciclopedico, non soffre dei limiti dell'enciclopedismo che è, di solito, noioso.

Vorrei poi segnalare questo libro, interessantissimo, del 1907, di Maria Ballanti, *La canzone napoletana*:¹⁴ è interessante perché ha il merito di segnalare e riassumere il dibattito, che all'epoca furoreggiava su giornali come «La tavola rotonda», sull'influenza della canzone francese sul repertorio partenopeo. Qua si citano *chansonnier* parigini come Jean Richepin, Aristide Bruant, che furono punti di riferimento importanti per gli autori napoletani che poi sono letteralmente scomparsi dalla letteratura seguente. Cioè, dopo non si è parlato più di autori come Richepin o di altri personaggi che animavano la scena parigina e che in qualche modo rimbalzavano da

11. Massimiliano Vajro, *La canzone napoletana*, Vajro, Napoli, 1957.

12. Max Vajro, *Fascino delle canzoni napoletane*, Alberto Marotta, Napoli, 1962.

13. Ettore De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Il Torchio, Napoli, 1968.

14. Maria Ballanti, *La canzone napoletana*, Tipografia Melfi & Jole, Napoli, 1907.

noi e furono probabilmente anche determinanti per la costituzione di repertori come quello della canzone 'di giacca', per esempio.

Uno dei primi testi che ha cambiato un po' la prospettiva di lettura della canzone napoletana è *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*.¹⁵ L'autore, Roberto De Simone, mette in campo la sua conoscenza sulle culture popolari e popolaristiche per riscrivere la storia della canzone, ma sempre in forma storica, a partire dal '500 per arrivare al '600, al '700 e all'800 e codificare con più precisione le varie differenze tra generi popolari e popolareschi; si comincia qui a parlare dell'interpretazione e dello stile, si cominciano a delineare i fenomeni di circolarità dei repertori e si comincia a parlare dei rapporti tra opera buffa e canzone in maniera più sistematizzata e coerente di quanto avessero fatto gli autori precedenti. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta in un volume della rivista *Culture musicali*, nell'83.

Però il grande testo di svolta per gli studi sulla canzone napoletana è stato, per me, *Osolemio*, di Maria Luisa Stazio.¹⁶ Sebbene esplicitamente non musicologico, e cioè con una parte musicale molto ridotta, l'impianto del libro è talmente rivoluzionario da consentire di inquadrare per la prima volta la canzone napoletana come il prodotto degli eventi dell'epoca, della circuitazione di brani e di repertori all'interno di classi sociali che si scompongono e si ricompongono, di circuiti proto-industriali, di appoggio alla canzone da parte dell'editoria, con la coeva presenza del cinema muto... cioè si parla di una serie di cose che permettono di vedere un mondo in movimento che 'costruisce' la canzone e, sullo sfondo, si intravede quello che io considero un evento decisivo: la grande trasformazione urbanistica della città con la ristrutturazione dei quartieri popolari della zona portuale e cioè lo sventramento del centro storico e il suo successivo risanamento, qui in parte accennati. C'è un lavoro notevole anche sull'iconografia, non come cosa bella e 'simpatica'. Come sarebbe potuto essere per altri autori, ma come cosa strutturale, funzionale all'affermazione della canzone; la canzone viene vista come fenomeno sfaccettato, ampio, e viene contestualizzato in maniera più precisa di quanto sia mai stato fatto prima. Quindi questo è il libro di svolta negli studi sulla canzone ed è un libro già del 1991, quindi di venti anni fa, non più ristampato (oggi è reperibile direttamente presso la casa editrice); ed i frutti dell'impostazione di questo libro sono poi arrivati in quel grande profluvio di studi che sta avvenendo negli ultimi anni.

La canzone napoletana di Pasquale Scialò,¹⁷ del '95, è un testo divulgativo, molto piccolo, immagino preludio a un testo più consistente. È un testo che si presenta anch'esso come lettura storica, però si inserisce già nella nuova linea di studi di maggiore consapevolezza, tant'è vero che si prendono le mosse dall'idea che la canzone moderna sia preceduta da cosiddetti 'antefatti', cioè come a dire è inutile pensare a quella continuità che abbiamo detto ma ci sono degli 'antefatti', cioè cose su cui lavorare e da distinguere, da precisare e poi a un certo punto nasce la canzone che è

15. Roberto De Simone, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, pubblicato sulla rivista *Culture Musicali*, n. 3, Bulzoni, Roma, 1983.

16. Maria Luisa Stazio, *Osolemio*, Bulzoni, Roma, 1991.

17. Pasquale Scialò, *La canzone napoletana*, Newton Compton, Roma, 1995.

qualcosa d'altro. E poi qui ci si chiede giustamente che cosa sia la canzone, domanda cruciale, e si tenta di costruire una teoria sulla funzione della canzone napoletana nella società moderna, differenziandola «all'interno di qualche milione di componimenti creati nell'arco di oltre un secolo», cosa che ci dà l'idea che noi lavoriamo su un materiale estremamente ridotto rispetto a un materiale enorme, magari non sarà un milione, però fosse questo o poco meno di questo, o fosse anche la metà di questo, sarebbe sempre una quantità enorme di materiale che ci sfugge. Anche qui c'è consapevolezza del rapporto tra canzone e musica popolare, si parla anche dei 'posteggiatori' e della grande importanza di queste figure di raccordo tra repertori e tra ambiti sociali. Si discutono poi anche gli sviluppi della canzone successiva, che vengono definiti 'oltre la canzone'; cioè, come ci sono gli 'antefatti', c'è un 'oltre' la canzone, e quindi invece di vedere Teresa De Sio come il prolungamento della villanella, si intuisce e si precisa, giustamente, che è altra cosa: cioè è musica 'pop', 'folk', canzone d'autore... e c'è la coscienza della frattura della canzone napoletana anche con i repertori precedenti. Poi ci sono altri testi che ho selezionato, e ce ne sarebbero tanti altri, ed è da notare anche la similitudine dei titoli: Antonio Venci, *La canzone napoletana*,¹⁸ del '55; *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, del '92, di Enzo Grano¹⁹ (da non confondere con Antonio Grano), Enzo Carro, *L'eredità di Partenope*,²⁰ e poi c'è anche il nostro *Studi sulla canzone napoletana classica*,²¹ che abbiamo realizzato in gran parte con persone che sono qui presenti, proprio per cercare di rilanciare gli studi sulla canzone napoletana secondo prospettive diverse da quelle finora adottate. Volevo infine ricordare che quasi tutti gli scrittori napoletani (solo per citare qualche nome vorrei ricordare, per esempio, Artieri, Costagliola, Del Balzo, Stefanile, Terranova...) hanno dedicato grande spazio nei loro lavori letterari alla canzone napoletana.

18. Antonio Venci, *La canzone napoletana*, Alfredo Guida, Napoli, 1955.

19. Enzo Grano, *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Bellini, Napoli, 1992.

20. Enzo Carro, *L'eredità di Partenope*, Simeoli, Napoli, 2001.

21. *Studi sulla canzone napoletana classica* (a cura di E. Careri-P. Scialò), Lim, Lucca, 2008.

PER UN RILANCIO DEGLI STUDI SULLA CANZONE NAPOLETANA*

Ho accettato molto volentieri, anzi con entusiasmo, l'invito a partecipare a queste due giornate su «La canzone napoletana: le musiche e i loro contesti» organizzate dal Centro Studi Canzone Napoletana con l'Università Federico II, ansioso più di imparare che di dire la mia, visto che l'argomento non è stato mai oggetto dei miei studi. Ma il fatto che non me ne sia occupato non vuol dire affatto che mi sia estraneo: nato da genitori napoletani, il primo disco di cui ho memoria è un 78 giri, che ancora conservo, di Roberto Murolo con il pianista Luciano Sangiorgi, pubblicato — credo — nel 1953 (Durium AI 10248) e contenente due canzoni dei primissimi anni '50, *Anema e core* (D'Esposito-Manlio) e *'O ciucciariello* (Oliviero-Murolo); inoltre, sulla cassa del mio primo strumento musicale, una batteria-giocattolo ricevuta in dono nel 1957, scrissi *GEGÈ* a caratteri cubitali con un pastello blu, in onore del mio idolo di allora, Gennaro Di Giacomo, indimenticabile batterista con Renato Carosone (nonché discendente diretto del grande Salvatore).



(Il disco è il mio, mentre la copertina è tratta dal sito web dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi,
<http://www.icbsa.it/index.php?it/360/durium&PHPSESSID=rqwolgyfidsq>)

* Questo articolo riprende i temi affrontati dall'autore nell'ampia discussione svolta nella parte conclusiva del convegno. Egli, su invito dei curatori, lo ha poi esposto in forma scritta per la pubblicazione negli atti.

E che bell'argomento, la canzone napoletana! Anche se ha fama di essere figlia di molti padri (la villanella, la romanza da salotto, l'opera, il canto di tradizione orale, ecc.) ed è oggetto di aneddotiche da salotto e luoghi comuni (fra i più ricorrenti, quelli sulla 'passionalità partenopea', la 'napoletanità' o addirittura la 'mediterraneità', categorie dello spirito a buon mercato), sono convinto che oggi sia finalmente possibile abbozzarne lo studio con prospettive e respiro meno angusti che in passato.

Dovrebbe ormai essere evidente che questioni come quelle della nascita, della formalizzazione e degli sviluppi della canzone napoletana pertengono a un fenomeno complesso e non univoco, dalle molte valenze e articolazioni, com'è appunto quello di un nuovo genere espressivo, 'moderno', 'urbano', da società industriale, conseguente ai profondi e rapidi processi di mutazione tecnologica, economica e sociale intervenuti a Napoli tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo con l'inurbamento di massa e la trasformazione della città da capitale di regno a metropoli dell'Italia unitaria. Una genesi, quella della canzone napoletana, che — come ha ben documentato Giovanni Vacca (2009) nella sua tesi dottorale su «Metamorfosi urbane e nascita dei generi *popular* tra fine Ottocento e primo Novecento: l'esempio della canzone napoletana»¹ — si pone dunque come esito di nuovi rapporti e spazi sociali e di quella massificazione della cultura e individualizzazione dei consumi che caratterizzano la nascita della città moderna, analogamente a quanto avvenuto, nello stesso periodo, per la canzone francese a Parigi, per il fado a Lisbona e a Coimbra, per il tango rioplatense a Buenos Aires, per il canto rebetiko ateniese, per il flamenco andaluso, per il blues ecc. In questo quadro la canzone napoletana assume un rilievo particolare, non solo per la fama internazionale di cui gode tuttora, ma soprattutto per le notevoli e significative influenze che ha avuto sulla nascita e gli sviluppi più complessivi della canzone di consumo, a cominciare da quella italiana (per arrivare forse, come sostiene il mio amico Italo Lilli Greco, sino a *Yesterday* dei Beatles).

Un suo studio attento può dunque fornire una molteplicità di informazioni e indicazioni, che vanno ben al di là di quelle che sembrano le preoccupazioni ricorrenti dei cultori di canto napoletano: qual è la 'vera' canzone napoletana? Quali sono i suoi tratti distintivi? Quando comincia e fino a quando si estende la sua storia? Qual è il suo 'legittimo' repertorio? Chi sono i suoi 'veri' esponenti e come si distinguono da epigoni, imitatori, innovatori, usurpatori? E così via. Questioni anche legittime da un punto di vista 'sentimentale', ma poco fruttuose ai fini di una conoscenza che pretenda una qualche attendibilità scientifica.

Bisogna riflettere sul fatto che, purtroppo, quando entrano in causa opposizioni basate su giudizi del tipo vero/falso, incontaminato/contaminato, tradizione/innovazione si corre il rischio di assecondare costruzioni irreali o, peggio, metareali. Per spiegare ciò che intendo dire, ricorrerò a due esempi tratti dal mio campo di inda-

1. Tesi di Dottorato in Storia e analisi delle culture musicali, XXI ciclo, Università di Roma «La Sapienza», a.a. 2008/2009, 194 pp.

gine, quello più prettamente etnomusicologico. Il primo esempio riguarda la contrapposizione fra innovatori e puristi nelle file dei cultori e degli esecutori di musica irlandese, che ha raggiunto negli ultimi decenni vette di vero e proprio fanatismo da tifosi di calcio (da devoti di santi miracolosi, da seguaci di leader politici carismatici o quel che volete voi, tanto è la stessa cosa), nascondendo di fatto una realtà che rende tale disputa assolutamente priva di senso: la cosiddetta Irish music che oggi conosciamo (concertine, violini, uilleann pipes e quant'altro) è in gran parte il risultato di scelte velleitarie (pardon, identitarie) compiute assai tardi, prevalentemente nell'Ottocento, all'interno di un processo plurisecolare di 'costruzione della tradizione'; dunque, parlare di una sua originaria 'purezza' non è meno dogmatico del sostenere la verginità della Madonna. Il secondo esempio è più vicino a noi, nel senso che riguarda il folklore musicale italiano, nel quale ormai i processi di tradizione orale hanno seguito il destino della cultura contadina, per cui se ci capita oggi di ascoltare in qualche remota landa un canto o una musica strumentale che richiama una registrazione sonora di musica tradizionale degli anni '50, per prima cosa dobbiamo diffidare: in molti casi, o c'è lo zampino di qualche etnomusicologo, diciamo così, molto 'partecipante' che si è dato da fare per preservare e rivitalizzare, o è l'iniziativa velleitaria di appassionati locali, spesso anche al fine di incrementare il turismo e l'economia del proprio territorio, oppure è più semplicemente ciò che Carpitella avrebbe definito una «patacca folklorica», realizzata includendo qualche vecchio suonatore o cantore contadino in qualche nuova impresa musicale commerciale per poter così millantare una continuità con la 'tradizione orale'. Il permanere di forme arcaiche, dunque, salvo casi del tutto eccezionali, non è più indice di vitalità di una tradizione musicale, ma è semmai il segno di una sua cristallizzazione, nel migliore dei casi di una sua classicizzazione, che però ha l'odore della formalina e richiama tristemente alla memoria quelle iniziative «per la difesa e la valorizzazione del folklore» promosse, durante il ventennio, dall'O.N.D. fascista.

Ora, tornando alla musica napoletana, che quest'ultima sia un campo non facile da dissodare, era già chiaro quasi trent'anni fa a Roberto De Simone, che così infatti iniziava i suoi *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana* (1983: 3):²

Il termine 'musica napoletana' allude, come è noto, ad un fenomeno estremamente complesso di cui è difficile, allo stato attuale degli studi, definire i diversi livelli (colto, medio-colto, semi-colto, popolare, popolareggiante...) e isolare le componenti, per studiarne le interazioni, le simbiosi, le 'parodie', le 'ascese', le 'discese'...

2. Roberto De Simone, 1983, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture musicali», II,3: 3-40.



Ma forse la complessità cui faceva allora riferimento De Simone, quella posta dalla definizione e dall'interazione dei 'diversi livelli', sembra far riferimento a una coerenza interna dei diversi ambiti culturali implicati nel 'fenomeno' («colto, medio-colto, semi-colto, popolare, popolareggiante...») della cui omeostatica natura sembra oggi lecito dubitare, perlomeno se ci si riferisce a un ambito moderno e metropolitano quale quello della Napoli postunitaria.

In effetti, come ha rilevato Umberto Eco in una sua *Bustina di Minerva* di qualche tempo fa («L'Espresso», 22 aprile 2010, pag. 198, *Alto medio basso*), il tema della distinzione fra livelli di cultura, fra culture basse e alte, «bollente nella seconda metà del secolo scorso», non ha ormai più ragion d'essere, tant'è che «se da un lato musicisti come Berio o Pousseur hanno preso molto sul serio il rock [e, io aggiungerei, le musiche di tradizione orale], dall'altro molta musica degli spaghetti western viene rivisitata come musica da concerto». Caso mai oggi, osserva ancora Eco, «la distinzione dei livelli si è spostata dai loro contenuti, o dalla loro forma artistica, al modo di fruirli». Ma quella della prevalenza del medium sul messaggio, della comunicazione sulla coerenza formale, di selezioni e re-sintesi sulla pedissequa conservazione di una tradizione, era già una caratteristica delle metropoli delle società industriali.

Per questo, proprio perché si tratta di un fenomeno complesso determinato da queste nuove condizioni e sviluppatosi in un esteso arco di tempo, la canzone napoletana va considerata, a mio avviso, più come processo che come paradigma, più a partire dalla realtà effettiva della sua multidimensionalità che dall'illusione di indivi-

duare una chiara filogenesi e univoci percorsi creativi. In altri termini, il fondersi di diverse anime e diverse provenienze nella canzone napoletana non può essere ridotto a un gioco di interazioni, salite, discese, simbiosi, fortunate coincidenze e impensate alleanze, ma va forse studiato come il prodotto di inedite e progressive sintesi culturali. Per citare ancora una volta l'Umberto Eco della *Bustina di Minerva* (questa volta tratto da un numero de «L'Espresso» più recente, del 17 giugno 2010, p. 190, *Tra dogmatismo e fallibilismo*):

[...] una cultura (intesa come sistema di saperi, opinioni, credenze, costumi, eredità storica condivisi da un gruppo umano particolare) non è solo un accumulo di dati, è anche il risultato del loro filtraggio. La cultura è anche capacità di buttar via ciò che non è utile o necessario. La storia della cultura e della civiltà è fatta di tonnellate di informazioni che sono state seppellite. Vale per una cultura quello che vale per la nostra vita individuale. Borges ha scritto la novella «Funes el memorioso» dove racconta di un personaggio che ricorda tutto, ogni foglia che ha visto su ogni albero, ogni parola che ha udito nel corso della sua vita, ogni refolo di vento che ha avvertito, ogni sapore che ha assaporato, ogni frase che ha letto. Eppure (anzi, proprio per questo) Funes è un completo idiota, un uomo bloccato dalla sua incapacità di selezionare e di buttare via.

Poco importa che quasi tutte le monografie finora pubblicate sulla canzone napoletana, alcune delle quali anche di notevole interesse, siano state concepite come semplice ricostruzione storico-cronologica di un evolversi delle forme e dei contenuti testuali. Oggi, per coglierne le complesse articolazioni e giungere a conclusioni attendibili (vale a dire verificabili/falsificabili sul piano dei dati, e non dei giudizi) sembra più opportuno collocarsi in una prospettiva che contemperi una varietà di approcci: da quelli storico, sociologico e antropologico musicale a metodologie d'indagine proprie dei *popular music studies* o più specificamente etnomusicologiche, in relazione sia ai generi coevi di altre realtà geo-culturali sia alla questione, spesso eccessivamente enfatizzata, del retaggio popolare della canzone napoletana e del suo recupero di modalità, repertori e mentalità di tradizione orale. Da questo punto di vista mi sembra che l'incontro promosso dal Centro Studi Canzone Napoletana si muova nella direzione giusta, chiedendo a musicisti, etnomusicologi, studiosi di *popular music* e musicologi, di fondere le loro diverse competenze in un comune progetto di rilancio degli studi. Naturalmente, non basta una chiamata a raccolta per garantire che abitudini e tic disciplinari scompaiano *d'emblée* o magicamente si sciolgano, come il sangue di San Gennaro, in una rinascente musicologia unitaria. Ma, anche in questa auspicabile prospettiva, credo che il tema si presti perfettamente a costituire un interessante banco di prova.

La mia opinione è che convenga innanzitutto definire il campione, classificando accuratamente e unificando i dati (fonti, repertorio, forme, strutture musicali, motivi testuali, ecc.) su cui applicare una riflessione comune. E poi procedere affrontando, di volta in volta e con molta pazienza, singoli nuclei problematici. Altro non aggiungo, per il momento, se non che personalmente, visto che in questi ultimi anni mi sono occupato di relazioni fra parlato e cantato e di poesia, sono disponibile

ad affrontare insieme ad altri un lavoro di censimento delle forme metriche e prosodiche e di analisi delle relazioni fra forme e strutture poetiche e musicali.

Concludo con un'ultima osservazione: se ho citato Roberto De Simone non è certo per accomunarlo ad altri storiografi del passato né per criticare la sua opera di studioso della musica napoletana, che considero per molti versi geniale; anzi, nel suo saggio prima citato (cfr. nota 2) c'è un punto che credo meriti la massima attenzione, dato che riguarda i 'modi di esecuzione', troppo spesso relegati in secondo piano anche negli studi sulla canzone napoletana. Scrive De Simone (1983: 37):³ «è il *modo di cantare*, e non il brano in se stesso, che determina il possibile *riconoscimento* all'interno di una tradizione». La questione vale, ovviamente, anche per altri contesti culturali: basti pensare ai lautari rumeni che, pur adattandosi, per motivi commerciali, a suonare musiche dalle provenienze e dai repertori più disparati, mantengono comunque una loro inconfondibile cifra stilistica. Credo dunque, convenendo con De Simone, che sarà opportuno porsi il problema, anche nel nostro gruppo di lavoro, di come studiare più approfonditamente e integrare nell'indagine complessiva i modi di esecuzione propri della canzone napoletana.

3. Cfr. nota 2.

BIBLIOGRAFIA SULLA CANZONE NAPOLETANA

A CURA DI GIORGIO RUBERTI

A parziale eccezione di qualche contributo,¹ non esistono resoconti bibliografici nell'area di studi sulla canzone napoletana, pertanto si spera che la seguente rassegna possa tornare utile quale iniziale strumento di ricerca allo studioso intenzionato ad occuparsi di questo argomento. Ciò premesso, va subito detto che vasta e variegata è la letteratura sul tema, sia in virtù dell'interesse che da sempre la canzone napoletana ha suscitato sia — soprattutto — in conseguenza della sua complessità estetica. Il fatto che essa sia stata storicamente imparentata con altri generi musicali ne ha favorito lo studio da diverse prospettive; al contempo, però, non ha agevolato la stesura di questa bibliografia.

Al fine di darci — e di dare — un orientamento nella gran varietà di letteratura prodotta si è necessariamente imposto un criterio di selezione dei testi, che ha mirato all'esautività quanto al tema specifico di questa bibliografia laddove le indicazioni relative ai canti tradizionali, alla tarantella, oppure alla sceneggiata o alla macchietta, hanno riguardato soltanto quei titoli risultati i più citati nella stessa bibliografia specifica sulla canzone napoletana. Quest'ultime indicazioni sono state incluse perché utili ad una più organica comprensione del fenomeno canzone napoletana, e ad ogni modo costituiscono un valido punto di partenza per approfondimenti — anche bibliografici — su quei singoli argomenti.

Concessioni o, a seconda dei punti di vista, restrizioni riguardano anche la dimensione temporale: sebbene esista un quasi totale accordo nel considerare canzone napoletana le produzioni fino alla seconda guerra mondiale, in questa bibliografia non mancano indicazioni relative ad artisti quali Renato Carosone, Pino Daniele o i 99 Posse. Anche in questo caso, la lettura di alcuni contributi di maggior valore su autori cronologicamente a noi più vicini può aiutare a conoscere meglio la canzone napoletana — quella 'vera' — nonché a comprendere le ragioni di una simile periodizzazione.

1. Quello di Gianluca D'Agostino — indicato in questa bibliografia — è un saggio bibliografico sul Novecento musicale a Napoli che per una serie di sezioni tematiche, tra cui una dedicata alla canzone napoletana, annovera i testi più significativi.

Da questa rassegna, invece, sono escluse le fonti. Innanzitutto le innumerevoli edizioni musicali, dai fogli volanti o *copiulle* agli spartiti nelle più disparate versioni, sia singoli sia in raccolte.² In secondo luogo, e ad eccezione di alcune opere di valore documentario,³ sono escluse le fonti letterarie, dalle varie antologie di canti popolari⁴ alla produzione letteraria ed alle raccolte poetiche anche di quegli autori come Salvatore Di Giacomo,⁵ Ferdinando Russo,⁶ Libero Bovio,⁷ Ernesto Murolo,⁸ di indiscutibile rilevanza per la storia della canzone napoletana. In terzo luogo sono esclusi i periodici musicali ed artistici, in particolare i molteplici pubblicati a Napoli a cavallo tra Ottocento e Novecento, vale a dire durante il periodo di diffusione della canzone napoletana classica.⁹ Delle riviste musicali, d'epoca o contemporanee, sono indicizzati solo gli articoli di interesse musicologico ai fini di uno studio sulla canzone napoletana. Infine sono escluse le critiche e le recensioni, le interviste, le incisioni discografiche e i libretti ad esse allegati.¹⁰

-
2. Presso la sezione «Lucchesi Palli» della Biblioteca nazionale di Napoli è conservato il fondo *Canzone napoletana* contenente migliaia di spartiti di canzoni napoletane. Il materiale cartaceo, non consultabile, è stato riversato su Dvd riproducibili sul posto. A breve, però, grazie anche alle sollecitazioni della cattedra di Musicologia dell'Università «Federico II», tutte le immagini digitali saranno disponibili sul sito internet della Biblioteca per soli motivi di studio (molti spartiti sono conservati anche presso l'Archivio sonoro della canzone napoletana della sede Rai di Napoli e presso l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi). Tra le raccolte vanno ricordate almeno: *Canti popolari e popolareschi nelle trascrizioni dell'Ottocento*, a cura di F. Seller e R. Allorto, Ricordi, Milano, 2001; Vincenzo De Meglio, *Eco di Napoli. 150 canzoni popolari napoletane per canto e pianoforte*, 3 voll., Ricordi, Milano, 1877 e ss.; *Passatempo musicali. Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, Teodoro Cottrau, Napoli, 1865.
 3. In particolare alcune opere di Salvatore Di Giacomo come, ad esempio, *Luci ed ombre napoletane*.
 4. Qui di seguito ne sono indicate solo alcune: Domenico Bolognese, *Canti di Napoli*, De Falco, Napoli, 1882; Antonio Casetti, Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle province meridionali*, 2 voll., Loescher, Torino, 1871-2; Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari raccolti in Napoli*, Libreria Colacione, Napoli, 1916; Giovanni Sarno, *Un secolo d'oro*, 2 voll., Bideri, Napoli, 1962; *Scelta di canzoni popolari in dialetto napolitano*, Adriano Salani, Firenze, 1898.
 5. *Opere complete*, 2 voll., a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Mondadori, Milano, 1946; *Poesie e canzoni*, L. Torre, Napoli, 1993.
 6. *Poesie e canzoni*, Marotta, Napoli, 1993.
 7. *Poesie e canzoni*, a cura di V. De Crescenzo, Morano Editore, Napoli, 1980; *Scritti vari*, Esi, Napoli, 1993.
 8. *Poesie*, 2 voll., con un saggio critico di Mario Stefanile, Bideri, Napoli, 1969.
 9. «Cronaca partenopea», «Fortunio», «La Canzone napoletana», «La canzonetta», «La Scena», «La Tavola rotonda», «Cronaca bizantina e Tavola rotonda», «L'Occhiaietto», «Regina» e, infine, le «Piedigrotta» dei vari editori (Bideri, Gambardella, Morano). Per i periodici si può consultare il *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania* di Tiziana Grande (Avagliano, Cava de' Tirreni, 1997).
 10. Quanto ai materiali sonori relativi alla canzone napoletana le principali istituzioni di riferimento sono i già menzionati Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi e Archivio sonoro Rai.

- Acampora Angelo, D'Angelo Giuseppe, *Luigi Denza. Il genio di Funiculì Funiculà*, Longobardi, Castellammare di Stabia, 2001.
- Acquaviva Giovanni, *Mario Costa fra Taranto e Napoli*, Scorpione, Taranto, 1996.
- Alliegro Enzo Vinicio, *L'arpa perduta. Dinamiche dell'identità e dell'appartenenza in una tradizione di musicanti girovagli*, Argo, Lecce, 2007.
- Amalfi Gaetano, *La canzone napoletana*, G. M. Priore, Napoli, 1909.
- Amedeo Giovanni, *Canzoni e popolo a Napoli*, Grimaldi & C. Editori, Napoli, 2005.
- Argenzio Annamaria, *Napoli com'era...*, Alinea Editrice, Firenze, 2006.
- Artieri Giovanni, *Funiculì Funiculà*, Longanesi, Milano, 1959.
- Artieri Giovanni, *I posteggiatori*, Longanesi, Milano, 1961.
- Artieri Giovanni, *Penultima Napoli*, Longanesi, Milano, 1963.
- Artieri Giovanni, *Napoli punto e basta?*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980.
- Aymone Carmine, *Je sto ccà... James Senese*, Guida, Napoli, 2005.
- Aymone Carmine, *Sound 'e Napoli*, Guida, Napoli, 2008.
- Ballanti Maria, *La canzone napoletana*, Tipografia Melfi & Jole, Napoli, 1907.
- Becker Maurizio, *La canzone napoletana*, Octavo, Firenze, 1999.
- Behan Tom, *Putting spanners in the works: the politics of the 99 Posse*, «Popular Music», XXVI/3, 2007, pp. 497-504.
- Bellet Gastone, *Arte e affari: epicedio di una canzone?*, Intercontinentalia, Napoli, 1968.
- Bennato Eugenio, *A Sud di Mozart*, Tullio Pironti, Napoli, 1987.
- Bollani Stefano, *L'America di Renato Carosone*, Elleu Multimedia, Roma, 2004.
- Bonagura Stefano, *Pino Daniele*, Lato Side, Roma, 1982.
- Bruni Sergio, *Scontri e incontri*, Tommaso Marotta, Napoli, 1987.
- Bruni Sergio, *Napoli. La sua canzone*, con testi di Roberto De Simone, Roma, 1990.
- Burney Charles, *Viaggio musicale in Italia 1770*, Sandron, Palermo, 1921.
- Cangiullo Francesco, *Piedigrotta. Parole in libertà*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1916.
- Cangiullo Francesco, *Addio mia bella Napoli*, Vallecchi, Firenze, 1955.
- Canta Napoli. Dizionario enciclopedico*, a cura di P. Prato, Bramante, Milano, 1995.
- Canti di scena. Raffaele Viviani*, a cura di P. Scialò, Simeoli-Guida, Napoli, 2006.
- Canzoni classiche napoletane da Jesce sole a Carmela e una bibliografia ragionata completa*, a cura di L. Torre, Luca Torre, Napoli, 1993.
- Caravaglios Cesare, *Il folklore musicale in Italia*, Rispoli, Napoli, 1936.
- Caravaglios Cesare, *Il contenuto poetico e il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti napoletani*, «Rivista Musicale Italiana», XL, 1936, pp. 417-31; XLIII, 1938, pp. 149-61.
- Caravaglios Cesare, *Voci e gridi dei venditori in Napoli (1931)*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 2004.
- Cardamone Donna, *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella napoletana*, «Rivista italiana di musicologia», XII/1, 1977, pp. 25-71.

- Cardamone Donna, *The canzone villanesca alla napoletana and related forms, 1537-1570*, UMI Research press, Ann Arbor, 1981.
- Cardamone Donna, *Erotic jest and gesture in roman anthologies of neapolitan dialect songs*, «Music & Letters», LXXXVI/3, 2005, pp. 357-79.
- Cardamone Donna, *The canzone villanesca alla napoletana: social, cultural and historical contexts*, Ashgate, Aldershot, 2008.
- Carosone Renato, Vacalebre Federico, *Un americano a Napoli*, Sperling & Kupfer, Milano, 2000.
- Carro Enzo, *L'eredità di Partenope. Il cammino del canto napoletano dagli antichi rapsodi ai moderni neomelodici*, Simeoli, Napoli, 2001.
- Caruso Enrico jr., *Caruso, mio padre*, Tolmino, Napoli, 2000.
- Caserta Renato, *Canzoni e risse. Così finì il festival di Napoli*, ABA Edizioni, Napoli, 1998.
- Caserta Renato, *Le voci liriche cantano Napoli*, ABA Edizioni, Napoli, 2002.
- Cerino Salvatore, *Napoli eterna musa. Mostra della canzone napoletana del 1937*, Guida, Napoli, 1994.
- Cesarini Gianni, *Roberto Murolo*, Flavio Pagano Editore, Napoli, 1990.
- Chemi Tatiana, *Mario Costa tarantino napoletano. Contributo alla storia della canzone napoletana*, Bellini, Napoli, 1996.
- Chiantera Vito, *La canzone di Napoli e il festival*, Stabilimento tipografico G. Genovese, Napoli, 1969.
- Chiara Biagio, *Salvatore Gambardella*, Bideri, Napoli, 1914.
- Cigliano Antonio, *Enrico Caruso. Una memoria negata*, De Gregorio, Napoli, 2000.
- Cocchiara Giuseppe, *Origine e vicende d'una canzone popolare*, «Nuove Effemeridi», III/11, 1990, pp. 191-4.
- Concerto Napoletano, la canzone napoletana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di P. Aiello, Argo, Lecce, 1997.
- Concorso nazionale della Canzone napoletana: 1956*, a cura dell'Ufficio Stampa dell'Enal, Tipografia D'Agostino, Napoli, 1956.
- Consiglio Alberto, *Introduzione a Li canti antiche de lo popolo napoletano*, Canesi, Roma, 1961.
- Conti Carla, *Amphion Thebas, Cantus Neapolim*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 313-78.
- Contini Maria Teresa, Paganini Paolo A., Vannucci Marcello, *Café-chantant*, Bonechi, Firenze, 1977.
- Costa Armida, Costa Barbara, *La Tarantella*, Newton Compton, Roma, 1999.
- Costagliola Aniello, *Napoli e la sua canzone*, dalla «Nuova Antologia» del 1-16 settembre 1909, Nuova Antologia, Roma, 1909.
- Costagliola Aniello, *Dalla canzone di Masaniello a quella di Garibaldi*, «Scintilla», V/220, 1910, pp. 5-6.
- Costagliola Aniello, *Napoli che se ne va*, G. Giannini, Napoli, 1918.

- Cottrau Jules, *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Morano, Napoli, 1885.
- Cuomo Antonino, *Torna a Surriento. Cento anni d'amore*, Longobardi, Castellammare di Stabia, 2002.
- Cuozzo Mariadelaide, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana*, Electa, Napoli, 2005.
- Curzio Antonio, *Il suonatore di pianino*, Rogiosi, Napoli, 2006.
- D'Agostino Gianluca, *Saggio di bibliografia tematica sul Novecento musicale a Napoli*, in *Napoli musicalissima*, pp. 361-89.
- D'Agostino Venanzio, *Su «Napoli fonografica»*, «Konsequenz», IV/gennaio-giugno, 1997, pp. 95-99.
- D'Ambra Lucio, *La canzone di Napoli. I suoi poeti e i suoi musicisti*, «La Lettura», IX/10, 1909, pp. 861-4.
- Daniele Ciro, *Vincenzo Russo. Poeta del popolo*, Magma, Napoli, 2002.
- Daniele Pino, Liguoro Mimmo, *Storie e poesie di un mascalzone latino*, Pironti, Napoli, 1994.
- De Angelis Rodolfo, *Caffè concerto. Memorie di un canzonettista*, Edizioni S.A.C.S.E., Milano, 1940.
- De Angelis Rodolfo, *Storia del Caffè-Chantant*, Il Balcone, Milano, 1946.
- De Angelis Rodolfo, *Caffè-chantant: personaggi e interpreti*, Usher, Firenze, 1984.
- De Blasi Nicola, *Note sulla lingua e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo*, «Italice», LXXVI/4, 1999, pp. 480-96.
- Del Bosco Paquito, *'O sole mio. La storia della canzone più famosa del mondo*, Donzelli, Roma, 2006.
- De Lillo Luigi, *La canzone, elemento di storia*, «Piedigrotta O.N.D.», XIII, 1935, pp. 53-5.
- De Luca Flaviano, *Napoli, le vie del canto*, Airplane, Ozzano dell'Emilia, 2006.
- De Martino Pier Paolo, Cuozzo Mariadelaide, *In punta di penna e di matita: critica e iconografia della canzone napoletana nella 'cultura delle riviste'*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 5-77.
- De Mura Ettore, *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, Marotta, Napoli, 1966.
- De Mura Ettore, *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., Il torchio, Napoli, 1968.
- De Simone Roberto, Rossi Annabella, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, De Luca Editore, Roma, 1977.
- De Simone Roberto, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma, 1979.
- De Simone Roberto, *Il Segno di Virgilio*, Puteoli, Pozzuoli, 1982.
- De Simone Roberto, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture Musicali», II/3, 1983, pp. 3-40.
- De Simone Roberto, *La tarantella napoletana nelle due anime del Guarracino*, Gabriele e Maria-teresa Benincasa Edizioni, Roma, 1992.
- De Simone Roberto, *Prefazione a Raffaele Viviani, I capolavori*, a cura di A. Lezza, Guida, Napoli, 1992, pp. 5-13.

- De Simone Roberto, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Valentino, Ischia, 1994.
- Di Benedetto Renato, *La canzone napoletana nel Novecento*, «Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur», V, 2000, pp. 223-30.
- Di Benedetto Renato, *Salvatore Di Giacomo e la musica*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Atti del Convegno di studi, 8-11 novembre 2005, a cura di E. Candela e A. R. Pupino, Liguori, Napoli, 2007, pp. 187-202.
- Di Filippo Giacomo, *L'arte di Libero Bovio*, Amoroso, Napoli, 1932.
- Di Giacomo Salvatore, *Celebrità Napoletane*, Vecchi, Napoli, 1896.
- Di Giacomo Salvatore, *Piedigrotta For Ever*, Sandron, Napoli, 1901.
- Di Giacomo Salvatore, *Napoli. Figure e paesi*, Perrella, Napoli, 1909.
- Di Giacomo Salvatore, *Luci ed ombre napoletane*, Perrella, Napoli, 1914.
- Di Giacomo Salvatore, *La canzone napoletana*, «Vita nostra», I/5, 1930, pp. 9-16.
- Di Giacomo Salvatore, *Il teatro e le cronache*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Mondadori, Milano, 1964.
- Di Massa Sebastiano, *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto popolare*, Rispoli anonima, Napoli, 1939.
- Di Massa Sebastiano, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Fausto Fiorentino Editrice, Napoli, 1961.
- Di Massa Sebastiano, *Il caffè-chantant e la canzone a Napoli*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1969.
- Di Mauro Raffaele, *Il caso Fenesta che lucive: enigma 'quasi' risolto*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 195-240.
- Di Peso Franco, *Poeti popolari di Napoli*, Arti grafiche Minerva, Napoli, 1980.
- Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B. M. Antolini, Ets, Pisa, 2000.
- Doria Gino, *La canzone del Guarracino*, A. Guida, Napoli, 1933.
- E. A. Mario, *Diario inedito*, a cura di A. Siena Chianese, A. Gallina, Napoli, 1999.
- Elia Piero, *La canzone napolitana*, Superstampa, Roma, 1952.
- Elia Piero, *Piedigrotta. La sagra della canzone napolitana*, Romana graf., Roma, 1960.
- Fierro Aurelio, *Storia della canzone napoletana dalle origini al '900*, Luca Torre, Napoli, 1992.
- Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. *Atti del convegno*, Morcone 19-21 aprile 1990, a cura di R. Cafiero e M. Marino, 2 voll., Jason, Reggio Calabria, 1999.
- Franco Mario, *Il cinema che canta. Il teatro e la canzone nel cinema napoletano dalle origini alla seconda guerra mondiale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 79-105.
- Franzese Umberto, *La radio a Napoli dalle origini alle emittenti libere*, L'abaco, Napoli, 1984.
- Frasca Simona, *La canzone emigrata. Prestiti musicali tra Napoli e il resto del mondo*, «Konsequenz», V/1, 1998, pp. 35-47.
- Frasca Simona, *La canzone napoletana in esilio. Alla ricerca degli artisti napoletani emigrati in America all'inizio del XX secolo*, «Napoli Nobilissima», III/1-2 (quinta serie), 2002, pp. 45-56.

- Frasca Simona, *L'esperienza extramoenia all'Archivio Sonoro della Canzone Napoletana*, in *Napoli musicalissima*, pp. 343-59.
- Frasca Simona, *The American Big Invasion: i Ritmi Americani a Napoli (1900-1935)*, «Musica/Realtà», XXVII/80 2006, pp. 21-41.
- Frasca Simona, *I' m'arricordo 'e Napule di Enrico Caruso: per una genesi della popular music*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 241-255.
- Frasca Simona, *Birds of passage: i musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, Lim, Lucca, 2010.
- Frucci Lorenza, *Mala femmena. La canzone di Totò*, Donzelli, Roma, 2009.
- Fugazzotto Giuliana, *Sta terra nun fa pi mia*, Nota Geos, Udine, 2010.
- Gaeta Catalano Bruna, *E. A. Mario leggenda e storia*, Liguori, Napoli, 1989.
- Galanti Bianca Maria, *Le villanelle alla napoletana*, Olschki, Firenze, 1954.
- Gara Eugenio, *Caruso, Storia di emigrante*, Rizzoli, Milano, 1993.
- Gargano Pietro, Cesarini Gianni, *La canzone napoletana*, Rizzoli, Milano, 1984.
- Gargano Pietro, Cesarini Gianni, *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*, Longanesi & C., Milano, 1990.
- Gargano Pietro, *Le canzoni di Piedigrotta*, A. Guida, Napoli, 1996.
- Gargano Pietro, Marinelli Gioconda, *Mirna Doris. Regina e Reginella*, A. Gallina, Napoli, 2002.
- Gargano Pietro, Marinelli Gioconda, *Mario Lanza. La leggenda*, Magmata, Napoli, 2005.
- Gargano Pietro, *Nuova enciclopedia illustrata della canzone napoletana*, 5 voll., Magmata, Napoli, 2006-7.
- Geraci Mauro, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del sud*, Il Trovatore, Roma, 1996.
- Giordano Carmine, *Canzone napoletana, dove vai?*, in *Girotondo di canzoni napoletane*, Arti Grafiche Pinto, Napoli, 1964.
- Giordano Oreste, *Ferdinando Russo*, Eugenio De Simone Editore, Napoli, 1927.
- Giuriati Giovanni, *La musica tradizionale della Campania e la canzone napoletana*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Novecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Electa, Napoli, 1996, pp. 281-99.
- Grano Antonio, *Trattato di sociologia della canzone classica napoletana*, Palladino, Campobasso, 2004.
- Grano Antonio, *Malafemmena!. Donne perfide nella canzone classica napoletana*, Intra Moenia, Napoli, 2008.
- Grano Antonio, *Partono 'e bastimente. L'emigrazione nella canzone classica napoletana*, Antonio Grano, Napoli, 2008.
- Grano Enzo, *La sceneggiata*, Attività Bibliografica Editoriale, Napoli, 1976.
- Grano Enzo, *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Bellini, Napoli, 1992.
- Greco Maria Teresa, *I vagabondi, il gergo, i posteggiatori. Dizionario napoletano della parlèsia*, Esi, Napoli, 1997.

- Guglielmo Cottrau. *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di M. Distilo, Laruffa, Reggio Calabria, 2010.
- Haller Hermann W., *Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio*, Bulzoni Editore, Roma, 2006.
- I guai della canzone napoletana*, tavola rotonda tenuta presso il Circolo della stampa il 3 aprile 1964, Il Pungolo, Napoli, 1964.
- La canzone napoletana*, R. Napoleone, Roma, 1978.
- La canzone napoletana*, a cura di B. Abbisogno, Rosseditore, Napoli, 1990-2.
- La canzone napoletana*, a cura di A. Imperiali e R. Recalcati, Vallardi, Milano, 1998.
- La Capria Raffaele, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano, 1986.
- La macchietta*, a cura di V. Paliotti, Bideri, Napoli, 1977.
- La Posta Antonio, *Napoli dentro le voci. Guida alla città e alle sue canzoni*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2007.
- Lezza Antonia, Scialò Pasquale, *Viviani. L'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Colonnese Editore, Napoli, 2000.
- Liberio Bovio 50 anni dopo*, inserto de «Il Mattino», 26 maggio 1992.
- Liguoro Mimmo, *I posteggiatori napoletani*, Newton Compton, Roma, 1995.
- Liguoro Mimmo, *Giovanni Capurro. Dalla Gloria di 'O sole mio alla filosofia dei vicoli*, Magmata, Napoli, 2004.
- Liguoro Mimmo, *Dove sta Zazà*, Pironti, Napoli, 2009.
- Lo Guarracino che jeva pe mare*, a cura di C. Groeben e M. C. Gambi, Macchiaroli, Napoli, 1992.
- Macchiarella Ignazio, *Prefazione*, in *Passatempo musicali o sia raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napoletane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contraddanze, Walz, balli diversi etc., (Napoli 1824-25), vol. I, musiche di Donizetti, Rossini e altri*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 1998.
- Macchiarella Ignazio, *Le canzoncine popolari napoletane dei Passatempo musicali: una «piccola tradizione» della musica*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di M. Capra, Lim, Lucca, 2001, pp. 59-77.
- Maldacea Nicola, *Memorie di Maldacea*, Bideri, Napoli, 1933.
- Mancini Franco, Gargano Pietro, *Nel segno della Tradizione. Piedigrotta. I luoghi, le feste, le canzoni*, Guida, Napoli, 1991.
- Mancuso Nicolò F., *Salvatore Di Giacomo*, in *Celebri canzoni napoletane di Salvatore Di Giacomo*, Bideri, Napoli, 1960.
- Mangini Mario, *Il Café-Chantant*, Greco, Napoli, 1967.
- Marengo Renato, Pergolani Michael, *Song 'e Napule*, Rai-Eri, Roma, 1998.
- Marengo Renato, Pergolani Michael, *Enciclopedia del pop rock napoletano. Da Roberto Murolo alle Posse*, Rai-Eri, Roma, 2003.
- Mario Costa. Note di vita e d'arte*, a cura di N. T. Portacci, Tipografia A. Cressati, Taranto, 1934.

- Mario E. A., *Piedigrotta: fermata facoltativa*, E. A. Mario, Napoli, 1956.
- Mario E. A., *All'insegna della Sirena*, introduzione di Bruna Catalano Gaeta, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli, 2004.
- Masiello Nino, *Aniello Califano. Sciantose, lacrime e surdate 'nmammurate*, Magmata, Napoli, 2005.
- Merola Mario, Nocchetti Geo, *Napoli solo andata... il mio lungo viaggio*, Sperling & Kupfer, Milano, 2005.
- Minervini Roberto, *La canzone delle canzoni: premio Napoli 1957*, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, Napoli, 1962.
- Mollica Vincenzo, *Renato Carosone*, Lato Side, Roma, 1981.
- Monna Marialisa, *I canti politici del popolo napoletano. Ipotesi per una 'contraffactio' musicale*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII/4, 1979, pp. 794-819.
- Monti Gennaro, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Il Solco, Città di Castello, 1925.
- Morgana Mario, *Canzonette napoletane del Cinquecento*, G. M. Priore, Napoli, 1906.
- Mostra della canzone*, Napoli, Villa comunale, Manzoni & De Lucia, Napoli, 1937.
- Mostra storica della canzone napoletana*, Catalogo della mostra (Napoli, 1951), Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale, Napoli, 1951.
- Mostra storica della canzone napoletana*, Catalogo della mostra (Napoli, 1954), a cura di A. Mammarella e E. De Mura, Tip. Amodio, Napoli, 1954.
- Mostra storica della canzone napolitana*, Milano, 9-30 settembre 1956, a cura di P. Elia, Tipografia Same, Milano, 1956.
- Mostra storica permanente della poesia, del teatro e della canzone napoletana*, a cura di S. Tolino, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 1999.
- Naples*, voce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVII, Macmillan, Londra, pp. 613-30.
- Napoli*, voce in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il lessico*, vol. III, Utet, Torino, 1988, pp. 310-7.
- Napoli musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto*, a cura di E. Careri e P. P. De Martino, Lim, Lucca, 2005.
- Napoli: parole e musica*, a cura di M. Zanfagna, Edizioni Vis Radio, Napoli-Milano, s. d.
- Narciso Adolfo, *Napoli rosso e blu*, a cura di V. Paliotti, Fiorentino, Napoli, 1979.
- Neapel*, voce in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. VII, Bärenreiter, Kassel, 1994-, pp. 43-55.
- Nferta napoletana 1963*, a cura di E. Malato, F. Fiorentino, Napoli, 1963.
- Nocchetti Geo, *Peppino Di Capri. Il sognatore*, Rai-Eri, Roma, 2004.
- Oietti Ugo, *Salvatore Di Giacomo*, «Piedigrotta O.N.D.», XIII, 1935, pp. 19-25.
- Omaggio a Salvatore Di Giacomo*, a cura di R. Minervini, Azienda di Soggiorno e Turismo, Napoli, 1960.
- Paliotti Vittorio, *La canzone napoletana ieri ed oggi*, Ricordi, Milano, 1962.

- Paliotti Vittorio, *Il Salone Margherita e la belle époque. Napoli tra Fine Ottocento e primo Novecento*, 2 voll., G. e M. Benincasa, Roma, 1975.
- Paliotti Vittorio, *La macchietta*, Bideri, Napoli, 1977.
- Paliotti Vittorio, *Napoletani si nasceva*, Fiorentino, Napoli, 1980.
- Paliotti Vittorio, *Storia della canzone napoletana. I primi canti popolari, le antiche villanelle*, Newton Compton, Roma, 1992.
- Palomba Salvatore, *La canzone napoletana, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli, 2001.
- Palomba Salvatore, *Sergio Bruni. Una voce senza tempo*, Magmata, Napoli, 2004.
- Palomba Salvatore, Fedele Stefano, *Le canzoni di Napoli, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli, 2009.
- Pannain Guido, *Le Origini della Scuola Musicale Napoletana*, Izzo, Napoli, 1914.
- Pannain Guido, *La musica dal '500 a tutto il '700*, in *Storia di Napoli*, vol. IX, Esi, Napoli, 1981.
- Pasquariello Gennaro jr., *Mio nonno Gennaro. La vicenda artistica di Gennaro Pasquariello nella storia della canzone napoletana*, A. Gallina, Napoli, 1999.
- Percorsi della musica a Napoli nel Novecento*, numero speciale monografico di «Meridione, Sud e Nord nel mondo», a cura di G. D'Agostino, V/2, 2005.
- Pesce Anita, *Napoli a 78 giri: la produzione discografica all'inizio del '900*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1999.
- Pesce Anita, *La scena dal vero per disco*, I.R.T.E.M, Roma, 2004.
- Pesce Anita, *La sirena nel solco: origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli, 2005.
- Pesce Anita, *La canzone napoletana e il disco a 78 giri*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 107-45.
- Pesce Anita, *Prefazione*, in *Passatempi musicali o sia raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napoletane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contraddanze, Walz, balli diversi etc.*, (Napoli 1824-25), voll. II-IV, musiche di Donizetti, Rossini e altri, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2010.
- Petriccione Diego, *Caruso nell'arte e nella vita*, Santojanni, Npoli, 1939.
- Petriccione Federico, *Piccola storia della canzone napoletana*, Messaggerie musicali, Milano, 1959.
- Piedigrotta 1895-1995. Catalogo della mostra*, a cura di M. L. Stazio, Progetti Museali Editore, Roma, 1995.
- Piedigrotta 1913*, supplemento della rivista «La luce del pensiero», settembre 1913.
- Piedigrotta nella vita e nella storia*, con il Catalogo della Mostra storica della canzone napoletana, Morace, Napoli, 1951.
- Pietrafitta Franco, *Pe' Napule mia*, Tipografia N. Nappa, Aversa, 1969.
- Pasquale Pironti, *Salvatore Di Giacomo editore*, Tullio Pironti, Napoli, 1982.
- Pittari Carmelo, *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2004.

- Pittari Carmelo, *Le voci di ieri. Cantanti napoletani della radio*, Stamperia del Valentino, Napoli, 2009.
- Plastino Goffredo, *Lazzari felici: Neapolitan song and/as nostalgia*, «Popular Music», XXVI/3, 2007, pp. 429-40.
- Plastino Goffredo, Santoro Marco, *The Italian Way(s). A special issue on Italian popular music*, «Popular Music», XXVI/3, 2007, pp. 385-88.
- Plenizio Gianfranco, *Lo core sperduto*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 297-310.
- Plenizio Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009.
- Porcaro Giuseppe, *Piedigrotta. Leggenda, storia, folklore*, Fiorentino Editore, Napoli, 1958.
- Porcaro Giuseppe, *Elogio di Mergellina*, Berisio, Napoli, 1967.
- Privitera Massimo, «Carlo Mazza, Quagliarulo e soci». *Le macchiette di Pisano e Cioffi*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 257-96.
- Prota-Giurleo Ulisse, *Napoli: due millenni di musica e canto*, Fiorentino, Napoli, 1963.
- Raffaele Viviani. *Teatro, poesia e musica. Atti del convegno*, a cura di A. Lezza e P. Scialò, CUEN, Napoli, 2003.
- Raniero Sandra, *Farfariello e gli altri. Inediti di Eduardo Migliaccio*, «Forum Italico», XXXII/1, 1998, pp. 65-90.
- Raso Carlo, *Napoli. Guida musicale*, Sorrento, Di Mauro Editore, 2004.
- Ravveduto Marcello, *Napoli... Serenata calibro 9*, Liguori, Napoli, 2007.
- Regaldi Giuseppe, *I canti popolari di Napoli*, «Poliorama pittoresco», XII/2, 1847.
- Renato Carosone. *Un genio italiano*, a cura di E. Giannelli, Curcio, Roma, 2008.
- Ricci Paolo, *Le canzoni di Salvatore Di Giacomo*, in *Celebri canzoni napoletane di Salvatore Di Giacomo*, Bideri, Napoli, 1960.
- Ricci Ugo, *Elegie napoletane*, Conte, Napoli, 1952.
- Ricci Umberto, *Enrico Caruso. Leggenda di una voce*, Longobardi, Castellammare di Stabia, 1997.
- Riccio Fortunato, *Napoli canta*, EdiCart, Legnano, 1990.
- Russo Ferdinando, *Che cos'è la Poliphon*, «Piedigrotta Poliphon 1911», L. Pierro Editore, Napoli, 1911.
- Russo Ferdinando, *Piedigrotta*, Tip. L. Pierro e Figlio, Napoli, 1909.
- Rust Brian, *New Orleans e Napoli: un parallelo musicale*, «Musica Jazz», X/5, 1954, pp. 11-3.
- Salvadori Dario, *Tu vuo' fà l'americano*, Tullio Pironti, Napoli, 1995.
- Sanità Helga, *Piedigrotta e la Canzone. Packaging di un totem*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 449-58.
- Santoanni Chiara, *La canzone napoletana tra tradizione e innovazione*, «Nord e Sud», XXX-VIII/2, 1991, pp. 157-81.
- Sanvitale Francesco, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Edt, Torino, 1996.
- Sapienza Annamaria, *Il segno e il suono. La gatta cenerentola di Roberto De Simone*, Guida, Napoli, 2006.

- Sarno Giovanni, *Cantori di oggi*, «Piedigrotta O.N.D.», XIII, 1935, pp. 62-4.
- Sarno Giovanni, *Sentimento e fantasia. Piccola antologia napoletana*, Bideri, Napoli, 1957.
- Sarno Giovanni, *Concertino napoletano*, con illustrazioni di Pietro Scoppetta, Bideri, Napoli, 1960.
- Sarno Giovanni, *Una cartolina da Napoli*, Edizioni Vis Radio, Napoli-Milano, 1965.
- Savonardo Raffaele, *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Oxiana, Poggioreale d'Arco, 1999.
- Scarano Lello, *La canzone napoletana*, Raffaele Scarano, Napoli, 2004.
- Sceneggiata. *Rappresentazioni di un genere popolare*, a cura di P. Scialò, Guida, Napoli, 2002.
- Scherillo Michele, *Bellini e la musica popolare*, «Nuove Effemeridi», III/11, 1990, pp. 189-90.
- Schipa Tito jr., *Tito Schipa*, Argo, Lecce, 2004.
- Scialò Pasquale, *Tra suoni, voci e «fronne» l'anticipo del song urbano*, «Il Mattino», 22 marzo 1990.
- Scialò Pasquale, *Ascoltare Napoli*, in *Le lingue di Napoli*, Cronopio, Napoli, 1994, 157-71.
- Scialò Pasquale, *La canzone napoletana: dalle origini ai giorni nostri*, Tascabili economici Newton, Roma, 1995.
- Scialò Pasquale, *Il processo del Guarracino: metamorfosi di un canto marinaro*, in *Napoli musicalissima*, pp. 291-319.
- Scialò Pasquale, *Introduzione*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. IX-XXVIII.
- Scialò Pasquale, *Storie di musiche*, Guida, Napoli, 2010.
- Sciotti Antonio, *Gilda Mignonette. Napoli-New York solo andata*, Magmata, Napoli, 2007.
- Sciotti Antonio, *Ada Bruges. L'ultima sciantosa di Cantanapoli*, Rabo, Napoli, 2010.
- Seller Francesca, *La canzone nell'editoria partenopea tra Otto e Novecento*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 147-55.
- Sommaio Paolo, *Il Cafè-Chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Epoque*, Edizioni Tempo Lungo, Napoli, 1998.
- Stazio Marialuisa, *Parolieri e Paroliberi. Segmenti dell'industria culturale a Napoli*, Pironti, Napoli, 1987.
- Stazio Marialuisa, *Osolemio. La canzone napoletana: 1880/1914*, Bulzoni, Roma, 1991.
- Stazio Marialuisa, *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 379-430.
- Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. Careri e P. Scialò, Lim, Lucca 2008.
- Tafari Giuseppe, *Napoli e la sua canzone*, in *Dizionario dei poeti e musicisti*, Elide, Napoli, 1949.
- Tarli Tiziano, *Vesuvio Pop. La nuova canzone melodica napoletana*, Arcana, Roma, 2009.
- Tiby Ottavio, *Leggenda e realtà d'una canzone popolare*, «Nuove Effemeridi», III/11, 1990, pp. 195-208.
- Torre Luca, *Storia della canzone napoletana. Con versi e spartiti di canzoni antiche e classiche di Napoli*, Luca Torre, Napoli, 1994.
- Tosti*, a cura di F. Sanvitale, Edt, Torino, 1991.

- Trevisani Giulio, *Raffaele Viviani*, Cappelli, Bologna, 1961.
- Una finestra su Napoli. *La canzone napoletana, storia e tradizioni*, a cura di Giorgio Agnisola e Rosamaria Guglielmo, Erregraph, Caserta, 2005.
- Un poeta in musica. *Storia delle 200 canzoni di Salvatore Di Giacomo*, a cura di G. Infusino, Edizione Banco di Napoli, Napoli, 1984.
- Vacalebri Federico, *Dentro il vulcano*, Tullio Pironti, Napoli, 1999.
- Vacalebri Federico, *I Neomelodici*, Pironti, Napoli, 1999.
- Vacca Giovanni, *Il Vesuvio nel motore. L'avventura del gruppo musicale operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco*, Manifestolibri, Roma, 1999.
- Vacca Giovanni, *Nel corpo della tradizione. Cultura popolare e modernità nel Mezzogiorno d'Italia*, Squilibri, Roma, 2004.
- Vacca Giovanni, *Canzone e mutazione urbanistica*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 431-47.
- Vaccaro Riccardo, *Caruso*, Esi, Napoli, 1995.
- Vajro Massimiliano, «Fenesta ca lucive». *Peripezie napoletane di un canto siciliano*, R. Pironti & Figli, Napoli, 1949.
- Vajro Massimiliano, *Il folklore musicale napoletano e il suo archivio*, Pironti e Figli, Napoli, 1952.
- Vajro Massimiliano, *La parabola della canzone napoletana*, Superstampa, Roma, 1952.
- Vajro Massimiliano, *Canzonette napoletane del primo Ottocento. Testi, note e glossario*, R. Pironti e F., Napoli, 1954.
- Vajro Massimiliano, *Le canzoni di Salvatore Di Giacomo*, Aspetti Letterari, Napoli, 1954.
- Vajro Massimiliano, *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento*, Vajro, Napoli, 1957.
- Vajro Massimiliano, *Fascino delle canzoni napoletane. Saggio storico, testi, aneddoti, iconografia*, Alberto Marotta, Napoli, 1962.
- Valente Isabella, *Sogno di una notte di fine estate. Pittori e scultori napoletani al servizio della canzone*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 157-91.
- Vecchie canzoni napoletane. Esposizione di copertine illustrate nel Padiglione della Canzone in Villa Comunale*, L'arte tipografica, Napoli, 1958.
- Venci Antonio, *La canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte*, Alfredo Guida, Napoli, 1955.
- Venditti Mario, *Rocco Galdieri*, Il Fuidoro, Napoli, 1956.
- Vicinanza Pia, *Tammurriata anima e corpo*, Di Mauro, Sorrento, 2005.
- Viscardi Rosa, *Canta Napoli illustrata. Paradigmi iconografici dell'industria culturale partenopea tra Otto e Novecento*, Sigma Libri, Napoli, 2005.
- Vitale Vincenzo, *Salvatore Di Giacomo e la musica*, Napoli, Bibliopolis, 1988.
- Viviani Raffaele, *Dalla vita alle scene*, Guida, Napoli, 1977.
- Viviani Vittorio, *Il verismo nella canzone*, «Piedigrotta O.N.D.», XIII, 1935, p. 44.
- Zazzera Sergio, *Salvatore Di Giacomo. La musica come pensiero e come azione*, Edizioni napoletane de il Sebeto, Napoli, 1990.

Zazzera Sergio, Carotenuto Marinella, Palmiero Mimì, *'O sole mio. Uno sguardo su Napoli attraverso musica, cinema e teatro*, Mediane, Milano, 2008.

Zikkurat Elio, Capuano Francesco, *Storia sociale della canzone napoletana*, Luca Torre, Napoli, 1999.