

FONDAZIONE ROBERTO MUROLO
QUADERNI DEL CENTRO STUDI CANZONE NAPOLETANA

4

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2014 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-*****

LE FORME DELLA CANZONE

ATTI DEL CONGRESSO
NAPOLI, BIBLIOTECA NAZIONALE – CASA MUROLO,
17-18 MAGGIO 2013

A CURA DI
ENRICO CARERI E GIORGIO RUBERTI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

LE FORME DELLA CANZONE

| | |
|---|-----|
| <i>Stefano La Via</i> Principi e modelli formali della canzone d'autore | 3 |
| <i>Alessandro Bratus</i> Le forme della canzone come sistema. Piani, cicli, moduli e processi | 45 |
| <i>Franco Fabbri</i> Visualizzare la struttura di una canzone: metodi, vantaggi, problemi | 69 |
| <i>Carla Conti</i> Purzì contraffatta. Le forme della canzone napoletana nella prima metà dell'Ottocento | 83 |
| <i>Raffaele Di Mauro</i> “È nata mmiezo mare...” tra stroppole e intercalare. Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo '800, Michelemmà e Io te voglio bene assaje | 95 |
| <i>Giorgio Ruberti</i> Definizioni formali della canzone napoletana classica nella produzione di Mario Costa e Salvatore Di Giacomo | 123 |
| <i>Giovanni Vacca</i> Murolo/Bruni: fenomenologia della canzone napoletana | 145 |
| <i>Enrico Careri</i> Interpretazione e stili di canto della canzone napoletana classica | 149 |

La Fondazione Roberto Murolo o.n.l.u.s. ha sede a Napoli in Via Cimaro-
sa 25 presso la stessa abitazione in cui ha vissuto il Maestro e, prima di lui,
il padre e poeta Ernesto. Nata per espressa volontà di Roberto Murolo, da
lui fu istituita nel maggio del 2001, e dal 24 giugno 2005 è stata riconosciu-
ta personalità giuridica dall'Ufficio Territoriale del Governo (con iscri-
zione al n° 1425). Suo presidente è Nando Coppeto, ultimo produttore di
Murolo, e suoi consiglieri sono Renzo Arbore (caro amico del Maestro e
appassionato cultore della tradizione napoletana), Mario Franco (docente
di mass-media presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli) e Rodolfo
Parlato (docente di Sociologia presso l'Istituto Universitario Suor Orsola
Benincasa di Napoli).

Istituita con lo scopo di tutelare l'immagine di Roberto Murolo, nel
suo nome la Fondazione intende promuovere, sviluppare e realizzare tut-
ta una serie di iniziative finalizzate alla valorizzazione e conservazione
del patrimonio culturale, artistico, storico della musica napoletana. Per
questo motivo, contribuendo anche alle iniziative di altri enti e istituzioni,
ha avviato ricerche, studi, pubblicazioni e ha organizzato convegni, se-
minari, incontri. Nel favorire costantemente queste attività la Fondazio-
ne acquisisce, cataloga, archivia, restaura materiali legati alla produzione
artistica partenopea, non respingendo le novità e le contaminazioni tra
tradizione ed innovazione purché coerenti con la grande ispirazione —
che fu anche del Maestro — musicale e poetica della canzone napoletana.

Proprio per queste ragioni la Fondazione Roberto Murolo e il Diparti-
mento di Discipline Storiche "Ettore Lepore" dell'Università degli Studi di
Napoli Federico II (oggi confluito nel Dipartimento di Studi Umanistici)
hanno sottoscritto in data 20 ottobre 2009 un protocollo d'intesa grazie
al quale è nato il Centro Studi Canzone Napoletana, di cui è responsabile
scientifico Enrico Careri, docente di musicologia dell'Università Federico
II. Di recente il Centro Studi Canzone Napoletana si è dotata di un comi-
tato scientifico, i cui membri, oltre a Enrico Careri, sono Raffaele Di Mau-
ro, Simona Frasca, Maurizio Pica, Massimo Privitera e Giorgio Ruberti.

Official web site: www.robortomurolo.com
e-mail: fondazione@robortomurolo.com

LE FORME DELLA CANZONE

STEFANO LA VIA

PRINCÌPI E MODELLI FORMALI DELLA CANZONE D'AUTORE

1. Per una definizione di “Canzone d'autore”

“Qu'est-ce qu'une chanson d'auteur?”, verrebbe da chiedersi, ritoccano appena il titolo di un autorevole saggio di Michel Foucault.¹ Senonché non solo le impostazioni e le finalità del presente contributo, come apparirà chiaro fra breve, sono totalmente estranee a quelle ivi assunte e perseguite dal grande pensatore francese; ma in nessun'altra lingua, al di fuori della nostra, si è mai sentito il bisogno di combinare un vocabolo di per sé assai controverso come “autore” (*auteur*, *author*, *autor*, etc.) col rispettivo “canzone” (*chanson*, *song*, *canção*, *cancion*, etc.) allo scopo di distinguere un genere canoro di qualità, se non addirittura d'arte, da uno più disimpegnato e commerciale — quel che da noi viene denominato “canzonetta” in tono più spesso ironicamente scherzoso, se non proprio spregiativo, che non affettuosamente vezzeggiativo. Ed è altamente sintomatico il fatto che il moderno genere cui tale locuzione vorrebbe riferirsi è nato e cresciuto altrove molto prima che da noi: in Francia anzitutto, come già Gramsci notava *en passant*,² ma anche in entrambe le Americhe del Nord e del Sud, oltre che in Gran Bretagna e nella penisola iberica; tutti Paesi in cui la canzone, priva di aggettivi o diminutivi, e tutt'al più qualificata come “popolare” (*populaire*,

1. Foucault Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», LXIII/3 (luglio-settembre 1969), pp. 73-104; trad. it. di Cesare Milanese: *Che cos'è un'autore?*, in Foucault Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, pp. 1-21.

2. Cfr. Gramsci Antonio, *Quaderni del carcere* [1929-1935/36]. *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1975, cap. III (*Letteratura popolare*), primo paragrafo (*Concetto di «nazional-popolare»*), p. 139: “In Italia è sempre mancata e continua a mancare una letteratura nazionale-popolare, narrativa e d'altro genere. (Nella poesia sono mancati i tipi come Béranger e in genere il tipo dello *chansonnier* francese)”. Il riferimento è a Pierre-Jean de Béranger (Paris 1780-1857), definito come “il capostipite della canzone d'autore” in Armellini Guido, *Gli chansonniers: dalla comune ai giorni nostri*, fuoriThema, Bologna, 1996, pp. 9-12.

pòpular, populár),³ ha da sempre stimolato inclusioni e aggregazioni molto più che esclusioni e distinzioni (anche terminologiche). Non è certo questa la sede più adatta per illustrare e discutere a fondo le implicazioni di un paradosso che tale è, in realtà, solo in apparenza. Mi preme invece chiarire sin da ora, in fase di premessa, come l'espressione "canzone d'autore" venga qui intesa in un'accezione lievemente diversa da quella, pur apprezzabile, che aveva in mente il suo storico coniatore, il giornalista Enrico De Angelis (1969), e con lui uno dei più aggiornati studiosi del fenomeno, il sociologo Marco Santoro (2010).⁴

L'intuizione di De Angelis, sostanzialmente felice, fu quella di provare ad applicare anche alla canzone italiana quella nozione di *auteur* che sin dagli anni Cinquanta i critici francesi riunitisi attorno alla rivista «Cahiers du Cinema» avevano attribuito all'arte cinematografica.⁵ Per parafrasare la sintesi di Santoro: "autore", nell'uno e nell'altro ambito, è il "principale creatore" dell'opera, il "regista", che nei casi migliori si rivela anche capace di "superare le pressioni commerciali dell'industria" cinematografica o discografica "e imporre" — al proprio film come alla propria canzone — "un'impronta personale ed artistica, per così dire una «firma»".⁶ Lo scopo di De Angelis, poco dopo il suicidio di Luigi Tenco (26 gennaio 1967) e la "miracolosa" vittoria di Sergio Endrigo a

-
3. Sul concetto di "popolare", applicato in particolare alla canzone brasiliana, e sulle diverse accezioni (e accentazioni) del termine *popular* in inglese e in portoghese-brasiliano, cfr. quanto già espresso in La Via Stefano, *Il mare nel «Cancioneiro» bahiano di Dorival Caymmi (e nel romanzo «Mar Morto» di Jorge Amado)*, in *La canzone, il mare*, a cura di Enrico Careri e Simona Frasca, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2012, pp. 143-252: 158-64.
 4. Cfr. De Angelis Enrico, *Musica sulla carta. Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone — 1969-2009*, Zona, Civitella in Val di Chiana-Arezzo, 2009 (comprendente anche lo storico pezzo su *La canzone d'autore. Luigi Tenco: un utile ritorno*, «L'Arena», 13 dicembre 1969) e Santoro Marco, *Effetto Tenco: genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2010.
 5. È quanto si può verosimilmente dedurre, in assenza di riferimenti diretti a «Cahiers du Cinema», da una recente dichiarazione di De Angelis (2003) citata in Santoro, op. cit., p. 155: "Mi vennero in mente due espressioni: «canzone d'arte» e «canzone d'autore». Scelsi quest'ultima, evidentemente mutuata dal cinema: si usava molto parlare di «film d'autore» e mai di «canzoni d'autore»".
 6. Ibid., p. 156. Qui però Santoro, oltre a non citare specifici autori e contributi della rivista francese, attribuisce genericamente ai critici di «Cahiers du Cinéma» lo "sviluppo" di una "auteur theory" che, in realtà, ha molto più a che fare con la successiva codificazione operata da taluni colleghi americani, a partire da Andrew Sarris (*Notes on the auteur theory in 1962*, «Film Culture», Spring 1963, pp. 561-4). Altra cosa è invece la "politique des auteurs" su cui si confrontarono, negli anni 1953-57, figure chiave quali Jacques Rivette, François Truffaut, André Bazin, Pierre Kast o Eric Rohmer, assumendo talora posizioni fortemente contrastanti; come emerge chiaramente dagli scritti editi, tradotti e finemente commentati in Hillier Jim, *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1985. Cfr. anche più avanti la nota 19.

Sanremo (3 febbraio 1968),⁷ è naturalmente quello di contrapporre all'ormai trito e ritrito cliché festivaliero un modello alternativo di canzone, meno disimpegnato e più realistico, meno commerciale e di qualità più elevata: come si legge nello statuto del Club Tenco (da lui ed altri fondato nel 1972 attorno ad Amilcare Rambaldi), la nuova Associazione si propone, in sostanza, di “valorizzare la canzone d'autore, ricercando, anche nella musica leggera, dignità artistica e poetico realismo”.⁸ È però assai significativo che, sin dalle premesse, Rambaldi e De Angelis si trovino in disaccordo proprio sui nomi da inserire in qualcosa di molto simile all'ennesimo “canone”: l'ideatore del Festival di Sanremo, infatti, propone d'includere non solo “Modugno, De André, Paoli, Pagani, Bindi, Lauzi, Dalla” ed altri “cantautori” allora già ampiamente consolidati, ma anche “Tony Renis, Celentano, Memo Remigi e Battisti”, che per De Angelis appartengono invece a tutt'altra categoria; il giornalista s'impunta proprio sull'ultimo, più “piacevole e bravo” della lista col più inflessibile degli *aut-aut*: “se si invita Battisti esco io”.⁹

Anche sulla base di aneddoti del genere, mostrandosi in prevalente ma non totale sintonia con le posizioni assunte da De Angelis, il sociologo Santoro tende a individuare nella “qualità poetica” e nella “significatività dei testi”, oltre che nell'alto livello di “politicizzazione”, i più importanti tratti distintivi della Canzone d'autore: “Perché se la canzone è inevitabilmente composta di versi e di musica, quella «d'autore» ha trovato nelle parole, nel loro valore, nella composizione letteraria, una delle sue principali cifre, quella che più di tutte poteva

7. Cfr. De André Fabrizio, *Ha vinto il migliore*, «Corriere Mercantile», 4 febbraio 1968, riedito in *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, a cura di Claudio Sassi e Walter Pistorini, Coniglio Editore, Roma, pp. 44-5. Qui De André, in veste di critico, saluta la vittoria di Endrigo, dell'“autore” prima ancora che della canzone in sé, e dunque “del buon gusto, dell'autenticità ispirativa, della poesia sulla banalità, sulla mancanza di idee, sulla maniera”, come una specie di “miracolo”, spiegabile forse anche alla luce del suicidio di Tenco, l'anno prima; per certi versi questo articolo contiene già in sé il nucleo concettuale e ideologico di fondo poi sviluppato sia da De Angelis sia da Santoro, esercitando su entrambi un impatto non poi così diverso da quello di Truffaut («Cahiers du Cinema» 31, gennaio 1954, cfr. più avanti la nota 19) nei confronti dell'imminente “politique des auteurs”.
8. Citato in Santoro, op. cit., p. 143. Anche la locuzione “poetico realismo” sembra rimandare a un'espressione già impiegata dalla critica cinematografica francese (a partire almeno da Georges Sadoul): *réalisme poétique*, in riferimento alla produzione, negli anni Trenta-Quaranta, di registi quali Vigo, Claire, Carné, Allégret, Duvivier, Becker.
9. De Angelis Enrico, *La lunga storia dei Club Tenco. I Primordi, o meglio i pre-primordi*, «La Brigata Lolloi», intervista suddivisa in tre pagine web all'indirizzo http://www.bielle.org/Interviste/2005/DeAsuTenco_int.htm: p. 2. Il passo è citato anche in Santoro, op. cit., p. 142. La categoria estetica trattata nel presente saggio, “Canzone d'autore”, non va naturalmente confusa con quella di “cantautore”, sulle cui origini discografiche, vicissitudini critiche e definizioni, cfr. in particolare Micocci Vincenzo, *Vincenzo, io t'ammazzerò. La storia dell'uomo che inventò i cantautori*, a cura di Luciano Ceri, Coniglio Editore, Roma, 2009, pp. 43-8, 66-7, 83-91, 237-41, e Santoro, op. cit., pp. 37-60.

contribuire a distinguerla dalla «canzonetta»¹⁰. Non a caso Battisti è inserito, insieme a Baglioni, Cocciantè e Vasco Rossi, nella categoria dei “disimpegnati”: quella cioè dei “cantautori” che “avevano maggiore competenza o sensibilità musicale e che, privi di ambizioni letterarie coltivate in prima persona, hanno puntato soprattutto sul mestiere di musicisti, strumentisti e compositori”.¹¹ Alla base di classificazioni così schematiche sembrano esserci proporzioni del tipo *qualità letteraria : impegno = qualità musicale : disimpegno*, la cui discutibilità diviene ancor più ovvia se si considerano, ad esempio, i casi non poi così marginali di Umberto Bindi, Paolo Conte, Lucio Dalla, Sergio Endrigo, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, e poi ancora Francesco De Gregori, Ivano Fossati, Vinicio Capossela: tutti assai pregiati compositori e strumentisti, oltre che cantanti, per quanto in gran parte autodidatti (più che “dilettanti”),¹² che non per questo sono stati incapaci di scrivere versi d’alta qualità, “impegnati” o “disimpegnati” che fossero. Naturalmente l’elenco si estenderebbe a dismisura se si aggiungessero i più musicalmente preparati e ispirati fra i rappresentanti della canzone d’autore brasiliana, cilena, argentina, cubana e in generale latino-americana, oltre che britannica, nordamericana, francese, etc. Ma un discorso analogo vale anche per quei cosiddetti “cantautori-poeti”, come ad esempio Georges Brassens, Fabrizio De André, Bob Dylan, Leonard Cohen, Francesco Guccini, la cui preclara vocazione soprattutto “letteraria” è in realtà sempre andata di pari passo con una “competenza o sensibilità musicale” non meno marcata: non meno essenziale, soprattutto, ai fini di un’arte commista, eminentemente “poetico-musicale”, come quella di cui si cercherà a questo punto di dare una definizione un po’ più equilibrata.

Per riassumere la sostanza di quanto ho già avuto modo di formulare in alcuni saggi precedenti,¹³ perché si possa parlare di “canzone d’autore”, a mio modo di vedere, devono essere soddisfatti soprattutto due requisiti basilari, che pur interagendo fra di loro, rimandano a due piani estetici distinti:

(1) Il piano del “fare”, creare, comporre, e insieme del dare “origine” a un’opera (la *poièsis* e l’*arché* degli antichi greci): dunque il mestiere, l’artigianato, se

10. Santoro, op. cit., pp. 171-2, 194.

11. Ibid., p. 203.

12. Santoro (ibid., p. 45) include anche il “dilettantismo musicale” fra le sei “caratteristiche” del suo “modello identitario” di cantautore italiano (nell’epoca che va “grosso modo da Bindi a Guccini”). In realtà, il fatto di non aver compiuto studi di musica classica, al Conservatorio, non ha certo privato moltissimi autodidatti della canzone d’autore — italiana e internazionale — di raggiungere gradi di professionalità anche piuttosto alti sul piano tecnico-esecutivo (strumentale, vocale) oltre che su quello compositivo (o della creazione poetico-musicale).

13. Il più recente dei quali è La Via Stefano, «*La canzone d’autore: dal concetto alla serie di studi*», introduzione a Così Claudio – Ivaldi Federica, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma, 2011, pp. 11-22.

non quella che io non ho alcun problema a chiamare “arte poetico-musicale”. Questa può riguardare anche solo una canzone, o un insieme limitato ma organico di canzoni, e consiste nella capacità non soltanto di concepire testi verbali e musicali “d’alta qualità”, ma anche — se non soprattutto — di fondere i due elementi testuali in un tutto unico, ovvero in quella “terza dimensione linguistico-espressiva” che non è solo verbale, né solo musicale, ma è per l’appunto “poetico-musicale”. Il che, detto per inciso, sembra essere stato molto più chiaro a De Angelis, sin dai suoi primi scritti,¹⁴ di quanto non lo sia oggi per Santoro. A questo genere di arte tridimensionale, io credo, si sono riferiti per esempio Chico Buarque, al suo ufficiale debutto discografico (1966), e François Truffaut in un saggio dedicato a Charles Trenet (1975): se al ventenne *cancionista* brasiliano è subito chiaro che “melodia e parola devono e possono formare un sol corpo”,¹⁵ l’autore di *Baisers volés* (1968), pensando ai capolavori del suo *chansonnier* preferito, afferma: “Non si può dire: c’è un vaso e poi ci sono dei fiori, perché ogni canzone [di Trenet] è un vaso di fiori”.¹⁶

(2) Il piano del “far crescere” l’insieme della propria opera, il pensiero autoriale — più o meno autorevole — cui essa ambisce a dar voce (se è vero che *auctor* significa anzitutto “colui che fa crescere” qualcosa,¹⁷ che la “sostiene” nel suo

14. Già nello storico articolo del 1969 (De Angelis, *Musica sulla carta*, p. 11), dopo aver sottolineato l’importanza del “testo poetico” e del suo “significato” — citando a modello la “scuola” dei “cantautori francesi” — il giornalista chiarisce che, anche per lui, “note e parole, le une al servizio delle altre, devono compenetrarsi a vicenda per dare insieme, simultaneamente, una impressione, e provocare quindi uno e un solo giudizio. La canzone non è dunque nemmeno «poesia» pura, o almeno non è solo poesia”.
15. L’intera frase, riportata sul retro di copertina del LP *Chico Buarque de Hollanda*, RGE, 1966, recita: “È preciso confessar que a experiênciã com a música de *Morte e vida Severina*, devo muito do que aí está. Aquêlê trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo” (Confesso che il contenuto del disco deve molto all’esperienza compositiva di “Morte e vida Severina” [poema di João Cabral de Mello Neto, 1956, in parte posto in musica per una pièce teatrale del 1965]: quel lavoro mi ha dimostrato una volta per tutte che melodia e parola devono e possono formare un sol corpo).
16. Truffaut François, *Charles Trenet: è l’ora dell’addio, amici...* [«Le Point», 3 aprile 1975], in Id., *Il piacere degli occhi* (trad. it. di *Le plaisir des yeux*, edd. Jean Narboni - Serge Toubiana, Cahiers du Cinéma, Paris, 1987), a cura di Melania Biancat, Marsilio, Venezia, 1987, pp. 174-6: 175-6: “Se le canzoni di Charles Trenet mi piacciono più di tutte quelle che sentiamo in Francia, non è solo perché opera di un’unica persona — parole e musica —, ma anche perché è impossibile indovinare se la musica ha preceduto il testo o viceversa. Come i film di John Ford, le sue canzoni rendono irrilevante la vecchia polemica tra forma e contenuto, perché sono allo stesso tempo forma e contenuto. Non si può dire: c’è un vaso e poi ci sono dei fiori, perché ogni canzone è un vaso di fiori”. Com’è noto, il titolo del film *Baisers volés* di Truffaut è tratto dal verso di una delle più celebri canzoni di Trenet, *Que reste-t-il de nos amours?* (1942-43) — sulla quale cfr. più sotto alla nota 50.
17. Come puntualizzava Gianni Guastella nella conferenza *Auctor/autore/cantautore: da chi nasce una canzone*, tenuta il 30 maggio 2013 presso la Facoltà di Musicologia di Cremona

sviluppo): dunque il complessivo percorso artistico, stilistico, poetico-musicale, emotivo, etico, politico, umano riflesso in un Canzoniere (sia esso compiuto o ancora in fieri). In questo ambito si può parlare della necessità autentica, ancor prima che della capacità, di rappresentare e comunicare agli altri, nell'arco di un'intera esperienza cantautorale, il proprio modo di percepire e interpretare la realtà. Il caso estremo di De André è in tal senso esemplare: gran parte delle sue opere è stata concepita in stretta collaborazione con altri musicisti, arrangiatori, parolieri, poeti, molti dei quali han lasciato tracce stilistiche indelebili non solo in singole canzoni ma anche in interi album; l'autore-interprete principale, De André, è riuscito nell'impresa di assorbire tutte queste inflessioni — incluse le sue — per farle confluire in un'unica autentica voce, sempre mutevole eppur coerente, proprio come la visione del mondo rappresentata nel suo personalissimo Canzoniere. Non a caso è stato lui stesso a paragonare il proprio "ruolo" a quello di un regista cinematografico,¹⁸ con argomenti che avrebbero potuto essere sottoscritti dallo stesso Truffaut e da gran parte dei critici di «Cahiers du Cinéma».¹⁹

Ora, se dal primo punto di vista è indubbio che un autore di canzoni svolge un mestiere molto diverso da quello di un autore di poesie — impegnato a esprimersi e, in un certo senso a "fare musica", con le sole parole — dalla seconda prospettiva la distinzione può risultare assai meno rigida; fino a svanire del tutto, come accade anche, ma non certo solo, nei tre casi appena citati. Né Trenet, né Buarque, né De André, pensando alla natura del loro mestiere, hanno mai voluto essere scambiati per dei "poeti"; eppure l'impatto complessivo — estetico, emotivo, etico, sociale, politico — dei loro rispettivi canzonieri su generazioni di ascoltatori, critici, esegeti, della più varia provenienza ed estrazione sociale, è pari — se non superiore — a quello di poeti veri e propri quali un Paul Verlaine,

(Università di Pavia), nell'ambito del mio corso di Storia della canzone d'autore.

18. "Considerate le componenti, e non sono poche, che riguardano la canzone, il nostro diventa un po' il ruolo del regista. Hai la melodia, l'armonia, l'orchestrazione, il testo, l'interpretazione, e tutto questo deve confluire in un'unica dimensione, quella appunto della canzone, che ha lo scopo di emozionare. [...] Quindi fai proprio il 'regista', questo è il nostro compito, il nostro 'mestiere': dichiarazione del 9 giugno 1997, registrata e trascritta in Viva Luigi, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 200.
19. Al caso De André, per la verità, si potrebbero applicare un po' tutti i punti cruciali dibattuti in seno a «Cahiers» negli anni Cinquanta: in particolare, autorialità, visione del mondo, autenticità, realismo, *mise en scène* (nell'accezione già definita da Antonin Artaud nel 1932), ben riassunti in Hillier, op. cit., pp. 1-27, 221-6. Si rimanda il lettore più esigente soprattutto ai seguenti saggi, tutti editi su «Cahiers du Cinéma» (=«CdC»): Rivette Jacques, *Génie de Howard Hawks*, «CdC» 23 (maggio 1953); Truffaut François, *Une certaine tendance du cinéma français*, «CdC» 31 (gennaio 1954); Id., *Les Truands sont fatigués*, «CdC» 34 (aprile 1954); Bazin André, *De la politique des auteurs*, «CdC» 70 (aprile 1957); Bazin André - Doniol - Valcroze Jacques - Kast Pierre - Leenhardt Roger - Rivette Jacques - Rohmer Eric, *Six personnages en quête d'auteurs: débat sur le cinéma français*, «CdC» 71 (maggio 1957).

un João Cabral, un Edgar Lee Masters.²⁰ Quel che distingue un poeta da un cantautore non è la più o meno alta qualità della rispettiva “arte”, né la capacità rappresentativa e comunicativa, ma — molto semplicemente — i mezzi tecnici, gli strumenti linguistici ed espressivi.

Da questo punto di vista, rispetto alla poesia pura, la canzone d'autore offre una varietà e ricchezza di soluzioni infinitamente superiore. Anche in virtù di questa sua natura commista e interdisciplinare, la sua vocazione è stata sempre quella di unire più che di separare, di rompere le barriere più che di alzarle: il suo è sempre stato uno spazio aperto e accogliente, eterogeneo e dialettico, altamente sperimentale e critico, punto d'incontro e fusione non solo di mezzi espressivi diversi — parole e musica — ma anche di tradizioni culturali, modelli identitari, sistemi linguistici e di pensiero, altrove incompatibili. Mi riferisco, fra l'altro, anche alle categorie cosiddette del “colto” e del “popolare”; due termini sin troppo vaghi e sfocati, che continuerò a usare per mera comodità, e che pure mi appaiono oggi più che mai inadeguati, soprattutto se costretti a fronteggiarsi nella più artificiosa delle dicotomie. Non starò qui a riassumere dibattiti (fra musicologi, etnomusicologi, studiosi di *popular music*), distinzioni concettuali (“colto / erudito / classico” *versus* “popolare / folklorico / popular”, etc.), né tanto meno a proporre nuove definizioni.²¹ Sappiamo tutti, più o meno, a quali macro-ambiti, repertori e tradizioni culturali si riferiscono i due termini, pur suscettibili d'infinito distinzioni, sfumature concettuali, micro-varianti. Mi limiterò a ribadire, con ancor più convinzione, quanto ho avuto modo di formulare e argomentare nel già citato saggio di due anni fa:²² nella canzone d'autore i confini tra “colto” e “popolare”, di per sé già abbastanza labili, tendono a diventare ancor più sfumati, talora fino a dissolversi completamente. Si possono naturalmente individuare delle differenze, e anche piuttosto concrete, su entrambi i piani delle specifiche modalità di creazione e trasmissione dei testi poetico-musicali. Ma anche qui, a seconda dei repertori, si può parlare via via di “tendenze”: (1) tendenza, anzitutto, a concepire il testo verbale *prima* oppure *dopo* la musica, grazie al lavoro separato ed altamente specializzato di un poeta e di un compositore, oppure di un unico autore, nonché interprete, per lo più autodidatta, con o senza l'aiuto di una più o meno nutrita *équipe* — quasi cinematografica — di collaboratori; (2) ma anche tendenza a comporre, fissare, trasmettere *per iscritto* l'intero testo poetico-musicale, oppure solo una parte di esso, oppure *senza l'ausilio della*

20. Qui citati proprio in quanto profondamente amati, e posti in musica, rispettivamente, da Trenet (*Chansonne d'automne*, 1940), Buarque (*Morte e vida Severina*, 1965) e De André (*Spoon River Anthology*, pur liberamente rivisitata insieme a Giuseppe Bentivoglio e Nicola Piovani in *Non al denaro non all'amore non al cielo*, 1971).

21. Come quelle già formulate, ad esempio, in La Via, *Il mare nel «Cancioneiro» bahiano di Dorival Caymmi*, (vedi nota 3).

22. Cfr. La Via, «*La canzone d'autore*», (vedi nota 13).

scrittura, ora mentalmente, ora tramite improvvisazione o creazione estemporanea, facendo uso di procedimenti tecnici intimamente legati alla natura della voce e/o di uno specifico strumento musicale, creando testi non scritti ma sonori sia in fase di creazione (schizzi o abbozzi registrati) sia in fase di generazione performativa del testo (incisioni, registrazioni audio-visive live, etc).

Nella canzone d'autore persino queste tendenze, apparentemente opposte, possono non solo alternarsi ma anche convivere pacificamente, in certi casi fino a mescolarsi, influenzarsi a vicenda, alimentarsi l'una dell'altra. È dunque inevitabile che le conseguenze più macroscopiche di un simile coinvolgimento reciproco si facciano sentire, anzitutto, sul piano della forma.

2. Principi formali, funzioni espressive, modelli storici di riferimento

Quel che più mi preme illustrare in questa sede, per quanto in estrema sintesi, è una realtà di fatto tanto evidente quanto sino ad oggi trascurata da studiosi di ogni formazione e orientamento: nell'ambito della canzone d'autore novecentesca e contemporanea, non certo solo italiana ma più vastamente europea, mediterranea (inclusiva di varie culture nordafricane e medio-orientali) e (sud/centro/nord) americana, non vi è un singolo principio formale di fondo che non sia stato già sperimentato e ampiamente adottato in un qualche repertorio — più o meno antico o moderno — della tradizione cosiddetta “classico-colta”. Non solo, ma in entrambi gli ambiti qualsivoglia scelta formale, ben lungi dall'essere casuale o fine a se stessa, tende sempre ad essere funzionale a ben precise esigenze di espressività poetico-musicale. In tal senso si può dire che esista un'unica grande tradizione, di natura commista e trasversale, che conduce dalla *canso* trobadorica medievale alla canzone contemporanea, passando attraverso un'assai ampia varietà di generi, sottogeneri, repertori, filoni, diramazioni.²³ Proprio in virtù della sua flessibilità e apertura culturale, la canzone d'autore è l'unico genere poetico-musicale del nostro tempo che sia arrivato ad accogliere e sfruttare, assorbire e rielaborare, in chiave ora conservativa ora altamente innovativa, praticamente tutti i principi e modelli formali del passato.

Credo che su un punto, almeno, possiamo trovarci tutti d'accordo: la canzone non è una forma. La famosa “forma canzone”, di cui continuano a parlare folte schiere non solo di giornalisti ma anche di studiosi, e persino di artisti, non esiste. La canzone, tutt'al più, è un genere, come si è già detto, insolitamente capiente e flessibile. La varietà di soluzioni è talmente ampia, in effetti, che ogni singola canzone — si può dire — non solo “*ha* una sua forma”, ma “*è* una forma”

23. Uno scenario del genere è già emerso, pur senza includere ancora una trattazione sistematica dei modelli formali, in La Via Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma, 2006.

a se stante; alla cui specifica morfologia contribuisce ciascun elemento costitutivo: anzitutto la struttura poetico-musicale che prende vita e risuona nel canto stesso, ma anche altri elementi non certo secondari, quali l'accompagnamento strumentale e la resa complessiva del *sound* (via via definita attraverso le varie fasi di registrazione e incisione). Non è tuttavia difficile individuare dei più ampi principi formali di riferimento: ovvero delle tendenze ad organizzare la materia verbale e musicale “in un certo modo”, secondo determinati criteri non solo costruttivi ma anche espressivi, a loro volta riconducibili a una serie di modelli storici abbastanza ben definiti. Quel che insomma unisce una data canzone d'autore a qualcosa di più di un distante e casuale antecedente, nel più solido e resistente dei fili rossi, non è soltanto il principio formale in sé ma anche, anzi soprattutto, la logica espressiva che ne rende necessario l'impiego.

Il presente tentativo di codificazione teorica, in tal senso, è ancora in fieri, ma in base alle analisi e comparazioni poetico-musicali sin qui compiute, ho potuto individuare almeno cinque principi fondamentali, a loro volta riconducibili ad altrettanti modelli storici — sinteticamente illustrati, ed in parte anche esemplificati, nella seguente Tabella 1. Fra i modelli “classico-colti” ho privilegiato quelli in cui si possono identificare, per quanto approssimativamente, le fasi iniziali della rispettiva tradizione, e in certi casi anche i suoi apici di diffusione. Fra gli esempi di canzone ho invece proposto solo alcuni degli autori più rappresentativi dei quattro grandi repertori con cui ho più familiarità: *Chanson* francese, *Song* Nord-americano (e solo in parte britannico), *Canção* brasiliana, *Canzone* italiana.²⁴ È bene sottolineare sin da ora che tali principi e modelli non vanno intesi in modo troppo rigido, né distinti così nettamente l'uno dall'altro: sia in ambito colto, sia in seno alla canzone d'autore, per nostra fortuna, può accadere che una composizione poetico-musicale segua più d'un criterio formale/espressivo di base;²⁵ fra simili casi di ibridazione o compenetrazione, nella Tabella ho incluso solo quelli in cui è comunque possibile individuare un principio prevalente.

24. Considerato il gran numero di opere e di autori citati nei paragrafi successivi, per ovvie ragioni di spazio, si forniranno specifiche indicazioni bibliografiche e/o discografiche solo per i brani sottoposti a un minimo di messa a fuoco analitica; negli altri casi ci si limiterà a indicare, fra parentesi nel testo, la data della relativa edizione e/o incisione storica; oltre a quest'ultimo tipo di fonte sonora, riguardo alle canzoni, si citerà la relativa partitura solo nei pochissimi casi in cui essa risulta sufficientemente affidabile. Per le stesse ragioni si ridurranno all'essenziale anche i riferimenti bibliografici all'ancor più sterminata letteratura secondaria in materia di teoria della forma e di analisi musicale.

25. Per dare un'idea, cito qui di seguito solo alcuni casi italiani particolarmente interessanti: *Ciao amore ciao* (Tenco 1967), *L'infanzia di Maria* (De André-Reverberi 1970), *Giugno '73* (De André 1975), *Sinàn Capudàn Pascià* (De André-Pagani 1984), *Ottocento* (De André-Pagani 1990), *Anime salve* (De André-Fossati 1996).

| <p>(1) Stroficità integrale</p> <p>$A^1 A^2 A^3 \dots$</p> <p>[Espressività: (narrativa)cumulativa [Estensione: ampia]</p> | <p>(2) Stroficità con Ritornello finale®</p> <p>$A^1 \rightarrow R A^2 \rightarrow R A^3 \rightarrow R \dots$</p> <p>®Iniziale [+finale=®comice®] R-A¹ R-A² R-A³...[→R]</p> <p>(narrativo)ciclico/culminativo(®)</p> | <p>(3) Introduzione → melodia (recitativo) (comabile) anticabala</p> <p>Intro → A A B A, [A B A] [A A B] etc.</p> <p>(lirica)culminativa meno ampia</p> | <p>(4) Stroficità contrastiva</p> <p>$A^1 A^2 > k B \rightarrow A^3$ (e varianti)</p> <p>(lirica)contrastiva breve</p> | <p>(5) Stroficità variabile / mutevole (dichomponente)</p> <p>$A A' (=B) A'' (=C) \dots$ $A \rightarrow B \rightarrow C \dots$</p> <p>liberamente mimetica=progressiva [variata]</p> |
|--|--|--|--|---|
| <p>Canzo trobadorica; Chanson. Minnesang; Lied. Song.</p> <p>(da Medioevo in poi)</p> | <p>Ballade, Chanson, Lied, Song. Rondeau, Virelai-Ballata-Laudar-Cantiga-Villanico.</p> | <p>Recitativo + Aria. [Verse → Refrain]* (Cantata/Oratorio/Opera) [Song]* (*600 → 800... [→ 900])</p> | <p>Lied Form / Lyric Form Aria. [Chorus-Bridge]* (Lied, Opera, Romanza) → [Song]* (*800... [→ 900])</p> | <p>Madrigale Cinque-Seicentesco. Durchkomponiert Lied. (*500 / *700 → *800 / *900)</p> |
| <p>Chanson: Ferré, Barbara (Trenet, Vian, Brassens)</p> <p>Song: Guthrie®, Dylan®, Cohen®, Mitchell®, Waits®</p> <p>Canção: Buarque MPB (Caymmi)</p> <p>Canzone: De André, Guccini Paoli, Endrigo, Conte</p> <p>Esempi specifici citati:</p> | <p>Brassens®, Brel® (Ferré®) (®Barbara®)</p> <p>Guthrie®, Dylan®, Cohen® Mitchell®, Waits®</p> <p>(®)Rosa®, Barroso® (®Caymmi®), (®)Buarque®</p> <p>De André®, Conte®, (®)Guccini®(®), (®)Tenco®(®), (®)Paoli®(®), (®)Modugno®</p> <p>Brassens, Ballade... (Villon) DeAndré, Canzone di Barbara® Dylan, Desolation Row® Cohen, Suzanne® Tenco, (®)Lontano... (®)Quando® Ferré, (®)Avec le temps Buarque, (®)O que será, (®)Pedro pedreiro® Brel, (®)Ne me quitte pas® Caymmi, (®)Canções do Mar®</p> | <p>Trenet, Prevert-Kosma, Ferré Piaf-Louiguy</p> <p>Tin Pan Alley-Theatrical Song.* Gershwin, Porter, etc.</p> <p>Barroso, Jobim/BossaNova (Caymmi, Buarque)</p> <p>Modugno (De André, Conte)</p> <p>Gershwin, The Man I Love (con verse)* Porter, Night and Day Trenet, Que reste-t-il de nos amours? Prevert-Kosma, Les feuilles mortes Modugno, Nel blu dipinto di blu Jobim-Mendonça, Desafinado</p> | <p>Trenet</p> <p>Gershwin, Porter, etc.* Lennon-McCartney</p> <p>Jobim/BossaNova, Buarque (Caymmi, Cantola)</p> <p>Tenco, Paoli, Endrigo, Conte (Guccini, De André)</p> | <p>Prevert-Kosma</p> <p>Lennon-McCartney</p> <p>Pixinguinha, Cartola, Jobim, Buarque</p> <p>De André(Piovani/Pagani)</p> |
| <p>Brassens, Dans l'eau de la claire fontaine, Les passantes (Po) (e versioni di DeAndré)</p> <p>DeAndré, Via del campo</p> <p>Guccini, Piccola città</p> <p>La locomotiva</p> | <p>Brassens, Ballade... (Villon) DeAndré, Canzone di Barbara® Dylan, Desolation Row® Cohen, Suzanne® Tenco, (®)Lontano... (®)Quando® Ferré, (®)Avec le temps Buarque, (®)O que será, (®)Pedro pedreiro® Brel, (®)Ne me quitte pas® Caymmi, (®)Canções do Mar®</p> | <p>Gershwin, The Man I Love (con verse)* Porter, Night and Day Trenet, Que reste-t-il de nos amours? Prevert-Kosma, Les feuilles mortes Modugno, Nel blu dipinto di blu Jobim-Mendonça, Desafinado</p> | <p>The Man I Love (solo Refrain)* McCartney, Yesterday Tenco, Mi sono innamorato di te Jobim-DeMoraes, Chiega de saudade Endrigo-Bardotti, Canzone per te Buarque, Olhos nos olhos</p> | <p>De André Il ritorno di Giuseppe, Il sogno di Maria (Reverberi) Un ottico (Piovani), Sidán (Pagani) Prevert-Kosma, Les enfants que s'aiment Jobim-DeMoraes, O que tinha de ser Pixinguinha - DeBarro, Carinhoso Buarque, Yat passar (Hime), Chão de esmeraldas (Carvalho) Lennon, Happiness is a Warm Gun</p> |

Tabella 1: Principi della forma poetico-musicale, relativi modelli “classico-colti”, ed esempi della loro adozione in alcuni repertori della canzone d'autore

2.1. Stroficità integrale (1) e con ritornello (2)

Le prime due categorie sono non solo le più antiche ma anche le più frequentemente e costantemente adottate fino ad oggi.²⁶ Le tratterò insieme anche perché esse presentano diversi elementi in comune, a cominciare, naturalmente, dal principio base della *stroficità poetico-musicale*: ad ogni strofa verbale, variabile più nei contenuti che non nella struttura metrico-prosodica, corrisponde la ripetizione integrale della stessa strofa musicale; in altri termini, al mutare di parole e relativi concetti (fatta eccezione, nella seconda categoria, per le porzioni ritornellate) corrisponde il ritorno ciclico della stessa intonazione musicale, per lo meno nei suoi valori ritmico-melodici e armonici strutturali; ovviamente, un certo grado di variazione — non però di reale mutazione — è ammesso sia sui piani della *performance* vocale e strumentale, sia su quelli dell'arrangiamento e della costruzione del *sound* complessivo. Come si vedrà meglio nella trattazione delle categorie successive, l'organizzazione interna della singola strofa — a sua volta basata su principi assai variabili (iterazione, contrasto, costruzione progressiva) — passa qui in secondo piano rispetto al criterio macrostrutturale che regola il rapporto esterno fra un blocco strofico e l'altro, così come la più o meno ampia gittata e articolazione del ciclo complessivo.

In effetti il principio strofico, nella maggioranza dei casi, è alla base d'intonazioni a carattere narrativo e di proporzioni piuttosto vaste: per limitarci alla categoria della stroficità integrale (senza ritornello), basterà scorrere i rispettivi canzonieri dei trovatori provenzali (e di tutti i loro successori di area francese, tedesca, inglese, italiana) e confrontarli con quelli moderni di Léo Ferré o Barbara, di Woodie Guthrie o Bob Dylan, di De André o Guccini, per sfatare — una volta per tutte — il luogo comune della “brevità” della canzone, della sua presunta capacità di “sintesi”, della sua “concisa” ed orecchiabile liricità (tutte proprietà riscontrabili, sì, ma limitatamente ad alcune categorie formali, e ad alcuni repertori specifici).²⁷ Tanto più che agli esempi testé citati se ne potrebbero aggiungere moltissimi altri, tratti non solo dalla prima categoria, ma anche dalla seconda: alle di per sé lunghe liste di autori arabo-iberici, francesi, germanici, italiani di canzoni con ritornello a fine e/o ad inizio di strofa (*Zajal* e “strofa zagialesca”, *Ballade*, *Rondeau* e *Virelai*, *Ballata* italiana, *Cantiga* e *Villancico*), si sommerebbero ancor più fitte selve di odierni *chansonniers* (soprattutto Georges Brassens e Jacques Brel), *singers-songwriters* (Leonard Cohen, Joni Mitchell, Tom Waits) *cancionistas* (Dorival Caymmi, Chico Buarque, Caetano Veloso),

26. Cfr. l'ampia panoramica storica già delineata in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, pp. 136-46.

27. In proposito cfr. le rispettive considerazioni, lievemente diverse, del sottoscritto (ibid., pp. 146-50), e di Fabbri Franco, *La canzone*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2001, vol. IV, pp. 551-76: 552-3.

cantautori nostrani (oltre a De André e Guccini, vedi anche Modugno, Conte, Tenco e Paoli, su cui si tornerà).

Pur condividendo il principio costruttivo di base, il carattere prevalentemente narrativo e le ampie proporzioni, tuttavia, queste due prime tipologie formali si differenziano considerevolmente fra loro in base ad un singolo elemento, solo apparentemente secondario, ma che in realtà si rivela cruciale anzitutto sul piano espressivo: la assenza o la presenza del ritornello (poetico-musicale), che a sua volta, a seconda della sua posizione nella strofa, può arrivare a svolgere funzioni abbastanza diverse.²⁸

Tornando alla canzone a stroficità integrale, si dà in genere per scontato il fatto che in essa la musica abbia una funzione secondaria, ancillare, rispetto alle parole: quella cioè non tanto di esprimerle, o di sottolinearne / amplificarne / enfatizzarne il senso, quanto semmai di veicolarle nel modo più discreto, semplice e chiaro possibile. Se per caso la musica arriva a svolgere una funzione non solo superficialmente enfatica, ma anche profondamente mimetica, ciò può avvenire tutt'al più nella prima strofa — non però in quelle successive (a meno che, come accade raramente, ve ne siano alcune analoghe tanto nei significati quanto nella loro specifica organizzazione sintattica, verso per verso). A partire dalla seconda strofa, tuttavia, pur perdendo inevitabilmente questo potere di *mimesis* rappresentativa, la musica ne acquista via via un altro, meno immediato, meno precisamente localizzato, più graduale e a più vasta scala, più legato alla *diégesis*, al processo narrativo, e con esso alla progressiva messa a fuoco del suo nucleo emotivo o concettuale di fondo. Una volta, infatti, che la musica è stata intimamente associata a uno scenario poetico di partenza — a uno o più sentimenti, pulsioni, idee, immagini-chiave — la sua ciclica ripetizione, pur nel mutare delle parole, avrà l'effetto di mettere sempre più a fuoco quel nucleo iniziale, agendo al di là delle parole stesse, ad un livello più profondo. A questo livello, passando da una strofa all'altra, si crea come un effetto di graduale accumulo — anzitutto di carica emotiva — che nei casi migliori è destinato a sciogliersi nel modo più intenso, per alcuni con effetti addirittura terapeutici o catartici, soltanto nella strofa di chiusura: quella cioè che spesso, sul piano verbale, giunge a riassumere le emozioni e le immagini fondamentali delle strofe precedenti, se non a condurle alle estreme conseguenze. Questo tipo di espressività strofico-narrativa pura e dilatata, operante su vasta scala, che mi piace chiamare “cumulativa”,²⁹

28. Pur conoscendo perfettamente questa distinzione, Fabbri (ibid., p. 556) preferisce riunire le due tipologie in un unico “modello di canzone diffuso in numerose culture”, per lui corrispondente alla “ballata”.

29. Per un primo tentativo di definire questo tipo di “espressività dilatata e cumulativa”, cfr. La Via Stefano, *De André «trovatore» e la lezione di Brassens*, in *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, Atti del Convegno di Studi (Siena,

fa sì che la continua ripetizione (musicale) nella continua variazione (verbale) non si traduca tanto in stasi (percepibile localmente e in superficie) quanto in un movimento lento, lungo, in parte sommerso (percepibile alla distanza e in profondità), destinato a risalire in superficie, e a produrre i suoi effetti più notevoli, proprio nel momento in cui si esaurisce. A questi fini, naturalmente, la comprensione del testo verbale è essenziale.

Fra gli infiniti esempi possibili propongo, in primis, la *canço* trobadorica di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (seconda metà del XII secolo):³⁰ la cui prima *cobla* rappresenta in modo addirittura isomorfo sia la metafora di un eros felice e appagato — il volo di un'allodola che giunge quasi fino al sole per poi lasciarsi ancor più piacevolmente cadere — sia l'invidia che esso genera in un io lirico afflitto da un amore tanto appassionato quanto non corrisposto; è questo sentimento, nelle successive sei ottave unisono, ad essere via via sviscerato in tutte le sue implicazioni non solo psicologico-emotive ma anche estetiche e persino esistenziali, per tradursi solo nella *tornada* finale in inevitabile rinuncia all'amore, al canto, alla vita stessa. Lo stesso principio strofico di natura diegetico-cumulativa, circa otto secoli dopo, permette a Brassens (1961) e al suo miglior traduttore, De André (1968), di rappresentare — per quanto in modo ben più lieve — una serie d'incontri fortuiti culminanti ora nella più piacevole e soddisfacente delle unioni erotiche (*Dans l'eau de la claire fontaine / Nell'acqua della chiara fontana*),³¹ ora nel pianto e rimpianto solitario, dolcemente malinconico, di chi “non è riuscito a trattenere” neanche una delle ancor più casuali ma non meno “belle” ed amate “passanti” (*Les passants / Le passanti*, intonazione e traduzione — fra 1972 e 1974 — di una poesia di Antoine Pol risalente al 1918). Un pianto che, a sua volta, non è poi così diverso da quello dell’“illuso” deandriano di *Via del Campo* (1967), anch'esso trattenuto nelle prime quattro quartine prima di sgorgare pienamente nelle ultime due; qui però la ripetizione del titolo all'inizio di quattro strofe su sei — tale da ricondurci continuamente sullo scenario urbano e sociale ma anche umano di Via del Campo, la strada genovese

19-20 aprile 2010), a cura di Gianni Guastella e Marianna Marrucci, «Semicerchio», 44 (2011), pp. 68-105: 94-5.

30. Su questo capolavoro della monofonia medioevale, cfr. le analisi poetico-musicali proposte rispettivamente in Treitler Leo, *The Troubadours Singing Their Poems*, in *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, edited by R. A. Baltzer, Th. Cable e J. I. Wimsatt, University of Texas Press, Austin, 1991, pp. 15-48: 27-9, e in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte II (cd-rom), cap. 4.1, pp. 18-31.

31. Cfr. La Via, *De André «trovatore»*, pp. 83-90, e La Via Stefano, *Il topos della «chiara fontana» dal Medioevo al Sessantotto (con echi delle Metamorfosi e del Cantico dei Cantici)*, in *Menestrelli e giullari. Il medioevo di Fabrizio De André*, Atti della giornata di studi (Teatro Comunale di Antella, Bagno a Ripoli, 16 ottobre 2010), a cura di Gianni Guastella e Paolo Pirillo, EDIFIR, Firenze, 2012, pp. 67-104.

dei travestiti — sembra quasi sconfinare nella seconda categoria (in particolare a quella con ritornello a inizio di strofa).³²

È questo anche il caso, molto simile, di *Piccola città*, incisa nel 1972 da Guccini insieme ad una delle più lunghe, oltre che concitate, canzoni strofiche integrali mai concepite da autore italiano moderno: *La locomotiva* (13 strofe di sei versi ciascuna, in una traccia di oltre otto minuti).³³ Si noterà, in quest'ultimo esempio, la triplice ripetizione dell'ultimo verso di ciascuna strofa, come anche il ricorso a trasposizioni di tono o semitono da una sezione all'altra; l'uno e l'altro elemento, tuttavia, ben lungi dall'indebolire od oscurare il principio di stroficità integrale, contribuiscono semmai a rafforzarne la portata diegetico-cumulativa. Da un lato, i versi via via ripetuti a fine strofa, sempre diversi e dunque tali da non costituire ritornello poetico-musicale, sanciscono la ciclica messa a fuoco delle immagini chiave su cui è imperniata ciascuna fase narrativa: da “gli eroi son tutti giovani e belli” a “lo raccolsero che ancora respirava”, fino alla celebrazione finale della locomotiva “lanciata a bomba contro l'ingiustizia”. Dall'altro lato, il passaggio da una tonalità all'altra, oltre a soddisfare sin troppo ovvie esigenze di *varietas*, va' di pari passo con l'inesorabile e sempre più veloce procedere in avanti non solo dell'azione narrata ma anche della locomotiva stessa; che dopo essere rimasta ferma su Re maggiore (strofe 1-6) inizia a correre in Mi maggiore (strofe 7-10) per poi sbandare fatalmente tra Fa, Mi, Re e Mi nelle ultime quattro sezioni.

Cosa cambia, dunque, con l'aggiunta di un vero e proprio “Ritornello” poetico-musicale (*Refrain*, *Reffrain*, *Refrán*, *Refrão* o *Estríbillo*, e simili)? Con questa terminologia s'intende la ripetizione letterale — dunque il “ritorno” o la “ripresa” — di uno o più versi e della rispettiva intonazione, alla fine o anche all'inizio di una strofa poetico-musicale. L'iterazione di un verso, ma in corrispondenza a segmenti ritmico-melodici strutturalmente diversi, non può costituire ritornello. Viceversa, un ritornello può anche essere variato e in certi casi persino modificato, ma solo nella sua componente verbale, senza perdere la sua identità; si pensi, ad esempio, ai ritornelli finali, via via sempre più variati, della *Canzone di Barbara* (De André, 1967): nei terzetti di chiusura il nome del titolo dapprima incornicia un penultimo verso sempre nuovo e metricamente flessibile:

32. Per le edizioni letterarie dei testi di Brassens e di De André, e per i relativi dati discografici, si rimanda sin da ora, a Brassens Georges, *Tutte le canzoni tradotte*, a cura di Nanni Svampa e Mario Mascioli, Franco Muzzio, Verona, 1991, e a De André Fabrizio, *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, a cura di Roberto Cotroneo, Einaudi, Torino, 1999.

33. Si ascoltino le tracce nn. 2 e 3 dell'album *Radici*, EMI, 1972. Per le edizioni di questi ed altri testi verbali dello stesso autore (almeno fino al 2007), cfr. Guccini Francesco, *Stagioni. Tutte le canzoni*, a cura di Valentina Pattavina, Einaudi, Torino, 2007.

| | | |
|-------------------|------------------------|---------------------|
| I. <i>Barbara</i> | II. <i>Barbara</i> | III. <i>Barbara</i> |
| in lei la bacerà | l'amore vero rimanderà | ma poi la perdonerà |
| <i>Barbara</i> | <i>Barbara</i> | <i>Barbara</i> |

per poi però rompere lo schema a cornice solo nella chiusa della quarta ed ultima strofa:

IV. lei lo sa
un altro petalo fiorirà
per Barbara

È dunque soprattutto la ripetizione musicale, ancor più se ravvicinata, a garantire la riconoscibilità di un ritornello che, infatti, può anche essere usato in forma esclusivamente strumentale — ricorrendo più volte nell'arco di una canzone in funzione di Preludio (o Introduzione), Interludio (o anche più esteso Intermezzo), Chiusa (o più estesa Coda). Va però chiarito che, in questa sua veste puramente strumentale, il ritornello non contribuisce più di tanto alla caratterizzazione dei moduli formali qui proposti: pur potendo via via anticipare, ribadire o anche contrastare il materiale tematico delle sezioni cantate, la sua funzione macrostrutturale, di fatto, non va quasi mai oltre quella di fornire una cornice — puramente strumentale — ad una struttura poetico-musicale ben definita. Solo in alcuni casi tanto splendidi quanto eccezionali, come ad esempio le canzoni *Hemingway* (1982) e *Max* (1987) di Paolo Conte,³⁴ può accadere che il canto s'interrompa per lasciar esprimere alla musica pura — in forma di *Refrain* piuttosto esteso e articolato (e dunque prossimo alla nostra categoria 3) — quel che la parola non riuscirebbe mai vagamente ad evocare neanche con l'aiuto di una melodia particolarmente bella ed eloquente. In qualunque caso, è proprio per evitare di appiattare una realtà così varia, ondulata e stratificata, che nelle mie analisi non pongo mai sullo stesso piano un ritornello poetico-musicale ed uno puramente strumentale.

Ora, anche nelle forme strofiche con ritornello, come in quelle integrali, si può parlare di espressività diegetico-cumulativa, laddove però la puntuale ricorrenza di una o più frasi-verso, o anche di un intero periodo poetico-musicale, può avere l'effetto di aggiungere a quel modello almeno due proprietà — a un tempo strutturali ed espressive — di un certo rilievo: (1) l'ulteriore potenziamento del principio di ripetizione ciclica, laddove il nucleo emotivo/concettuale di

34. Tratte dai rispettivi LP *Appunti di viaggio*, RCA, 1982, e *Aguaplano*, Cgd, 1987. Cfr. Conte Paolo, *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a cura di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina, Einaudi, Torino, 2003.

fondo risale in superficie ad ogni strofa, incarnandosi ogni volta non solo nella stessa musica ma anche nelle stesse parole-chiave; (2) la creazione di una più o meno prolungata e graduale progressione nell'intensità espressiva, che da una data situazione strofica di partenza — tendenzialmente statica, tensiva, sospensiva, irrisolta — conduca ogni volta alla più dinamica, piacevole, distensiva, spesso anche melodicamente più cantabile e orecchiabile risoluzione finale del ritornello. Quest'ultimo processo, per così dire "culminativo",³⁵ è preponderante in tutti i modelli con ritornello di fine strofa; esso risulta però ancor più efficace quando il ritornello è così ampio e strutturato da costituire quasi una strofa aggiunta a quella di partenza.

In tal senso si può parlare di prevalente "ciclicità" in ritornelli brevi, talora monoversali, come quello appena ottosillabico della quattrocentesca *Ballade des dames du temps jadis* (1463 ca.) di François Villon ("Mais ou sont les neiges d'antan?"), che nella moderna intonazione di Brassens ([1945]1953)³⁶ viene appaiato al penultimo verso di ciascuna ottava, secondo una logica che diviene ancor più chiara nella chiusa ritornellata dell'*envoy*:

||: Qu'a ce refrain ne vous remaine:
Mais ou sont les neiges d'antan? :||

Non meno esemplare è il caso della ben più lunga *Desolation Row* di Bob Dylan (1965):³⁷ in una traccia di oltre 11 minuti, ciascuna delle dieci strofe di 12 versi finisce per riportarci puntualmente in quella che De André, nella sua libera traduzione del 1974, ribattezzò *Via della Povertà* (pur escludendo una stanza, la durata è comunque di ca. 9 minuti e mezzo).

Si può invece parlare di prevalente "culminatività" quando i ritornelli tendono a divenire più estesi e strutturati: da quello del *Song* tardo-rinascimentale di

35. Fabbri, *La canzone*, p. 556, ha già caratterizzato il "ritornello" di una canzone strofica (portando ad esempio *Like a Rolling Stone* di Bob Dylan) come "il culmine musicale di una preparazione avvenuta nel corso della strofa". Mi preme qui sottolineare sia il carattere non solo "musicale" ma "poetico-musicale" di tale culmine (di cui Fabbri mostra di essere perfettamente consapevole proprio nella sua analisi del capolavoro dylaniano), sia la diversità di vesti formali e impatti espressivi che esso assume passando dalla tradizionale tipologia strofica con ritornello (2) a quella più moderna, e per me distinta, del *verse-refrain* (3).

36. Cfr. le osservazioni e i riferimenti biblio-discografici già forniti in La Via, *De André «trovatore»*, pp. 80, 101 (note 50-51).

37. Dall'album *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965. Il testo verbale è edito e tradotto (col titolo di *Vicolo della desolazione*) in Dylan Bob, *Blues, ballate, canzoni*, a cura di Stefano Rizzo, Newton Compton, Roma, 1972.

John Dowland *Sleep, wayward thoughts*,³⁸ stampato nel 1597 — due lunghe pentapodie giambiche per di più ripetute, la prima delle quali sottoposta a variazione:

- I. ||: Thus while she sleeps, I sorrow for her sake:
 [II. Thus while she sleeps, moves sighing for her sake:]
 [III. Sleep, dainty Love, while I sigh for thy sake:]
 So sleeps my Love, and yet my love doth wake. :||

a quello altrettanto variato, ma forse ancor più coinvolgente, della celeberrima *Suzanne* di Leonard Cohen (1967),³⁹ laddove ognuna delle tre lunghe strofe (di 12 o 13 versi) sembra davvero scorrere e rifluire a ondate cullanti, nelle parole come nella musica, fino ad infrangersi sulla riva del rispettivo ritornello di cinque versi (quattro tripodie anapestico-giambiche ed anapesto finale):

[Strofe I / III:] And you want to travel with her
 (in riferimento a and you want to travel blind
 Suzanne) and you know that she will trust you / and you know that you can trust her
 for you've touched her perfect body / for she's touched your perfect body
 with your mind. / with her mind.

[Strofa II:] And you want to travel with him
 (in riferimento a and you want to travel blind
 Jesus/the sailor) and you think maybe you'll trust him
 for he touched your perfect body
 with his mind.

Negli ultimi due esempi citati il principio culminativo, pur aumentando via via il grado di articolazione e movimento interno, e pur corrispondendo ad una tendenziale diminuzione nel numero complessivo delle strofe (in entrambi i casi a tre), non giunge però a scalfire in alcun modo il meccanismo, predominante, della ripetizione ciclica. Questo a sua volta risulta ancor più rafforzato nei casi in cui il ritornello poetico-musicale campeggia all'inizio della strofa, laddove il rovesciamento dello schema (da $A^1 \rightarrow R$ | $A^2 \rightarrow R$ etc. a $R \rightarrow A^1$ | $R \rightarrow A^2$ etc.), e dunque l'annullamento del principio culminativo, crea un più statico effetto di "circolarità", ovvero di continuo e talora anche ossessivo ritorno al nucleo di partenza; fatta eccezione per l'ultimo anello della catena, che di solito rimane fatalmente aperto.

38. Dowland John, *First Booke of Songes*, Peter Short, London, 1597, n. 13: nell'interpretazione, per esempio, del Consort of Musicke diretto da Anthony Rooley, LP Decca/L'Oiseau-Lyre, 1976-1989.

39. Traccia iniziale dell'album *Songs of Leonard Cohen*, Columbia, 1967. Cfr. Cohen Leonard, *Stranger Music. Poesie e canzoni scelte*, trad. di Alessandro Achilli, Baldini&Castoldi, Milano, 1997.

In molte canzoni di Luigi Tenco,⁴⁰ ad esempio, il titolo della canzone ricorre ossessivamente all’inizio di ogni strofa: da *Io sì* (1963), autoreferenziale quanto vano sfogo dell’ennesimo innamorato deluso (laddove all’incipit brevissimo di ciascuna delle 10 strofe si alterna, alla fine delle strofe pari, il più teatrale che fatalistico “ma ormai...”), al celeberrimo *Lontano lontano* (1966), il cui incipit strofico appena variato (“E lontano lontano nel tempo [nel mondo]”) — secondo un criterio analogo a quello seguito da Guccini nella *Locomotiva* — è trasposto ogni volta mezzo tono sopra (Si→Do→Do#→Re), fino ad arenarsi inevitabilmente nell’immagine sconsolata “di un amore troppo lontano”. La stessa logica, seppure in un linguaggio poetico-musicale diversissimo, porta il Léo Ferré di *Avec le temps* ([1969]1971)⁴¹ a rappresentare l’angoscia dello scorrere inesorabile del tempo in un lamento — su tetracordo minore discendente — che in ciascuna delle sue tre strofe bipartite (5+7 versi) prende avvio sempre dallo stesso titolo-incipit (“Avec le temps / Avec le temps, va, tout s’en va”) per placarsi solo nell’ultimo verso con l’ennesima rinuncia all’amore (“Avec le temps on n’aime plus”). Ma il caso forse più interessante è rappresentato da *O que será* di Chico Buarque (1976-77), canzone cinematografica in tre parti e otto strofe complessive di 12 versi, fondata proprio sulla ripetizione ossessiva della formula folclorica di un indovinello (“O que será que será...?” simile al nostro “Cos’è quella cosa che...?”) al quale, come è evidente sin dalle premesse, non è possibile dare alcuna soluzione, né verbale né musicale.⁴²

Una reale e completa chiusura del cerchio, in effetti, si può riscontrare solo nell’ultima sotto-categoria, quella della stroficità con ritornello di cornice (a inizio e fine strofa); che a sua volta sembrerebbe ricondurci, almeno in linea di principio, ad alcune tra le forme strofiche più antiche e diffuse in area mediterranea,

40. Per quelle qui citate, come per le altre su cui si tornerà in seguito, cfr. le ottime edizioni e i puntuali riferimenti discografici inclusi in Tenco Luigi, *Io sono uno. Canzoni e racconti*, a cura di Enrico De Angelis, Baldini&Castoldi, Milano, 2002.

41. Composta nel 1969, la canzone è stata incisa per la prima volta dall’autore nel 45-giri *Avec le temps*, Barclay, 1971, lato A. In questo caso, per la sua notevole accuratezza, vale la pena citare anche l’edizione in partitura per canto e pianoforte, inclusa in Ferré Léo, *Paroles et musique de toute une vie. Tome 6: 1969-1972*, La Memoire et la mer/Méridian, Poggibonsi (Siena), 1998.

42. La canzone fu concepita da Buarque, nel 1976, per accompagnare i tre momenti cruciali del film di Bruno Barreto *Dona Flor e seus dois maridos* (ispirato al romanzo di Jorge Amado, 1966); ciascuna delle tre parti fu poi incisa in tre album diversi (rispettivamente di Simone, Milton Nascimento e Buarque). Mi riferisco qui soprattutto alla terza parte, *O que será (À flor da terra)*, traccia d’apertura del LP di Buarque *Meus caros amigos*, Philips, 1976. Un’edizione e traduzione del testo verbale di questa ed altre 214 canzoni di Chico Buarque, corredate da saggio introduttivo, schede critiche, interviste ed altro materiale documentario, a cura del sottoscritto, è attualmente in corso di stampa (Paria University Press).

quali il *muwashshah* e lo *zajal* arabo-ispánico.⁴³ Solamente in casi del genere si può davvero affermare — per citare il titolo di un celebre Rondeau trecentesco di Guillaume de Machaut — che “la fine è il mio inizio” (anche se in *Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*, a dire il vero, la melodia iniziale torna alla fine in forma retrograda). Quattro esempi particolarmente significativi aiuteranno a illustrare, ancora una volta, quanto la scelta formale di fondo sia sempre una scelta anche espressiva, intimamente legata ai contenuti del testo verbale intonato:

(1) In *Quando* di Tenco (1960) l'idea del ritorno — in questo caso di un amore che è in realtà finito — è resa proprio riprendendo anche alla fine i versi che aprono la canzone e ciascuna sua strofa, ovvero “Quando / il mio amore tornerà da me”.

(2) In *Ne me quitte pas* di Jacques Brel (1959)⁴⁴ — altro celebre lamento su tetracordo minore discendente — il fatto che l'implorazione disperata del soggetto maschile, appena abbandonato dalla donna amata, ricorra così ossessivamente da incorniciare non solo l'intera canzone ma anche ognuno dei suoi cinque blocchi strofici, contribuisce a trasmettere l'estrema angoscia esistenziale di chi non può davvero accettare di essere lasciato.

(3) Non a caso, già a partire dagli anni Trenta e poi nel corso degli anni Cinquanta, lo stesso principio era stato sfruttato da Dorival Caymmi nelle più drammatiche delle sue *Canções do Mar* (dalla lirica toada *È doce morrer no mar* agli abbozzi impressionistici di *Noite de temporal* e *O vento* fino alla più articolata narrazione di *O mar*), per esorcizzare la paura della morte — palesata non tanto dal pescatore quanto dalla sua donna — e al contempo esprimere l'auspicio, spesso vano, di poter ritornare sani e salvi a riva.⁴⁵

(4) Anche in *Pedro pedreiro* di Chico Buarque ([1965]1966),⁴⁶ infine, la sempre più lunga attesa del “treno” da parte del muratore nordestino — resa anche tramite la progressiva dilatazione interna di ciascun blocco strofico — sembra

43. Le cui origini, e i cui influssi sul canto strofico europeo, sono da tempo oggetto di dibattiti abbastanza controversi. Cfr. ad esempio: Le Gentil Pierre, *Le virelai et le villancico: le problème des origines arabes*, Les Belles Lettres, Paris, 1954; Stern Samuel Miklos, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1974; Monroe James T., *Which Came First, the Zajal or the Muwashshah? Some Evidence for the Oral Origins of Hispano-Arabic Strophic Poetry*, «Oral Tradition», IV (1989), pp. 38-64.

44. Traccia iniziale del LP *La valse a mille temps*, Barclay, 1959. Per un'edizione e traduzione dell'intero canzoniere, cfr. Brel Jacques, *Tutte le canzoni*, a cura di Enrico de Angelis, trad. di Duilio Del Prete, Arcana, Milano, 1994.

45. Cfr., anche per i riferimenti biblio-discografici, La Via, *Il mare nel «Cancioneiro» bahiano di Dorival Caymmi*, (v. nota 3).

46. Sulla canzone, che costituisce forse il primo capolavoro di Buarque (composta nel 1965 e incisa l'anno dopo nel LP d'esordio già citato in nota 15), cfr. quanto già osservato in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, p. 205.

essere premiata, pur forse solo nella fantasia, dal ritorno conclusivo del ritornello iniziale in una forma ancor più isomorfica ed onomatopeica (tale da evocare davvero il ritmo e la sonorità del movimento di un treno).

2.2. Introduzione→melodia (3); Stroficità contrastiva (4)

Anche le prossime due categorie (3 e 4 nella Tabella) si prestano ad essere trattate insieme, per via del loro stretto legame di parentela e genealogia storica, che pure non corrisponde affatto ad un'analogia di principi strutturali ed espressivi. Il che non impedisce loro di differenziarsi dalla coppia tipologica precedente, in primo luogo sul piano dell'estensione — ora tendenzialmente più breve — in secondo luogo sul piano del carattere poetico-musicale complessivo, che da logogenico, ciclico-iterativo e diegetico-narrativo si fa ora più decisamente melogenico, lirico, sinteticamente contrastivo.

Il terzo modello — che ho voluto riassumere nel modo più neutrale possibile come *Introduzione (quasi-recitativa)→melodia (cantabile e articolata)* — è quello noto sia ai musicologi, sia agli studiosi di *popular music*, come *Verse-Refrain*,⁴⁷ in riferimento anzitutto al *Song* teatrale nordamericano, a partire dall'epoca d'oro di Tin Pan Alley (George e Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin e tanti altri), ma da lì dilagato un po' in tutti gli altri repertori nazionali (incluse la *chanson* — da Charles Trenet a Léo Ferré — il *samba-canção* brasiliano tradizionale e di bossa-nova, la canzone italiana, soprattutto ma non solo quella festivaliera, fino a Modugno e oltre). A prima vista si può notare una certa somiglianza, non solo terminologica, col principio della stroficità con ritornello finale (categoria 2 nella Tabella): analogo è soprattutto il carattere progressivo e culminativo del passaggio da strofa (*verse*) a ritornello (*refrain*), anche se tale passaggio tende ora a svolgere una funzione non più realmente "finalistica" quanto, semmai, introduttiva. Le differenze, ben più sostanziali dell'apparente somiglianza, riguardano la macrostruttura e la funzionalità complessiva della canzone, entrambe strettamente connesse alle origini teatrali del modello formale di riferimento:

(1) La cosiddetta "strofa", in questo caso, non è un blocco poetico-musicale sottoposto a iterazione ciclica, e dunque ricorrente almeno tre volte nel corso

47. Fra le prime e più accurate descrizioni di questa forma vi è quella dello stesso Ira Gershwin, nella nota alla canzone *The Man I Love*, in Gershwin Ira, *Lyrics on Several Occasions*, Knopf, New York, 1959, p. 4. Cfr. anche le rispettive definizioni ed esemplificazioni proposte in Vinay Gianfranco, *L'arte della semplicità*, in AA.VV., *Gershwin*, a cura di Gianfranco Vinay, EDT, Torino, 1992, pp. 220-39; Fabbri Franco, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in *Il suono in cui viviamo*, [1a ed. Feltrinelli, Milano, 1996], 2a ed., Arcana, Roma, 2002, pp.108-31: 113-5, 120-2; Id., *La canzone*, pp. 555-61; La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte I, pp. 178-89, parte II (cd-rom), pp. 193-225.

della composizione, ma può via via svolgere funzioni abbastanza simili a quelle già proprie del recitativo operistico (di cui non di rado ricorda anche il carattere logogenico-declamatorio della scrittura vocale): per esempio, descrivere il contesto scenico-drammatico di fondo, mandare avanti l'azione stessa, oppure esporre un antefatto in forma narrativa; con l'effetto, in ogni caso, d'introdurre la messa a fuoco lirico-emotiva rappresentata subito dopo, in forma di canto vero e proprio, dall'aria.

(2) E un po' come l'aria d'opera (da quella tardo-barocca con da capo, ABA,⁴⁸ a quelle più varie e articolate del melodramma ottocentesco), nella maggioranza dei casi questo nuovo tipo di "ritornello" si distingue nettamente dalla precedente strofa introduttiva, non solo sul piano della scrittura vocale, che da logogenica e declamatoria tende ad assumere un carattere più decisamente melogenico, patogenico e cantabile, ma anche su quello della costruzione e funzionalità macrostrutturale. Il *chorus* o *refrain*, infatti, così chiamato in virtù della sua ripetibilità (parziale o totale), non forma mai col *verse* un blocco poetico-musicale ricorrente; al contrario, esso costituisce una struttura multistrofica a se stante, tendenzialmente irreversibile, spesso imperniata su tre o quattro pilastri strofici distinti, e anche per questo facilmente estraibile dal contesto teatrale e separabile dalla sua originaria introduzione recitativa (come si vedrà nella categoria 4).

È anche vero che, in certi casi tutt'altro che eccezionali, il *verse* è così legato al *refrain* da formare con esso — su entrambi i piani musicale e verbale — un tutto unico e inscindibile. *Night and Day* di Cole Porter (dal musical *Gay Divorce* del 1932), su cui ritorneremo, è forse l'esempio più eloquente: fra tutti i suoi grandi interpreti (inclusi Fred Astaire, Ella Fitzgerald e Frank Sinatra) solo Billie Holiday (1939) ebbe il coraggio di ometterne la strofa introduttiva, pur così ben strutturata, e di per sé così fortemente espressiva, da costituire vent'anni dopo il nucleo generativo di uno dei capolavori della bossa nova (*Samba de uma nota só* di Tom Jobim e Newton Mendonça, inciso da João Gilberto nel 1960).⁴⁹ È infatti

48. Già Vinay, op. cit., p. 221 ha notato, oltre alle evidenti differenze, anche una certa "somiglianza" fra il modello *Verse-Chorus* (o *Refrain*) e "la formula prediletta dalla civiltà barocca del recitativo e aria tripartita col da capo". Come osservato in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, p. 185-6, quel che muta non è tanto la funzione complessiva delle rispettive due sezioni quanto il grado di regolarità della loro organizzazione interna: "Rispetto al tradizionale modello operistico [...] sembra quasi valere il principio opposto: da una libera successione di versi sciolti (recitativo) si passava ad uno schema metrico più definito, regolare e simmetrico (aria); nel *song* classico, al contrario, lo schema metrico della sezione recitativa introduttiva (*verse*) tende in seguito ad essere «sciolto» nei più flessibili e cangianti ritmi della sezione lirica (*chorus*)".

49. Oltre all'incisione della Holiday, cfr. le interpretazioni ancor più memorabili di Astaire (per il musical del 1932 e per la successiva versione cinematografica del 1934) e della Fitzgerald (1956); sulla derivazione porteriana della canzone di Jobim, cfr. La Via Stefano, *La canção brasileira al tempo della bossa nova*, in *Civiltà della Canzone*, Atti del convegno internazionale

proprio grazie alla monotonia del suo tam-tam vocale, in così forte contrasto col movimento cromatico del basso, che il soggetto poetico-musicale di Porter può iniziare a mettere a fuoco l'oggetto di un'ossessione erotica destinata ad esplodere — ma non per questo a placarsi — nella meravigliosa, via via sempre più cromatica melodia del *refrain* (non a caso basato sulla ripetizione, appena variata, dello stesso periodo — come nello schema AAA').

In simili circostanze, può anche accadere che il *verse* ritorni una seconda volta, con parole nuove ma contenuti simili, per introdurre la ripetizione integrale dello stesso *refrain*. Si pensi a *Que reste-t-il de nos amours?* del già citato Trenet (con la collaborazione del pianista e arrangiatore Léo Chauliac, [1942]1943):⁵⁰ qui la replica dell'intero ciclo, variata solo nelle strofe introduttive, è facilitata dalla brevità del *verse* in entrambe le sue ricorrenze (due terzine di versi novenari alternati a settenari, declamati a ritmo concitato su una serie di tetracordi discendenti), dall'analogia dell'immagine di fondo (cupa nostalgia per un passato apparentemente irrecuperabile) nonché dal progressivo *accelerando* con cui lo *chansonnier* ripropone il *refrain* (nella classica struttura AABA) in più cantabile associazione alla possibilità di recuperare quel passato attraverso il ricordo. Il che non ha impedito, per esempio, a João Gilberto (1991)⁵¹ di concentrarsi esclusivamente sul *refrain*, eseguendolo due volte nella sua interezza, un'altra volta nella sua metà finale (BA), per poi chiudere tornando alla strofa A dell'inizio.

Considerazioni molto simili si applicano a *Nel blu dipinto di blu* (Franco Migliacci - Domenico Modugno, 1958), da molti esaltata come una delle canzoni più innovative, addirittura rivoluzionarie, del repertorio italiano.⁵² Almeno sul piano formale, in realtà, essa guarda molto più al passato che al futuro, giungendo forse più d'ogni altra canzone del Novecento a conciliare il modello teatrale americano con i suoi più remoti antecedenti operistici, e belcantistici, nostrani: una strofa recitativa piuttosto breve, di appena quattro versi lunghi (14 sillabe), fa gradualmente spiccare il volo — è il caso di dire — ad uno dei ritornelli più

(Università della Calabria, Campus di Arcavacata, 15-16 novembre 2007), a cura di Luca Bruno, Egidio Pozzi e Massimo Privitera, Liguori, Napoli, in corso di stampa, parte I, cap. 2.3:1, *Armonia (e contrappunto) secondo Jobim*, paragrafo sulla *cadenza jazz* ed esempio 3.

50. Composta nel 1942, la canzone fu per la prima volta incisa nel luglio del 1943 (78-giri Columbia CL7809).

51. Ultima traccia del CD *João*, 1991.

52. Fra gli studi più seri che ultimamente hanno ribadito la portata innovativa di questa canzone, si segnalano quelli rispettivi di Ruberti Giorgio, *E ancora più su... Modugno 50 anni dopo Volare*, Guida, Napoli, 2008, e di Facci Serena - Soddu Paolo, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma, 2011, pp. 69-74. Le seguenti mie considerazioni si applicano a entrambe le versioni più note, lievemente diverse, eseguite da Modugno con l'orchestra diretta dal maestro Alberto Semprini: quella proposta al festival di Sanremo (facilmente reperibile su YouTube) e quella subito dopo incisa in vari formati discografici, 78 e 45-giri, dalla Fonit Cetra.

orecchiabili e universalmente cantati della storia, a sua volta strutturato sul modello settecentesco dell'aria con da capo (ABA); la quartina di "Volare oh oh" (A), infatti, subito seguita da una strofa contrastante (B, a partire da "E volavo volavo felice"), ritorna in forma pressoché identica (A), come intonazione solo appena variata degli stessi quattro versi. Come nell'aria con da capo, fra l'altro, anche qui la sezione A predomina nettamente sulla strofa contrastativa B, la cui funzione è anche quella di preparare il ritorno e l'ulteriore esplosione di una "musica dolce" (ivi menzionata nel penultimo verso) contenuta esclusivamente in A/A. Ecco perché si attribuisce così spesso alla canzone di Modugno il titolo, allo stesso tempo erroneo e perfettamente legittimo, di *Volare*. Se si considerano poi i contenuti della canzone, l'esigenza di ripercorrere nella sua interezza anche il secondo ciclo diviene ancor più ovvia: entrambi i *verse* 1 e 2 hanno la funzione di calare nella dimensione del "sogno" (dapprima effettivo e poi metaforico, ad occhi aperti) l'esperienza di un volo che risulta ancor più "felice" ed appagante nel momento in cui, passando dal primo al secondo ciclo (dal "lassù"/"blu" del cielo infinito al "qua giù"/"blu" degli occhi amati), esso diviene sempre meno oniricamente aereo e sempre più concretamente erotico. Fermarsi al primo ciclo, insomma, equivarrebbe in questo caso a privare la canzone del suo contenuto più realistico, umano, appassionato, riducendola al banale racconto di un sogno.

Ben diverso è il caso, non meno celebre, di un'altra canzone d'origini teatrali e cinematografiche come *Les feuilles mortes* (Jacques Prévert - Joseph Kosma, [1946] 1949).⁵³ Anche qui, almeno sulla carta, due distinti *verse* conducono ciclicamente allo stesso *refrain*, ma ciascuna sezione introduttiva, oltre ad avere un carattere via via sempre meno recitativo e più lirico-melodico (con un anticipo di *refrain* già nell'ultima strofa, "Et le vent du Nord..." / "Tu étais ma plus douce amie..."), si estende a ben tre quartine di versi relativamente lunghi (decasillabi e ottonari francesi), risultando così sovrabbondante rispetto ad un *refrain* formato da quattro strofette di versi brevi (soprattutto quadrisillabi, ampliati a novenario, più ottonario solo nella coppia finale), in modo da formare lo schema progressivo AABC. Anche per via di questa evidente sproporzione i primi grandi interpreti della canzone devono aver deciso di eseguire solo il primo ciclo

53. La musica di Kosma, ancora frammentaria e priva di versi, fu composta inizialmente per *Le Rendez-Vous. Ballet en 3 tableaux*, Paris, Théâtre Sarah Bernardt, 15 giugno 1945, come risulta dal frontespizio della partitura del balletto (Enoch, Paris, 1948); già in questa fase il motivo iniziale del *refrain* ("C'est une chanson / qui nous ressemble") sembra citare quello della chanson *Qu'importe que l'hivier* di Jules Massenet e Paul Collin ("Toi que j'adore, / C'est dans tes yeux"), dal ciclo *Poème d'October*, Hartmann, Paris, 1877. Prévert aggiunse il suo testo perché la canzone fosse cantata da Yves Montand nel film di Marcel Carné *Les portes de la nuit* (1946); al 1947 risale la prima edizione della partitura (Enoch, Paris), al 1949 la prima e più famosa incisione discografica di Montand (Odéon 282066).

della *chanson* originaria (oltre a Yves Montand, 1949, anche Juliette Greco in varie esecuzioni degli anni Cinquanta).⁵⁴ D'altronde è proprio la chiusa del primo *verse* a presentarci il *refrain* come “La *chanson* que tu me chantais”: il che ha permesso l'omissione non solo del secondo ciclo (come nei due casi appena citati), ma anche dello stesso *verse*, come nel caso non meno importante di Édith Piaf (che nel 1950 eseguì il solo *refrain* in versione mista inglese e francese).⁵⁵

La tipologia rappresentata da canzoni come *Les feuilles mortes* o *Nel blu dipinto di blu*, pur riportandoci ancor più vicino al secondo modello di base (stroficità con ritornello finale), con questo difficilmente può essere confusa; e soprattutto per una ragione molto semplice, cui si è già accennato, ma che converrà qui ribadire: il *verse*, pur ricorrendo più d'una volta (ma non più di due), continua ad avere una funzione introduttiva, preparatoria, subordinata e funzionale all'esplosione lirico-melodica di un *refrain* che è a sua volta dotato di una certa estensione, articolazione e compiutezza; è in esso, anche per questo, che continuiamo a riconoscere la “canzone” vera e propria, il suo motivo più piacevole, orecchiabile, memorabile: quello che non a caso gli autori stessi del testo verbale, come si è appena visto, hanno chiamato “*chanson*” (Prévert) o “musica dolce” (Migliacci). In tal senso si può dire che il modello “lirico” e sintetico del *Verse-Refrain* — non a caso di origini teatrali e melodrammatiche, non a caso rilanciato in Italia soprattutto nell'ambito della più tradizionale canzone da festival — sviluppi fino al grado estremo quello stesso principio culminativo che in un modello semmai “ciclico-narrativo” e di più ampie proporzioni, come lo strofico-con-ritornello, è sempre stato applicato in modo più contenuto ed equilibrato (senza cioè mai creare un simile sbilanciamento strutturale ed espressivo a favore del ritornello).

La soppressione del *verse* e l'isolamento del *refrain* ci conducono direttamente alla quarta categoria, che per comodità ho chiamato di *Stroficità contrastiva*: tale è infatti il carattere della specifica soluzione formale più comunemente usata, nei repertori più diversi, di solito rappresentata con le lettere AABA (ma tale da ammettere una gamma abbastanza ampia di varianti o soluzioni alternative, fra cui AABC, ABAB, ABAC, etc.). A tal proposito è abbastanza indicativo il fatto che il *refrain* della già citata *Night and Day* di Porter segua uno schema ben diverso, tutt'altro che contrastivo, e semmai così iterativo — proprio come l'ossessione erotica espressa nel testo verbale — da corrispondere al semplicissimo schema AAA'. È anche per questa sua assenza di contrasto strofico poetico-musicale,

54. Cfr. in particolare l'ottima versione radiofonica, per soli canto e pianoforte, registrata negli studi romani della RAI nel 1952, e inclusa nel CD *Juliette Greco. Rive Gauche on Radio*, Twilight Music / RAI, 2005.

55. Nel corso del programma radiofonico *The Big Show*, condotto da Tallulah Bankhead, il 25 dicembre 1950, disponibile alla pagina web http://www.youtube.com/watch?v=Zev8UbK_jTY

oltre alla sua inscindibile unione con uno dei *verse* più originali ed espressivi della storia della canzone, che un *refrain* del genere perde molto del suo senso, e del suo fascino, se eseguito da solo (persino da una grande interprete quale Billie Holiday!). Anche *The Man I Love* dei fratelli Gershwin (1924) è dotata di una (duplice) strofa introduttiva tutt'altro che banale o superflua, che d'altra parte uno stuolo ben più nutrito di grandi interpreti — dalla stessa Holiday (1939) a Ella Fitzgerald (1959) e Caetano Veloso (2004) (diversamente da Sophie Tucker 1928, Sarah Vaughan 1957 o Kiri Te Kanawa 1987) — non ha avuto alcun problema a sopprimere;⁵⁶ evidentemente per loro il *refrain*, nel tipico schema AABA di 32 battute (8 x 4), bastava, anche da solo, a rappresentare il contrasto fra la notturna fantasia romantica dell'adolescente espressa nei cosiddetti *chorus*, ossia nelle strofe A (in realtà solo a parole, drammaticamente contraddette da una musica decisamente patetica) e le immagini più cautamente realistiche e dubbiose (ma anche animate da speranza e musicalmente più gaie) della strofa B, variamente denominata *Bridge*, *Release*, *Middle*, o *Middle-Eight*.

È questo in effetti uno dei più classici esempi di quello che gli studiosi di *popular music* chiamano *Chorus-Bridge*. Come già osservato da Franco Fabbri, qui “il piacere” — in veste di melodia bella, orecchiabile, seducente, memorabile — viene rappresentato subito, senza bisogno di alcuna preparazione;⁵⁷ la strofa B — che io faccio spesso fatica a considerare un “ponte” (se questo è il significato di *bridge*)⁵⁸ — svolge almeno tre funzioni tra loro correlate: oltre a generare contrasto, essa produce un certo grado di varietà e rilassamento della tensione poetico-musicale (*release*) rispetto al periodo principale (A), di cui peraltro rilancia il ritorno e l'affermazione finale. Anche lo schema e principio formale appena descritto, in realtà, molto prima di essere adottato dai *Song-writers* di Tin Pan Alley, e dai loro innumerevoli seguaci e imitatori, godeva già di un'assai ampia diffusione nei più vari repertori della tradizione classico-colta (anche in quelli di più o meno presunta ispirazione “popolare” o “popolaresca”): in particolare, nel repertorio operistico italiano della prima metà dell'Ottocento; secondo i canoni

56. Per una sistematica analisi poetico-musicale della canzone, cfr. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte II (cd-rom), cap. 6.1, pp. 193-225, cui si rimanda anche per i riferimenti discografici; la tabella 10, fra l'altro, propone un confronto fra nove diverse incisioni storiche della canzone (da Vaughn De Leath, 1927, a Caetano Veloso, 2004). In altri casi, come *Desafinado* (Jobim-Mendonça, 1958), le incisioni comprendenti il *verse* sono ancora più rare.

57. Cfr. Fabbri, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, pp. 120-2.

58. Qualsiasi “ponte”, a rigor di logica, dovrebbe infatti permetterci di attraversare un corso d'acqua, una vallata, o simili, conducendoci da un luogo di partenza (A) a un luogo d'arrivo necessariamente diverso (B); per questo il termine trova un'adeguata applicazione al bitematismo della forma-sonata classica. Nel caso invece del cosiddetto “schema *Chorus-Bridge*”, la sezione contrastiva di mezzo (B), quando non conduce altrove (C), promuove semmai il ritorno al luogo di partenza (A) o comunque ad una sua riproposizione più o meno variata.

in realtà abbastanza flessibili della cosiddetta *Lyric Form*,⁵⁹ a sua volta riconducibile alla *Lied Form*, o anche “Small Two-Part Primary Form”, così denominata dal teorico newyorkese John Henry Cornell nella sua libera quanto popolare versione inglese (1883) del *Musikalische Formenlehre* di Ludwig Bussler (1878).⁶⁰

In repertori come il *Lied* o l'aria d'opera, tuttavia, l'impianto contrastivo AABA è spesso applicato internamente alla singola strofa. L'esempio forse più universalmente noto è quello dell'*Inno alla gioia* (intonazione dell'ode *An die Freude*, scritta da Schiller nel 1785, inserita nel 1824 da Beethoven nell'ultimo movimento della Nona Sinfonia, e recentemente assunto a Inno Europeo), non a caso riproposto da Cornell per illustrare la sua “Two-Part Primary Form”:⁶¹ ciascuna delle prime tre ottave, in particolare, ripropone la stessa struttura musicale quadripartita, di 16 battute in ♩ (4 frasi di 4 battute corrispondenti ad altrettante coppie di tetrapodie trocaiche), riassumibile nello schema periodico bipartito $|| I = a^1 + a^2 || II = b + a^2 ||$; laddove, come si vede, al mutare del primo elemento di ogni periodo, o *Thesis* ($a^1 > b$), corrisponde invece la pressoché identica riproposizione, almeno musicale, del secondo elemento, o *Antithesis* (a^2). È sempre lo stesso teorico, d'altronde, a parlare di principio contrastivo: “The essential principle of the primary form is the presentation of one musical thought (or of one *principal* thought), followed by another, contrasting with it, then returning to the original to conclude”.⁶² Sembrerebbe quasi una definizione *ante litteram* del modello di *Chorus-Bridge Song* nella sua tipologia più comune; se non fosse che il ripetersi della stessa struttura da un'ottava all'altra ci riporta, semmai, alla categoria principe della stroficità integrale: come si è già accennato in precedenza, qualunque sia il criterio organizzativo della strofa poetico-musicale — iterativo, contrastivo, progressivo — il fatto stesso che essa sia ripetuta più volte pone il principio interno in second'ordine rispetto a quello esterno, macrostrutturale, riguardante la costruzione complessiva della canzone.

59. Il termine, associato a una tipologia formale già ampiamente nota e studiata in passato (per esempio dal musicologo tedesco Friederich Lippmann), è stato per la prima volta introdotto in Kerman Joseph, *Lyric Form and Flexibility in “Simon Boccanegra”*, «Studi Verdiani», I (1982), pp. 47-62. Fra i tanti contributi successivi, cfr. in particolare: Balthazar Scott Leslie, *Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form*, «Journal of the American Musicological Society», XLI (1988), pp. 102-25; Pagannone Giorgio, *Mobilità strutturale della “lyric form”*. *Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII/20 (maggio 1996), pp. 2-17.

60. Cornell John Henry, *The Theory and Practice of Musical Form, on the Basis of Ludwig Bussler's “Musikalische Formenlehre”*, Schirmer, New York, 1883, Third Division (*The Small Primary Forms*), Chapter 6 (*The Small Two-Part Primary Form*), pp. 39-55.

61. Cfr. *ibid.*, p. 40.

62. *Ibid.*, p. 39.

Per questa ragione, passando da *An die Freude* all'aria di Abigaille *Anch'io dischiuso un giorno* (dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi, 1842, Parte II, scena 1),⁶³ il fatto che esattamente lo stesso impianto formale di 16 battute in 4/4 sia applicato ad una sola ottava (ora di settenari) ci fa orientare più decisamente verso la quarta categoria, quella della stroficità contrastiva (oppure alla terza, se si considera il recitativo che precede l'aria); tanto più che le quattro coppie di versi sono ora così nettamente suddivise, anche sul piano sintattico (corrispondendo ciascuna ad un periodo compiuto), da formare un insieme di quattro, brevi ma consistenti, blocchi strofici poetico-musicali. Anche i contenuti dell'aria, ben comprensibili solo se calati nel contesto drammaturgico complessivo dell'opera, sono perfettamente adeguati al principio contrastivo che è alla base della *Lyric Form*: l'erede al trono di Babilonia, Abigaille, dopo aver scoperto le proprie umili origini di schiava, esprime la nostalgia da un lato per una "gioia" ormai passata ($A^1 + A^2 = \text{Sol maggiore}$), dall'altro per un "pianto" ed un "duol" già patito, sì, ma solo per le sofferenze altrui ($B = \text{Mi minore}$); nella strofetta conclusiva (A^3) la futura tiranna babilonese torna al Sol maggiore di partenza per chiedersi se potrà mai recuperare anche un giorno solo di quel "perduto incanto".

Di simili esempi tratti dal repertorio operistico, ora altrettanto quadrati, ora più internamente flessibili e irregolari, se ne potrebbero qui citare un'infinità. È però un'aria da camera del 1829, *Vanne, o rosa fortunata* di Vincenzo Bellini (su versi di Davide Bertolotti),⁶⁴ a fornirci un modello di *Lyric Form* ancor più prosimo al moderno *Chorus-Bridge* nella sua tipologia più comune: qui infatti non abbiamo a che fare con un'ottava suddivisa in quattro coppie/frasi di 16 battute complessive, ma di quattro "stroficamente" più consistenti quartine di ottonari, ognuna corrispondente ad un periodo compiuto di otto battute (in 6/8), per un totale, dunque di 32 battute (pur seguite da lunga Coda e incorniciate da due brevi interventi pianistici); il tutto può essere riassunto come segue:

63. Già preso in esame da Balthazar, art. cit., pp. 104-7.

64. Tratta dalla collezione intitolata *Sei Ariette da camera / composte e dedicate / all'esimia diletante / la Sig.a / Marianna Pollini / dal Maestro / V. Bellini*, Ricordi, Milano, 1829. Ad Andrea Malnati va' tutta la mia gratitudine per avermi segnalato questa particolare aria da camera, nella relazione da lui presentata il 20 maggio 2011 nell'ambito del mio seminario di Dottorato (Università di Pavia, Facoltà di Musicologia di Cremona, Anno Accademico 2010/2011).

Intro-pf (4)

$$A(8) = a^1[4(2+2)] + a^2[4(2+2)] + A'(8) = b[4(2+2)] + a^2[4(2+2)] > <$$

$$B(8) = c+c+c'+d [2+2+2+2] \rightarrow A(8) = a^1[4(2+2)] + a^2[4(2+2)] \text{ (con cadenza evitata)}$$

+ *Coda* (16)

(ripetizione variata di “Bella rosa” e degli ultimi due versi della quarta strofa)

+ *Chiusa*-pf (4).

Si noti come l'unione dei primi due periodi (A+A') dia vita ad una sorta di “*Lyric Form* nella *Lyric Form*”, di 16 battute ($a^1+a^2 \mid b+a^2$), fra l'altro corrispondente anche nelle sue articolazioni interne al modello di “*Primary Form*” descritto da Cornell (con in mente anzitutto l'*Inno alla gioia*).⁶⁵ Se si allarga la visuale, tuttavia, il prevalere funzionale della macrostruttura risulta evidente anche alla luce dei contenuti che essa contribuisce a veicolare: l'io lirico, sempre in Sol maggiore, invidia così tanto la rosa che potrà posarsi sul petto dell'amata Nice (A) da sognare di trasformarsi per un attimo in essa (A'); “*ma* tu inchini dispettosa, / bella rosa impallidita, / la tua fronte scolorita / dallo sdegno e dal dolor” (B = Mi minore); non rimane dunque che “trovar la morte” su quello stesso petto, “tu d'invidia ed io d'amor” (A + Coda = ritorno di Sol maggiore).

A parte le ovvie differenze di stile e linguaggio, quel che rimane immutato, passando dall'aria belliniana al *Song* teatrale nordamericano di primo Novecento — e a tutte le sue infinite diramazioni anche sudamericane ed europee — non è solo il modulo AABA di 32 battute (con o senza introduzioni, preludi, interludi, code o chiuse), ma anche le sue intrinseche ragioni di espressività lirico-contrastiva, prima ancora che di sintesi e perspicuità. Da questo punto di vista i primi *Song-writers* di Tin Pan Alley — chissà fino a che punto consapevoli degli antecedenti classici o delle loro codificazioni teoriche tardo-ottocentesche (ampiamente divulgate anche negli USA)⁶⁶ — possono essere considerati i (ri-)fondatori di una vera e propria tradizione, trasversale e intercontinentale, coinvolgente non solo gli immediati successori di ambito *jazz*, o anche *pop* britannico (fino a, e anzi ben oltre, la coppia Lennon-McCartney),⁶⁷ ma anche cantautori di repertori na-

65. Anche qui infatti, come prescritto da Cornell, op. cit., p. 39, “the Thesis of the *second* [period] is formed of *new matter* [=b], whilst the Antithesis (of the same period) exactly corresponds to the Antithesis of the *first* [=a²].”

66. Mi limito qui a constatare la quasi perfetta coincidenza cronologica fra la prima edizione del già citato trattato di Cornell (1883) e la stampa, altrettanto newyorchese (da parte dell'appena nata casa editrice T. B. Harms), delle prime “Tin Pan Alley Songs” (*Wait Till the Clouds Roll By* di Charles E. Pratt, 1881, e *When the Robins Nest Again* di Frank Howard, 1883); cfr. Hamm Charles, *Yesterdays. Popular Song in America*, Norton & Company, New York-London, 1979, chapters 13-14, in partic. p. 285.

67. Cfr. Fabbri, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, e La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte I, pp. 191-7, e parte II (cd-rom), cap. 6.2.2 (analisi poetico-musicale di *Yesterday*),

zionali alternativi a quelli di lingua inglese: soprattutto la *chanson* francese del già citato Trenet, la *canção* brasiliana di Caymmi (nella sua produzione urbana legata a Rio de Janeiro) o del Jobim bossanovista, più volte emulato da Buarque, senza certo escludere la produzione dei nostri primi cantautori — soprattutto i “genovesi” Tenco e Paoli, ma anche Sergio Endrigo o Paolo Conte.⁶⁸

Va però notato che negli esempi americani o francesi già illustrati in precedenza (come *The Man I Love* o *Que reste-t-il de nos amours?*) — tutti databili entro la prima metà del Novecento — vi era pur sempre l'opzione, lasciata all'interprete, di cantare il *refrain* con o senza il *verse*. A partire dagli anni Cinquanta/Sessanta, invece, sono gli autori stessi che iniziano ad abolire sistematicamente la strofa introduttiva per concentrarsi sulla scrittura di quella che, ora sì, diviene in tutto e per tutto la loro “canzone”, quasi sempre, di 32 battute (o giù di lì) e in formato AABA.

Un bellissimo esempio, tratto dalla nostra canzone d'autore dei primordi, è senz'altro *Mi sono innamorato di te* di Tenco (1962, quattro quartine di versi lunghi variabili, corrispondenti a quattro sezioni di otto battute in 4/4).⁶⁹ Si tratta in sostanza della dichiarazione, inizialmente non proprio romantica, di chi sostiene di essersi innamorato quasi per caso, “perché” non aveva niente di meglio da fare o perché non sopportava più la solitudine (A^1+A^2 =stessa progressione discendente imperniata su Do minore), ma che ora si sorprende così profondamente coinvolto in quello stesso amore (B =sospensione a lungo irrisolta su dominante e sottodominante di Fa minore) da pentirsi di averlo mai provato (A^3 =risoluzione della sospensione a favore di Do minore e ripetizione della progressione discendente). Se si considerasse esclusivamente la linea melodica, e in particolare la formula cadenzale di chiusura, lo schema sarebbe naturalmente quello più sopra illustrato dal teorico Cornell, caratterizzato dall'equivalenza delle due antitesi (A^1+A^2 | $B+A^2$); tenendo conto, però, anche dei contenuti del testo verbale, a loro volta sottolineati da un sempre più marcato inasprimento dell'armonia di accompagnamento, diviene necessario applicare una numerazione progressiva. La strofa B, infatti, svolge qui la reale funzione di un *bridge* poetico-musicale, visto che essa porta a una vera e propria svolta emotiva, ed esistenziale, dalla quale non si ritorna più indietro; sono proprio i contenuti di A^3 a farci capire quanto infelice sia divenuta l'esperienza di un innamoramento, evidentemente, tutt'altro che ricambiato. Quel che è irreversibile, in altri termi-

pp. 229-41.

68. Particolarmente interessante, anche per la sua articolazione, è la soluzione adottata da Paolo Conte in *Madeleine* (1981), analizzata in La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte II (cd-rom), cap. 6.2.4, pp. 269-90.

69. Incisa per la prima volta nel 45-giri Ricordi 10-290 (1962), lato A, col raffinato arrangiamento orchestrale di Gianpiero Boneschi. Anche in questo caso si rimanda all'edizione del testo curata da De Angelis in Tenco, op. cit.

ni, è il tragitto bipartito che dal passato apparentemente casuale rappresentato nella prima parte [I=A¹+A²] ci conduce al ben più cupo presente della seconda [II=B+A³]. Quel che invece lega l'ultima strofa (A³) alle prime due, in particolare alla prima (A¹), non è solo la musica (rivisitazione della di per sé "nostalgica" progressione discendente già usata da Kosma nel motivo principale de *Les feuilles mortes*), ma anche il testo verbale nella sua impalcatura di facciata: non solo l'intero incipit, equivalente al titolo, ma anche l'attacco dei successivi tre versi ("perché" / "il giorno" / "la notte") rimangono invariati; fa eccezione soltanto il secondo verso di A³, che non a caso sostituisce il solito "perché" con un "e adesso" che è invece ben sincronizzato con l'incipit contrastivo di B ("Ed ora"). Vi è dunque un processo di variazione verbale — parallela a quella ancor più mirabile dell'armonia di accompagnamento — che solo nell'ultima strofa porta al rovesciamento, interno, dei valori di partenza, come qui di seguito riassunto:

| | A ¹ | A ³ |
|-----------------------------------|---|---|
| 1 <i>Mi sono innamorato di te</i> | | |
| 2 | perché <i>non</i> avevo niente da <i>fare</i> , | e adesso <i>non</i> so neppur io cosa <i>fare</i> , |
| 3 <i>il giorno</i> | __volevo qualcuno da <i>incontrare</i> , | __mi pento d'averti <i>incontrata</i> , |
| 4 <i>la notte</i> | __volevo qualcosa da <i>sognare</i> . | __ti vengo a <i>cercare</i> . |

Una svolta emotiva ancor più radicale, questa volta di segno positivo, caratterizza *Chega de saudade* (Jobim-De Moraes, 1958), fra le più rappresentative canzoni-manifesto della Bossa Nova.⁷⁰ Dal lamento in Re minore per la lontananza dell'amata, ritmicamente animato eppur punteggiato da ben quattro tetracordi minori discendenti (I: *Intro* | A[a+b] + A'[a'+c]) si passa qui alla sempre più appassionata rappresentazione, interamente in Re maggiore, di una vera e propria fantasia erotica (II: B[d+e] + A''[a''+f]) + *Coda*). Il momento esatto dello stacco, dalla dimensione del lamento a quella dell'eros, è più che mai evidenziato dalla perfetta coincidenza fra l'avversativo verbale che dà inizio alla fantasia, "Mas", seguito da "se ela voltar" ("Ma se lei ritorna"), e l'altrettanto brusca modulazione alla tonalità maggiore. Pur non ritornando al Re minore di partenza, l'ultima strofa resta una rielaborazione — in Re maggiore — della strofa iniziale, a partire dal suo motivo di testa (per questo la si è intesa come A'' e non come C); essa fra l'altro confluisce in una Coda poetico-musicale (iterazione *ad libitum* e con testo liberamente cangiante di una stessa formula conclusiva) che, pur sancendo il ritorno dalla fantasia alla realtà, ribadisce il modo maggiore in associazione a

70. Trascritta nella prima storica versione di João Gilberto (1958) ed analizzata in La Via, *La canzone brasiliana al tempo della bossa nova*, parte II: "Musica per poesia" nella canzone della bossa-nova: *Chega de Saudade*.

una necessità di “rottura” (basta con la lontananza, basta con la nostalgia) non certo solo erotico-esistenziale ma anche estetico-programmatica.

Va infine menzionato il caso, non poi così raro, in cui la strofa B, oltre a svolgere una funzione contrastiva, tende ad assumere ancor più decisamente quella non solo distensiva (*release*) ma anche lirico-culminativa tipica del Ritornello. L'esempio più chiaro di questa commistione di funzioni è senz'altro un'altra canzone brasiliana, *Olhos nos Olhos* di Chico Buarque (1976), di cui ho già ampiamente trattato in altra sede.⁷¹ Ma qualcosa del genere accade già nell'italianissima *Canzone per te* (Endrigo-Bardotti, 1968),⁷² storicamente importante — come si è già accennato in fase d'introduzione — per essere stata la prima canzone d'autore ad aver vinto il Festival di Sanremo dopo la tragica sconfitta e scomparsa di Tenco.⁷³ È vero che qui, sul piano verbale, al lamento per la fine di un amore “tanto grande” da risultare eterno (A^1+A^2) si contrappone l'ipotetico scenario di “un nuovo sogno”, da viverci con “un'altra” (B), poi definitivamente messo da parte nella strofa finale (A^2). Ma è anche vero che la musica di Endrigo sembra essere costruita proprio per esaltare quella sorta di momentanea divagazione centrale, portando soprattutto al passaggio da una scrittura malinconico-recitativa, d'orientamento melodico discendente, ad una più decisamente energetica, oltre che lirica, proiettata verso le zone più acute dell'ambito vocale (che proprio qui raggiunge l'apice assoluto), con puntuale trasformazione del Mi minore di partenza in Mi maggiore. Quest'ultima soluzione sembrerebbe ricalcare quella adottata dieci anni prima dagli autori di *Chega de saudade*; se non fosse che ora la tonalità maggiore non viene affatto mantenuta fino alla fine: al contrario, col permanere di un sentimento amoroso rivolto al passato e senza più riscontri reali (col permanere della *saudade*, direbbe Vinicius) al Mi maggiore non rimane altra scelta che recedere gradualmente, ma definitivamente, al Mi minore di partenza.

2.3. Stroficità variabile e mutevole (durchkomponiert) (5)

Con la quinta e ultima categoria abbandoniamo, in sostanza, ogni genere di ripetizione strofica, fino ad approdare, attraverso gradi sempre più elevati di

71. Cfr. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte II (cd-rom), cap. 6.2.3, pp. 242-68.

72. Incisa per la prima volta nel 45-giri Cetra SP-1360 (gennaio 1968), Lato A, con il memorabile arrangiamento orchestrale di Luis Bacalov. Tutti i testi verbali delle canzoni di Endrigo sono editi, nonché corredati da saggi, interviste e schede discografiche in Fasoli Doriano - Crippa Stefano, *Sergio Endrigo. La voce dell'uomo*, Edizioni Associate, Roma, 2002.

73. Si veda quanto già riassunto nella nota 7, in riferimento al giudizio entusiastico di De André. Cfr. la ben più ampia contestualizzazione, e le valutazioni anche storico-politiche, proposte in Facci - Soddu, op. cit., pp. 161-6.

variazione, alla più liberamente mutevole e progressiva costruzione che è alla base di un'opera poetico-musicale di tipo *durchkomponiert* ("composta attraverso" nella traduzione letterale); continuerò ad usare il termine tedesco anche se esso, originariamente applicato al *Lied*, si riferisce alla messa in musica sempre diversa, o "da cima a fondo", di un testo verbale preesistente. Ora, se gli studiosi di *popular music* sembrano considerare la ripetizione come il requisito-base della canzone moderna, i musicologi di formazione classico-colta, pensando soprattutto ma non solo a repertori del XX secolo, tendono a vedere proprio nella possibilità di non ripetere una prerogativa della "musica d'arte".⁷⁴ In realtà, entrambi i principi — iterazione vs. mutazione progressiva — hanno un'applicazione, se non universale, certamente trasversale. Soprattutto il primo, senza il quale qualsiasi tipo di musica, "popolare" o "colta" che la si voglia definire, perderebbe gran parte del suo potere comunicativo. Quanto al secondo principio, persino i suoi più antichi e autorevoli fautori — i madrigalisti cinque-seicenteschi e i liederisti classico-romantici — non rinunciano mai completamente all'esigenza di ripetere talune figure ritmico-melodiche, se non veri e propri motivi, o anche più articolati e compiuti segmenti tematici; quel che muta, quel che non è sottoposto a ripetizione, oltre ovviamente al testo verbale, è il contenuto musicale complessivo di ciascuna strofa. Tanto un Cipriano de Rore o un Claudio Monteverdi — lettori musicali delle canzoni e sestine del Petrarca (da *Vergine bella*, 1548, a *Mia benigna fortuna*, 1557)⁷⁵ o delle ottave epiche del Tasso (da

74. Non è questa la sede per riassumere le posizioni, numerose e ben distinte, assunte sull'argomento anche solo dai pensatori e studiosi più rappresentativi; ma è di per sé abbastanza indicativo che Fabbri, *La canzone*, pp. 553-4, sia arrivato a porre la questione nei seguenti termini: "Se c'è un tratto comune ai numerosissimi esempi e tipi di canzone, oltre alla relativa brevità, questo è certamente la struttura ripetitiva. [...] Ciò che conta, ciò che «fa funzionare» le canzoni che la contengono, è la ripetizione in sé, non che questa si articoli dal testo. Questo aspetto (eminentemente musicale) pone la canzone, intesa in questo senso come sineddoche di tutto il campo della popular music, in diretta antitesi con il pensiero musicale egemone nel campo «colto» in larga parte del XX secolo, ben rappresentato dagli scritti di Theodor Wiesengrund Adorno: un pensiero che non solo ha visto la ripetizione come pratica da evitare eliminandone ogni traccia attraverso un processo di variazione continua, ma che ha anche additato nella popular music, proprio in quanto basata sulla ripetizione, la responsabilità del «regresso dell'ascolto» [Adorno Theodor W., *Dissonanze*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1959, pp. 9-51] [...] Per gran parte del XX secolo il campo musicale è stato costruito e interpretato basandosi sull'antitesi fra una musica colta negatrice della ripetizione e protesa all'innovazione radicale e una musica leggera [...] ripetitiva e «quindi» sempre sostanzialmente uguale a se stessa". Cfr. anche il più sistematico studio di Middleton Richard, *"Play It Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, «Popular Music», III (1983), pp. 235-70.

75. A ciascuna delle 10 stanze, più congedo finale, che compongono la canzone conclusiva del Canzoniere petrarchesco Rode dedicò un intero ciclo di undici intonazioni madrigalesche, stampato col titolo di *Le Vergine*, Gardano, Venezia, 1548. Sulle varie intonazioni cinquecentesche della sestina doppia *Mia benigna fortuna*, non solo monostrofiche (da Arcadelt 1540 a

Armida abbandonata, 1592, al *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1638)⁷⁶ — quanto lo Schubert esegeta di Goethe (a partire da *Gretchen an Spinnrade* ed *Erkönig*, 1814-15),⁷⁷ sono interessati non solo a veicolare ma anche ad esprimere i contenuti verbali di ciascuna strofa intonata: si tratti di singole parole o di più ampie immagini, scenari o atmosfere, talora anche stati d'animo che le stesse parole non sono in grado anche solo vagamente di evocare. Per soddisfare questa esigenza di *mimesis* continua, in costante divenire, la loro intonazione cambierà inevitabilmente da una strofa all'altra, insieme ai versi, pur mantenendo spesso inalterata l'intelaiatura metrico-ritmica (predefinita dalla versificazione stessa); e pur ammettendo talune inevitabili ricorrenze poetico-musicali, simili a ritornelli, come accade un po' in tutti gli esempi testé citati, compresi i due primi e storicamente più importanti Lieder del genere composti da Schubert.

Gretchen an Spinnrade ([1814] 1821, Op. 2), anzitutto, è incorniciato e internamente punteggiato da un ritornello addirittura ossessivo — ricorrente per ben quattro volte — nel quale la protagonista del *Faust* mostra di aver già capito che il proprio destino è definitivamente segnato:

Meine Ruh ist hin, / Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer / Und nimmermehr.⁷⁸

Eppure entro questo ricorrente lamento l'intima rievocazione dell'appena avvenuto incontro con Faust, culminante nel suo “bacio” fatale, è inserita in un flusso musicale — vocale e pianistico, melodioso e tachicardico — tripartito ma sempre diverso, via via di sempre maggiore intensità a un tempo drammatica ed erotica; tale da imporre infine al musicista la ripetizione variata ma continua degli ultimi versi chiave:

Marenzio 1599) o bipartite (da Rore 1557 a Wert 1588) ma anche integrali (Philippe de Monte 1562), cfr. La Via Stefano, «E il mio duro martir vince ogni stile». *Marenzio e l'espressione musicale dell'inesprimibile petrarchesco*, in *Studi Marenziani*, a cura di Iain Fenlon e Franco Piperno, Fondazione Levi, Venezia, 2003, pp. 201-39.

76. Cfr. le analisi poetico-musicali da me già proposte nei seguenti studi: *Claudio Monteverdi: Madrigal «Vattene pur, crudel» (1592)*, in *Handbuch der Musik der Renaissance*, 2, *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber Verlag, Laaber, 2013, pp. 444-79; *Le Combat «retrouvé». Les passions contraires selon le «divin Tasse» dans la représentation musicale de Monteverdi*, in *Gestes d'amour et de guerre. «La Jérusalem délivrée» du Tasse*, a cura di Giovanni Careri, Klincksieck-Musée du Louvre, Paris, 1999, pp. 109-58.

77. Cfr. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, parte II (cd-rom), cap. 5.3, pp. 155-92 (analisi poetico-musicale di *Erkönig*, ma con accenni anche a *Gretchen an Spinnrade* e, più in generale, al conflitto fra la concezione strofica predicata da Goethe e quella più libera attuata da Schubert).

78. “La mia pace è perduta, / il mio cuore è pesante; / non la ritroverò più, / mai più”.

Oh könnt ich ihn küssen / So wie ich wollt,
||: An seinen Küssen / Vergehen sollt! :||⁷⁹

Una simile interazione dei due principi opposti — ripetizione ciclica vs. mutazione continua, con predominio di quest'ultimo — è alla base dell'ancor più tragica intonazione di *Erk König* ([1815] 1821, Op. 1): per tre volte il bimbo agonizzante, convinto di esser molestato e infine colpito dal Re degli Elfi, torna a rivolgere le sue urla di terrore al padre:

[IV: 1-2] *Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht / Was Erenkönig mir leise verspricht?*

[VI: 1-2] *Mein Vater, mein Vater, und siehst di nicht dort / Erkönig Töchter am dustern Ort?*

[VII:3-4] *Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! / Erkönig hat mir ein Leids getan!*⁸⁰

Ma il padre, che non può né consolare il figlio né salvarlo, è a sua volta impegnato in una cavalcata notturna, risuonante nelle galoppanti terzine del pianoforte, destinata a interrompersi solo con la morte del bimbo. Anche in questo caso il prevalere, in crescendo, del cambiamento progressivo (una musica diversa per ciascuna delle otto strofe) sull'iterazione poetico-musicale (le urla infantili campeggianti nelle strofe IV, VI e VII) e strumentale (i ricorrenti e variamente interpretabili motivi pianistici) si spiega con l'irreversibilità stessa dell'azione rappresentata. All'effetto complessivo di "cavalcata implacabile verso la morte", in realtà, finisce per contribuire lo stesso mini-ritornello vocale e pianistico del figlio, visto che esso non viene mai ripetuto nella stessa tonalità, ma trasposto ogni volta un semitono sopra (a partire via via da Re⁹, Mi⁹ e Fa⁹). Un po' come nel caso, già illustrato, di *Lontano lontano* di Tenco, ma con una differenza fondamentale: ora l'azione di graduale e inarrestabile allontanamento ha per oggetto non più la persona amata (nel contesto di un canto che rimaneva comunque strofico e altamente ripetitivo) ma la vita stessa.

Passando all'ambito della moderna canzone d'autore, è vero che questo tipo di stroficità libera, o *durchkomponiert*, vi ricorre più raramente (al punto che nessuno, fino ad oggi, sembrerebbe essersene accorto). Il fatto stesso però che alcuni autori, diversamente da altri, hanno sentito la necessità di adottarla, e in determinati repertori nazionali più che in altri, è comunque degno di nota. E non sto pensando a opere minori, sconosciute, cadute nell'oblio, né a stravaganti esperimenti di una qualche isolata avanguardia cantautorale. La lista, non poi così breve, include tre canzoni piuttosto celebri, anche se fra loro diversissime,

79. "Oh, se potessi baciarti / così come vorrei, / ||: fra i suoi baci / potrei morire!" :||

80. Lo stesso urlo di partenza, "Padre mio, padre mio!" è via via seguito da due domande sempre più angosciate e da un lamento finale: "e non ascolti / ciò che il Re degli Elfi mi promette sottovoce? [...] e non vedi laggiù / le figlie del Re degli Elfi, in quel luogo cupo? [...] adesso mi afferra! / Il Re degli Elfi mi ha fatto male!".

di provenienza ripetitivamente brasiliana, francese e inglese, su cui ritornerò alla fine di questo saggio: *Carinhoso* di Pixinguinha e João de Barro ([1917-36] 1937), *Les enfants qui s'aiment* di Jacques Prévert e Joseph Kosma ([1945] 1948), *Happiness Is A Warm Gun* di John Lennon e Paul McCartney (1968). Nel repertorio italiano, almeno per il momento, mi è stato più difficile rintracciare canzoni altrettanto libere nella concezione, eppur d'ampia diffusione popolare e storicamente importanti. Di un certo interesse si sono rivelati solo quattro esempi tratti dal canzoniere di De André, tutti concepiti in collaborazione con musicisti di formazione classica, quali Gian Piero Reverberi, Nicola Piovani, Mauro Pagani.⁸¹

Le prime due canzoni, *Il ritorno di Giuseppe* e *Il sogno di Maria* (tratte da *La buona novella*, 1970), sono in realtà così strettamente legate fra di loro, su entrambi i piani narrativo-verbale e tematico-musicale, da formare quasi un'unica composizione bipartita. L'iniziale ripetizione strofica (A^1+A^2 etc.) lascia il campo alla costruzione progressiva ($B \rightarrow C$) per un'analoga esigenza espressiva: evidenziare con un netto stacco poetico-musicale, rispettivamente, il "volo" di Maria incinta fra le braccia dello stupefatto Giuseppe, e lo "sciogliersi in pianto" della "parola ormai sfinita", subito dopo il racconto del sogno e del confuso risveglio di lei, che viene infine confortata dal vecchio sposo con la più delicata e comprensiva delle carezze; l'identità stessa della musica finale ($B+B' \rightarrow C$ a partire da "E lei volò fra le tue braccia" | "E a te che cercavi il motivo", e $B \rightarrow C$ a partire da "E la parola ormai sfinita" | "E tu, piano, posasti le dita") sembra voler sottolineare il parallelismo e la reciproca convergenza dei due rispettivi gesti d'amore.

Negli altri due casi quella che all'inizio sembrerebbe profilarsi come una normale variazione strofica diviene via via così elaborata da condurre a una graduale liberazione del flusso discorsivo da ogni esigenza ripetitiva. Questa volta però le ragioni di una simile scelta sono completamente diverse: la varietà delle visioni via via espresse dai quattro clienti di *Un ottico* (penultima traccia di *Non al denaro non all'amore né al cielo*, 1971); la ben più tragica, alternante messa a fuoco, in *Sidún* (da *Creuza de mä*, 1984), ora del piccolo martire della guerra civile libanese, pianto dal più sconcolato ma anche indignato dei padri (vv. 1-10), ora dei soldati suoi assassini, animati solo da rabbiosa ansia distruttiva (vv. 11-18), ora, nel congedo finale, del "gran ciaeu de feugu" che illumina "a teu morte piccin-a" (vv. 19-25).⁸² Soprattutto in quest'ultima canzone, scritta e cantata in

81. Per l'edizione dei soli testi verbali delle quattro canzoni qui di seguito trattate, e per i relativi riferimenti discografici, si rimanda ancora una volta a De André, *Come un'anomalia*. Cfr. anche le fini letture linguistiche e poetico-musicali proposte in Così - Ivaldi, op. cit., pp. 92-108, 154-65.

82. Come già ben osservato in Così - Ivaldi, op. cit., p. 160, "Il lamento del padre è un flusso ininterrotto di pensieri e parole, come sottolinea anche l'aspetto formale della canzone – costruita secondo uno schema meno rigido del solito – e del testo poetico che, completamente privo di punteggiatura, si muove con un unico fiato. È difficilissimo stabilire uno schema metrico per

genovese da De André sulla musica preesistente di Pagani, un ricorrente nucleo di partenza viene variato e rielaborato ogni volta in modo diverso fino a fuoriuscire gradualmente, ma definitivamente, da quel tracciato strofico che all'inizio sembrava così ben delineato.⁸³

Qualcosa di abbastanza simile avviene, circa 40 anni prima, nella già citata *Les enfants que s'aiment*, anche se in questo caso non sappiamo con certezza se la poesia di Prévert abbia seguito o preceduto la musica di Kosma.⁸⁴ Analoga è l'esigenza di esprimere tramite crescente variazione e poi deviazione del percorso melodico-armonico, rispettivamente: (1) il contrasto fra punti di vista e stati emotivi diametralmente opposti, come è qui l'eros allo stato nascente dei giovani innamorati, che si amano "contre les portes de la nuit", rispetto alla "rage" e al "mépris" con cui vengono additati dai passanti più invidiosi o ipocritamente moralisti (nel primo ciclo strofico, di otto versi e in Re minore, una continua rielaborazione della frase iniziale [$a^1-a^6=vv.1-5$] culmina in un motivo più acuto e "tremolante" [$b+b'=vv.6-7$], che viene infine troncato e abbattuto dalla più secca e "rabbiosa" delle chiuse [$c=v.8$]); (2) lo scioglimento conclusivo di tale chiaro-scuro, tramite l'illuminazione, questa volta gioiosa, dell'"éblouissante clarté de leur premier amour" (nel secondo ciclo, di cinque versi, il percorso precedente viene abbreviato [$a^1, a^1-a^6 + b+b'=vv.9-11$] per essere dapprima deragliato su La minore e risollevato fino all'apice melodico assoluto [$d=v.12$] e infine risolto tramite l'abbagliante accensione, in piena notte, di La minore in La maggiore ($e=v.13$)).⁸⁵

Sidun. Del resto, imbrigliare il monologo del padre, flusso di coscienza e di immagini, in una forma rigida e codificata avrebbe voluto dire togliere alla libertà del pensiero e del ricordo la sua spontaneità".

83. Proprio alla luce di considerazioni come quelle citate nella nota precedente, ivi integrate da un'analisi dettagliata e perfettamente condivisibile della stessa canzone, non mi riesce di "racchiudere in un'unica grande strofa strutturata secondo un modello ABA" (ivi) quel che semmai mi appare come la triplice e sempre mutevole deviazione di percorso da un comune punto di partenza, raffigurabile più o meno così: I: $a+a^1|a+a^1 \rightarrow b$ (vv. 1-10) | II: $a+a^1 \rightarrow c+c$ (vv. 11-18) | III: $a+a^1 \rightarrow d+e$ (vv. 19-25).
84. Diversamente da *Les feuilles mortes* (cfr. più sopra la nota 53), *Les enfants que s'aiment* comprendeva il testo di Prévert già nella versione originaria, composta per il balletto *Le Rendez-Vous* (1945), prima di essere cantata da Yves Montand nel film *Les portes de la nuit* (1946). In anticipo rispetto all'altra canzone, di un anno, sono anche le date di stampa musicale (Enoch, Paris, 1946) e incisione discografica da parte di Montand (1948, Odéon 281964). L'irregolarità della struttura metrica, così come il carattere spontaneo e imprevedibile della bellissima melodia, sembrerebbero comunque suggerire una concezione anzitutto musicale.
85. L'ottima interpretazione di Montand (appena citata nella nota 84), per sole voce e chitarra, va integrata con quella radiofonica di Juliette Greco (RAI 1952, citata nella nota 54), particolarmente apprezzabile per la resa, quasi cinematografica, sia del chiaroscuro cromatico-emotivo sia della sua illuminazione finale.

La stessa tipologia caratterizza anche un corpus piuttosto consistente di canzoni d'autore brasiliane, fra cui spiccano quelle composte da Chico Buarque, da solo (a partire dall'opera prima *Tem mais samba*, 1964), o in collaborazione con Tom Jobim (*Sabiá* e *Pois é*, 1968). Ma ancora più impressionante è la non meno ampia diffusione, nello stesso repertorio, di canzoni concepite realmente “da cima a fondo”, secondo il principio della più pura e sistematica costruzione progressiva (A→B→C, etc.). La palma va ancora a Buarque, in assoluto il cantautore che può vantare la più ampia e ricca gamma di soluzioni formali; il quale, d'altra parte, non è certo l'unico *cancionista* brasiliano ad aver applicato il principio *durchkomponiert* a generi tradizionali come il *Samba-canção* (da *Gota d'Água*, 1975, a *Vai passar*, 1984, e *Chão de Esmeraldas*, 1997) o il lamento femminile (vedi ad esempio la drammatica *Atrás da porta*, 1972). Il solco era già stato tracciato, molto tempo prima, da rappresentanti della “vecchia guardia” quali i già citati Pixinguinha e de Barro (*Carinhoso*, [1917-36] 1937), Dorival Caymmi (da *Dora*, 1945, a *Sargaço Mar*, 1985), o Cartola (*Acontece*, inciso diverso tempo dopo la sua concezione, nel 1972, lo stesso anno di *Atrás da porta*), fino a coinvolgere anche lo stesso Jobim, con Vinicius de Moraes, agli albori della Bossa Nova (*O que tinha de ser*, 1959).

Già nell'esempio più antico, *Carinhoso*, abbiamo a che fare non proprio con l'ardito esperimento di un compositore particolarmente impegnato o innovativo, ma con una “polka lenta”, poi riadattata a “chorinho”, che è a tutt'oggi considerata una delle canzoni popolari più amate, eseguite e registrate in Brasile.⁸⁶ Come nel più tradizionale dei *samba-choro canção*, per di più, la musica di Pixinguinha (1917) fu composta ben prima che il poeta João de Barro — meglio noto come Braguinha — v'imbastisse sopra, con grande abilità, i versi commissionatigli dalla cantante-attrice Heloisa Helena (1936), e per la prima volta fissati su matrice nella storica incisione di Orlando Silva (1937).⁸⁷ Da questo punto di vista, il ben più recente *samba-canção* di Buarque, *Chão de Esmeraldas*, la cui musica, assai insolitamente, è stata composta su un testo poetico preesistente (appositamente scritto per l'occasione da Hermínio Bello de Carvalho),⁸⁸ rappresenta davvero l'eccezione alla regola: tanto da avvicinare per una volta lo stesso Buarque quasi più al genere *erudito* del *durchkomponiert Lied* schubertiano

86. Sull'insolita genesi di *Carinhoso*, e sulla sua davvero unica fortuna in terra brasiliana, cfr. Severiano Jairo - Homem De Mello Zuza, *A Canção no tempo. 85 Anos de Músicas Brasileiras*, vol. 1 (1901-1957), editora 34, São Paulo, 1997, pp. 153-5. Stando alla testimonianza dello stesso Pixinguinha (ivi citata a p. 153), la composizione fu a lungo tenuta in disparte in quanto la sua struttura non seguiva il tipico schema di Rondeau, ABACA, che lo *choro* aveva a sua volta ereditato dalla polka.

87. 78-giri Victor 34181 (Lato A: *Carinhoso*; Lato B: *Rosa*, sempre con musica di Pixinguinha).

88. CD *Chico Buarque - As Cidades*, BMG/RCA/Ariola, 1998, traccia n. 12. Cfr. Homem Wagner, *Chico Buarque: Histórias de Canções*, Leya, São Paulo, 2009, p. 282.

che non a quello *popular* del *samba*.⁸⁹ Quel che conta, d'altra parte, è il risultato finale; che la musica sia composta prima o dopo le parole, la sua costruzione lineare e sempre mutevole si rivela comunque funzionale all'espressione mimetica e in divenire della progressione emotiva rappresentata nel testo verbale. Più rilevante mi sembra invece un altro elemento differenziale, che ci riporta ancora al punto chiave della ripetibilità: un *durchkomponiert Lied* come *Erlkönig*, anche a prescindere dalla sua estensione e dal suo carattere tragico, non può essere comunque ripetuto, né integralmente né in una sua parte; un *samba-canção* come *Chão de Esmeraldas*, viceversa, a prescindere dalla sua brevità, non solo può ma *deve* essere ripetuto, integralmente e anche più volte, proprio per prolungare *ad libitum* un movimento virtualmente incessante come quello della danza carnevalesca, insieme, ovviamente, ai sentimenti entusiastici di gioia, libertà e orgoglio identitario che essa contribuisce ad esprimere.

Non è questo però il caso di *Carinhoso*, anzitutto nella già citata incisione storica di Orlando Silva (1937), ma anche in molte delle sue più rappresentative interpretazioni successive, fra cui spicca quella davvero mirabile proposta da Maria Monte e Paulinho da Viola (2003).⁹⁰ In effettiva assenza di ripetizione alcuna, abbiamo qui a che fare con un lento, graduale eppure inesorabile crescendo poetico-musicale di carattere sempre più esplicitamente erotico, articolato in tre strofe completamente diverse nella struttura come nei contenuti, ma perfettamente consequenziali l'una all'altra (A→B→C): (1) dal palpitare felice di un cuore che sembra accontentarsi di guardare e inseguire la più sfuggente delle amate (A = 8 versi brevi: stile e andamento di "polka lenta", progressione in caduta libera ma incorniciata da un solido Sol maggiore, con saliscendi cromatico interno per trasmettere la sensazione fisica del batticuore) si passa alla → (2) dichiarazione intima del più "affettuoso" e "sincero" degli amori (B = 5 versi via via dilatati: stile strumentale ritmicamente più animato, da *choro*, con modulazione a Si minore e poi sospensione su Re maggiore in preparazione alla climax finale), e infine a → (3) qualcosa di veramente simile a un'esplosione orgasmica, soprattutto per via dell'insistente esortazione a "venire" ("Vem!" intonato quattro volte in crescendo e su un'altezza sempre più acuta), ma anche per i successivi inviti a "sentir o calor / dos labios meus" o a "matar esta paixão" (C = 9 versi variabili: ritorno a Sol maggiore, con modulazioni interne, e scioglimento finale di una melodia ora pienamente vocale, ancor più piacevole anche

89. NB: *erudito* e *popular* sono qui presi dal vocabolario portoghese brasiliano (non dai rispettivi italiano e inglese).

90. Si raccomanda vivamente l'ascolto e la visione del meraviglioso documentario di Izabel Jaguaribe, *Paulinho da Viola: Meu Tempo é Hoje*, DVD, Video Filmes, 2003: in particolare le rispettive testimonianze degli interpreti (26':17" - 27':48") e la loro per me inarrivabile esecuzione di *Carinhoso* per sola voce e chitarra (27':49" - 29':35").

perché più risolutiva e distesa). Non mi risulta che Braguinha conoscesse i versi di Goethe, ma i termini e le implicazioni del suo appassionato auspicio finale non sono molto diversi da quelli già affidati alle labbra di Gretchen nel punto culminante della sua rievocazione: ricapitolando, da “Oh, se potessi baciarlo / così come vorrei, / fra i suoi baci / potrei morire!” si passa ora, a distanza di poco più d'un secolo, a “Vieni a sentire il calore / delle mie labbra / in cerca delle tue, / vieni a uccidere questa passione / che mi divora il cuore! / Solo così, allora, / sarò felice, davvero felice”.

Un crescendo non meno appassionato, progressivo e irreversibile, anche se coinvolgente non più una singola coppia di amanti ma un intero popolo danzante, caratterizza *Vai passar*, ancor più lungo ed elaborato *samba de enredo* composto da Chico Buarque (con la collaborazione di Francis Hime) per auspicare, e di fatto preannunciare, la tanto attesa fine della dittatura militare in Brasile.⁹¹ Fra i tratti più impressionanti di questa monumentale architettura poetico-musicale, suddivisa in cinque blocchi strofici sempre diversi e dall'estensione globale di 140 battute (a loro volta ripetibili *ad libitum* nel contesto di una sfilata carnevalesca), è il carattere costantemente divagante e tortuoso del decorso armonico, tale da rendere quanto mai arduo il recupero finale della tonalità di partenza. Il fatto che ogni strofa sia internamente percorsa da sospensioni, deviazioni e trascoloramenti armonici, via via risolti — ma solo temporaneamente — all'inizio della strofa successiva, contribuisce da un lato a legare una sezione all'altra in un rapporto di sempre più stretta ed urgente consequenzialità, dall'altro a evidenziare, ed anzi promuovere, l'andirivieni temporale della stessa narrazione: entro una cornice in Sol maggiore proiettata verso il futuro e illuminata di speranza (strofe A ed E), infatti, la voce narrante riassume le fasi storiche di un passato infelice, allietato solo da una allegria “fugace”, come quella del carnevale, che può finalmente aspirare a divenire reale e duratura (strofe interne B-C-D, con costante divagare fra Sol minore, Do minore, Sib maggiore, Re minore, La minore, prima dell'atteso ritorno di Sol). Una così elaborata ed imponente articolazione pentapartita (A→B→C→D→E), naturalmente, è funzionale all'esplosione conclusiva di un vero e proprio grido corale di libertà (il quasi-*refrão* culminativo che dal verso “Ai, que vida boa, oleré” ci conduce all'ultimo “Vai passar!”).

91. LP *Chico Buarque*, Polygram, 1984, lato B, traccia n. 5. Anche in questo caso, come in quello già citato di *Chão de Esmeraldas* (1998), un *samba-canção* composto “da cima a fondo” ma iterabile *ad libitum* è collocato proprio alla fine dell'album, quasi a volerlo non tanto chiudere quanto mantenere idealmente aperto. Per una ricostruzione della genesi piuttosto articolata e complessa di questo monumentale *samba de enredo*, cfr. Werneck Humberto, *Chico Buarque: Tantas palavras. Todas as letras. Reportagem biográfica*, Schwarcz-Companhia das letras, São Paulo, 2007, pp. 106-7, 359, comprendente l'edizione del testo verbale. Una trascrizione musicale abbastanza corretta del samba è inclusa in Buarque Chico, *Songbook*, a cura di Almir Chediak, Lumiar, Rio de Janeiro, 1999, vol. 2.

È interessante notare come lo schema macrostrutturale di *Vai passar* sia in sostanza lo stesso di un'altra celebre canzone *durchkomponiert*, questa volta tratta dall'ultimo repertorio dei Beatles, totalmente estranea tanto al *samba* quanto al *choro* brasiliano, eppur sospinta da una così potente e trascinante carica erotico-emotiva da poter essere persino imparentata — per quanto alla lontana — all'infinitamente più delicata e raffinata *Carinhoso*. Mi riferisco alla già citata *Happiness is a Warm Gun*,⁹² dietro al cui *patchwork* poetico-musicale, così apparentemente casuale, ambiguo e a tratti criptico, è verosimile riconoscere il seminascosto fluttuare e poi sempre più prepotente emergere di una passione sconfinata come quella provata da John Lennon per Yoko Ono.⁹³ Anche qui si può individuare una serie unica e irripetibile di cinque strofe poetico-musicali, ben riconoscibili anche solo dai rispettivi incipit, a loro volta suddivisibili in tre blocchi macrostrutturali,⁹⁴ come segue:

A (“She’s not a girl who misses much”) → B (“She’s well acquainted with the touch of
the velvet hand”) ||
C (“I need a fix ‘cause I’m going down”) → D (“Mother superior jump the gun”) ||
E (“Happiness is a warm gun”) ||.

I primi due blocchi, bipartiti e separati da breve interludio strumentale, sono melodicamente e armonicamente piuttosto statici, rimanendo incentrati sulle rispettive aree tonali di La⁽⁷⁾ minore (A→B) e La⁽⁷⁾ maggiore (C→C→D); laddove l'intervento strumentale (C) non fa altro che introdurre il motivo portante della terza strofa (C). Il terzo e ultimo blocco (E), relativamente più orecchiabile e basato sulla ripetizione continua di un banale “giro di Do” (Do-la-Fa-Sol = I-vi-IV-V), è forse paragonabile ad una sorta di *chorus* o ritornello finale, ma solo in

92. LP *The Beatles [White Album]*, EMI, 1968, disco 1, Lato A, traccia n. 8. Per una buona trascrizione della canzone, cfr. The Beatles, *The Complete Scores*, Wise-Leonard, London, 1989-1993.

93. In merito cfr., ad esempio, la sintesi di MacDonald Ian, *The Beatles. L'opera completa*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 305-6. Per chi nutrisse ancora dubbi sulla natura dell'amore fra Lennon e Yoko Ono, si consiglia vivamente la visione del film di Michael Epstein, *LENNONYC*, Two Lefts Don't Make a Right Dakota Group and Thirteen's American Masters in association with wnet.org lennonyc, USA, 2010 (DVD distribuito in Italia da Feltrinelli, Milano).

94. La presente segmentazione e conseguente lettura di *Happiness is a Warm Gun* è in sostanza alternativa a quelle proposte rispettivamente in MacDonald, op. cit., e in Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, pp. 129-30. Fabbri, in particolare (che ringrazio per avermi fatto scoprire, tanti anni fa, una canzone che prima di allora avevo sottovalutato), non facendo distinzione tra i segmenti cantati e quelli puramente strumentali, attribuisce lettere diverse (C e D) a quella che per me costituisce un'unica sezione (C), il cui motivo portante (“I need a fix...”) è semplicemente introdotto da chitarra e basso elettrici. Il fatto che la sua serie di lettere si interrompe già sulla E applicata alla strofa di “Mother Superior...” (per me D), sembra implicare che l'ultima sezione (“Happiness...”, per me E) svolga una funzione non più strofica ma di ritornello finale, che infatti Fabbri chiama “Chorus” (a sua volta separato dalla Coda finale).

virtù del suo impatto coralmemente culminativo (in assenza di quella ripetitività ciclica che è propria di un ritornello vero e proprio). L'assenza di alcun nesso apparente fra una strofa e l'altra, non c'è dubbio, è qui diametralmente opposta alla ben congegnata consequenzialità a un tempo narrativa e musicale che in *Carinhoso*, e ancor più in *Vai passar*, raggiunge esiti addirittura virtuosistici; eppure l'esplosione finale di quella "Happiness", anche in virtù della costante mutevolezza delle strofe precedenti, risponde alla stessa logica formale ed espressiva che ha permesso a Buarque, e prima di lui a Pixinguinha e Braguinha, di esultare e godere con i loro altrettanto intensi "Que vida boa!", "Vem!", "serei Feliz!".

Come si vede, in conclusione, anche una canzone *durchkomponiert* può arrivare ad assumere una funzionalità espressiva altrettanto — se non ancor più — potentemente culminativa non solo di una ballata strofica con ritornello di matrice medioevale, ma anche di una più melodrammatica, teatrale, o festiva-liera canzone a struttura *verse-refrain*. Lo sapeva già benissimo lo Schubert delle Opp. 1 e 2, insuperato esegeta musicale di Goethe, di cui — almeno in tal senso — Pixinguinha e Caymmi, Jobim e Buarque, come anche Kosma, Lennon e non poi così pochi altri rappresentanti della canzone d'autore, possono oggi essere annoverati fra i più degni eredi.

ALESSANDRO BRATUS

LE FORME DELLA CANZONE COME SISTEMA. PIANI, CICLI, MODULI E PROCESSI¹

[...] se adottiamo un punto di vista universale e consideriamo le situazioni sociali di quelle tradizioni musicali che non hanno notazione, risulta chiaramente che la creazione e l'esecuzione di gran parte della musica sono principalmente il prodotto della capacità umana di scoprire strutture sonore e di riconoscerle in seguito. Senza processi biologici di percezione uditiva e senza il consenso culturale, di almeno un gruppo di individui, su ciò che si ascolta, non ci possono essere né musica, né comunicazione musicale.²

Sebbene non dedicate specificamente all'ambito della canzone, le parole di Blacking inquadrano in modo sintetico il problema della definizione della forma musicale lungo le stesse linee che vorrei ripercorrere in questo intervento. In primo luogo perché lo studioso inglese mette al centro una concezione percettiva della forma che procede dall'evento sonoro e a partire da questo ne ricostruisce le proprietà organizzative. In secondo luogo perché la sua attenzione per l'interazione tra eventi culturali e aspetti biologici punta a una visione dell'arte come attività umana complessa, nella quale aspetti antropologici, fisiologici ed espressivi sono inscindibili.³ In terzo luogo perché punta l'attenzione sulla forma in quanto qualità relazionale, dipendente dall'incontro tra un fatto musicale,

-
1. Desidero ringraziare gli organizzatori e i partecipanti al convegno per gli spunti e la quantità di idee che sono confluite nella versione finale di questo testo. Un pensiero in particolare va a Stefano La Via e a Claudio Cusi, che mi hanno offerto i loro preziosi suggerimenti per arrivare alla stesura definitiva.
 2. Blacking John, *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi/LIM, Milano, 1986, p. 32.
 3. Una simile prospettiva informa anche l'attuale convergenza tra scienze cognitive, psicologia e analisi musicale, seguendo alcuni stimoli già applicati in altri ambiti quali la storia dell'arte, gli studi sul cinema, l'antropologia. Nella vivace bibliografia che si sta sviluppando, specialmente in area anglosassone, si possono segnalare alcuni titoli: Parncutt Richard, *Harmony: A Psychoacoustical Approach*, Springer, Berlin, 1989; Zbikowski Lawrence, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, New York, 2002; Temperley David, *The Cognition of Basic Musical Structures*, MIT Press, Boston, 2004; *Language and*

il sistema teorico di riferimento usato per concettualizzarlo e la comunità dei suoi ascoltatori, intesi come individui e come collettività.⁴ L'ultimo elemento che vorrei trarre dalla citazione di Blacking è il riferimento a pratiche che non dipendono esclusivamente dalla notazione per la loro trasmissione, la cui testualità è il risultato di un tipo di attività musicale nel quale il momento compositivo e performativo sono inseparabili. Questa condizione accomuna le musiche di tradizione orale e la *popular music*, seppur con una differenza fondamentale: nella seconda la presenza e il perfezionamento delle tecnologie di registrazione rende la *performance* fissata su disco un costrutto non necessariamente aderente a un evento reale, il cui risultato finale viene definito da un atto di "composizione fonografica".⁵

Ripercorrendo a ritroso i quattro punti evidenziati a partire dalla citazione di Blacking e applicandoli all'ambito specifico della canzone si guadagna una prospettiva più ampia rispetto al problema della sua definizione formale. Un punto

Music as Cognitive Systems, edited by Rebuschat Patrick, Rohrmeier Martin, Hawkins John A. and Cross Ian, Oxford University Press, Oxford, 2012.

4. Sull'emergere di una prospettiva "relazionale" e sulle sue conseguenze nel campo degli studi musicali, scrive Nicholas Cook: "The idea of a relational musicology [...] is gaining momentum as a means of addressing key personal, social and cultural work that is accomplished by music in today's world: this is helping to counteract some of the blind spots of a traditional musicology oriented more or less exclusively towards the aesthetics of subjectivity, and towards musical products rather than processes of meaning production" (*Anatomy of an Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology*, in *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, edited by Stan Hawkins, Ashgate, Farnham, 2012, p. 196). La discrepanza tra teoria musicale e discorso analitico, o — in termini antropologici — tra un approccio di tipo etico o emico, costituisce la radice del cosiddetto "problema musicologico" (come lo definisce Richard Middleton) che molti studiosi di *popular music* rimproverano alla musicologia nel suo complesso, ossia l'applicazione acritica di concetti elaborati per altri repertori a musiche che sono costruite secondo criteri differenti (*Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 157-81). A questo proposito, il rapporto tra teoria musicale e analisi della *popular music* è stato oggetto di una nutrita mole di contributi, tra i quali si segnalano almeno: Fabbri Franco, *Analizzare la popular music: perché?*, in *L'analisi musicale*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Milano, Unicopli, 1991, pp. 84-95; Covach, John, *Popular Music, Unpopular Musicology*, in *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp. 452-70; Fink Robert, *Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon*, in *Rock Over the Edge. Transformation in Popular Music Culture*, Duke University Press, Durham, 2002, pp. 60-109; Borio Gianmario, *Una storia unitaria delle musiche del XX secolo?*, «Il Saggiatore musicale», X/2 (2003), pp. 333-49; Tagg Philip, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*, MMSMP, Larchmont, 2012; Moore Allan F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham, 2012.
5. Julien Olivier, 'A Lucky Man Who Made the Grade': *Sgt. Pepper and the Rise of a Phonographic Tradition in Twentieth-century Popular Music*, in *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today*, edited by Olivier Julien, Aldershot, 2008, pp. 147-69.

di partenza imprescindibile, sotto il profilo testuale, è la distinzione proposta da Allan Moore tra *song*, *performance* e *track*.⁶ Il primo indica gli elementi invariati in grado di identificare una determinata canzone (sequenze accordali, testo verbale, scansione ritmica, l'armatura fondamentale del percorso melodico), il secondo si riferisce agli aspetti quali l'arrangiamento, la velocità, il *mood*, lo stile, le scelte di produzione. Alla confluenza tra queste due dimensioni si trova la "traccia", l'attuazione dell'idea compositiva dopo aver subito un processo di messa in forma; è tale oggetto a costituire la base per la percezione della canzone come prodotto riproducibile, il testo dal quale possono procedere le considerazioni analitiche su questo repertorio.⁷ Dal punto di vista relazionale e percettivo, la materia sonora contenuta nell'artefatto registrato dà origine a un'esperienza sensoriale complessa, nella quale strutture e connotazioni culturali interagiscono in maniera dialettica, riflettendosi su un piano dei significati nel quale vengono a convergere istanze di tipo razionale e corporeo.⁸ La canzone può essere quindi definita un progetto comunicativo nel quale la *performance* ri-costruita sul disco è organica a una precisa idea di pubblicazione fonografica, multi-modale e sinestetica, capace di attivare percorsi intermediali di comprensione e significazione.⁹ Al tempo stesso, la disponibilità dell'evento sonoro ad accogliere

6. Moore, pp. 15-6.

7. A questo proposito, rimando anche al contributo di Stefano La Via in questo stesso volume. Introducendo i principi formali ritrovabili ad ampio raggio nella canzone, La Via riconosce a ogni canzone un'individualità specifica: "[...] non solo «ha una sua forma», ma «è una forma» a se stante". Cfr. pp. 10-1.

8. Una tale integrazione tra aspetti culturali, sensoriali e strutturali a partire da una prospettiva ecologica riporta al concetto di *affordance* sviluppato da James J. Gibson nel campo della percezione visiva (cfr. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979). Per una panoramica aggiornata sulle applicazioni delle sue teorie in campo musicale, si veda Windsor Luke W. and de Bézenac Christophe, *Music and Affordances*, «Musica Scientiae», XVI/1 (2012), pp. 1-19.

9. L'idea di intermedialità a cui mi riferisco è quella di Pietro Montani, ovvero una possibilità di significazione che si crea non all'interno di un singolo media, bensì aggregando in un immaginario le rappresentazioni dello stesso oggetto (cfr. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari, 2010). Che la registrazione possa essere intesa come segno di un corpo e che attivi percorsi di comprensione non solamente aurali, è alla base della concezione "audiotattile" di Vincenzo Caporaletti (*I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005), così come delle più recenti ricerche sulla mediazione tecnologica nell'influenzare la percezione di autenticità e di relazione tra ascoltatore e oggetto registrato. A questo proposito, si vedano ad esempio: Moore Allan F., *Authenticity as Authentication*, «Popular Music», XXI/2 (2002), pp. 209-23; Id., *Where is here? An Issue of Deictic Projection in Recorded Song*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXV/1 (2010), pp. 145-82; Auslander Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London, 2008; Dibben Nicola, *Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity*, in *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, edited by Derek B. Scott, Ashgate, Aldershot, 2009, pp. 317-33; Moore Allan F., Schmidt Patricia, Dockwray Ruth,

molteplici possibilità di segmentazione, ovvero dell'operazione alla base di qualsiasi tentativo di astrazione di una forma a partire dall'esperienza, permette di riconoscere nella canzone una potenziale pluralità di stratificazioni strutturali. È a questo punto del ragionamento che il mio discorso si trova a riconsiderare la questione relativa alla forma della canzone non solamente nei termini di una successione di sezioni variamente denominate (strofe, ritornelli, *bridge*, *refrain*, *chorus*, introduzione, etc.), ma anzitutto come ricostruzione di una complessità. La concezione della forma musicale che ne consegue, intesa come concretizzazione di idee che assumono nell'oggetto artistico una configurazione determinata e chiaramente definita, si riflette in una visione della canzone come sistema di relazioni e di tensioni tra differenti dimensioni organizzative.¹⁰

Concepire la forma in questi termini aiuta anche a spostare la discussione sul piano prettamente teorico, mentre negli studi sulla *popular music*, anche sulla scorta di una fiorente manualistica, la questione è stata più spesso trattata da un punto di vista storico-terminologico.¹¹ L'obiettivo è quello di prescindere dal contesto e dalle circostanze compositive di uno specifico oggetto, nel tentativo di lasciar emergere una griglia analitica in grado di contenere le più diverse configurazioni particolari. Piuttosto che la forma (o le forme) nella (o della)

A Hermeneutics of Spatialization for Recorded Song, «Twentieth-century Music», VI/1 (2009), pp. 81-112.

10. Nell'ambito degli studi sulla tradizione eurocolta, una critica simile al concetto di forma si trova nell'opera di un teorico come Ernst Kurth. Nei suoi scritti emerge una proposta teorica alternativa a quella delle più consolidate teorie della forma: "Appena si abbandona la prospettiva classicista, si scopre che la teoria ha tentato di consolidare una sostanza di per sé fluida per poterla misurare con spirito geometrico, ha scisso la melodia in schemi di fraseggio che non tengono conto dei gradi tensionali tra le singole note, ha irrigidito il movimento in un astratto «ordine» delle componenti" (Borio Gianmario, *Forma come sintassi o come energia*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 209). Si veda anche Cecchi Alessandro, *La morfologia musicale di Ernst Kurth tra fondazione filosofica e differenziazione stilistica*, «Studi musicali», II/2 (2011), pp. 413-46.
11. Cfr. Fabbri Franco, *Forme e modelli nelle canzoni dei Beatles*, in *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 53-80; Kaiser Ulrich, *Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», VIII/1 (2011), pp. 43-75; (Per)form in(g) Rock, «Music Theory Online» special issue, XVII/3 (2001), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/toc.17.3.html>; von Appen Ralf, Frei-Hauenschild Markus, *AABA, Refrain, Chorus Bridge, Prechorus*, in *Analysen populärer Musik*, herausgegeben von Dietrich von Helms und Thomas Phleps, Bielefeld, Transscript, 2012, pp. 57-124. Nella produzione contemporanea di manuali dedicati alla scrittura di canzoni, si segnalano a titolo di esempio: Weissman Dick, *Songwriting. The Words, the Music & the Money*, Hal Leonard, Milwaukee, 2001; Rikky Rooksby, *The Songwriting Sourcebook. How to Turn Chords into Great Songs*, Backbeat, Milwaukee, 2003; Peterik Jim, Austin Dave, Cathy Lynn, *Songwriting for Dummies*, Wiley, Hoboken, 2010.

canzone, mi interessa in questa sede evidenziare le logiche sottese alle possibili interazioni tra testo verbale, musica, sonorità in uno specifico genere compositivo che si definisce in base ad alcune proprietà organizzative comuni, a partire dalla confluenza e dall'eterogeneità dei suoi elementi costitutivi. Si inizierà dal riconoscimento della coesistenza dinamica tra piani discorsivi differenti (multiplanarietà), ognuno dei quali basato sulla riproposizione di elementi melodici, ritmici o armonici (ripetizione). Tali eventi tendono ad aggregarsi intorno a sezioni riconoscibili (modularità), il cui sviluppo non è solamente affidato alla variazione melodica, ma anche all'accumulazione progressiva di suoni, strumenti, effetti (stratificazione). Per dimostrare la contemporanea presenza di queste dimensioni e la loro interazione dinamica, illustrerò i singoli punti della discussione attraverso l'analisi dettagliata di una canzone, *Lonely Boys* dei Black Keys.¹² Se poi l'applicazione di questa armatura concettuale possa, o meno, trovare riscontro e applicazione in altri repertori, è un interrogativo che vorrei lasciare aperto agli altri musicologi e analisti, come contributo a un dibattito che mi auguro ancora vivace e produttivo.

1. I piani del testo verbale e della musica

Procedendo dall'unione tra le due componenti della parola e del suono, la costituzione stessa della canzone implica la presenza di piani discorsivi diversi, la cui azione reciproca rappresenta una prima istanza fondamentale per definirne gli attributi espressivi e narrativi. Sotto questo profilo emerge la rilevanza cruciale di quella "tridimensionalità" poetico-musicale sottolineata da Stefano La Via in più occasioni nei repertori vocali di diverse epoche e contesti, la cui considerazione è senz'altro necessaria per ricostruirne le possibilità di significazione.¹³ Una concezione multiplanare della canzone riconosce la possibilità che questa possa essere letta (e forse anche scritta) come campo aperto a orizzonti di comprensione inevitabilmente personali, legati a esperienze e alla sensibilità individuale, ma non totalmente indeterminato. Tale spazio viene delimitato dalle sue caratteristiche

12. Dall'album Black Keys, *El Camino*, Nonesuch 529099-2, 2011. La scelta del brano è stata dettata da un criterio esclusivamente quantitativo: si tratta infatti della canzone prima classificata tra i singoli rock più venduti del 2012 secondo la rivista *Billboard* (*Best of 2012. Rock Songs 1-10*, Billboard.com, <http://www.billboard.com/charts/year-end/2012/hot-rock-songs>). Sebbene il successo non necessariamente sia garanzia della qualità o del pregio artistico, può almeno indicare il valore paradigmatico di un oggetto nei confronti del suo pubblico di riferimento, in questo caso quello americano i cui gusti si orientano verso un macrogenere definibile come "rock".

13. Un'introduzione a questo concetto, comprensiva di ampie spiegazioni teoriche e di un'abbondanza di esemplificazioni pratiche, si trova in La Via Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci, Roma, 2006.

specifiche, in una continua negoziazione tra oggetto e suo percettore. Mappare questo luogo di incontro credo sia il compito proprio dell'analisi musicale, che non deve cercare risposte univoche, ma piuttosto dedicarsi a ricostruire queste reti di significati.¹⁴ Ancor più dal momento che la canzone può essere assimilata ai *musical multimedia*, trovandosi all'intersezione tra parola e musica, in un oggetto complesso nel quale le reciproche omologie, insieme ai contrasti e alle contraddizioni tra i diversi livelli strutturali, contribuiscono a darle complessità e profondità.¹⁵

Il primo passo nell'analisi di *Lonely Boy* sarà allora quello di andare a evidenziare i motivi di divergenza tra testo verbale e costruzione musicale, a partire dalla macroforma. Com'è possibile osservare nella Tabella 1, il primo si sviluppa attraverso l'alternanza tra la strofa, nella quale la presenza di elementi ripetuti alla lettera è ovviamente minore, e il ritornello, ripreso in maniera identica nelle sue varie occorrenze.

Le due strofe sono accomunate da caratteristiche strutturali simili, ma sono contraddistinte da un grado di normatività piuttosto basso: lo si può inferire dall'assenza di uno schema rimico comune, limitato alla rima A ai versi 1 e 3 e alla ricorrenza dei versi 7 e 8, preparatori all'ingresso del ritornello. Quello della distinzione tra strofa e ritornello è uno degli aspetti sui quali si tornerà più volte, dato che emerge in modo prepotente in una canzone nella quale i materiali di base — motivi melodici, armatura modale di riferimento per la costruzione delle singole parti, giro armonico — sono molto limitati e tendono quindi a relazionarsi secondo logiche combinatorie. Proprio tale caratteristica assume, infatti, un ruolo cruciale nel passaggio dalla struttura della canzone alla rete dei possibili significati che vengono resi disponibili all'ascoltatore. Ad esempio, la scelta di ripetere continuamente i suoni in rima tra le due strofe (sei su sedici versi in totale terminano con la stessa parola, "you"), così come la ripetizione del verbo "to bleed", pone alla base delle due sezioni un'unitarietà maggiore di quanto prefigurato dalla sola ripresa di alcuni elementi dello schema rimico e dei versi finali. La strofa, come funzione della forma, viene così ad avvicinarsi al ritornello — in

14. Come scrive Allan Moore, il significato comprende una serie di "[...] processes that develop out an encounter with the music by which a track's meaning can be addressed, by which its enlivening of our experience can be focused on, in order to show what effect musical detail has on that enlivening, why it is important that is sound just like *this* rather than like *that*." (Moore, *Song Means*, p. 164. I corsivi sono dell'originale).

15. Il concetto di *musical multimedia*, un insieme ampio che comprende le più diverse tipologie di audiovisivo (dall'opera alla canzone), è ripreso da Cook Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Clarendon Press, Oxford, 1998. Anche le categorie di omologia, contrasto e contraddizione (in inglese *conformance*, *contest*, *complementation*), sono tratte dal suo modello teorico che si basa sulla considerazione sincronica dei diversi livelli di costruzione del discorso, quale via privilegiata per lasciarne emergere il significato (si vedano in particolare i capitoli 1-3).

| | | | | |
|--------|---|---|------------------|----------------|
| 0'00'' | | | Introduzione (A) | a ¹ |
| 0'16'' | | | | a ² |
| 0'27'' | | | | a ³ |
| 0'39'' | 1A 2B 3A 4C* 5D 6E 7E 8E | Well, I'm so above you And it's plain to see But I came to love you Anyway So you pulled my heart out And I don't mind bleedin' And the whole time you keep me waiting Waiting, waiting | Strofa 1 (B) | |
| 1'02'' | 1F 2E 3F 4E 5G 6G 7F 8E | Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting I'm a lonely boy I'm a lonely boy Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting | Ritornello (C) | |
| 1'25'' | | | Intermezzo 1 | a ³ |
| 1'36'' | 1A 2A 3A 4H 5A 6I 7E 8E | Well your mama kept you But your daddy left you And I shoulda' done you Just the same. But I came to love you Am I going to bleed? And the whole time you keep me waiting Waiting, waiting | Strofa 2 (B') | |
| 2'00'' | 1F 2E 3F 4E 5G 6G 7F 8E | Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting I'm a lonely boy I'm a lonely boy Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting | Ritornello (C) | |
| 2'23'' | | | Intermezzo 2 | a ¹ |
| 2'34'' | | | | a ² |
| 2'45'' | 1F 2E 3F 4E 5G 6G 7F 8E | Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting I'm a lonely boy I'm a lonely boy Oh oh oh oh I got a love that keeps me waiting | Ritornello (C) | |

Tabella 1: Principali suddivisioni formali e analisi delle rime del testo verbale di *Lonely Boy*

quanto sezione ripetuta letteralmente —, introducendo un primo motivo di frizione tra le aspettative nei confronti dell’oggetto-canzone (e delle sue parti costitutive) e la sua particolare realizzazione.¹⁶ Lo stesso si può dire considerando la diversa articolazione alla base del testo verbale e della musica: se il primo si può considerare in senso processuale quale risultato di un movimento pendolare tra le due alternative della strofa e del ritornello, nella seconda la presenza e la posizione di una serie di interventi strumentali complica il tipo di percorso, nel quale interagiscono cinque tipologie di tessitura e configurazione sonora differente.



Figura 1: *Lonely Boy*, sviluppo del testo verbale e delle sezioni musicali a confronto

Come già indicato nella Tabella 1, le lettere a¹, a² e a³ indicano le tre sezioni dell’Introduzione, caratterizzate da idee melodiche distinte tra loro sotto il profilo intervallare e della realizzazione sonora. Ognuna di queste sarà riproposta nel corso di *Lonely Boy* anche per separare i suoi tre principali archi formali: la doppia ripetizione del ciclo strofa-ritornello e la riproposizione finale di quest’ultima sezione. Pur senza porsi in netto contrasto con il testo verbale, ma assecondandone il movimento, la sequenza delle sezioni musicali introduce nuovi motivi di ricorsività a largo raggio, dando origine a una struttura maggiormente complessa nella quale ripetizione e necessità di varietà giungono a contemperarsi attraverso la sincronica presenza di piani di articolazione differenti.

Un ultimo aspetto che dimostra la presenza di livelli organizzativi compresenti all’interno della canzone si può osservare considerandone la dimensione ritmica. In primo luogo si può evidenziare come la pulsazione di riferimento, ossia quella alla semiminima, sembra messa in opera diversamente nella batteria e negli altri strumenti. Se, infatti, lo schema del *backbeat* “classico”, con la percussione del rullante sul secondo e quarto tempo della battuta, suggerirebbe

16. È ancora Allan Moore a definire questa proprietà delle canzoni come dimensione privilegiata per giungere alla loro interpretazione, quando esplicita l’intenzione di “[...] focus on the notion of friction that can operate between the expectations listeners may bring to a track, on the basis of normative assumptions, and a track’s frequent refusal to conform to those assumptions.” (Moore, *Song Means*, p. 164).

per l'intero brano un *beat* a 170 BPM, l'organizzazione fraseologica delle altre parti — a iniziare dal primo *riff* della chitarra — sembra invece sottintendere un'indicazione di tempo dimezzata, con un riferimento a 85 BPM. Questa seconda opzione è stata mantenuta per le trascrizioni e gli schemi formali che si presenteranno nel corso dell'intero articolo. In secondo luogo, si nota come la stessa realizzazione del metro di 4/4 sia messa in pratica in maniera differente nella parte vocale e nell'accompagnamento strumentale della strofa.

Esempio 1: *Lonely Boy*, voce, Strofa 1 (in grassetto gli accenti del testo verbale)

L'esempio musicale mostra come il cantato di Dan Auerbach renda ciascun verso con un breve motivo della lunghezza quattro semiminime. Nelle prime sei occasioni l'attacco di ogni verso corrisponde al quarto tempo della battuta, portando così il primo accento forte (in grassetto) a corrispondere con l'inizio della misura. Quest'ultima è definita, nella trascrizione, dal ricorrere dei *riff* e della configurazione ritmica degli altri strumenti, che scandiscono il *groove* a partire da una sovrapposizione tra moduli ritmico-melodici sovrapposti. Lo scarto tra questi due elementi, la melodia e lo "sfondo" dato dall'accompagnamento,¹⁷ oltre a proporre un motivo di frizione tra testo verbale e realizzazione musicale, è un elemento che contribuisce a marcare la distinzione tra strofa e ritornello. Anzi, con il recupero della quadratura ritmica (alla penultima battuta dell'Esempio 1) ne anticipa una peculiarità, ossia la corrispondenza tra impianto metrico e frase melodica caratteristica della seconda sezione cantata.

2. Ripetizione, varietà e i piaceri del *popular*

Tra le proprietà che concorrono alla messa in forma di una canzone, la ripetizione ha rappresentato uno dei principali centri concettuali nella riflessione di

17. Uso qui la metafora della "figura" e dello "sfondo" per distinguere tra funzioni melodiche e di accompagnamento sulla scorta di quanto più volte proposto nelle analisi di Philip Tagg (*Popular music. Da Kojak al rave*, CLUEB, Bologna, 1994).

Richard Middleton, che l'ha posta al centro di un'ampia costruzione teorica. È nella canzone *popular* che la sua presenza diventa un dato strutturante:

[...] in most songs the flow of time is shaped by periodic divisions associated with the ends and the beginnings of phrases and sections; these moments, which usually coincide with divisions between lines and verses in the lyrics, articulate the temporal process hierarchically, so that, say, a shift from verse to chorus or the reprise of a previous section takes on a particular structural significance, allowing subordinate sets of relationships to work themselves out at lower levels between these «structural downbeats».¹⁸

Quello che distingue la canzone sarebbe così la presenza pervasiva di un sistema di periodicità organicamente collegate e coordinate in un sistema di gesti che favoriscono un coinvolgimento dell'ascoltatore facendo appello alla dimensione fisica, cinetica della forma.¹⁹ Il livello gestuale, articolandosi in un discorso e attraverso l'interazione con le altre dimensioni — quali strumentazione, vocalità, testo verbale, stile, etc. — arriva a definire le condizioni di base per la comprensione e l'interpretazione dell'oggetto.²⁰ Inoltre, tale proprietà strutturale è, da un lato, il punto di partenza per un'analisi di tipo paradigmatico, in grado di ricostruire una sorta di “albero generativo” dei suoi elementi grammaticali e, dall'altro lato, è alla radice di quelli che Middleton definisce i “piaceri del testo pop”. Questi si andrebbero a originare nella relazione dinamica tra la riproposizione del noto e l'introduzione di elementi inaspettati, in una tensione tra i principi del *plaisir* e della *jouissance* legati rispettivamente alla conferma o alla smentita delle aspettative di un fruitore nel confrontarsi con la singolarità di ogni specifico testo.²¹ Complica ulteriormente questo quadro la presenza di

18. Middleton Richard, *Form*, in *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell, Malden, 2000, p. 143.

19. Sotto questo profilo la distinzione tra diversi livelli e forme di ripetizione nella musica elettronica da ballo contemporanea, un repertorio nel quale la componente fisica riveste una ovvia centralità tanto nella logica compositiva quanto nei suoi usi sociali, è stata al centro dell'analisi di alcuni brani di *house music* sviluppata in Hawkins Stan, *Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric*, in *Analyzing Popular Music*, edited by Allan Moore, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 80-102.

20. A questo proposito si cfr. le analisi presentate in Middleton Richard, *Analisi della popular music e musicologia: gettare un ponte?*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», VIII/2 (2002), pp. 115-31. Sullo stesso piano si muovono le considerazioni di Allan Moore, che inizia il capitolo intitolato *Form* del suo ultimo libro proprio da una disamina delle principali tipologie di organizzazione metrica e ipermetrica nella musica rock anglo-americana (*Song Means*, pp. 51-69).

21. La distinzione tra le due categorie è discussa dallo studioso francese Roland Barthes in *I piaceri del testo*, Einaudi, Torino, 1975. Cfr. Middleton Richard, *'Play it Again, Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, «Popular Music», III/1 (1983), pp. 235-70.

diverse tipologie di ripetizione, “discorsiva” (operante a livello di frase, periodo, sezione) e “musematica” (in relazione a ciclicità che hanno più a che fare con intervalli temporali riferibili al concetto di “presente esteso”),²² che fanno appello a differenti possibilità di risposta da parte dell’ascoltatore:

The idea that «The Stones give us energy, The Beatles take energy», a personalised form of quite commonly felt distinction within popular music, probably refers to the ability of music with a greater reliance on musematic repetition to achieve a *resonance* with primary psychic energy flow, setting it in motion, while more discursive forms, even including repetition, demand a greater *investment* of ego-energy.²³

Per Middleton la ripetizione non è quindi solamente un principio formale, bensì una chiave per connettere l’organizzazione temporale degli eventi sonori con la dimensione fisica e intellettuale degli ascoltatori, mettendo in questione la netta separazione tra le istanze dell’analisi — come ricostruzione degli elementi costitutivi dell’oggetto — e la sua interpretazione.

La Figura 2 fornisce uno schema complessivo di *Lonely Boy*, nel quale è stata evidenziata la periodicità degli elementi che, in ciascuna parte strumentale o vocale, portano a riconoscere elementi ripetuti.²⁴

Il principio della ripetizione si riverbera a diversi livelli, da quello macroformale che coinvolge le sezioni più ampie e indicate con le lettere da a¹ a C (cfr. Figura 1), alla presenza nella parte vocale di versi ricorrenti a livello verbale (cfr. Tabella 1) e motivico, fino alla suddivisione delle singole parti strumentali basata sulla riproposizione di motivi melodici, *riff* strumentali e *pattern* di batteria. Il sistema risultante da questo insieme di ricorrenze è un’altra dimensione imprescindibile per definire la forma di questa specifica canzone, come sequenza di sezioni ognuna contraddistinta da singole unità di durata diversa, da un massimo di due battute a un minimo di un singolo *beat*. Così il segmento a¹ dell’Introduzione viene costruito attraverso la stratificazione tra il *riff* 1a della

22. Per la definizione e l’applicazione analitica del concetto di “presente esteso” e al suo collegamento con la logica intensionale nella costruzione musicale della *popular music*, cfr. Tagg Philip, *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*, Il Saggiatore, Milano, pp. 196-208, 324. La distinzione tra principi compositivi “intensionali” ed “estensionali”, interpretati come propri, rispettivamente, della *popular music* e della tradizione eurocolta, si trova in Chester Andrew, *For A Rock Aesthetic*, «New Left Review», XI/59 (1970), pp. 83-96; Chester Andrew, *Second Thoughts On A Rock Aesthetic: The Band*, «New Left Review», XI/62 (1970), pp. 75-82.

23. Middleton, *Play it Again*, p. 267. I corsivi sono riportati come nell’originale.

24. Per esigenze di sintesi e di chiarezza grafica, lo schema non tiene conto delle varianti micro-ritmiche o di variazioni melodico-ritmiche non sostanziali, o della presenza di eventi locali il cui scopo è quello di segnalare la presenza di gruppi ipermetrici più ampi, ad esempio la percussione del *crash* della batteria all’inizio delle sezioni a², a³, C, a¹, a².

chitarra 1, della durata di una misura, e un *pattern* di batteria da due tempi nel quale alla scansione sui sedicesimi del *tom* basso si sovrappongono i colpi in levare sul rullante.²⁵ In *a*², invece, il braccio destro del batterista continua a marcare i sedicesimi, questa volta sul *charleston* chiuso, mentre il sinistro ripete la medesima scansione del *pattern* precedente sul rullante. A questo secondo ritmo di batteria (*pattern* 2c) si sovrappone una figurazione di basso in semiminime di due battute (*riff* 2b e 2b', cfr. Esempio 2) — la prima sul mi₀, la seconda sul la₀ — e l'esposizione di una stessa idea melodica raddoppiata all'ottava da parte delle chitarre e del sintetizzatore (*riff* 2a). L'ultima parte dell'Introduzione (*a*³) vede un nuovo svuotamento della tessitura e una diversa sovrapposizione di eventi periodici, nel quale la batteria riprende la figurazione iniziale, ma svolgendola interamente sul rullante con entrambe le braccia (*pattern* 1b'), la chitarra 1 anticipa la scansione in levare che accompagnerà la strofa (*riff* 3a) e la chitarra 2 suona una figurazione "a incastro" a cavallo delle battute (*riff* 3b). Così facendo, quest'ultima parte strumentale anticipa anche quello scarto tra l'impianto metrico dell'accompagnamento e la parte vocale già sottolineato nel paragrafo precedente (cfr. Esempio 1).²⁶ È in tale aspetto che è possibile riconoscere il contrasto tra il *plaisir* della scansione regolare dell'accompagnamento e la *jouissance* distruttiva delle figure del cantato e della chitarra 2; la sonorità fortemente distorta di quest'ultima riporta, tra l'altro, a una materia sonora plastica e più vicina alla duttilità della voce, riconfermando la continuità ideale esistente tra queste due parti. Nella strofa (B e B') all'espansione del *riff* 3a della chitarra, funzionale ad accomodarne il profilo al *loop* armonico,²⁷ si oppone lo spostamento ritmico della linea vocale, almeno fino all'entrata del penultimo verso, mentre la batteria prosegue mantenendo il *pattern* 1b'. Il ritornello (C) contrasta con la strofa non solo nel riportare la quadratura ritmica della linea vocale alla scansione del tempo in 4/4, ma anche perché presenta il massimo grado di stratificazione degli elementi ripetuti. In questa sezione le due chitarre (il *riff* 4 è una semplice ritmica a sedicesimi sui *power chord*)²⁸ e il basso proseguono in una organizzazione su

25. Tale modulo ritmico sarà quello mantenuto dal braccio sinistro del batterista per tutta la durata della canzone, con una persistenza tale da poter essere considerato il vero e proprio nucleo propulsivo dell'intera *Lonely Boy*.

26. Si noti anche come la sezione *a*³, seppure con minime varianti nel *riff* della chitarra 2, sia riproposta alle battute 31-34, prima della seconda riproposizione della strofa.

27. La sequenza di due battute prevede una misura sul Mi e la seconda suddivisa equamente tra Sol e La. Anche il basso adatta la scansione a semiminime del *riff* 2b a questa successione di fondamentali. A proposito del carattere armonico, va precisato che si tratta di bicordi che insistono sulla scala pentatonica di Mi minore (mi-sol-la-si-re), in ogni caso privi della terza e di uno spiccato carattere maggiore o minore in senso funzionale, ma riconducibili più a una logica pendolare tra il primo e il terzo grado dell'intelaiatura modale.

28. Anche in questo caso si tratta di aggregati verticali senza la terza, che seguono la stessa scansione delle fondamentali della strofa.

· LE FORME DELLA CANZONE COME SISTEMA. PIANI, CICLI, MODULI E PROCESSI ·

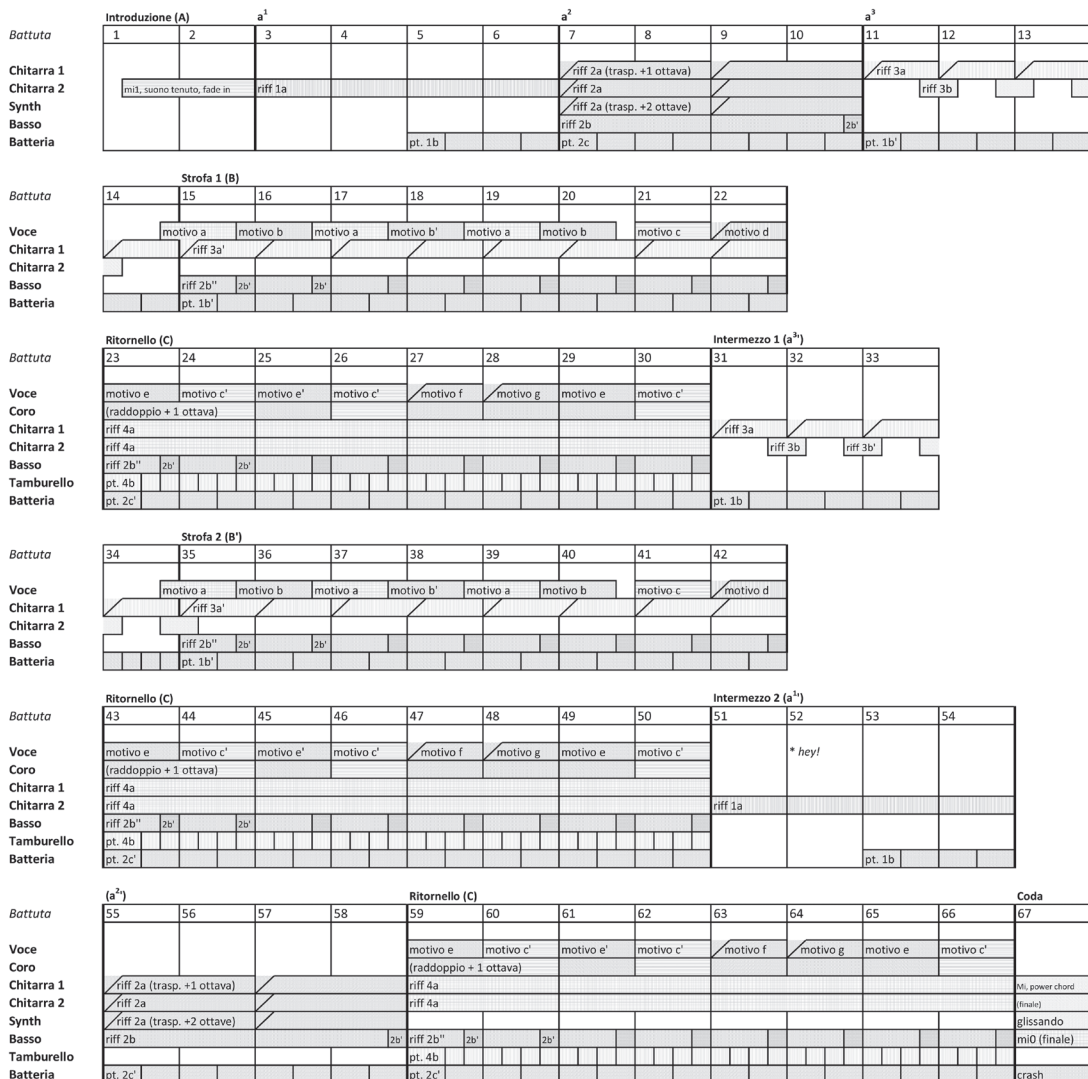


Figura 2: *Lonely Boy*, schema formale dell'arrangiamento e degli elementi ripetuti (le linee diagonali all'inizio dei cicli indicano l'attacco in levare)

cicli di due battute, la voce — raddoppiata dal coro femminile — si riporta sulla suddivisione metrica dell'accompagnamento strumentale, la batteria riprende la ritmica già esposta in a^2 sostituendo il *charleston* chiuso con quello aperto e variandone leggermente i valori ritmici (*pattern 2c'*),²⁹ infine viene aggiunta una

29. Al posto di marcare tutti i sedicesimi, ora la figura ritmica è ottavo-sedicesimo-sedicesimo-ottavo-ottavo.

parte di tamburello dotato di sonagli a marcare gli ottavi. In tal modo la funzione di questa sezione come momento culminante viene ulteriormente confermata: dal punto di vista del testo verbale per la presenza del titolo del brano, dal punto di vista dell'arrangiamento in quanto caratterizzata dalla presenza di un numero maggiore di voci e parti strumentali, infine dalla massima stratificazione delle strutture metriche e ipermetriche.

3. La natura modulare della canzone

La terza proprietà che entra in gioco nel dare forma a una canzone si riscontra nella successione tra le sue sezioni, parti mobili di un modello ideale in grado di caratterizzare il suo svolgimento e di garantirne la riconoscibilità in esecuzioni diverse da quella consegnata alla registrazione. Tale successione assume il carattere di un referente

[...] riconducibile a elementi significativi più o meno condivisi dall'emittente e dal destinatario di processi improvvisativi — tra *performer* e uditorio — e tali fattori possono assumere varie configurazioni, come sistemi di regole (ad es. scale o modi) o schemi formali (la struttura del chorus nel jazz, la fuga nell'improvvisazione organistica) o, addirittura, come simbolizzazioni extramusicali.³⁰

Qui Caporaletti fornisce un'ampia, generale definizione di “modello” partendo dalle riflessioni già sviluppate in ambito etnomusicologico da studiosi come Bruno Nettl, Bernard Lortat-Jacob, Simha Arom.³¹ Nel caso della canzone, e di gran parte della *popular music* nella quale è prevalente l'influsso del linguaggio anglo-americano, i modelli impiegati sono facilmente riconoscibili, essendo soggetti a una stretta periodicità nella quale emerge la centralità del modulo, ovvero un “elemento ipercodificato i cui componenti sonori sono soggetti a sostituzione, situandosi a questo livello la libertà improvvisativa, fatta salva l'integrità dello stampo temporale che li organizza e raccoglie”.³² È la presenza di questo insieme di elementi musicali a delimitare i margini di libertà creativa dell'esecutore, i confini all'interno dei quali si andrà a impostare la *performance*

30. Caporaletti, p. 43.

31. Tra i testi citati dallo studioso italiano, e tra i moltissimi che nel corso della storia della disciplina, si sono confrontati con questo problema cruciale, si possono ricordare almeno quelli degli studiosi qui menzionati: Nettl Bruno, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, «Musical Quarterly», LX/1 (1974), pp. 1-19; Lortat-Jacob Bernard (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, Paris, 1987 (in cui è contenuto anche il saggio di Simha Arom, *Réalisation, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrasfricaines*, pp. 119-22.

32. Caporaletti, pp. 53-4.

della sua parte vocale o strumentale.³³ La presenza di una logica modulare è anche il punto di partenza dello studio di Franco Fabbri sulle forme nelle canzoni dei Beatles.³⁴ Riconoscendo la presenza di due modelli alternativi, uno di matrice accumulativa (strofa-ritornello, o SR) e uno nel quale l'attenzione dell'ascoltatore è diretta invece verso l'inizio del brano (*chorus-bridge*, o CB), il discorso di quest'ultimo studioso sposta l'attenzione dagli elementi musicali in sé alla loro strategia comunicativa. Se, infatti, nella musica non può esistere un autentico concetto di ripetizione, la considerazione degli aspetti processuali riveste un ruolo determinante nel dare origine alla tensione tra la riproposizione del noto e l'effetto cumulativo che la ripresa di elementi precedenti ha sulla sua comprensione complessiva: "finché la musica continuerà a svolgersi nel tempo, essa è dinamica al punto da rendere non-identico, in virtù del proprio decorso, ciò che era identico, e, al contrario, di rendere identico ciò che era non-identico, come potrebbe ad esempio essere una ripresa abbreviata".³⁵

In *Lonely Boy* la presenza di un'Introduzione tripartita, successivamente sottoposta a una ripresa parziale e funzionale a dividere la canzone in tre parti,³⁶ permette di riconoscere già nella macroforma una concezione modulare. La frammentazione dell'Introduzione, oltre a dare varietà a una struttura musicale di una semplicità fondata sull'elaborazione di materiali basilari, permette di riconoscere archi formali via via sempre più brevi (rispettivamente trenta, venti e diciassette battute) man mano che si esauriscono le possibilità combinatorie tra le singole sezioni. In questo contesto non va sottovalutato il diverso carattere assunto dal testo verbale nella strofa e nel ritornello, nonché la sequenza narrativa che ne risulta (cfr. Tabella 1). Le due strofe sono costruite in modo parallelo: la prima quartina evidenzia la superiorità dell'io lirico, raccontando il suo amore

33. Per differenziarla dall'improvvisazione, dalla quale si distingue per il grado di libertà e per la diversa funzione — non solistica ma in quanto parte di un insieme di strumenti di accompagnamento —, Caporaletti propone di identificare questa prassi con il nome di "estemporizzazione". Cfr. *Ibid.*, pp. 107-9.

34. Fabbri, *Forme e modelli nelle canzoni dei Beatles*.

35. Adorno Theodor W., *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 167. È per questa ragione che Philipp Tagg propone di concepire la forma delle canzoni non come una successione lineare, bensì in termini di movimento centrifugo o centripeto rispetto al suo punto di partenza, definendo questo parametro dell'organizzazione musicale "diatassi" (cfr. Tagg, *Musics Meanings*, pp. 383-416). Nel capitolo successivo lo studioso inglese introduce anche il termine di "diatassema", indicando in questo modo gli elementi che agiscono come marcatori dello specifico ordine delle sezioni facendone emergere l'unicità (*Ibid.*, pp. 515-22).

36. La prima comprende dell'Introduzione e l'esposizione iniziale di strofa e ritornello, la seconda è costituita alla seconda ripetizione dello stesso materiale preceduta dalla ripresa della sezione a³, mentre la terza chiude con l'ultima ripetizione del ritornello introdotta dalle sezioni a¹ e a² (cfr. Figura 1).

quasi come una concessione nei confronti del suo interlocutore (esemplari, sotto questi profilo, sono i versi 2-3 della prima strofa “But I came to love you / Anyway”), mentre la seconda quartina — che in entrambe le occasioni contiene un riferimento al verbo *to bleed* —³⁷ si concentra sulla sofferenza alla quale lo costringe l’attesa dell’oggetto del suo desiderio. Come indica il frequente uso del pronome *you*, inoltre, la strofa mette in scena un dialogo diretto, mentre il ritornello è concentrato esclusivamente sul protagonista, sulla sua tristezza e solitudine ora al centro della scena. Una tale enfasi suggerisce una lettura retrospettiva della strofa, il cui effetto ironico viene valorizzato proprio dalla successione delle diverse sezioni; ci si chiede, infatti, in cosa esattamente consista la supposta superiorità invocata dalla voce narrante, se non nell’offerta di amore incondizionato nei confronti di un *partner* che, per quello che ci è dato sapere, non vuole saperne di lui.

Anche la costruzione delle singole parti vocali e strumentali risponde a una logica di tipo modulare, che si rivela chiaramente nella presenza degli stessi *pattern* e *riff* in sezioni differenti. Sebbene sia piuttosto comune nel rock che alcuni strumenti, ad esempio la batteria, mantengano un comportamento fondamentalmente costante e soggetto a variazioni minime per lunghe sezioni, in *Lonely Boy* tutte le parti strumentali partecipano, in misura maggiore o minore, a una costruzione nella quale i singoli elementi rispondono a una logica combinatoria. L’Esempio 2 riporta la trasformazione del *riff* di basso nella versione presentata nella parte a² dell’Introduzione e, successivamente, nel corso delle strofe e dei ritornelli (cfr. Figura 2).



Esempio 2: *Lonely Boy*, basso, riff 2b e 2b'' (in evidenza il modulo invariante 2b')

Accanto a una scansione a semiminime che segue la successione delle fondamentali armoniche, è l’elemento 2b’ a sottolineare la pervasività della logica modulare. Si può notare come questa semplicissima idea melodica, per la prima volta esposta alla fine della sezione a², diventi poi parte integrante dell’accompagnamento delle sezioni B e C, sempre sull’ultimo tempo della battuta, con

37. Lo stesso uso del verbo non sembra casuale: l’espressione *bleeding heart* (che può essere tradotta come “cuore tenero”), indica quelle persone disposte facilmente a compatire e comprendere le ragioni dell’altro, spesso anche sacrificando il proprio interesse.

La ripresa di quest'ultimo motivo melodico nelle due sezioni, per di più accompagnato da un testo verbale analogo, ripropone come *trait d'union* l'attesa quale il motivo principale della solitudine e della tristezza della voce narrante. Da questo punto di vista la consequenzialità tra strofa e ritornello mette in scena una tensione tra la necessità sintattica di distinzione tra le sue parti costitutive, funzionale a rendere possibile una narrazione, e la riproposizione di elementi noti, il cui scopo è garantire l'unità della canzone in quanto costruzione di un sistema espressivo coeso e coerente.

4. La stratificazione come proprietà formale

Se la ripetizione costituisce una dimensione imprescindibile per dare struttura alla canzone e riconoscerne la specificità in quanto prodotto culturale, un ruolo altrettanto cruciale è svolto dagli elementi che conferiscono un carattere unico al suo svolgimento temporale. Coerentemente con la proposta teorica di concepire la forma non in senso puramente lineare, bensì come movimento in senso centrifugo e centripeto (o "diatassi"), Philip Tagg ha proposto per tali marcatori il nome di "diatassemi", ovvero: "[...] an identifiable *element* of meaning relating to the music's episodic order of events".³⁹ La canzone si sviluppa nel tempo, quindi non solamente attraverso l'accostamento di sezioni o moduli distinti, ma anche tramite l'effetto originato dall'accumulazione diacronica delle singole parti, in una continua frizione tra iterazione e processualità, produttiva tanto sotto il profilo dei significati, quanto dal punto di vista strutturale e comunicativo.⁴⁰ In alcuni casi limite, ad esempio nei repertori della musica elettronica *popular* ispirati alla tradizione afroamericana del funk, il principio del *layering* assume un carattere talmente pervasivo da risultare dominante nell'organizzazione di brani — spesso solo lontanamente imparentati con la canzone propriamente detta — la cui prima funzione è quella di accompagnare il ballo.⁴¹ Più in generale,

39. Tagg, *Musics Meanings*, p. 515.

40. Encarnacao John, *Musical Structure as Narrative in Rock*, «Portal. Journal of Multidisciplinary International Studies», VIII/1 (2011), <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/view/1956/2464>; Spicer Mark, (Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music, «20th-Century Music», I/1 (2004), pp. 29-64.

41. Il termine *layering* è applicato da Adam Krims all'analisi di alcuni brani rap nel saggio *Marxist Music Analysis Without Adorno: Popular Music and Urban Geography*, in *Analyzing Popular Music*, edited by Allan F. Moore, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 142-51, sulla scorta di Rose Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994. Sulla stratificazione come dimensione strutturale nella musica da ballo, si veda anche Tagg Philip, *Dal ritornello al "rave": tramonta la figura, emerge lo sfondo*, in *Da Kojak al rave*, pp. 367-87; Hawkins Stan, *Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric*, in *Analyzing Popular Music*, pp. 80-102; Spaziantie Lucio,

il riconoscimento nella *popular music* di una logica “a strati” in base alla quale diventa possibile ricostruire la funzione dei singoli strumenti è alla base della prospettiva analitica di Allan Moore, secondo il quale si possono distinguere quattro componenti di base nell’arrangiamento: scansione del tempo, esplicitazione delle fondamentali armoniche, melodia e “ripieno armonico”.⁴² Infine, la stessa concezione è intrinseca al processo produttivo della registrazione in quanto risultato di una “[...] simulated performance in a simulated space”,⁴³ la cui realizzazione si basa sul procedimento tecnico del montaggio, in senso orizzontale o verticale, e sulla creazione di spazi percettivi tramite la regia del suono. Come spiega lo stesso Wicke: “With the introduction of electric recording and the technology to write magnetic tape, the signal into which sound was transformed was no longer a mere transitory stage in the recording process, but something saved as an independent collection of acoustic matter”.⁴⁴

La stratificazione diventa, in sostanza, una delle dimensioni determinanti nel far percepire l’organizzazione temporale e accompagnare lo svolgimento narrativo della canzone. Ne forniscono un primo esempio l’inizio e la fine di *Lonely Boy*: i primi secondi sono introdotti da un *fade in* del suono più grave possibile sulla chitarra (mi₁), compresso e distorto in modo da garantire una sonorità continua, mentre dopo l’accordo finale persiste una nota suonata dal sintetizzatore, sottoposta a un glissando verso l’acuto (un iperbolico *pitch shifting*) che chiude con un gesto complementare a quello dell’apertura. Gli estremi della canzone sono così segnati da un’analogia idea di assolverenza e dissolverenza a partire da semplici elementi sonori; così come tutto il discorso si sviluppa a partire da un suono isolato e statico, così termina con un altro suono sempre continuo, ancorché mobile e opposto al primo in termini di altezza. Quello che unisce idealmente i due momenti, così rilevanti perché rappresentano l’impressione iniziale e finale d’ascolto, è la stessa idea di isolamento, analogo alla solitudine, alla *loneliness* più volte riproposta nel corso dell’analisi quale polo concettuale attorno al quale gravitano forme e significati.

Nel corso della canzone processi di accumulazione e rarefazione sono percepibili principalmente in tre dimensioni della canzone, ovvero lo stile, l’arrangiamento, la costruzione delle linee dei singoli strumenti e della voce. Il riferimento

Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali, Carocci, Roma, 2007, pp. 101-29; Everett Walter, *The Foundation of Rock. From Blue Suede Shoes to Suite: Judy Blue Eyes*, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 155-6.

42. Moore, *Song Means*, pp. 19-28.

43. Wicke Peter, *The Art of Phonography: Sound, Technology and Music*, in *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, p. 157.

44. Ivi. La stessa idea è alla base del concetto di “composizione fonografica” proposto da Olivier Julien quale segnale di un punto di svolta storico ed estetico nella produzione del rock dalla metà degli anni Sessanta in avanti. Cfr. Julien, ‘*A Lucky Man Who Made the Grade*’.

a stilemi differenti verso i quali *Lonely Boy* può essere ricondotta si riflette, da un lato, nell'uso di impasti timbrici appartenenti a una tradizione di matrice rock-blues, *lo-fi*, riflessa nella scelta delle sonorità, del tipo di *riff* e fraseggio, o dello stesso immaginario evocato dal testo verbale. Dall'altro lato è evidente un riferimento alle modalità compositive tipiche della musica da ballo, espresso nella costruzione per *pattern* ripetuti e modulari, nell'uso di sonorità sintetiche, nel costante impulso ritmico interrotto da periodici *break* e ripartenze. Già dall'Introduzione tale oscillazione stilistica è presentata compiutamente, quando alla sezione a¹, costruita attraverso una progressiva stratificazione di chitarra e batteria, segue la sezione a², molto più densa dal punto di vista della strumentazione, ma soprattutto condotta da una melodia suonata al sintetizzatore e raddoppiata dalle chitarre, che ha l'effetto di introdurre una radicale mutazione nel paesaggio sonoro immediatamente precedente (cfr. Figura 2). Dal punto di vista dell'arrangiamento, strofa e ritornello ripropongono la più classica delle strategie, orientata a lasciar emergere nel secondo un climax dal punto di vista della massa sonora e delle qualità performative. Tale caratteristica introduce una fondamentale omologia strutturale tra la musica e la parola, accompagnando all'impianto fondamentale dialogico del testo verbale della strofa una controparte strumentale contraddistinta da una logica fondata sull'interazione tra *riff*, motivi melodici e *pattern* ritmici. Nel ritornello, al contrario, l'affermazione tutta personale della voce narrante, sottolineata dalla scomparsa dell'interlocutore,⁴⁵ contrasta con la massima espansione dello spazio sonoro e con la maggiore uniformità della condotta delle singole parti. Qui le chitarre eseguono *power chord* sulle fondamentali mi, sol e la su una ritmica a semicrome, che grazie alla distorsione fornisce una massa sonora costante, mentre la voce di Auerbach viene raddoppiata all'unisono da un piccolo coro di voci, per di più femminili.

Nel momento in cui il testo verbale rappresenta al massimo grado la solitudine dell'io lirico, nell'arrangiamento emerge il momento collettivo, marcato per la prima volta da un segno sonoro di corpi del sesso opposto. Una simile strategia costruttiva, ancora una volta, segnala lo sguardo disincantato della musica rispetto a un'interpretazione letterale del testo verbale, il cui potenziale semantico si espande tra gli estremi di una lettura completamente patetica o anempatica della situazione. In ultimo, va considerata la presenza di elementi che fanno percepire lo svolgimento temporale di *Lonely Boy* nelle linee dei singoli strumenti, marcando l'unicità delle sezioni sottoposte a ripetizione. Si tratta di dettagli essenziali nell'articolare il percorso narrativo attraverso elementi

45. Cfr. Tabella 1. Si noti come in questa sezione sparisca del tutto l'uso del pronome *you*, soprattutto nello scivolamento osservabile tra il verso 7 della strofa ("And the whole time you keep me waiting") e i versi 2, 4 e 8 del ritornello ("I got a love that keep me waiting"), cantati peraltro seguendo lo stesso tipo di figurazione melodica.

ricorrenti, sebbene mai esattamente uguali a se stessi. Tra questi, ad esempio, oltre alla funzione di marcatore strutturale svolta dal *crash* della batteria,⁴⁶ si possono indicare le micro-variazioni, a carattere improvvisativo e progressivamente sempre più libere rispetto al modello iniziale, del *riff* 3a' (tra la prima e la seconda strofa), così come quelle del *riff* 3b (tra la prima esposizione e la ripresa della sezione a³). La qualità fisica, corporea, veicolata dalla *performance* e consegnata alla registrazione, dà origine a un ulteriore piano di continuità processuale, resa esplicita, infine, dal trasporto del cantante a battuta 52, quando — immediatamente prima dell'ultimo ritornello — segnala il suo coinvolgimento emotivo crescente attraverso un'esclamazione (hey!) tipica delle situazioni *live*.

Conclusioni. La stasi in movimento nell'attesa del ragazzo triste

Le forze implicate nel dare forma a una canzone, delle quali ho tentato di rendere un quadro generale, ovviamente non sono di esclusiva pertinenza di questo genere compositivo, ma costituiscono delle proprietà presenti, in misura minore o maggiore, in gran parte delle pratiche musicali. Quello che distingue la canzone è la capacità sinottica di metterle a sistema e farle interagire dinamicamente all'interno di un artefatto registrato, che determina sia le sue possibilità creative, sia la sua ricezione. Questa diviene così un oggetto culturale nel quale abitudini compositive legate a una logica di tipo intensionale — riferibili ai principi della ripetizione e della modularità — vengono a reagire con altre di matrice estensionale — ossia multiplanarietà e stratificazione.⁴⁷ È in questo genere di dialettica che la canzone può ritrovare la sua complessità, la sua disponibilità ad accogliere multipli livelli di interpretazione, la sua fruizione estetica di larghissimo consumo ma, al tempo stesso, passibile di un'attenzione critica specifica, attenta alle molteplici possibilità interpretative emergenti dalla relazione tra i suoi singoli aspetti costruttivi. La loro interpretazione può anche, come ho fatto in questo articolo, porre momentaneamente tra parentesi le circostanze storiche e la ricostruzione filologica del processo produttivo, per privilegiarne la dimensione eminentemente percettiva. Essendo quello della forma un problema essenzialmente legato all'astrazione di un ordine a partire dalla successione degli eventi sonori e alle categorie culturali che vengono con questi a interagire — così come inquadrato da Blacking nella citazione in apertura — ho ritenuto in questa sede ragionevole l'adozione di un simile approccio, ma va ricordato che la verifica degli aspetti storici ovviamente potrebbe aprire a una visione ancora più complessa dell'intero progetto comunicativo.

46. Si veda la nota 27.

47. Per la definizione dei termini "intensionale" ed "estensionale" si fa riferimento a Chester, *Second Thoughts*.

L'intenzione che emerge dai molteplici aspetti riguardanti le dimensioni formali di *Lonely Boy* converge con la proposta di una concezione fluida della relazione tra struttura e significato in un testo musicale registrato. L'idea dell'attesa, quale causa prima della solitudine e della tristezza della voce narrante imbricate nel significato dell'aggettivo *lonely*, è il tratto attorno al quale si può dirigere un'interpretazione coerente dei diversi elementi emersi nel corso dell'analisi. A fare da catalizzatore è la parola *waiting*, che oltre a essere ripetuta un numero considerevole di volte,⁴⁸ si trova riproposta nel motivo c della voce — ovvero nell'unico elemento comune tra strofa e ritornello — e ulteriormente sottolineata dall'attacco in levare del motivo d, sul verso finale della strofa.⁴⁹ Allo stesso modo il titolo della canzone, ai versi 5 e 6 del ritornello, spicca nel quadro di questa sezione per essere cantato sugli unici motivi con attacco in levare (f e g), in contrasto con la quadratura ritmica prevalente. Ecco che al valore propulsivo, dinamico, del levare si oppone il valore semantico della parola, alla staticità evocata dal testo verbale la sensazione di movimento sotteso alla configurazione puntuale degli elementi musicali. L'idea della frizione, più volte sottolinea nel corso dell'analisi, diventa così cruciale nella proposta di una visione d'insieme dei possibili percorsi di lettura prefigurati dalla relazione tra gli elementi della canzone: l'organizzazione del testo verbale in confronto alla macroforma musicale, la ripetizione come forza strutturante, la modularità delle sezioni e degli elementi di organizzazione ritmica, la drammatizzazione della forma come processo in divenire. L'attesa diventa così un movimento che si dispiega lungo lo scorrere del tempo, la stasi il risultato di un percorso articolato dalla narrazione, in un tentativo di sintesi che può risolversi solamente nel riconoscimento di un sistema di rappresentazione a più dimensioni. La tensione tra polarità contraddittorie dimostra così la profondità della canzone come oggetto di analisi, resistente a un'azione interpretativa definitiva e risultante da un continuo negoziato tra forma e sostanza, in grado di riaffermarne il carattere plurale, inclusivo, in perenne movimento.

48. Con le sue quindici ripetizioni, è una delle parole più ricorrenti all'interno di tutta la canzone, seconda solamente al pronome *I*, che compare ventuno volte.

49. Questo elemento ritmico è condiviso anche dall'attacco della seconda parte del *riff* 3a', proponendo una corrispondenza tra voce e chitarra particolarmente rilevante a livello strutturale in questo momento di transizione.

FRANCO FABBRI

VISUALIZZARE LA STRUTTURA DI UNA CANZONE: METODI, VANTAGGI, PROBLEMI

Ho iniziato a servirmi di grafici per visualizzare la struttura di brani musicali, a fini di ricerca, nel 1995, sicuramente prendendo a modello i grafici su carta millimetrata che avevo studiato una quindicina di anni prima nel corso di musica elettronica del Conservatorio di Milano, e che avevo anche utilizzato per qualche composizione.¹

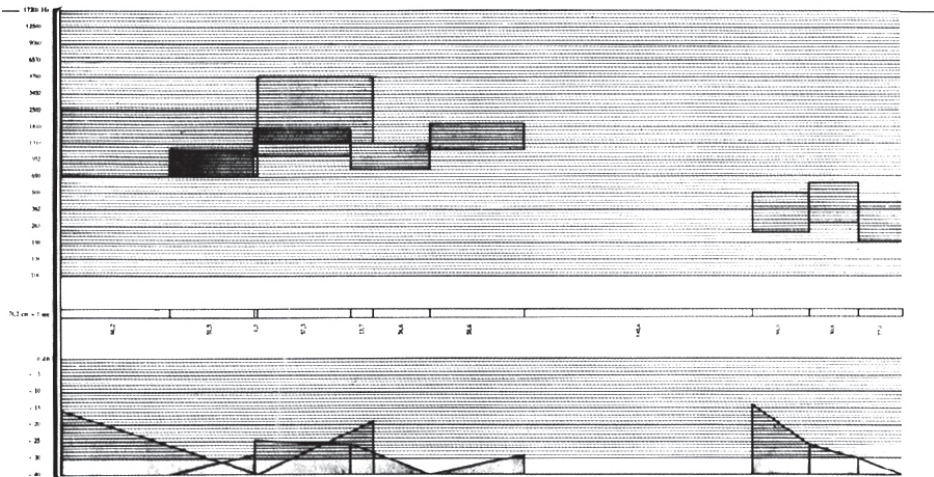


Figura 1: Diagramma sonoro di *Studie II* (Karlheinz Stockhausen)

1. Qualche tempo dopo avevo anche incluso il diagramma sonoro di *Studie II* come illustrazione in un mio libro (Fabbri Franco, *Elettronica e musica, Gli strumenti i personaggi la storia*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1984, p. 171).

Per il mio lavoro su “Forme e modelli delle canzoni dei Beatles”, presentato alla conferenza “Analisi e canzoni”, a Trento,² non avevo risorse avanzatissime a disposizione, ma dato che negli anni Novanta lavoravo in una società di informatica riuscii a utilizzare le potenzialità grafiche — all’epoca abbastanza rudimentali — di uno degli applicativi UNIX di cui allora mi occupavo (si chiamava, se non sbaglio, Report). Almeno per me, non sussisteva ancora il vantaggio che in seguito è diventato uno dei principali per farmi adottare sistematicamente quel modello di visualizzazione: la grande facilità e accessibilità. Nel giro di qualche anno verificai che utilizzando uno degli applicativi più diffusi su Windows e Mac, Microsoft Excel, era possibile generare grafici dettagliati e facilmente comprensibili, di bell’aspetto, anche se devo dire che le versioni più recenti (quelle che Microsoft commercializza ora) hanno una grafica di più difficile gestione rispetto a quella dei primi anni Duemila.

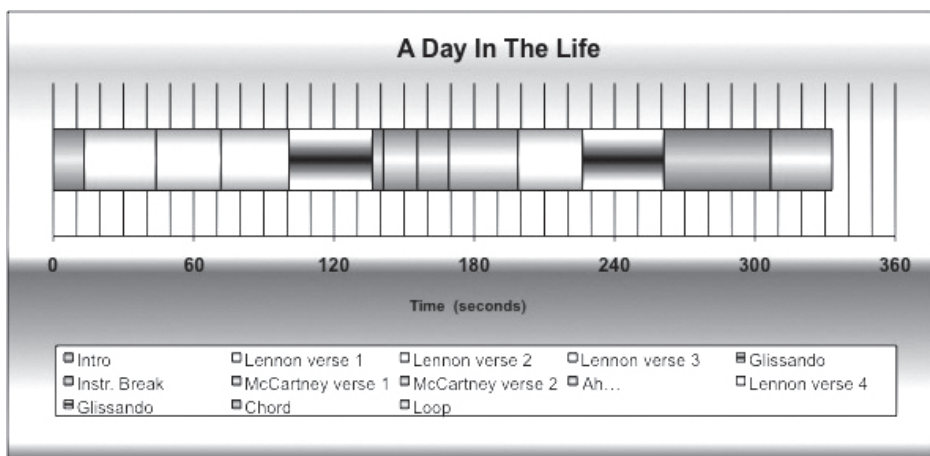


Figura 2: Grafico Excel di *A Day in the Life* (Lennon-McCartney), dall’album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) (Parlophone PCS 7027)

In ogni caso, qualunque utente di Excel può creare grafici simili ai miei: dal 2005 sul mio sito web si può scaricare un modello che molti studenti hanno utilizzato per costruire grafici per le loro dissertazioni.³

Ma perché usare dei grafici? Le ragioni sono diverse, e le riassumo brevemente:

2. Fabbri Franco, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1996, pp. 169-96.
3. http://www.francofabbri.net/pagine/Uni_Download.htm

- Suggestiscono efficacemente, con una metafora spaziale, la struttura dia-tattica⁴ di un brano musicale.
- Sono facilmente interpretabili anche da chi non sa leggere la musica.
- Sono facilmente ricavabili da una partitura.
- Sono facilmente ricavabili da una registrazione.
- Si prestano a visualizzare diversi tipi di musica.
- Sono più informativi e coerenti rispetto ad altri metodi di visualizzazione.

Tuttavia, per molti anni ho sottovalutato un aspetto che di recente sono stato costretto a considerare come decisivo: la possibilità di rendere visibili aspetti significativi di un brano musicale senza violare il copyright. Di fatto, fin dalla prima edizione del 1996 del mio libro *Il suono in cui viviamo*, ho utilizzato indifferentemente i grafici ed esempi musicali tradizionali.⁵ Ero a conoscenza delle difficoltà che i miei amici e colleghi di altre parti del mondo (a cominciare da Philip Tagg) avevano incontrato per pubblicare trascrizioni di musiche soggette a copyright,⁶ ma non mi preoccupavo eccessivamente, constatando che decine di libri pubblicati in Italia contenevano esempi musicali o testi (molto spesso riportati per intero) relativi a composizioni non ancora di dominio pubblico. In effetti, un primo allarme era suonato all'inizio del Duemila, quando un editore col quale avevo firmato un contratto per un libro sul *progressive rock*, ricevendo il primo capitolo, mi aveva subito avvisato che sarebbe stato mio compito ottenere le autorizzazioni per tutte le citazioni di materiale soggetto a copyright. Rinunciai a completare il libro.⁷

Finché, pochi mesi fa, mi sono ritrovato nella stessa condizione, come co-curatore insieme a Goffredo Plastino di *Made in Italy*, un libro sulla *popular music* italiana che fa parte di una collana (della quale pure sono co-curatore con Plastino) pubblicata da un editore angloamericano.⁸ Il contratto mio e quello dei singoli autori prevedeva di assicurarsi che le questioni di diritti fossero risolte prima di andare in stampa, e dunque ho pensato di rivolgere una richiesta di

4. Rimando al concetto di “diataxis” introdotto da Philip Tagg nel capitolo 11 del suo *Music’s Meanings* (Tagg Philip, *Music’s Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, The Mass Media Music Scholars’ Press, New York and Huddersfield, 2013, pp. 383-416).

5. Fabbri Franco, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano, 2008 (prima ed. Feltrinelli, 1996).

6. Si veda *A note on the acquisition of source material*, in Tagg Philip, *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, 1979 (seconda edizione, New York, 2000, p. 22).

7. All’episodio si accenna in Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, p. 10; il volume contiene anche quel primo capitolo (ivi, pp. 225-45).

8. *Made in Italy. Studies in Popular Music*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, Routledge, London and New York, 2013.

liberatoria a quello che mi risultava essere l'editore della grande maggioranza degli esempi inclusi nei vari capitoli. A questo scopo, ho utilizzato un modello di lettera predisposto dal mio stesso editore, nel quale si fa specifico riferimento alla disciplina del *fair use*:

I am notifying you, and requesting permission if necessary, to reprint the following material for a book that will soon be published in the academic market by Routledge, an imprint of Taylor & Francis Books, Inc/Informa PLC.

Made in Italy; Routledge Global Popular Music Series, by Goffredo Plastino and Franco Fabbri

The selection for which I am requesting permission to use excerpts, is:

[Include song title, and number of lines used]

This will be used, as defined in the Copyright Act, Section 107, Fair Use: "quotation of excerpts in a review or criticism for purposes of illustration or comment; quotation of short passages in a scholarly or technical work; for illustration or clarification of the author's observations..." I have attached how the excerpt will be used. I am requesting non-exclusive world rights to use this material, in all languages and for all editions and adaptations, in both print (hardcover and softcover) and electronic formats. If you do not own world rights, please indicate below to whom a request for further rights should be made.

Alla richiesta era allegato l'elenco completo delle citazioni, direttamente estratto dal volume: i brani di pertinenza dell'editore erano quindici, citati mediamente per due o quattro versi, quando si trattava di testi, o per non più di otto battute, quando si trattava di musica notata.

Dopo qualche tempo, arriva dall'editore musicale la lettera che trascrivo, omettendo qualche dettaglio:

Gentile signor Fabbri,
le comuniciamo nostro consenso all'utilizzo degli estratti di brani di controllo [...] da lei indicati (inclusa la citazione del brano di [...]) a fronte di una fee di 400 € (tasse escluse). Resta da confermare la situazione dell'autorizzazione per il brano [...].

Se gentilmente ci conferma il suo interesse nella nostra proposta e ci indica i dati definitivi di tiratura e di stima di download delle copie digitali, possiamo approntare il contratto.

Resto a sua disposizione per eventuali chiarimenti,

In seguito a proteste vibrante (che mi hanno fatto quasi rompere un'amicizia col direttore generale delle edizioni musicali: e meno male che era un amico) abbiamo ottenuto uno sconto: la cifra finale è comunque superiore all'intero ammontare dei diritti che Plastino e io riceveremo per il lavoro di cura, e ci siamo vergognati di ribaltarla sugli inconsapevoli autori dei capitoli del libro, rei di aver citato cose come: "Mi sono innamorato di te perché non avevo niente da fare." Ma, d'ora in poi, eviterò accuratamente di pubblicare esempi musicali notati o frammenti di testi: ho anche capito che questa è una delle numerose differenze tra il lavoro dello studioso di *popular music* (almeno, di quella ancora soggetta a copyright) e quello dello studioso di musiche ormai di dominio pubblico.

Ma torniamo ai grafici.

Quando ho iniziato a servirmene, il modo più semplice e immediato che si utilizzava per rendere visibile la "forma" di una canzone consisteva nel mostrarne il testo, la cui struttura strofica si prestava ovviamente a ragionamenti sul rapporto testo-musica, dal punto di vista storico e semiotico-musicale. In una tavola rotonda a conclusione della conferenza "Analisi e canzoni", dedicata alla canzone *From Me To You* di Lennon e McCartney, il brano fu presentato così ai partecipanti:

If there's anything that you want,
If there's anything I can do,
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you.

I've got everything that you want,
Like a heart that's oh, so true.
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you.

I got arms that long to hold you
And keep you by my side.
I got lips that long to kiss you
And keep you satisfied, oooh.

If there's anything that you want,
If there's anything I can do,
Just call on me and I'll send it along
With love from me to you.

Non c'è chi non veda che il testo, presentato così, non dice granché sulla struttura diatattica della canzone così come i Beatles l'hanno registrata e milioni di persone l'hanno ascoltata: al termine di quella che qui appare come la "quarta

strofa” (che non è, musicalmente, una strofa, ma il terzo elemento A in una struttura AABA o, come alcuni dicono, il *chorus*), si trova di nuovo l’elemento A, in un’esecuzione parzialmente strumentale, concluso dagli ultimi due versi, e seguito dalla “terza strofa” (che non è una strofa, ma l’elemento B, chiamato *bridge* o *midle-eight*), a sua volta poi seguito dall’elemento A (con il testo della “quarta strofa”) e da una coda. Insomma, il testo presentato così offre una visione troncata della struttura diatattica, e la ragione per la quale probabilmente è stato presentato in questa maniera (sottintendendo: “tanto dopo si ripete uguale”) è in clamoroso conflitto con il principio della ripetizione musematica (Middleton) responsabile del senso di migliaia e migliaia di canzoni *popular*.⁹

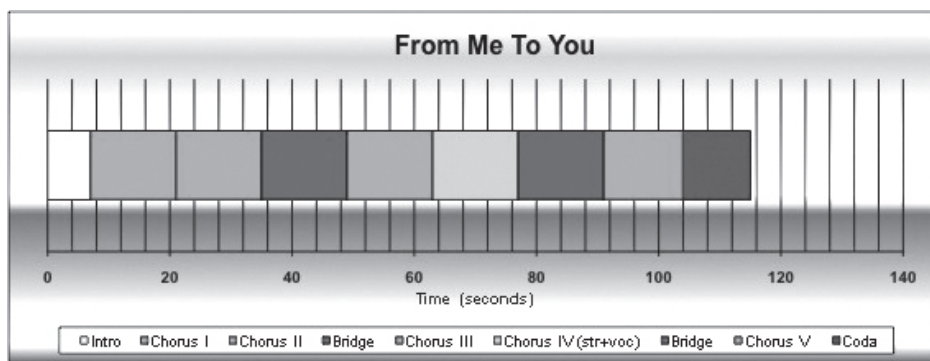


Figura 3: Grafico Excel di *From Me to You* (Lennon-McCartney), singolo del 1963 (Parlophone R 5015)

L’uso dei grafici, almeno per me, ha contribuito a chiarificare aspetti della struttura diatattica che altrimenti sarebbero sfuggiti: è stato osservando i grafici delle canzoni AABABA dei Beatles che mi sono reso conto quasi immediatamente del significato assunto, nella costruzione retorica di quelle canzoni, dal “peso” dei due A ripetuti all’inizio, e dal successivo accorciamento formale, omologo a quello degli stretti di una fuga o della ricapitolazione nell’allegro di sonata. Si è posto anche un problema di nomenclatura, perché dalla letteratura che consultavo allora non era facile capire se per *chorus* si intendesse l’intero blocco AABA, oppure ciascun A. E anche se in seguito (dopo i miei studi) alcuni studiosi americani, come Walter Everett, hanno proposto una nuova nomenclatura, resto convinto che l’elemento essenziale nella struttura diatattica AABA

9. Cfr. Middleton Richard, “Play it again Sam”: *Some notes on the productivity of repetition in popular music*, «Popular Music», III (1983), pp. 235-70 (trad. it. *Sulla ripetizione*, in *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, a cura di Luca Marconi e Gino Stefani, Clueb, Bologna 1987, pp. 287-98).

(o *chorus-bridge*) sia la ripetizione dei due elementi A, tanto più che chiamare *chorus* l'intero gruppo AABA rende difficile dare un nome alla struttura espansa AABABA. Tutte cose che si discutono più facilmente avendo davanti un grafico che ragionando in termini di battute sullo spartito.

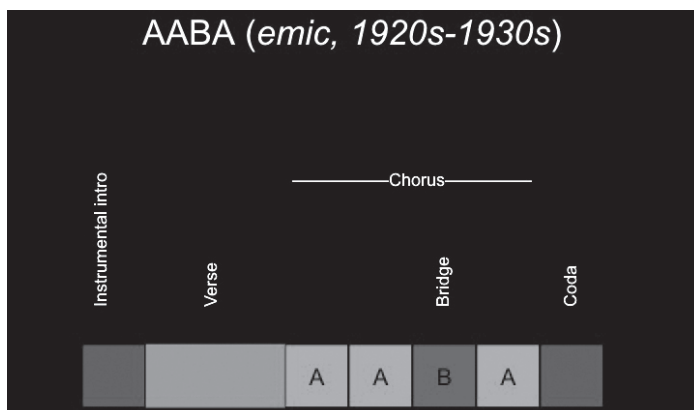


Figura 4: Rappresentazione grafica della forma AABA secondo le convenzioni di nomenclatura accettate nelle comunità degli autori e interpreti di canzoni nell'epoca "classica" della canzone statunitense¹⁰

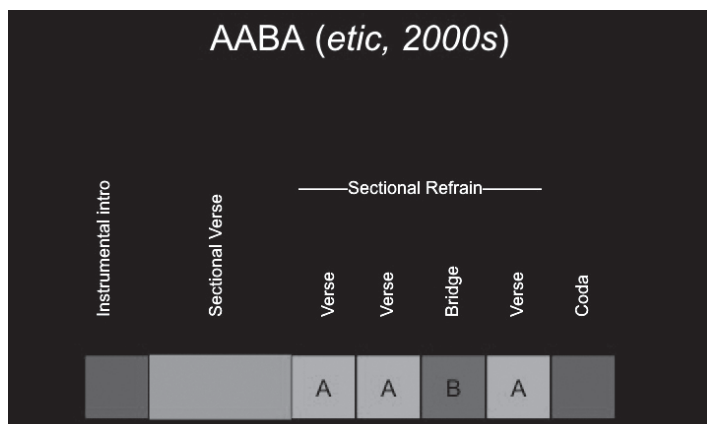


Figura 5: Rappresentazione grafica della forma AABA secondo le convenzioni di nomenclatura accettate nella letteratura musicologica anglofona attuale¹¹

10. Da Fabbri Franco, *Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs*, in *Popular Music Worlds, Popular Music Histories. Conference Proceedings*, a cura di Geoff Stahl e Alex Gyde, Iaspm, Göteborg, 2012, p. 93.

11. *Ibid.*, p. 94.

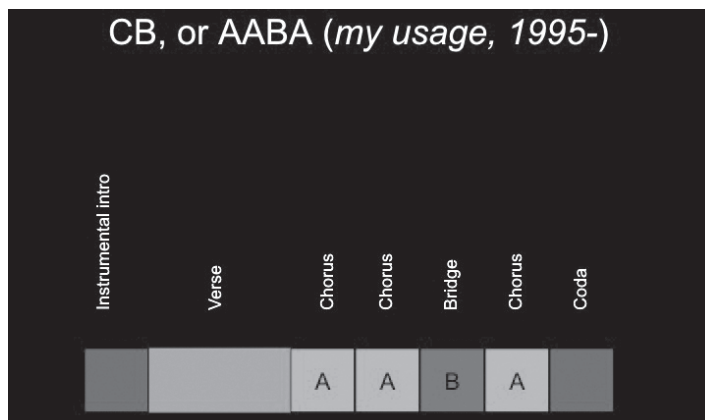


Figura 6: Rappresentazione grafica della forma CB, o AABA, secondo le convenzioni di nomenclatura suggerite nei miei saggi, a partire dal 1995¹²

E anche strutture più complesse offrono, se visualizzate, spunti interessanti per la comprensione: che dire, ad esempio, della struttura intricata di un brano dei Gentle Giant del 1971, dove però un terzo circa della durata totale è occupato da un unico assolo di chitarra?

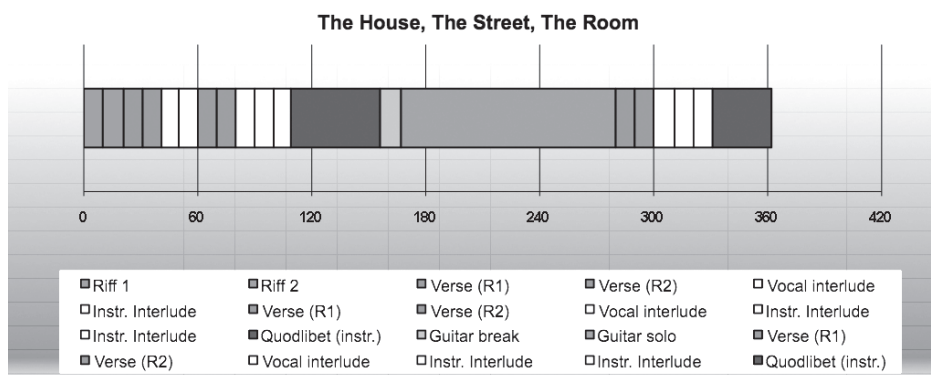


Figura 7: Grafico Excel di *The House, The Street, The Room* (Shulman-Shulman-Shulman-Minnear), dall'album dei Gentle Giant *Acquiring The Taste* (1971) (Vertigo 6360 041)¹³

12. Ibid., p. 95.

13. Ibid., p. 103. Un grafico della stessa canzone, sviluppato in senso verticale, si trova in Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, p. 233.

Un aspetto sul quale ho riflettuto solo in tempi più recenti, nonostante fosse proprio da lì, in realtà, che era venuto lo spunto iniziale, è la similitudine dei grafici che ho realizzato con altri metodi di visualizzazione di strutture musicali. Un esempio è lo schema riportato nel libretto del cd *Wrong Way Up* (1990) di John Cale e Brian Eno, dove sotto una “linea del tempo” con le varie suddivisioni in parti sono presentati spunti per l’arrangiamento e il testo della canzone; il fatto che in calce a quattro blocchi diversi siano riportate le indicazioni “past tense”, “present tense”, “future tense” e “future present (and now)” suggerisce che il grafico sia precedente all’effettiva scrittura del testo.

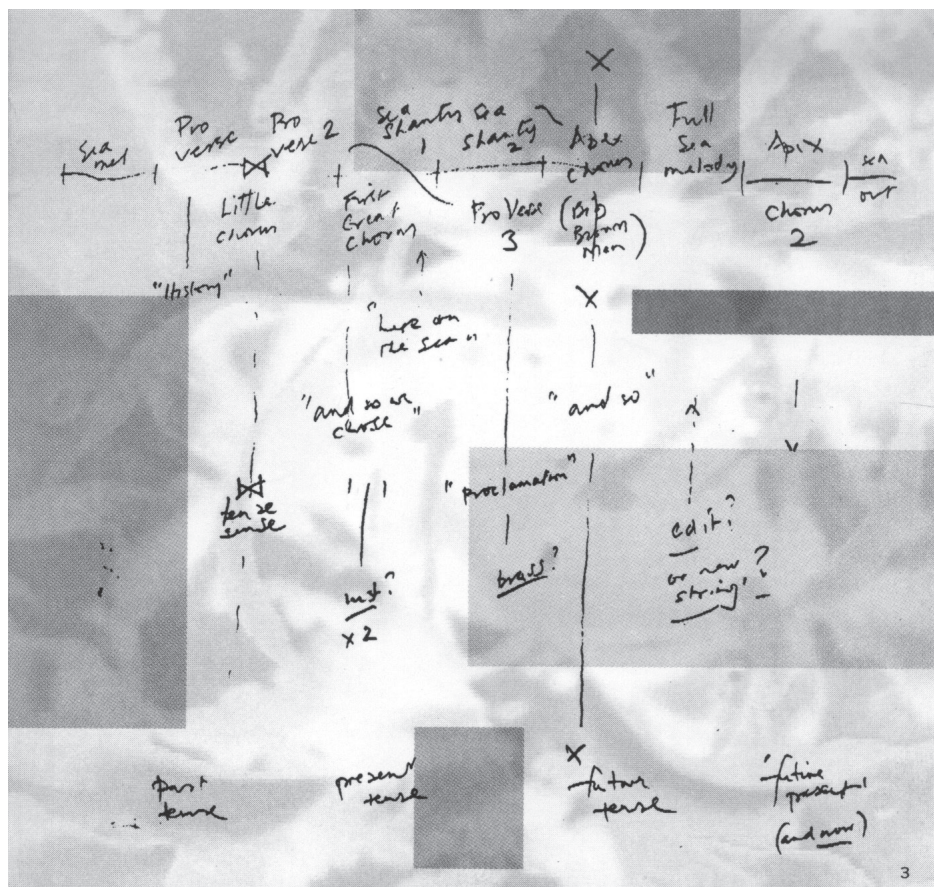


Figura 8: Rappresentazione grafica di una canzone, riportata nel libretto del cd *Wrong Way Up* (1990) di John Cale e Brian Eno (Opal Records 9 26421-2)

Un altro esempio è il modo di visualizzazione che ormai è diventato standard nei software di registrazione e di editing digitale: spesso le canzoni visualizzate

in questo modo offrono con grande chiarezza lo scheletro della loro struttura diatattica.

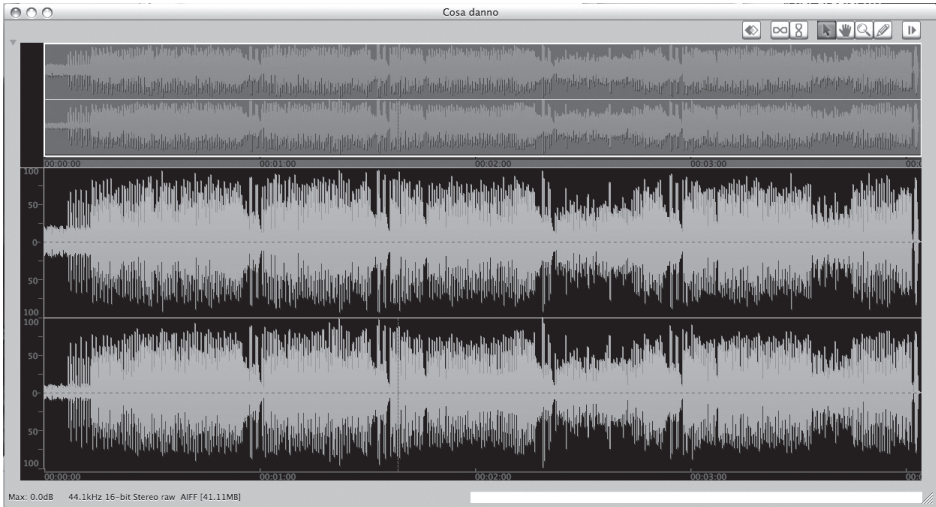


Figura 9: Visualizzazione (con il software Peak) della canzone *Cosa danno* (Fiori-Fabbri), dall'album degli Stormy Six *Al volo* (1982) (l'Orchestra Musica Italiana MILP 70001)

E, sul modello dei *software* di registrazione multitraccia, è possibile realizzare grafici a più strati, che mettono in evidenza aspetti diversi della struttura: lo ha fatto Jacopo Conti nella sua tesi su *Minimalismo, modalità e improvvisazione nella musica dei nuovi King Crimson*.

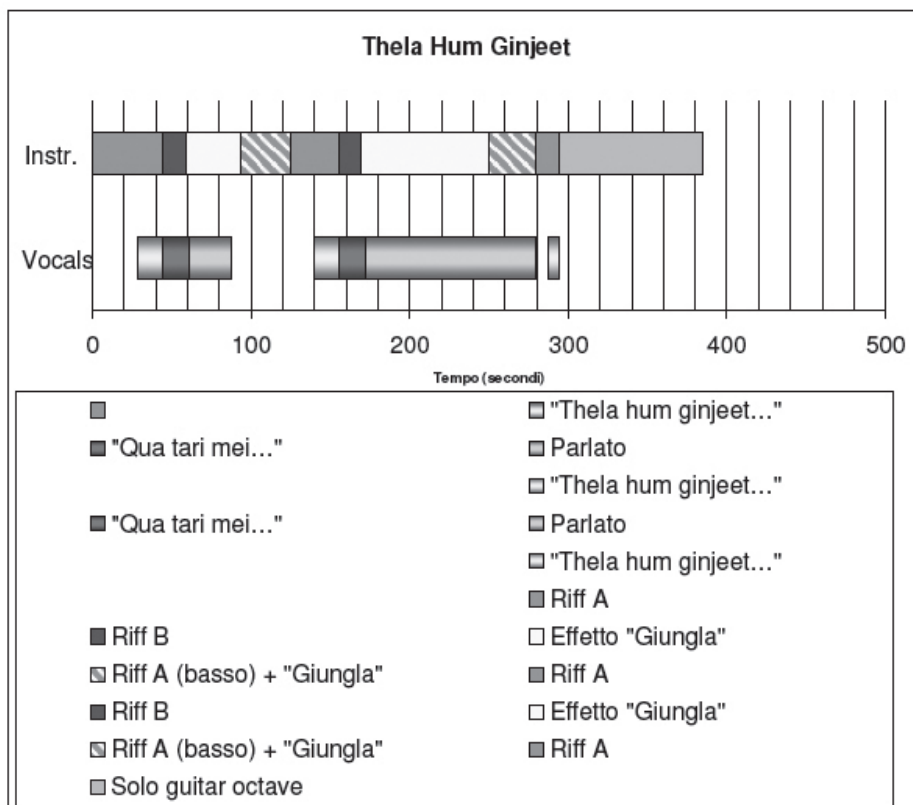


Figura 10: Grafico Excel di *Thela Hum Ginjeet* (Belew-Bruford-Fripp-Levin), dall'album dei King Crimson *Discipline* (1981) (EG EGPL 49)¹⁴

Un altro mio studente, Francesco Di Giusto (*Una rivoluzione dalla periferia: i tre album degli Art Bears*) si è inoltrato ancora di più in direzione della simulazione dell'ambiente grafico di *software* come Pro Tools, Logic, Cubase. L'esempio di Di Giusto, d'altra parte, mette in evidenza il rischio che si corre quando si cerca di rendere la rappresentazione grafica più ricca di dettagli, e dunque anche più complessa e meno facilmente decodificabile.

14. In Conti Jacopo, *Minimalismo, modalità e improvvisazione nella musica dei nuovi King Crimson*, tesi di laurea, Università di Torino, Anno Accademico 2006/2007, p. 58 (disponibile all'URL http://www.francofabri.net/pagine/Uni_Tesi.htm).

MOERIS DANCING

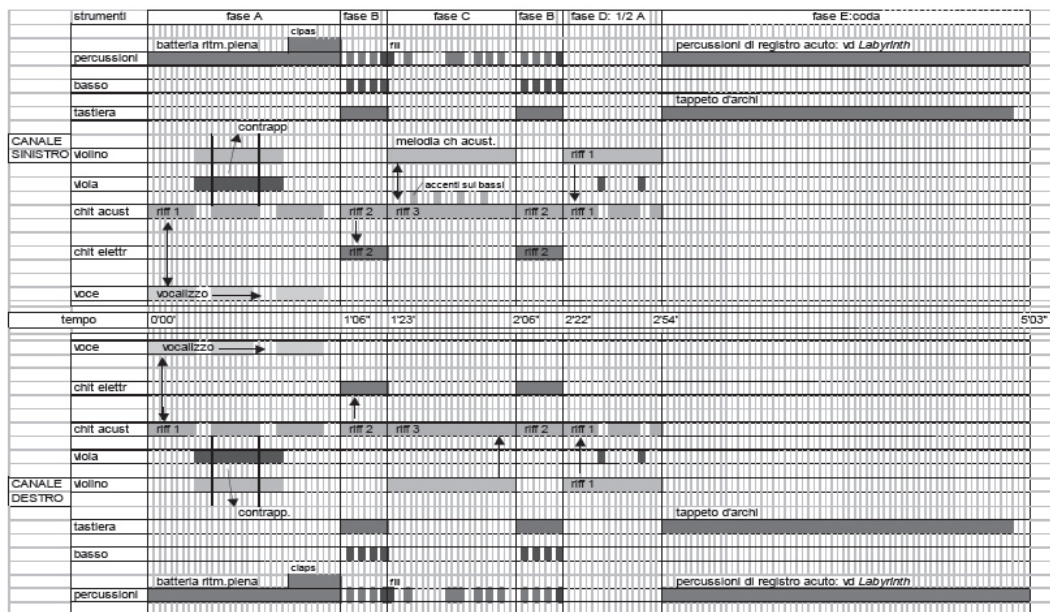


Figura 11: Grafico Excel di *Moeris Dancing* (Frith), dall'album degli Art Bears *Hopes and Fears* (1978) (Rē Records Rē 2188)¹⁵

Un altro problema, che riguarda ogni tipo di visualizzazione schematica, e del quale peraltro sono consapevole fin dal principio, è costituito dalla relativa arbitrarietà della segmentazione. Ad esempio, se la melodia di una sezione inizia con un'anacrusi, dove si indicherà l'inizio di quella sezione: in corrispondenza dell'anacrusi, o sul battere successivo? Non sono riuscito a trovare un criterio sempre valido, e mi imbatto nel problema in continuazione.

Se è la melodia che ci interessa primariamente, meglio allora basarsi sul testo, come ho visto fare tra gli altri a Stefano La Via (figura 12): un metodo efficace, che tuttavia non sfugge alla rapacità degli editori.

15. In Di Giusto Francesco, *Una rivoluzione dalla periferia: i tre album degli Art Bears*, tesi di laurea, Università di Torino, Anno Accademico 2003/2004, p. 13 dei grafici (disponibile all'URL http://www.francofabbri.net/pagine/Uni_Tesi.htm).

| | decorso armonico [ii IV-V → I VV] [ii ^{VI} V ^{VI} → vi] | arrangiamento |
|---|--|--|
| <p>A¹ 1a <u>Yesterday</u> 2A all my troubles seemed so <u>far away</u>, 3A now it looks as though they're <u>here to stay</u>, 4A oh I believe in <u>yesterday</u>.</p> | <p>Fa⁷ <i>mi⁷ - La⁷ → re</i> (Do) <i>Si^b - Do⁷ → Fa</i> (mi) <i>re⁷ - Sol⁷</i> <i>Si^b → Fa</i></p> | <p><u>chitarra</u> (scordata)</p> |
| <p>A² 1b <u>Suddenly</u> 2B I'm not half the man I <u>used to be</u>, 3B there's a shadow hanging <u>over me</u>, 4B oh yesterday came <u>suddenly</u>.</p> | <p><i>mi⁷ - La⁷ → re</i> (Do) <i>Si^b - Do⁷ → Fa</i> (mi) <i>re⁷ - Sol⁷</i> <i>Si^b → Fa</i></p> | <p><u>quartetto</u> <u>d'archi</u> VI/Vla (3e parallele) + (tetracordo) (cromatico disc.)</p> |
| <p> : B [Middle Eight] B' 1c Why she had to go^o 2c I don't know, 3a she <u>wouldn't say</u>. 4c I said some- thing wrong, 5c now I long 6a for <u>yesterday</u>. B'' </p> | <p><i>La⁷(4-3) → re</i> (Do) <i>Si^b</i> (La) <i>sol⁶ → Do⁷ → Fa</i> <i>La⁷(4-3) → re</i> (Do) <i>Si^b</i> (La) <i>sol⁶ → Do⁷ → Fa</i></p> | <p>VIc < VI. (tetr^o) < (3e par.) (2) VIc: Fa⁷ (blue note Mi_{b2})</p> |
| <p>A³ 1a <u>Yesterday</u> 2A love was such an easy <u>game to play</u>, 3A now I need a place to <u>hide away</u>, 4A oh I believe in <u>yesterday</u>.</p> | <p><i>mi⁷ - La⁷ → re</i> (Do) <i>Si^b - Do⁷ → Fa</i> (mi) <i>re⁷ - Sol⁷</i> <i>Si^b → Fa</i></p> | <p>(2) VIi: La₄ (pedale acuto) VI/Vla (3e par.) + (tetr^o crom.) ↓ : </p> |
| <p>[Coda] mm mm mm mm <u>mm mm mm</u></p> | <p><i>Fa⁶ - Sol⁶</i> <i>Si^b → Fa</i></p> | <p>VIc </p> |

Figura 12: Tabella riassuntiva della struttura di *Yesterday* (Lennon-McCartney), realizzata da Stefano LaVia¹⁶

16. Dal cd-rom allegato a LaVia Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma, 2006. Per gentile concessione di Stefano LaVia.

Ma, a quest'ultimo proposito (e per concludere): siamo davvero certi che una rappresentazione grafica non sia anch'essa soggetta al controllo degli aventi diritto? Non sarà che il dibattito sulle strutture diatattiche della musica sia condannato ad avvenire in discussioni carbonare, dove termini come "strofa", "ritornello", "inciso", "chorus", "bridge" saranno sostituiti da termini criptici per adepti?

CARLA CONTI

PURZÌ CONTRAFFATTA. LE FORME DELLA CANZONE NAPOLETANA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

“Il già formato viene subito ritrasformato; e noi, se vogliamo acquisire una percezione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e plastici seguendo l'esempio ch'essa stessa ci dà”

J. W. von Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*

Il percorso della canzone napoletana dall'inizio del XIX secolo attraversa vari processi che si sovrappongono: il recupero di una tradizione orale (sostenuto, a partire dai primi del Novecento, dalla registrazione su disco delle voci dei venditori ambulanti, dei posteggiatori, etc.), l'urbanizzazione (evidenziata maggiormente nei testi verbali e nella strumentazione), l'interazione con la musica colta (con il contributo di autori quali: Francesco Paolo Tosti, Pasquale Mario Costa, Luigi Denza, Enrico De Leva) e con il mondo intellettuale (pensiamo a Salvatore Di Giacomo, Gabriele D'Annunzio, Vincenzo Russo), fino alla commercializzazione e l'inserimento nel mercato discografico globale e nel sistema mito-media-tico (da Enrico Caruso a Elvis Presley, da Paul Mc Cartney a Mirelle Mathieu, da Charles Aznavour a Mina).

Questo percorso traccia una storia che si ramifica a fasi alterne, e più spesso contemporaneamente, nella musica colta così come nella *popular music*.¹

Il suo arco temporale ampio e le stratificazioni dei vari processi ne fanno un fenomeno che sollecita molti approcci, anche di tipo analitico, specie se si sceglie di procedere da rilievi particolari man mano fino a considerazioni sempre più globali. Il punto di partenza, indipendentemente dalla finalità che un lavoro di analisi si prefigge, è affrontare la canzone napoletana come “sistema-canzone

1. Fabbri Franco, *Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti*, relazione al convegno *La divulgazione musicale in Italia oggi*, Parma, 5 novembre 2004.

napoletana” a sua volta ritagliato nel “polisistema-canzone” che, di fatto, individua la canzone come l’oggetto musicale più rappresentativo della cultura dell’integrazione, quella globalizzata. Questa ricerca di individuazione è tanto più funzionale in un campo storicamente coerente, che si va restringendo: nell’Ottocento ogni cinquanta anni, poi ogni venticinque per assestarsi, poi, ogni decennio e anche meno.

Ora il titolo *Purzi scontraffatta* — dalle parole del brano *Cicerenella* di Pietro Labriola — si riferisce alla canzone napoletana nei cinquanta anni dell’Ottocento, dalla Restaurazione fino all’Unità d’Italia; un periodo in cui la città di Napoli visse come aggregato sopranazionale condividendo le sue sorti — economiche, sociali, culturali, belliche — con la storia del resto d’Europa, più di quanto non si è soliti considerare. La canzone napoletana si presenta *scontraffatta* in modo particolare se si analizza la sua forma che, proprio in quanto non riducibile ad un unico modello né ad una sola matrice, è più idoneo definire al plurale: “forme”.

Scontraffatto allora è un termine legato alle “forme” della canzone come *scontraffatta* è l’immagine che unisce canzone e città, con questo aggettivo che il primo Ottocento eredita dal secolo precedente. L’immagine di Napoli, infatti, prima della sistematica promozione turistica di fine secolo che esporta la classica cartolina con il “brand” a tre elementi: mare, Vesuvio e mandolino, è una rappresentazione che tiene insieme il territorio e la musica, ed è quella di una città “scontraffatta” con la sua musica rumorosa. Quella stessa città testimoniata già da Giovan Battista Valentino che nel poemetto del 1666: *Napole scontraffatto dopo la peste*, ci parla di “cetole, chitarre e tammorielle” e di “tiorbe a taccone e Colasciune”, di “viole e violune”.

Una città sonora di certo per “lo rummore purzi de na carrozza, / lo zuzzurro purzi de li zampane, / se topparria purzi la catarozza”² e ricca di timbri strumentali³ che le conferiscono fattezze prima che forma e accompagnano le canzoni — non ancora investite dagli interventi “pianofortecentrici” — timbri di quegli strumenti appartenenti al costume popolare dell’Italia meridionale, presenti in serenate, in gaie scampagnate e “posillipate”, come erano chiamate le gite in barca a Posillipo.

2. Biaso Valentino, *La Fuorfece o vero l’ommo pratteco co li diece quatere de la galleria d’Apollo*, Tomo II, presso Giuseppe Maria Porcelli, Napoli, 1783.

3. Alcuni di questi li ritroviamo nel presepe dell’Ottocento, come la tiorba a taccone, strumento a corde suonato con un’apposita penna, il “taccone” appunto, e il colascione — una sorta di liuto con una piccola cassa convessa e un manico lungo da 100 a 200 cm —, manufatti costruiti dagli artisti presepiali con estrema dovizia di particolari, utilizzando sfoglie di tartaruga con intarsi di osso, di avorio, di madreperla. Piccoli capolavori d’arte e ricercatezza che rievocano indirettamente, una grande tradizione napoletana legata alla liuteria e alla costruzione delle corde tale da portare alla nascita, addirittura, di una corporazione di cordari.

Tanta è la presenza nel tessuto culturale cittadino che questi strumenti rurali diremmo, anche dopo il “riordino” effettuato dai musicisti colti che li sostituiranno con il pianoforte, rivivranno nell’eco del pianoforte stesso e si urbanizzeranno. Nelle formule di accompagnamento, infatti, la scrittura pianistica spesso rimanderà ai tipici strumenti “rumorosi e scontraffatti”, così come nelle scelte armoniche, già a partire dai suggerimenti dei titoli adottati: “mandolinata”, “colascionata”, “tammurriata”, etc.

Sulla base di un’efficace interpretazione dei gusti della classe borghese e delle tendenze musicali, prima fra tutte la diffusione del pianoforte a Napoli, che nella prima metà dell’Ottocento è un dato economico incontrovertibile, un’ampia operazione culturale si avvia grazie all’intuito musicale e editoriale di Guillaume Louis Cottrau con i suoi ben noti *Passatempi musicali*.⁴ Insieme ai lavori di Cottrau si assiste alla comparsa di raccolte analoghe da parte di altri autori: *L’eco di Napoli* di Vincenzo De Meglio, *L’Eco del Vesuvio* di Teodoro Cottrau, le *Celebri Canzoni Popolari* di Francesco Florimo, *Le Montanine*, *I Canti della collina*, *Le Brezze marine*, etc.

Questi sono i materiali del repertorio che intendiamo mettere in relazione al termine scontraffatto.⁵ Contraffatto, allora, brutto e deforme dal latino *deformis*, *turpis* che fa riferimento a “forma”, dunque, partendo sempre dal latino: *forma*, *facies*, *figura*, a cui rimanda il dettato filosofico per cui la “forma” è quel principio intrinseco, dal quale le cose ricevono l’esser loro, tutto il loro essere e non un singolo aspetto.

La canzone, pertanto, sarebbe brutta e deforme, priva di forma? Ma come è possibile se nel nostro immaginario – quello del XX secolo – si è, al contrario e per lungo tempo, considerata la canzone napoletana come un caso di “immanenza” musicale: una serie di “unicum”, di perle melodiche, di capolavori in miniatura?

Il punto sta proprio nel considerarla, invece, un fenomeno di “trascendenza” culturale, assumendo il termine da Gérard Genette,⁶ strutturalista con Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss, che intende per “trascendenza” ciò che in qualsiasi “forma” ha il potere di andare oltre la propria consistenza, l’immanenza appunto, e travalicandola si apre ad altre “forme”.

-
4. Per l’edizione aggiornata cfr. *Passatempi Musicali. Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc. Musiche di Cottrau, Donizetti, Field, Leidesdorf, Pacini, Rossini, Schubert e altri*, (6 volumi, Napoli, 1824-1825), a cura di Ignazio Macchiarella (vol. 1) e Anita Pesce (voll. 2-6), Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 1998-2012.
 5. *Vocabolario degli Accademici della Crusca/compendiato da un Accademico Animoso secondo l’ultima impressione di Firenze 1691*, ed. IV, Lorenzo Basegio, Venezia, 1729.
 6. Genette Gérard, *L’opera dell’arte. Immanenza e Trascendenza*, vol. I, CLUEB, Bologna, 1999.

Così riconosciamo la canzone napoletana come un fenomeno culturale caratterizzato da pluralità additive: adattamenti/trascrizioni/rimaneggiamenti, repliche/contrafacta/risposte, varianti, anche di tipo autorale — e questo avviene quando, i musicisti “aggiustano” dalla bocca del popolo.⁷

La questione della “forma” musicale non è semanticamente definita nel primo Ottocento così come lo sarà in seguito, laddove per parlare di forma e della sua determinazione non si può prescindere dai criteri di analisi che riguardano anche gli elementi formali: da Riemann a Schoenberg, da Adorno fino a Schenker, e Lerdahl e Jackendoff.

Nella prima metà del XIX secolo per “forma” si intende, invece, in un’accezione più ampia, il mezzo di accesso alla conoscenza, e così, nelle raccolte di canzoni napoletane la ricerca orientata alle varie tipologie formali può partire dagli elementi fondanti, così come può riferirsi alle sue varie interpretazioni, innanzitutto perché la “forma” è intrinseca alla conoscenza, diremmo con Goethe. La conoscenza, infatti, avviene come “formogenesi” per Goethe che, attraverso il suo “giardinaggio astratto”, prefigura l’*Urpflanze* — l’“ur-impianto” — un prototipo ideale che contiene tutte le piante del passato e del futuro e da qui un modello più generale, che ingloba anche l’*Urpflanze*, che è l’“Ur-form”, l’*Urphänomen*, in sostanza la “forma basilare” per tutte le metamorfosi future.

Goethe, infatti, nel 1796 nel suo diario annota la parola “morfologia” e nel 1817 scrive il trattato *Zur Morphologie*. A mettere in relazione queste riflessioni di Goethe con gli aspetti della cultura ci ha pensato già Walter Benjamin che è stato a lungo affascinato dal metodo scientifico anti-positivista di Goethe e ha importato il concetto di *ur-forma* nelle sue teorie di critica, storia e tecnologia.⁸ Bisogna considerare che qui, inoltre, non basta parlare di “forma” in quanto “Gestalt”, serve parlare di “Bildung”, come costruzione di qualcosa che evolve.⁹ Musicalmente parlando, forma/Gestalt come atto riflessivo di un sistema o come risultato di un obiettivo stabilito è diversa da forma/Bildung come processo di formazione, come dinamica funzionale all’evoluzione, alla tras-formazione diremmo, perché si riferisce a ciò che sta producendosi. La “forma” come

7. Solo per citarne alcuni: le «68 canzoncine raccolte per la prima volta dalla bocca del popolo ed aggiustate con accompagnamento pianistico da G. Cottrau» del volume del 1829, e *Alcuni canti locali raccolti in Napoli e Teggiano*, pubblicati a Palermo per la Libreria Carlo Clamen, che risalgono al 1891, e ancora i *Canti raccolti dalla bocca del popolo di San Valentino* stampati da Forni a Bologna, senza datazione.

8. Cfr. Desideri Fabrizio, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori riuniti, Roma, 1980; Benjamin Walter, *Il concetto di critica nel romanticismo Tedesco. Scritti 1919-1922*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1997; Id., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti sui media*, traduzione e cura di Giulio Schiavoni, Bur-Rizzoli, Milano, 2013.

9. Cfr. von Goethe Johann Wolfgang, *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1992.

“Bildung” rispecchia in pieno ciò che accade alla canzone napoletana di quegli anni: è sì una “forma” ma pone l’accento sul fenomeno umano in primo piano e sull’ascolto che ne deriva. Il nostro oggetto musicale in questione, infatti, che vive e ha sempre vissuto di pratiche esecutive e ascolti più che di partiture, di questa “forma/Bildung” ne è esempio.¹⁰

Allora per conoscere questo oggetto sonoro “canzone napoletana” si può partire dalla “forma” così intesa: un materiale plastico e sfaccettato da cui differenti “forme” possono nascere; cosa che, in effetti, col tempo è accaduta. Solo in questo senso si può tracciare un profilo della “forma” della canzone napoletana dell’Ottocento che si storicizza senza esserne cronaca, come diviene invece la “forma” successiva – quella del XX secolo – condivisa con il repertorio coevo della *popular music*.

Nei primi cinquanta anni dell’Ottocento questo oggetto sonoro si dà “forma” in tutte le sue componenti morfologiche a rischio di risultare “scontraffatta”. Parliamo allora di “forma” come articolazione degli elementi, di “forma” come struttura e di “forma” come “veste sonora”,¹¹ o più propriamente di “forme”. Questi aspetti che riconduciamo alle forme della canzone, ciascuno nella sua tipicità può essere oggetto di studio. Il materiale è così ampio che un lavoro di sintesi può evidenziare le direttrici principali.

Si può dire che siamo di fronte a un oggetto musicale “anfibo” in quanto possiede sia le caratteristiche di un brano a stampa per voce e accompagnamento strumentale (prevalentemente il pianoforte, al pari di quei repertori coevi europei etichettati come musica colta) sia quelle di un prodotto di *popular music*, genere attualmente più presente sul mercato musicale globale. In quanto “oggetto sonoro anfibo” esso possiede la forza del fascino che sta proprio nella sua eccezionalità, in un circolo vizioso/virtuoso a seconda della visuale, che sembra irrisolvibile e che comincia con l’osservazione dei suoi dettagli. D’altro canto, considerare la canzone napoletana un “oggetto sonoro anfibo”, per così dire, può produrre dei risultati solo se si assumono per autentici entrambi le componenti: il dato scritto e la veste sonora.¹²

Il “dato scritto” e la “veste sonora” sono possibili punti di vista “formali”, tutti legittimi in quanto ogni tipo di operazione, sulla canzone napoletana del primo

10. Cfr. Matassi Elio, *Filosofia dell’ascolto*, Il ramo, Rapallo, 2010.

11. Per “veste sonora” intendiamo l’aspetto che la canzone napoletana assume nell’atto dell’interpretazione così come ci è consegnata da *performance*, registrazioni, incisioni, etc.

12. Conti Carla, *Schedare per credere. Analisi dei repertori della canzone napoletana per la configurazione di una scheda condivisa*, in *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio, pubblicazione on-line del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR)-Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), <http://www.issm.cnr.it/libridigitali>, 2013, p. 88.

Ottocento, alla ricerca di una definizione univoca di “forma” può solo essere difettiva e con essa la determinazione di un principio che, per sempre, ne esprima il carattere.

Non avrebbe senso la ricerca di un principio organizzativo che consideri gli elementi che si succedono nel tempo e li organizzi in una “forma” coerente da cui trarre un senso, specie per le “raccolte” di canzoni napoletane che sono sì un’antologia ma non programmatica, come ad esempio i preludi e fughe del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, i *Preludi* di Chopin, il *Mikrokosmos* di Bartók, tutte opere contenenti brani che seguono criteri stabiliti dall’autore stesso.

Ma se non si può parlare di un principio si può, di certo, considerare gli elementi da prendere in esame. In un repertorio così vario, quali sono questi elementi? E quali le letture autorizzate ad individuare gli elementi stessi? Mario Lavagetto ispirandosi a grandi maestri come Freud, Contini, Spitzer nel suo lavoro *Lavorare con piccoli indizi*¹³ stabilisce una distinzione tra letture “autorizzate”, basate sui “piccoli indizi” che possiamo recuperare nel testo e dunque continuano a parlare di esso anche laddove queste letture siano ipotetiche o errate (pensiamo a quante pubblicazioni, basate su olografia e aneddotica, in passato sono state scritte sulla canzone napoletana), e letture che riducono l’opera a puro “pre-testo”, un’azione affine all’atteggiamento che Umberto Eco chiama “sovrainterpretazione”.¹⁴

In questa prospettiva la “forma”, allora, è intesa come dimensione musicale circoscritta il cui elemento predominante è la figura motivica, “un moto melodico particolare”¹⁵ in quanto aspetto¹⁶ che possiede maggiori implicazioni sulle varie dimensioni dello spazio musicale.

Il ruolo svolto dal motivo, in questo tipo di repertorio, è quanto mai predominante, dal suo potenziale si mette in azione anche l’armonia e l’organizzazione tonale dell’intero brano. “L’espressione melodica è sempre”, soprattutto ma non unicamente nella musica vocale, “un’emozione *cantante, parlante* di soggettività” e anche l’armonia in questo repertorio si fonda su “accordi [che] non vanno classificati in maniera tradizionale, quanto piuttosto cercando di cogliere

13. Il lavoro è stato pubblicato da Bollani Boringhieri, Torino, 2003.

14. Eco Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

15. Il rimando è ad Arnold Schoenberg e al suo concetto di “Formenlehre” apparsa nel saggio *Konstruierte Musik* del 1931 e ripresa nel trattato *Der musikalische Gedanke* (1934-36). Cfr. *Constructed Music*, in Id., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950, pp. 106-8; e Id., *Il pensiero musicale*, a cura di Francesco Finocchiaro, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 2011, p. 281.

16. Per le varie tipologie melodiche presenti nelle canzoni napoletane si veda: Conti Carla, *Amphion Thebas, cantus Neapolim*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, 2008, pp. 313-78.

l'espressione della *forma accordale* ed il carattere in una determinate risoluzione armonica".¹⁷

Il motivo, allora, è il primo tra gli elementi da analizzare specie nella morfologia della "forma" come articolazione degli elementi, dove sono da prendere in considerazione vari aspetti che si giustificano sempre in coppie di contrari (dalla cui valutazione dei dati emerge l'aspetto "purzì scontraffatto", nel senso che non risultano elementi ad alta incidenza):

"Continuità/Discontinuità" — questo aspetto riguarda la presenza o l'assenza di impulsi all'interno del flusso sonoro (ad esempio: un cambio di registro nell'estensione della voce, un cambio di tonalità, un cambio di tempo, rappresentano "discontinuità").¹⁸

"Densità/Rarefazione" — la densità consiste nel numero di suoni distinti uditi nell'unità di tempo. Più alto è questo numero, più denso risulterà il tessuto sonoro, in maniera del tutto analoga a quanto avviene per altri tipi di densità.

"Identità/Difformità melodiche" — si ha identità melodica quando due o più suoni, a causa delle proprie caratteristiche formali e della reciproca collocazione all'interno del tessuto sonoro, tendono a costituirsi in "figura" sonora. Tale costituirsi è regolato dalle leggi di *Gestalt* che governano lo stesso fenomeno in ambiti diversi. Maggiore è la densità, specie se accompagnata da un breve intervallo melodico,¹⁹ più chiaro è il rimando al discorso verbale, al tono colloquiale e non lirico della canzone, alla destinazione teatrale, con la "scelta di *recitare* parti del testo anziché cantarle, dall'immissione di *insert* strumentali in sostituzione di quelli originali" che spesso hanno la funzione di permettere all'interprete, al tempo stesso cantante e attore, di compiere quei movimenti sulla scen, che gli consentono di vivere la canzone "nell'insieme più ampio della sua performance".²⁰

"Identità/Difformità ritmiche" — in effetti, ogni identità melodica generalmente include un'identità ritmica, per cui questo parametro può essere considerato una sorta di astrazione di quello precedente.

17. Kurth Ernst, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, in Matassi, op. cit., pp. 10, 12.

18. Un brano può presentare forte continuità in un parametro e discontinuità in un altro. Un esempio è *La fiera de Mast'Andrea*, "scherzo popolare", presente nella raccolta *I Canti della collina* di Girard e dedicato da Francesco Florimo alla baronessa Lauretta Acton. Il brano presenta un forte indice di continuità negli intervalli melodici ma discontinuità nell'assetto tonale dato un cambio da Sol minore a Sol maggiore.

19. Cfr. Giannatasio Francesco, *Dal parlato al canto*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. V, Giulio Einaudi editore, Torino, 2005, pp. 1003-36.

20. Conti Carla, *Canzone appassionata: 90 anni tra identità e significati*, in *La canzone napoletana*, op. cit., p. 344.

“Identità/Differenza armoniche” — per questo aspetto si valutano le ripetizioni di figure armoniche, di formule cadenzali.²¹

Per la “forma” intesa come struttura, l’aspetto fondamentale è la sintassi, laddove per “sintassi” del tessuto sonoro si intende il modo in cui, ad un livello più ampio di quello delle eventuali figure e comunque dei singoli suoni, il flusso sonoro è o meno organizzato. Sono tre i procedimenti sintattici che qui è opportuno considerare: la ripetizione, lo sviluppo, la giustapposizione.

A livello di sintassi i procedimenti di ripetizione²² possono essere individuati su scale diverse: vi può essere ripetizione immediata o ritardata di singole figure, gruppi di figure o intere sezioni del brano. *Michelemmà — Canzone di Pescatore* — dai *Passatempi musicali* di G. Cottrau in un contesto di 12 misure cantate (precedute da un’introduzione pianistica di 8 misure) presenta un’unica frase di 4 misure ripetuta a cui si aggiunge una coda finale sulla cadenza.

Lo sviluppo²³ consiste nella riproposta, talvolta anche rielaborazione, di elementi del tessuto sonoro già noti, al fine di esplorarne le possibilità di trasformazione e interazione reciproca (nel caso si tratti di due o più elementi) e di direzionare il procedere del flusso sonoro. *Fenesta vascia — Calascionata napoletana* — dai *Passatempi* citati è una canzone, tra le più famose di questo repertorio,²⁴ che presenta cinque frasi musicali che in realtà sono la rielaborazione della prima frase. A queste ne segue un’ultima cantata che cadenza per poi lasciare la chiusura del brano al pianoforte, con una frase che riprende quella iniziale del canto ma, anche in questo caso, trasformando alcuni intervalli iniziali a favore, diremmo, di una più immediata memorizzazione al punto che molti interpreti assumono questa melodia per quella iniziale.

Legata all’individuazione di zone consecutive del costruito sonoro, la giustapposizione²⁵ considera gli elementi di differenziazione, i quali marcano un

21. Come esempi “estremi” di questa coppia possiamo prendere in considerazione *La canzone di Amalfi* dai *Passatempi musicali* di G. Cottrau — che su 40 misure, a parte 4 misure, si basa sul rapporto tonica/dominante e sul finale contempla, in pochi casi, anche la sottodominante — e *La sera: Mo che doce s’è fatto lo cielo* di Florimo, inserito nella raccolta *Ischia e Sorrento* — con cromatismi, risoluzioni armoniche eccezionali, cambio di tonalità, etc.

22. Sarà opportuno evidenziare come le possibilità di riconoscimento di alcuni procedimenti sintattici è fortemente legata alla presenza di identità, e ciò determina maggiore possibilità di essere ricordate (un più alto grado di memorizzazione) a distanze di tempo più ampie.

23. È sempre il risultato di un gioco combinato di ripetizione (elementi di somiglianza) e variazione (elementi di differenza), dunque di riconoscimento di tratti già noti e individuazione delle differenze che ne marcano l’evolversi.

24. Cfr. Conti Carla, *Fenesta tricolore. Noi cantavamo i Passatempi Musicali di Guillaume Cottrau*, in *I Passatempi Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo ’800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Guida, Napoli, 2013, pp. 169-83.

25. Con il termine “variazione” si indica, solitamente, un procedimento secondo cui una figura, in genere melodica, subisce dei lievi cambiamenti (ritmici, dinamici, di durata, etc.) restando

procedere del discorso meno direzionale (con un fine meno univoco) di quello proposto dallo sviluppo. Parlando di giustapposizione, la dialettica ripetizione/variazione vede il predominio della seconda sulla prima. Questo è quanto accade ne *Lo'nzorato* di Francesco Florimo. In questa canzone, contenuta nella quarta raccolta dei *Canti della Collina*, dopo un'introduzione del pianoforte che anticipa la prima idea melodica, il canto la ripete identica per due volte; a questa segue poi una seconda sezione del brano in cui compare una nuova idea melodica che si porta su un frammento a sua volta ripetuto tre volte, a distanza di terze, prima della cadenza finale.

La struttura profonda finale è, da questo punto di vista, una gerarchia delle tensioni e delle distensioni, delle alternanze di eventi stabili e di eventi instabili. Questa struttura traduce le intuizioni dell'ascoltatore in connessioni musicali che oltrepassano le delimitazioni di raggruppamento e di *patterns* nelle trame temporali.

Nel caso della canzone napoletana, nell'arco di tempo preso in esame, bisogna tenere presente l'ambito circoscritto a partire dalla brevità di durata che non supera i pochi minuti, gli "attori musicali" implicati: voce e pianoforte/strumento, il napoletano come lingua univoca, le tematiche incentrate soprattutto sull'amore e sulla città/natura. In questo ambito non è possibile che un oggetto si sottragga alla distribuzione²⁶ di probabilità e, per ottenere risultati apprezzabili si rende, pertanto, necessaria l'analisi su un vasto numero di oggetti sonori, senza tralasciare la "forma" finale che questo oggetto assume: l'interpretazione con la sua diretta influenza sulle "intuizioni" degli ascoltatori.

Il motivo per cui lavorare sulle "forme" della canzone napoletana dipende dal fatto che la "forma", in quanto struttura, governa la funzione e la "funzione" è il potenziale strumentale di qualsiasi oggetto estetico. Più funzioni un oggetto estetico, nel nostro caso sonoro, riesce ad intercettare nella vita dei fruitori e più durature queste funzioni si presentano, più probabilità ci sono per l'oggetto sonoro di diventare un simbolo.

sempre però riconoscibile e riconducibile, in ogni sua diversa apparizione, alla forma originaria; nel nostro caso, in senso più ampio, per "variazione" si intende il fenomeno del cambiamento applicato ad elementi e livelli diversi, che può consistere anche nell'assenza assoluta di elementi di somiglianza. "Variazione" come "cambiamento" dunque. Così come per lo sviluppo, anche nel caso della giustapposizione, la presenza di identità può favorire il riconoscimento della discontinuità.

26. Si intende qui la distribuzione che obbedisce alla legge di potenza ed è denominata *power law distribution*, *scale-free distribution* (distribuzione a invarianza di scala), dall'economista Vilfredo Pareto al linguista George Kingsley Zipf che la applicò alla frequenza d'uso delle parole nei testi, che poi è vicina al criterio analitico musicale della teoria generativa di Lerdahl e Jackendoff.

Il passo successivo per la determinazione dei caratteri della canzone napoletana, è quello di considerare la relazione e cioè l'estensione "funzionale" dell'oggetto sonoro, per inserire la canzone napoletana nel contesto della cultura europea dell'epoca, nel senso della fuoriuscita del testo da sé stesso e dunque il modo di "funzionare" relazionandosi, appunto, con i vari contesti. La canzone napoletana, attraverso i processi di funzionamento, si storicizza e attraverso i caratteri resistenti al tempo opera nell'ambiente fino a farsene simbolo.

Ciò che lo storico vede sono le forme della vita collettiva, dell'economia, della credenza, del culto, forme di diritto e di legge, forme del pensiero, forme di creazione artistica, della letteratura, della vita dello stato e del popolo, in una parola forme dalla civiltà. E queste forme vede sempre *in actu*. Ognuna è forma di vita, e perciò ogni forma contiene una funzione. E queste funzioni di vita e civiltà lo storico non vuole ricondurre a schemi e a formule, e neppure ordinare sistematicamente, ma solo rendere chiare nel loro visibile operare, nel tempo, nel luogo e nell'ambiente.²⁷

Una delle relazioni più durature tra la canzone e il contesto è quella che si determina con il gruppo sociale di riferimento e sebbene questa "relazione" cambi tra il XIX secolo e il XX secolo e contempli la differenza tra la borghesia (piccola, media e alta) e il proletariato (anche il sottoproletariato), essa non sparisce mai del tutto. Uno dei contesti che mostra con più chiarezza questa relazione è il teatro, dove la presenza della canzone dalla "forma miniaturizzata" della macchietta, alla "forma" che è ragione fondante della sceneggiata (dove la canzone drammatica ne diventa tratto indispensabile dando il titolo, la storia e il momento catartico finale). La canzone è elemento "formante" dello spettacolo teatrale napoletano, specie di quello popolare, almeno quanto il teatro stesso contribuisce a "formare" la canzone. Pensiamo alla durata di un brano quando è intervallato dalla recitazione, o quando assume forma di duetto, e alle introduzioni "ad libitum" modellate sulle esigenze sceniche e sulle scelte di regia, e anche all'accompagnamento strumentale che si arricchisce e si dota di tipicità.

La "forma" allora struttura la canzone, nel senso che le conferisce una struttura di superficie, relativa al testo musicale e una struttura profonda che riguarda i processi psicologici. Le strutture musicali,²⁸ dunque, possono sì essere interpretate, processate diremmo, come il prodotto di una disposizione dei suoni secondo regole di una grammatica musicale ma se non si tiene conto delle strutture profonde non se ne può cogliere il valore semantico.

27. Huizinga Johan, *Im Bann der Geschichte*, Pantheon, Basel, 1943, p. 71 (trad. it. *Civiltà e storia*, a cura di Giovanni Chiaruttini, Guanda editore, Modena, 1946).

28. Cfr. Blacking John, *Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking*, Edited and with an introduction by Reginald Byron, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

E da qui l'importanza della "forma" come "veste sonora", della *performance* e dell'ascolto che si rinforzano a vicenda, dove nell'esecuzione si "forma" ciò che rende sempre attuale la canzone, con la sua innata risorsa ad accogliere gusti e tendenze. Questa "forma" fa rivivere la canzone nell'ascolto diretto o mediato, come "evento decisivo perché offre la cifra esatta dell'alterità della temporalità musicale in cui persino il medesimo appare incessantemente altro da se stesso".²⁹

Le "forme" della canzone napoletana governando la funzione ne distinguono con precisione due: quella identitaria/distintiva e quella conservativa.

"Identitaria" di un popolo e "distintiva" in quanto la connota e la rende unica rispetto ad altre manifestazioni culturali.

"Conservativa" in riferimento alla relazione che la canzone ha assunto rispetto a certi contenuti (il ruolo della donna, il rispetto della legge, etc.).

Le funzioni delle "forme" della canzone riguardano da vicino chi la canzone la produce e chi ne fruisce. Il gruppo generante (prima della cosiddetta canzone classica della seconda metà dell'Ottocento, non sempre si può parlare di canzone d'autore) spesso coincide, nell'ascolto, con il gruppo consumatore e la "forma" assume così quel carattere di circolarità che da sempre le permette di trasformarsi, suggerendo a coloro che si avvicinano alla canzone napoletana di mantenersi "mobili e plastici seguendo l'esempio ch'essa stessa ci dà".

29. Matassi, op. cit., p. 23.

RAFFAELE DI MAURO

“È NATA MMIEZO MARE...” TRA STROPPOLE E
INTERCALARE. FORME E MATRICI IN DUE CELEBRI
CANZONI NAPOLETANE DI PRIMO OTTOCENTO,
MICHELEMMÀ E *IO TE VOGLIO BENE ASSAJE*

In quest'articolo si proverà ad affrontare, attraverso l'analisi di due brani ritenuti emblematici, uno dei nuclei tematici più rilevanti nell'ambito degli studi sulla canzone napoletana, vale a dire il rapporto tra le forme, sia poetiche che musicali, e le diverse matrici. Su questo tema alquanto spinoso, poco in passato è stato detto (a parte qualche rara e significativa eccezione)¹ e sempre per linee generali, senza scendere quasi mai nella “materia viva”, affrontando e analizzando singoli esempi concreti, prendendo cioè specifici brani, analizzandone le forme “poetico-musicali”, viste appunto in rapporto alle probabili matrici “originarie”. Tale mancanza era strettamente collegata al ritardo cronico, dovuto a svariate ragioni storiche, da parte degli studi musicologici verso l'analisi di questo particolare tipo di repertorio. Un deciso cambio di passo si è avuto indubbiamente negli ultimi anni, in particolare dopo l'uscita, nel 2008, del volume *Studi sulla canzone napoletana classica*, curato da Enrico Careri e Pasquale Scialò,² nel quale per la prima volta un gruppo di studiosi, in particolare musicologi ed etnomusicologi (tra cui chi scrive), cominciava a fare un ragionamento anche sulle “forme” della canzone napoletana e, nello specifico, su quelle “musicali”, quasi per nulla considerate prima. In seguito a quel lavoro sono usciti diversi contributi dedicati specificamente all'analisi musicale della canzone napoletana (con la proposta anche di schede analitiche particolarmente dettagliate),³ segno oramai tangibile

1. Come, ad esempio, l'ampia trattazione di un brano come *Lo Guarracino* in De Simone Roberto, *La Tarantella Napoletana ne le due anime del Guarracino*, Benincasa, Roma, 1992.
2. *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008.
3. Si vedano soprattutto Conti Carla, *Schedare per credere. Analisi dei repertori della canzone napoletana per la configurazione di una scheda condivisa* e Ruberti Giorgio, *Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica*, entrambi in *La canzone*

di un costante interesse del mondo musicologico, inteso in senso ampio (quindi anche etnomusicologico, *popular music studies*, etc.) verso un repertorio per troppo lungo tempo colpevolmente “snobbato”.

Ora, all'interno di questa nuova, sicuramente positiva, attenzione analitica, riteniamo che uno dei rischi da evitare, nello studio di un fenomeno complesso e polimorfo come la “canzone napoletana”, è quello di avere un'impostazione rigidamente “scriptocentrica”, concentrando cioè esclusivamente la propria attenzione sul dato scritto, sulla partitura per intenderci, astraendola dai contesti in cui essa nasceva e non tenendo conto delle differenti matrici di brani che, pur rientrando nella comune categoria appunto di “canzone napoletana”, hanno in realtà delle genealogie assai diverse oltre che, come vedremo, delle “forme” alquanto dissimili.

In linea generale, pensiamo che l'analisi debba essere sicuramente uno strumento presente nella “cassetta degli attrezzi” del musicologo ma, altresì, che il suo utilizzo debba sempre sforzarsi di superare il livello del mero esercizio per puntare alla maggior comprensione possibile dei fenomeni musicali, soprattutto quando si tratta di un repertorio come quello della “canzone napoletana”, caratterizzato da processi estremamente dinamici. Di conseguenza, utilizzando una metafora, prima di analizzare il “capello” e, come si usa dire, “spaccarlo in quattro”, reputeremmo più utile cercare di conoscere meglio la “testa” sulla quale quel particolare “capello” è nato, e se c'è qualche rapporto tra la fisionomia e il processo di crescita del “capello” e la “testa” alla quale è attaccato. Fuor di metafora, riteniamo che analizzare l'organizzazione formale ovvero il livello “di superficie”, senza comprendere appieno le matrici, intese in questo studio, in senso ampio, come gli “strati germinativi” ovvero il livello “profondo” che sta alla sua base (non esclusivamente “musicale”),⁴ è non solo riduttivo ma può essere, come vedremo, in taluni casi persino fuorviante.

Cercheremo dunque di mostrare, attraverso due precisi “casi-studio” tratti dal repertorio della canzone napoletana di primo Ottocento e scelti anche in base alla loro importanza storica e rappresentatività tipologica, cosa le matrici possono “dirci” riguardo le forme, aiutandoci ad analizzarle in modo più efficace.

napoletana tra memoria e innovazione, a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio, pubblicazione on-line del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) – Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), <http://www.issm.cnr.it/libridigitali>, 2013, pp. 87-95 e 97-119.

4. Ci riferiamo anche a quel “livello profondo, antropologico, che ha a che fare con schemi comportamentali e gestaltici, con stimoli motori, con suggestioni che si collocano in un patrimonio di esperienze non facilmente categorizzabili, tra il presemiotico [...] ed il semiotico”: Fabbri Franco, *La canzone*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, 10 voll., Il sole 24 Ore, Milano, 2006 (1ª ediz., Einaudi, Torino, 2006), vol. IV, p. 561.

1. Il caso *Michelemmà*: refrain o stroppola?

Iniziamo da un brano, abbastanza noto, sul quale già molti in passato si sono espressi (in particolare Roberto De Simone)⁵ e che è stato peraltro puntualmente analizzato di recente anche da Massimo Privitera nell’ambito di quegli ultimi studi cui si faceva prima cenno.⁶ Parliamo di *Michelemmà*. *Canzona di pescatore*, pubblicata da Guglielmo Cottrau nel 1824, nel fascicolo n.1 dei *Passatempi Musicali* (Figura 1).⁷

Le prime testimonianze di questo brano, quantomeno dal punto di vista letterario, risalgono al Settecento. Frammenti del testo li ritroviamo, infatti, sia nella scena III del primo atto della commedia di Cerlone, *Il villeggiare alla moda o sia La creduta infedele*, del 1779:⁸

A miezo mare è nata na scarola
Li Turche se la jocano a tressette
Chi pe la cimma, e chi pe lo stroppone:
Viato chi la vence sta figliola.⁹

sia ne *Lo Vernacchio* del 1780 di Luigi Serio, il quale, tra l’altro, la indica come una di quelle canzoni più antiche “de lo cippo a fforcella” (un’espressione dialettale per indicare una cosa molto vecchia), riportandone i seguenti versi:

Miezo a lo mare è nata na scarola
Li turche se la jocano a tressette.¹⁰

-
5. De Simone Roberto, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma, 1979, pp. 109-10.
 6. Privitera Massimo, «Ogne canzona tene ’o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 15-7.
 7. Per le varie edizioni del brano si veda Di Mauro Raffaele, *Appendice. Elenco delle canzoncine pubblicate da Guglielmo Cottrau nei Passatempi Musicali parte 2ª e nei Supplementi*, in *Passatempi Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo ’800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Guida, Napoli, 2013, pp. 300-1.
 8. Nell’opera i versi vengono recitati dal personaggio di D. Lelio Spennazzola, “uomo sciocco, e ridicolo che vantasi poeta, storico, e letterato”, che sostiene che sia stato uno dei suoi “discepoli” a comporre “quella gran canzona, che ancora va sui labbri eruditi de’ letterati”. Si veda *Commedie di Francesco Cerlone Napolitano*, Tomo XII, Nella Stamperia sita Rampe S. Marcellino num. 3 – Francesco Masi direttore, Napoli, 1827, p. 267. *La Creduta Infedele* fu musicata nel 1783 dal compositore veneto, ma di “scuola” napoletana, Giuseppe Gazzaniga, con prima rappresentazione al Teatro dei Fiorentini di Napoli. Non siamo però al momento riusciti a vedere una partitura dell’opera.
 9. Il testo è riportato anche in Scherillo Michele, *L’opera buffa napoletana durante il settecento: storia letteraria*, Sandron, Napoli, 1917, p. 484.
 10. Serio Luigi, *Lo Vernacchio. Risposta a lo Dialetto napoletano*, Co la lecienzia de li Sopprejure, Napoli, 1780, p. 47.

Il brano sarebbe, dunque, ancora più antico, risalirebbe addirittura al Seicento e, secondo alcuni, sarebbe opera del celebre pittore, nonché poeta, Salvator Rosa. Quest'attribuzione, con falso foglio volante confezionato da Salvatore Di Giacomo, è stata già ampiamente smentita da De Simone e giudichiamo in questa sede superfluo ritornare sull'argomento.¹¹

Diverse, però, sono le tracce di questo pezzo rinvenibili anche nell'ambito della musica di tradizione orale. Molte sono le varianti esclusivamente testuali, da quelle riportate da Molinaro Del Chiaro¹² alla lezione siciliana riferita da Salomone Marino¹³:

A menzu mari cc'era na scavotta
Li Turchi se la jòcano a primera
Biatu cu' la vinci sta picciotta!

E tante sono anche le fonti sonore che testimoniano la sopravvivenza di questo testo in diversi repertori musicali di ambito contadino. Riportiamo, ad esempio, la trascrizione testuale di un canto *a cupa-cupa* eseguito da voci femminili con accompagnamento di tamburo a frizione, registrato da Ernesto De Martino in Basilicata, a Castelsaraceno, in provincia di Potenza, nel 1956.¹⁴

E miez'u mare è nata 'na schirola
E miez'u mare è nata 'na schirola
Li turche si la giocano a dinare
Li turche si la giocano a dinare
Tuppituppì, e nanananana ne na
E nanana, nanananana ne na
O chi la cimma e chi lu [piritone?]¹⁵
Ma chi la cimma e chi lu [piritone?]
Biato chi (ca) la vence sta figliola
Biato chi (ca) la vence sta figliola
Tuppituppì, nanananana ne na
E nanana, nanananana nena.

11. De Simone Roberto, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture Musicali», II (1983), pp. 15-6.

12. Molinaro Del Chiaro Luigi, *Canti popolari raccolti in Napoli con varianti e confronti nei vari dialetti*, 2ª ediz., Morano, Napoli, 1916 (1ª ediz., Tipografia di Gabriele Argenio, Napoli, 1880), pp. 202-4.

13. Salomone-Marino Salvatore, *La Storia nei canti popolari siciliani*, 2ª ediz., Francesco Giliberti, Palermo, 1870 (1ª ediz., Tipografia di Michele Amenta, Palermo, 1868), p. 25.

14. Si tratta del brano n. 7 della raccolta n. 32 conservata presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Per la segnalazione si ringrazia Giorgio Adamo.

15. Non siamo riusciti al momento a decifrare questa parola del testo che, ad un ascolto attento, ci pare "piritone", termine di cui ci sfugge però il significato nel dialetto lucano.

Il testo del brano, almeno per quanto riguarda il distico iniziale, risulta diffuso anche in Calabria, in un canto “d’amore” raccolto da Leonardo Alario nel 1991 a Mormanno, in provincia di Cosenza,¹⁶ dove, invece de “li turche”, a giocarsi la “skirola mezz’ u mari” (peraltro non “nata” ma “buttata”) sono “lli vruij”, vale a dire le cavallette. Ecco il testo:

Ji jetti ’na skirola mmezz’u mari,
lli vruij si la jòcano a pprimera.
Amuri, Amuri, kki mm’aji fattu fadi,
di quinnici anni m’aju fattu ’mpazziri.
Lu Patrunnostru m’i fattu scurdadi,
la terza parti di ll’Ave Mmaria.
Lu Credu nu’ llu sacciu cuminciadi,
fazzu ppi’ ddici Credu e ppenz’a ttija.

In questa lezione calabrese la presenza delle cavallette, animali dalla natura famelica e capaci di divorare tutto,¹⁷ invece dei tradizionali “turchi” che rappresentano nella simbologia tradizionale il colore “nero”, “l’oscurità contrapposta alla luce” ed “in questo senso associati alla morte”, sembra rafforzare l’intuizione desimoniana che il testo del brano vada letto non tanto in senso letterale quanto simbolicamente, secondo la chiave interpretativa dei “segni”.¹⁸

Oltre che in Basilicata e Calabria, il testo è ancora diffuso nei repertori tradizionali e rituali di area campana. Vi proponiamo due esempi.

Il primo è un canto sul tamburo per la festa della Madonna dei Bagni a Scafati, registrato proprio da De Simone nel 1974, del quale riproduciamo la parte di testo riferibile a *Michelemmà* nella sua reale esecuzione (quindi con tutte le ripetizioni e frammentazioni) e mettendo in corsivo le tipiche interpolazioni testuali,

16. Nella breve presentazione del brano, Alario scrive: “A parte il distico iniziale [quello riferibile a *Michelemmà*, ndr], il canto, una canzone a rima alternata imperfetta, è quello, diffusissimo, che tratta della follia d’amore per una giovane donna. È una versione breve e monca di un canto ben più complesso, e di certo fra i più interessanti nella lirica tradizionale, le cui lezioni meglio conservate circolano nella Calabria meridionale”. Il brano, registrato a Normanno il 21 Giugno del 1991, è eseguito da una voce maschile (Giuseppe Cantisani) e un coro di voci femminili (Filomena Regina, Anna Bloise, Anna Amentano, Francesca Coltella ed Elvira Fortunato). Alario Leonardo R., *Cantare l’amore in Calabria. Documenti sonori della cultura di tradizione orale-5*, cd con booklet allegato, Cassano all’Ionio, IRSDD, 2006, CD/MGR-008 (brano n. 12).

17. Ricordiamo che le cavallette rappresentano anche una delle dieci piaghe bibliche, ovvero una delle punizioni divine inflitte al popolo egiziano, prima che Mosè liberasse il popolo “eletto” d’Israele (*Esodo*, 10,1-20).

18. De Simone, *Canti e tradizioni*, pp. 109-10.

definite *stroppole* o *barzellette* (sulle quali torneremo fra poco), mediante le quali i cantori “dilatano” il canto:

Oi 'mmiez' 'o mar'è nnata na scarola
li turche se nce 'a jocano a primera
chi pe' la cimma e llena
nn' 'o tira ' ca se nne vène
tien' 'a spina sott' 'o pere
e nce 'a tiene ebbi e bbà
zompa 'o muro e bbiene ccà
nu vaso 'mmocca t'aggi' 'a ra'
...pe' la cimma e chi pe' lu streppone
neh chi pe' la cimma e chi pe' lu streppone
viato chi s' 'a vence sta figliola
chesta figliola è figlia re nutaro
...sta figliola è figlia re nutaro
nce 'a port' 'a vunnelluccia tutta sciure
e 'mpietto nce 'a porta e bbà
sera e Napole mò ccà
e 'mpietto nce porta na stella Riana...¹⁹

Il secondo esempio è, invece, un canto *a mete* (di mietitura), eseguito da una voce femminile e registrato da Claudio Petruzzello a Pratola Serra, nell'avellinese, verso il 1982.²⁰ Ne abbiamo trascritto il testo:

E 'mmiez' a lu mare c'è nata 'na scarola
Li turchi se la jocheno a primèra
E chi pe' la cimma e chi pe' lu streppone
Viato a chi la vence a 'sta figliola

19. Il canto, eseguito da tre cantori (Rosa Nocerino, Giovanni Del Sorbo e Vincenzo Pepe) con accompagnamento di un tamburo a cornice (Antonio Torre), era stato pubblicato col titolo *Voci e danza per la Madonna dei Bagni* in *La tradizione in Campania*, a cura di Roberto De Simone, 7 microscolchi con libro allegato, Emi, 1979, 3C 164-18432-7. Lo stesso brano, ma col titolo *Canti scafatesi per la Madonna dei Bagni*, è stato riproposto in De Simone Roberto, *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, libro con 7 cd allegati, Roma, Squilibri, 2010, p. 151 (cd 3, brano n. 2).

20. La registrazione è inedita ed è contenuta nella raccolta “Campania 24” del Fondo Roberto Leydi, conservato in Svizzera presso il Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona che si ringrazia vivamente. Prossimamente i materiali campani del fondo Leydi saranno consultabili anche presso l'ArchivioSonoroCampania, i cui lavori, tuttora in corso, sono coordinati da chi scrive. Istituito dal Mibac, in accordo con l'associazione Altrosud, l'archivio si propone di raccogliere in un'unica sede la maggior parte dei documenti (audio, video e fotografici) relativi alla musica di tradizione orale campana, attualmente conservati presso i più importanti fondi pubblici e privati italiani: si veda <http://archiviosonoro.org/campania/>.

E 'sta figliulella è figlia de notaro
La porta la vunnella tutti sciori
Oj la porta la vunnella tutti sciuri
Le fa ccalà li amanti e uno e dui

Diciamo subito che, sul piano musicale, i brani raccolti rispettivamente da De Martino, Alario, De Simone e PetruzzIELLO, sono tutti difformi dalla *Michelemmà* pubblicata da Cottrau, in quanto eseguiti sulle melodie e negli stili tipici del canto *a cupa-cupa* lucano, del canto narrativo “d’amore” calabro, oppure del canto sul tamburo e di mietitura di area campana.

Sul brano in oggetto riproponiamo infine la testimonianza di Giulio Cottrau, figlio di Guglielmo, che, in una lettera a Rocco Pagliara del 1903, scriveva:

Mio padre che per i suoi doveri di ufficio (era Commissario di Marina) doveva spesso recarsi nelle vicinanze di Napoli e talvolta nel Salernitano e nel Beneventano per provvedere all’acquisto di biada, raccoglieva nelle sue escursioni molti motivi di ariette che udiva canterellare dai contadini e ch’egli notava col lapis e fra essi, mi pare ricordami avermi egli detto, notò il vivacissimo motivo di Michelemmà, quello di Chi t’ha fatta sta bella scarpetta ed altri, e quei motivi egli poi completò e vi aggiunse il ritornello ch’è per pianoforte solo.²¹

In base a questa pluralità di fonti abbiamo già in altra sede avanzato l’ipotesi che, fino al momento in cui Cottrau aveva raccolto e rielaborato il brano, “cristallizzandolo nella forma che adesso conosciamo, molto probabilmente non esistesse alcun brano specifico denominato *Michelemmà*” ma solo un testo, con significati magico-simbolici, i cui frammenti venivano utilizzati sia per repertori musicali contadini (canti *a cupa-cupa*, sul tamburo, *a mete*, etc.), che per canzonette “urbane” (canzoni narrative, d’amore, etc.), sulle cui melodie si potevano per altro cantare anche altri testi aventi lo stesso schema metrico (l’esempio calabrese, frutto della commistione testuale di due diversi canti, ci sembra indicativo). Cottrau, quindi, “trascrisse” soltanto una delle tante versioni “popolari” circolanti a quel tempo e solo da allora, cioè dal 1824, il brano ha assunto una precisa “identità” come canzone dal titolo *Michelemmà*.

Passando all’analisi formale, con uno sguardo etnomusicologico e con un occhio più attento alla probabile matrice di partenza, cosa si può dire di nuovo su questo brano? Proviamo a guardare innanzitutto il testo. Come scritto giustamente da Privitera,²² ciascuna delle sette strofe si compone di un solo

21. *La biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, a cura di Francesco Bissoli, Lim, Lucca, 2007, p. LXX.

22. Privitera, op. cit., p.17.

endecasillabo *a maggiore* — che costituisce, per così dire, la “struttura profonda” —²³ il quale viene però scomposto e frammentato in due parti, con un procedimento assai diffuso nell’ambito della musica di tradizione orale.²⁴ Il primo emistichio, “È nata mmiezo mare”, diventa un settenario a sé stante (*a*) e viene anche ripetuto, poco dopo, su un “verso melodico” simile (*a*). Il secondo emistichio, che nella versione del 1824 è semplicemente “una scarola” (*b*), cioè un quinario, in una successiva redazione del Cottrau risalente al 1829 (Figura 2), diventa invece “oje ’na scarola”. Quindi sempre un quinario, senza alcuna differenza sostanziale, con la semplice trasformazione dialettale di *una* in *’na*, preceduta da una tipica sillaba *non sense*, aggiunta per motivi metrico-ritmici, cioè *oje* (presente peraltro anche nella quinta strofa: “oje de notare”). Anche il secondo emistichio, così come il primo, viene ripetuto, seppur su un differente “verso melodico” (*c*). Nella versione del 1824 questa seconda parte non si ripete, abbiamo quindi una semplice struttura melodica *aa’bc*. La ripetizione viene inserita invece nella redazione del 1829 (che è quella oggi eseguita), dove troviamo una legatura di portamento con la dicitura “bis”, ottenendo quindi una struttura *aa’bcbc*.

Abbiamo ad ogni modo una macrostruttura essenzialmente strofica che si ripete sempre uguale musicalmente (quindi A/A₁/A₂ etc.) seppur con un testo diverso. Possiamo parlare, in questo caso, di un esempio del primo dei cinque modelli “poetico-musicali” proposti da La Via ovvero quello della “stroficità integrale”, legato essenzialmente a un principio “diegetico-cumulativo”,²⁵ sicuramente il più ricorrente nella canzone napoletana di primo Ottocento, pur se declinato (ad un livello microstrutturale) in tanti modi diversi.²⁶

Ma, tornando al brano in questione, ci siamo dimenticati, volutamente, di una porzione di testo e di melodia, posta tra il primo e secondo emistichio

23. Ci avvaliamo qui dei concetti di “struttura profonda” e “struttura di superficie”, così come adoperati in Adamo Giorgio, *L’endecasillabo nei canti di tradizione orale. Strutture profonde e strutture di superficie*, in *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Gialdroni e Annunziato Pugliese, 2 voll., Lim, Lucca, 2003, vol. II, pp. 1477-96.

24. Su questo tema si vedano soprattutto De Simone Roberto, *Testo verbale e strutture musicali nei canti popolari*, in *L’Etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, a cura di Diego Carpitella, Flaccovio, Palermo, 1975, pp. 151-8 e Carpitella Diego, *I codici incrociati*, in *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988)*, a cura di Adelaide Pescatori e Paolo Bravi, Università degli Studi “La Sapienza”, Roma, 1994, pp. 9-22.

25. Si veda il saggio contenuto in questo stesso volume: La Via Stefano, *Principi e modelli formali della canzone d’autore*, pp. 3 e sgg. Ringraziamo sentitamente La Via per averci consentito la lettura dell’articolo prima della pubblicazione.

26. Per altri esempi si rimanda a Di Mauro Raffaele, *La canzone napoletana ‘pre-classica’ (1824-1879): storia e analisi di un repertorio urbano*, tesi di Dottorato in Storia, Scienze e Tecniche della Musica, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Anno Accademico 2011/2012, tutor prof. Giorgio Adamo.

dell'endecasillabo, che sembra essere la parte principale. Privitera la indica come *refrain*,²⁷ e così ci viene fatto intendere, in un certo senso, anche dallo stesso Cottrau che la usa per il titolo. Stiamo parlando ovviamente di “Michelemmà”, parola ripetuta in ciascuna strofa dopo il primo emistichio: esattamente “Michelemmà e Michelemmà”, con la “e” nel mezzo (e non “Michelemmà, Michelemmà” come viene talvolta eseguita).

Bene, la domanda che ci siamo posti è la seguente: cosa rappresenta il verso “Michelemmà” nella struttura “poetico-musicale” del brano? È davvero il *refrain*? La nostra risposta va assolutamente nel senso contrario: si tratta, a nostro avviso, di un “corpo estraneo”. Cerchiamo, però, di spiegare questa lapidaria affermazione fornendo delle argomentazioni (speriamo) convincenti. La posizione in cui troviamo “Michelemmà”, all'interno di una scomposizione/frattura dell'endecasillabo, è quella in cui nelle esecuzioni di tradizione orale rinveniamo di solito l'uso di quei versi stereotipi o interpolazioni testuali, prima riscontrate anche nel canto sul tamburo raccolto da De Simone. Queste *stroppole* o *barzellette* sono generalmente costituite da ottonari e, inserite a scopo ritmico e dilatativo, non hanno quasi mai alcuna attinenza, se non in chiave “simbolica”, col testo principale. Nel caso analizzato, per esempio, se cambiassimo “Michelemmà e Michelemmà” con altri versi stereotipi metricamente equivalenti (tipo “lu mare e bà e lu mare e bà”) non cambierebbe assolutamente niente né da un punto di vista musicale né, tantomeno, testuale.

Abbiamo sempre ritenuto poco plausibili le traduzioni letterali di “Michelemmà” con “Michela è mia” oppure “Michela di mare” etc., tutte volte alla necessità di dare un nome femminile alla “figliola” di cui si parla nel testo della canzone che, secondo alcuni, rappresenterebbe un'isola (Ischia) o addirittura la nostra penisola (Italia). Se si entra invece nella prospettiva da noi indicata, quella cioè di un'interpolazione testuale o stereotipo verbale non necessariamente collegato al testo “principale”, diventano verosimili anche altre ipotesi (sulle quali sarebbe però opportuno che si esprimessero esperti linguisti) “coniugate” al maschile: tipo “Michele 'e ma” cioè “Michele di mamma”, nel senso affettuoso di “sciocco di mamma”, poiché nel dialetto partenopeo “fare il Michele” significava anche appunto “fare lo sciocco”. Insomma potrebbe trattarsi di una semplice *stroppola* ritmico-melodica inserita dall'esecutore del canto “raccolto” a suo tempo da Cottrau.

Oppure un'altra ipotesi possibile è che si tratti semplicemente di un motto *non sense*. Nell'edizione riproposta nel 1848 da Teodoro Cottrau (altro figlio di Guglielmo) con traduzione in italiano, il verso “Michelemmà” era l'unico a non essere tradotto. E la stessa cosa faceva anche Achille De Lauzières nella sua “interpretazione” in italiano, nella versione del brano pubblicata, con

27. Privitera, op. cit., p. 17.

accompagnamento pianistico di Francesco Florimo, nell'album *Le Napolitane* del 1854 ca., con l'aggiunta della seguente postilla: "Quest'antica canzone non avendo dovuto avere in origine che un significato allusivo, ora inesplicabile, si traduce letteralmente, senza rime e senza senso".

Una riprova della nostra tesi sulla "estraneità" del verso "Michelemmà" rispetto al "corpo" del brano può essere data dalla constatazione che in nessuna delle tante varianti citate in precedenza, sia quelle esclusivamente letterarie risalenti al Settecento (Cerlone, Serio, etc.), sia quelle testuali o sonore raccolte sul campo nel Novecento in Campania, in Basilicata e in Calabria, è mai presente la parola *Michelemmà*. Cosa abbastanza curiosa se si fosse trattato veramente del *refrain* o, comunque, della parte principale del brano. Riteniamo quindi che il verso sia da considerarsi null'altro che uno stereotipo verbale sul modello di molti altri utilizzati in quel periodo: tipo il "Ricciollella Antonia" che ritroviamo ne *La Ricciollella*, pubblicata sempre da Cottrau.²⁸

Ritornando all'analisi del brano, si potrebbe certo considerare "Michelemmà e Michelemmà" come la successione di un quinario tronco e un senario tronco ma, considerandola appunto come un'interpolazione testuale, abbiamo preferito invece indicarla (in corsivo) come un unico verso irregolare formato da 9 sillabe, un decasillabo tronco che chiameremo X.

La struttura testuale (ST) "profonda" di *Michelemmà*, costituita da un unico endecasillabo ("È nata mmiezo mare una scarola") si esplica quindi, attraverso il gioco di frammentazione/ripetizione dell'endecasillabo cantato, in una struttura "di superficie" assai più articolata, composta da sei porzioni testuali, cui corrispondono altrettanti segmenti nella struttura melodica (SM):

| <i>Michelemmà</i> (<i>Passatempi musicali</i> , 1824) | | | ST | SM |
|--|--------------------|-------------|----|----|
| È nata mmiezo mare... | 1° emistichio | settenario | A | a |
| <i>Michelemmà e Michelemmà</i> | stereotipo | decasillabo | X | x |
| È nata mmiezo mare... | rip. 1° emistichio | settenario | A | a' |
| <i>Michelemmà e Michelemmà</i> | stereotipo | decasillabo | X | x |
| ... una scarola | 2° emistichio | quinario | B | b |
| ... una scarola | rip. 2° emistichio | quinario | B | c |

La plausibile matrice di tradizione orale del brano sembra confermata oltre che dal punto di vista testuale (scomposizione dell'endecasillabo, gioco di ripetizione di emistichi, uso di stereotipi etc.) anche da quello melodico (note ribattute o gradi congiunti, presenza del caratteristico quarto grado aumentato, etc.).

28. Si veda Di Mauro, *I Passatempi Musicali*, pp. 133-6.

Pur tuttavia, considerando altri aspetti come, ad esempio, l'*ambitus* esteso di decima (generalmente nei canti “tradizionali” raramente si va oltre l’ottava), ci sembra ragionevole l’ipotesi di un intervento in chiave elaborativa del Cottrau.

Abbiamo visto, quindi, come riconsiderando l’organizzazione formale di un brano come *Michelemmà* all’interno del suo probabile processo di “creazione” (o, in questo caso, di “ri-creazione”) a partire da una probabile matrice “originaria”, si possa analizzarlo in una chiave del tutto nuova rispetto ad una semplice e riduttiva lettura del testo scritto.

2. Il caso *Io te voglio bene assaje*: intercalare o ritornello?

Concentriamo adesso, invece, l’attenzione sulla famosissima *Io te voglio bene assaje*, canzone alla quale abbiamo già dedicato un ampio studio alcuni anni fa, collocando la sua genesi all’interno del fenomeno degli improvvisatori a Napoli nel primo Ottocento, esaminando tutte le fonti a stampa ottocentesche del brano (sia spartiti per canto/piano che fogli volanti) e portando una serie di argomentazioni volte a ribadire l’infondatezza dell’attribuzione della musica a Gaetano Donizetti.²⁹

Ritorniamo sull’argomento in questa sede essenzialmente per due motivi:

- in primo luogo, perché presenteremo un’inedita e importantissima fonte che, da un lato, sembra confermare in modo decisivo la nostra ipotesi sul “contesto” creativo in cui nasce il brano e, dall’altro, pare risolvere definitivamente la *vexata quaestio* sulla sua data di “nascita”, dando torto a chi (a partire da chi scrive), anche sulla scorta delle indicazioni di De Mura e di testimonianze storiche vicine all’epoca dei fatti (Regaldi soprattutto),³⁰ aveva oramai maturato la convinzione che la canzone fosse del 1839, dando invece ragione a chi (Martorana e Di Giacomo in primis),³¹ pur con ricostruzioni discordanti e in parte “romanzate”, avevano indicato l’anno giusto, cioè il 1835, al quale, come vedremo, risale, a meno di ulteriori sorprese, la prima fonte scritta.

29. Di Mauro Raffaele, *Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti “del Molo” a Io te voglio bene assaie*, in *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Century*, edited by Rudolf Rasch, Atti della Conferenza Internazionale di La Spezia del 15-17 Luglio 2010, Brepols, Turnhout (Belgium), 2011, pp. 317-34.

30. De Mura Ettore, *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., Il Torchio, Napoli, 1969, vol. I, pp. 157-61; Regaldi Giuseppe, *I canti popolari di Napoli 1847*, «Poliorama Pittresco», XII (1848), semestre II, p. 338.

31. Martorana Pietro, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Chiurazzi, Napoli, 1874, p. 101; Di Giacomo Salvatore, *‘Te voglio bene assaie!...’*, in *Napoli. Figure e paesi*, Roma, Newton Compton, 1995 (1ª ediz. Perrella, Napoli, 1909), pp. 45-9.

- in seconda battuta, perché anche per *Io te voglio bene assaje*, così come per *Michelemmà*, la lettura del contesto e della matrice “originaria” del brano ci fornirà un aiuto prezioso per l’analisi della sua organizzazione formale “poetico-musicale”.

Procediamo con ordine, partendo dalla nuova fonte. Il testo del brano che poi diventerà *Io te voglio bene assaje* (o, semplicemente, *Te voglio bene assaje*) appare per la prima volta col titolo *Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco* nella silloge poetica *Cetra Partenopea o sia raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori*, pubblicata in Napoli nel “primo semestre del 1835” dalla tipografia di Federico Ferretti (Figura 3).

Siamo giunti a tale scoperta seguendo l’indizio fornitoci da una versione del brano apparsa su un foglio volante ottocentesco, stampato da Tramater e trascritto da Max Vajro, in cui lo stesso Sacco così “introduceva” il brano:

Mò va a ciammiello! Chello che nun boglio all’uorto, chello me nasce. Ntramente steva pe mme mettere a magnare, aggio ntiso strellà a centenara li guagliune mmiezo a la via *a nu ranillo l’uno Te voglio bene assaje e tu non pienze a me*. Aggio ditto a muglierema *chià*, *chiste che dicono? Chiammale. Jettammo sto fasulo*. M’hanno portata la carta e quanno nce aggio dato n’uocchio, mme so mmiso a chiagnere pe la collera e pe lu dolore, vedendo no ntercalare mio mpruvesato a la casa de no forestiero ricco, dotto e putente, che me l’hanno stroppiato cchiù de no ciuccio dinto a la carriola. Che buò chiù magnà! So curzo da lo stampatore e doppo tanta strille, peccè song’ommo da nun fà male manco a no pòlece, l’aggio dato lo vero ntercalare comme fuje sfurnato llà pe llà, e che se trova stampato dinto a la cetra partenopea; azzò lo prubbreco n’facesse affatto chiù cunto de chillo che s’è stampato e cumpattesse chisto che lle presento.³²

In un primo momento avevamo pensato che quell’indicazione “se trova stampato dinto a la cetra partenopea” potesse essere soltanto un’espressione metaforica ma poi, venendo a conoscenza che *Cetra partenopea* era il titolo di una

32. Traduzione: “Adesso va a pennello! [in senso ironico] Quello che non voglio nell’orto, quello mi nasce. Mentre stavo per mettermi a mangiare, ho sentito strillare a centinaia i ragazzi in mezzo alla strada *A un grano ciascuno Te voglio bene assaje e tu non pienze a me*. Ho detto a mia moglie *chià* [probabilmente Chiara?], *questi che dicono? Chiamali. Buttiamo questo fagiolo* [soldo]. Mi hanno portato la carta e quando gli ho dato un’occhiata, mi sono messo a piangere per la collera e per il dolore, vedendo un intercalare mio improvvisato a casa di un forestiero, dotto e potente, che me l’hanno storpiato più di un asino dentro la carriola. Che vuoi più mangiare! Sono corso dallo stampatore e dopo tante urla, perché sono un uomo che non fa male neanche ad una pulce, gli ho dato il vero intercalare come fu sfornato là per là e che si trova stampato dentro la cetra partenopea; affinché il pubblico non facesse affatto più conto di quello che s’era stampato e accettasse questo che gli presento”. Vajro Massimiliano, *La canzone napoletana dalle origini all’Ottocento*, Vajro, Napoli, 1957, p. 152.

raccolta poetica di quel periodo, ci siamo messi sulle sue tracce e siamo finalmente riusciti a ritrovarla, scoprendo appunto che il brano, in una veste esclusivamente poetica, era contenuto proprio nella suddetta antologia.

La *Cetra Partenopea* era dedicata “a sua eccellenza D. Carlo Avarna, duca di Gualtieri”, politico siciliano, divenuto nel 1828 presidente del consiglio dei ministri del Regno delle due Sicilie. La raccolta conteneva anche altri due brani del Sacco (*Cancariata a li Giudeje. Sunetto e Muzio Scevola. Sonetto improvvisato con parole finali obbligate*) e numerose composizioni (*odi, sonetti, canzonette*, etc.) “improvvisate” o “scritte” da diversi autori, tra i quali anche il noto barone Michele Zezza.

Ecco le cinque strofe dell’*Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco* nel 1835 (Figura 4), a confronto con le sette strofe del foglio, senza data, stampato da Tramater citato prima:³³

| <i>Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco</i> (Cetra Partenopea, 1835) | [<i>Te voglio bene assaje</i>] (foglio volante Tramater, s. d.) |
|--|---|
| 1 Comme songh’io lo fauzo? Appila cammarà; Lo saccio ’n veretà Ca l’arta toja chest’è. Uh, jastemmà vorria Lo juorno che t’amaie; Te voglie bene assaje, Ma tu non piense a me - | 1 Comme! songo io lo fauzo? Appila, cammarà. Lo saccio mberetà ca l’arte toia chest’è. Uh! jastemmà vorria lo juorno che t’amaie: Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me |
| 2 Lo tiempo io perdo a dicere Ca tu mme faje morì, Nzu nzu mme ne faie jì Senza sapè pecchè. Quanno sarraggio cennere, Tanno me chiagnarraje; Te voglie bene assaje, Ma tu non piense a me - | 2 Nninche li galle cantano staje a scatià. Te sengo annumenà, mimmo che piace a te. Sta cosa ntra ciente aute nià no mme potraje: Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me |

33. Riportiamo il testo del foglio così come trascritto in *ibid.*, pp. 152-4.

| | |
|---|---|
| <p>3 La notte tutte dormono, E io?... che buò dormi! Pensanno a chella grazia, Me sento ascevoli. Li quarte d'ora sonano A uno, a doje, a tre; Te voglie bene assaje, Ma tu non piense a me -</p> | <p>3 Lo tiempo io perdo a dicere ca tu mme faje mori, nzu nzu mme ne faie jì senza sapé pecchè. Quanno sarraggio cennera tanno mme chiagnarraje: Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me</p> |
| <p>4 Si mpasta mille femmene pe fa na bella Ammore Sarrìa pe chisto core Na tazza d'erbatè. Co st'uocchie de cefescola Tu squaquiglià me faje; Te voglie bene assaje, Ma tu non piense a me -</p> | <p>4 La notte tutte dormeno ed io che buò dormi? Sengo na cierta chelleta Che mme fa scevoli. Li quarte d'ora sonano a uno a doie, a tre: Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me</p> |
| <p>5 Ched è? Te vene a chiagnere? T'avraggio pezzecato? Ammore ha triümfato: No ttechete non c'è. Cosuto a filo a duppie Co te me vedarraje, Si me vuò bene assaje Comm'io lu boglio a te.</p> | <p>5 Pe caretà, pe grazia damme na curtellata; azzò sta sciorta sgrata fenì pozz'io vedè. E tu, frabbotta, spàssate a meglio che potraje: Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me</p> |
| | <p>6 Io nò te venno chiacchiere vì comme sò arredutto! Sicco, peliente, strutto, sempe penzanno a té. Tu che nn'è fatto l'anema? Tu core chiù non aje Te voglie bene assaje E tu nò pienze a me</p> |
| | <p>7 Che d'è? Te vene a chiagnere? Lu core s'è ammollato? Ammore à trionfato: no ttechete nò nc'è. Cusuto a filo adduppio cu te me vedarraje. Si mme vuò bbene assaje Comme io lo bboglio a tè.</p> |

Come si può vedere, la struttura metrica è sempre la stessa (ottave di settenari) e, a parte la quarta strofa della versione del 1835 totalmente assente in quella edita presso Tramater, i due testi, entrambi “firmati” dal Sacco, sono simili

ma non identici: alcuni versi sono differenti a partire da “E tu nò pienze a me” che nella versione del 1835 è “Ma tu non piense a me”. La variazione continua dei testi era però, come vedremo, una costante delle esecuzioni estemporanee dell’ottico improvvisatore napoletano. C’è da segnalare poi che, in entrambi i casi, viene rispettata la consuetudine, assai diffusa nella poesia estemporanea con intercalare “obbligato”, di variare quello della strofa conclusiva: difatti il celeberrimo intercalare “Te voglio bene assaje / Ma tu non piense a me” diventa nel distico finale “Si me vuuò bene assaje / Com’ io lu boglio a te”.³⁴

Il brano quindi viene pubblicato, nella sua veste puramente “poetica”, nel 1835 e peraltro nel “primo semestre” dell’anno, quindi la sua apparizione sembra slegata dalla settembrina festa di Piedigrotta come spesso ci è stato “miticamente” raccontato (a meno che non si voglia, a questo punto, ipotizzare che sia stato creato per quella precedente del 1834), ma è assai verosimile l’ipotesi che il brano sia stato comunque in seguito cantato anche per quell’occasione.

Seppur “nato” nel 1835, il vero successo come “canzone” sembra però risalire soltanto al 1839 e, ancor di più, al 1840, anno in cui il brano viene pubblicato per la prima volta in versione per canto e pianoforte dalla principale casa editrice musicale napoletana dell’epoca, la Girard.³⁵ Cosa sia realmente successo nei quattro-cinque anni che separano la sua pubblicazione come “intercalare improvvisato” nella *Cetra Partenopea* dalla sua esplosione come “nuova canzone napoletana” (sottotitolo dell’edizione del 1840) resta ancora da ricostruire, non dimenticando che nel 1836-1837 a Napoli c’era stato il colera e che, probabilmente, per alcuni anni si ebbe altro a cui pensare che non le canzoni. Bisogna poi anche capire se il brano sia nato nel 1835 già con la musica (interamente o in parte) o se essa sia stata “aggiunta” in un secondo momento.

Su come si svolgessero gli incontri nei salotti (poi definiti *periodiche*) durante le quali venivano eseguiti questi canti estemporanei insieme ad arie d’opera, romanze, canzoni “popolari”, etc., abbiamo un’interessante testimonianza di Raffaele De Cesare che ci racconta delle serate che si tenevano, ad esempio, nelle case di Leopoldo Tarantini e Vincenzo Torelli, nelle quali era spesso presente anche Sacco:

In casa di Leopoldo Tarantini e di Vincenzo Torelli si raccoglievano avvocati, letterati e artisti. Tarantini riceveva il sabato, e Giannina Milli, Niccola Sole e lo stesso padrone di casa improvvisavano versi, ai quali don Raffaele Sacco, grazioso

34. Nelle versioni “musicali” a stampa del brano il diverso intercalare conclusivo lo troviamo soltanto nell’edizione pubblicata da Girard nel 1840 (quella che analizzeremo, ripresa poi anche da Teodoro Cottrau nel 1848), ed è ancora un altro ovvero “N’auto maje non asciarraje / ‘Nnammorato comm’a me”.

35. C’è però una versione, al momento irreperibile, pubblicata da Fabbricatore con n. di lastra 55, d’incerta datazione.

poeta dialettale, aggiungeva barzellette e aneddoti esilaranti. Vi andavano anche i migliori artisti dei Fiorentini e del San Carlo e i più noti compositori di musica. In queste riunioni si discorreva d'arte, di storia, di letteratura; si faceva buona musica e nell'immane teatrino di famiglia si rappresentavano commedie del padrone di casa, o di giovani suoi amici [...] poiché in quegli anni il Trovatore aveva fatto girare la testa ai napoletani, non vi era periodica dove un qualunque tenore non cantasse: Di quella pira l'orrendo foco. [...] Si cantava a tutto andare l'aria del Rigoletto: La donna è mobile [...] Erano immancabili nelle periodiche, le canzoni popolari, e Santa Lucia, La Palummella janca, Scetete scè, 'U cardillo, e Fenesta ca lucive risuonavano dappertutto. [...] Te voglio bene assaje, improvvisata dal Sacchi [sic!] e anteriore al 1840, era morta da un pezzo.³⁶

Ancora più illuminante è la lettera di Raffaele De Rubertis allo Scalinge, pubblicata su *La Lega del bene* nel 1887 e già citata da De Mura,³⁷ dove si parla nello specifico proprio di *Te voglio bene assaje* ma anche del modo in cui Sacco dava vita alle sue poesie "improvvisate", accompagnato spesso dal maestro Campanella che gli forniva sul momento motivi musicali anch'essi "improvvisati". Riportiamo un ampio e significativo stralcio della lettera:

[...] In quella parte della cennata vostra monografia dove trattate della canzone popolare *Te voglio bene assaje* è assolutamente inesatto quanto avete riscontrato nel Settembrini da voi citato; il quale erroneamente ha attribuito il merito della composizione al popolo. Ed è erronea eziandio la opinione del Cicconetti nell'attribuire al Donizetti la musica. Bene si avvisò il Saltus nel definire l'assertiva del medesimo, una infondata diceria. Il vero autore, dunque, della canzone in esame fu il defunto ottico Raffaele Sacco, rinomatissimo poeta estemporaneo in dialetto napoletano. La musica, poi, è di composizione del celebre maestro Campanella, anche defunto, compagno indivisibile del Sacco, il quale su le melodie del lodato maestro ispirava le sue improvvisate. Nel 1839 il Sacco ebbe una polemica scherzosa con una signorina molto ben voluta da esso; e per rimbeccarle la qualifica di doppio, che la medesima gli dava, e scagionarsi dell'addebito da essa fattogli di essere lui, Sacco, stato la causa pel suo non effettuato matrimonio, esso improvvisò sui motivi anche improvvisati dal Campanella, quel «Te voglio bene assaje» con ciò che segue, che in brevissimo tempo invase le più distinte sale d'accademia musicali in Napoli ed all'estero; e fu la canzone prediletta del popolo che non per una sola, ma per molte feste di Piedigrotta ne assordò gli uditori. Io contemporaneo del poeta e del maestro Campanella, ebbi moltissime occasioni di ammirarne la valentia: ed è rimasta incancellabile per me la memoria di un episodio avvenuto in mia presenza, che per onorare sempre più la rinomanza dei due amici mi piace veder pubblicato. Il Sacco aveva per abitudine chiudere le serate che passava fra gli

36. De Cesare Raffaele, *La fine di un regno*, 3 voll., Lecce, Capone editore & Edizioni del Grifo, 2005 (1ª ediz., Città di Castello, 1900), vol. II, pp. 324-5.

37. De Mura, op. cit., vol. I, pp. 160-1

amici improvvisando, con una sua composizione, sul tema obbligato: Lu mazzo de fiori. Una sera fu tale lo entusiasmo degli uditori, che con insistenze e preghiere ne vollero la ripetizione. Ebbene, dopo che il poeta aveva improvvisato sei o sette composizioni, ed aveva improvvisato il Mazzo di fiori, nel ripeterlo ne cambiò le rime e la specie de' fiori, perché il Campanella ne aveva cambiato il motivo. In questa circostanza entrambi fecero ammirare la loro fecondità e il loro valore, in un modo sorprendente [...].³⁸

Le canzoni “d'improvvisatori” avevano delle precise caratteristiche sia per quanto riguarda i testi che per le melodie.³⁹ Lo schema metrico più frequente a Napoli era quello della canzonetta arcadica metastasiana, ovvero ottave formate da due quartine di settenari (di cui l'ultimo tronco) con rime interne ABBXCDDX.⁴⁰ Spesso gli ultimi due versi (DX) costituivano appunto l'intercalare ovvero venivano ripetuti identici alla fine di ciascuna ottava (tranne quella conclusiva che poteva cambiare) ed erano talvolta intonati in coro dal pubblico che partecipava all'esecuzione. L'intercalare (o *'ntercalare*) il cui testo poteva essere estratto da un'urna o “suggerito” dal pubblico, veniva indicato su alcuni fogli volanti anche come *riepeto obbreco* (letteralmente “lamento obbligato”)⁴¹ e consisteva quindi essenzialmente nel distico finale di una strofa da ripetere con lo stesso testo e cantare sulla stessa melodia.⁴²

Ma veniamo all'analisi formale del brano in oggetto. Il testo, in tutte le diverse versioni da noi raccolte (quelle su fogli volanti e quelle per canto-piano),⁴³ ha sempre la stessa struttura, che è quella già ricordata, cioè ottave di settenari ABBXCDDX.

Passando alla musica, prenderemo invece come riferimento analitico la prima versione per canto e pianoforte del brano pubblicata da Girard nel 1840.

I diversi studiosi che hanno analizzato questo pezzo, seppur con differenze, hanno sostanzialmente letto la sua “forma” come un esempio (un prototipo) di canzone con modello strofa/ritornello. Sorce Keller, il primo ad occuparsene,

38. Si veda *La Lega del Bene*, II (Settembre 1887), n. 38.

39. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Di Mauro, *Improvvisazione popolare* e Di Mauro, *I Passatempi Musicali*, pp. 164-7.

40. Sarebbe molto interessante indagare sulla fortuna davvero trasversale dello schema metrico metastasiano che fu impiegato fin dal Settecento oltre che nell'opera e nella canzone urbana a Napoli (sia “improvvisata” che “scritta”), anche in ambito “tradizionale”: ad esempio i canti delle confraternite cilentane, i cui testi, di probabile derivazione “cultura”, hanno lo stesso fortunato schema, seppur senza intercalare. Si veda Agamennone Maurizio, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico*, Squilibri editore, Roma, 2008, pp. 172-6.

41. Il termine *liepeto* o *riepeto* in napoletano significa appunto “lamento”. Si veda D'Ascoli Francesco, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Adriano Gallina editore, Napoli, 1993, p. 602.

42. Da sottolineare, però, come nella pubblicazione del 1835 col termine “intercalare” si indichi tutto il brano, definendo quindi, con una specie di sineddoche, una “parte” per il “tutto”.

43. Per l'elenco si rimanda a Di Mauro, *Appendice. Elenco delle canzoncine*, p. 307.

parla di un brano “costituito dalla tradizionale strofa e dal ritornello” diviso in tre “sezioni”, le prime due (AB) formanti la “strofa” e la terza (C) il “ritornello”, precisando che “la divisione tra strofa e ritornello è testuale oltre che musicale”.⁴⁴ Plenizio parla di schema A/B/A1/B/A2/B “che sarà poi quello praticamente fisso della canzone novecentesca”.⁴⁵ Infine Privitera che, come Sorce Keller, individua una struttura tripartita che, secondo lui, costituisce una “variante della forma di aria AA//X//BB”: le tre parti vengono schematicamente indicate, riutilizzando in parte una terminologia dantesca, come *piedi, frase ponte e volte*, con quest’ultime che coincidono col “ritornello”.⁴⁶

Orbene, la domanda che ci siamo posti è la seguente: si può davvero parlare per questa canzone di modello “strofa/ritornello”? E, se sì, cosa intendiamo col termine “ritornello”?

Bisogna, a questo punto, distinguere necessariamente tra due diversi concetti di “ritornello” che talvolta possono coincidere ma non sempre:

- nel primo, il “ritornello” è inteso come qualsiasi “ripresa” o “ritorno” di una parte “poetico-musicale” identica sia nel testo che nella melodia, ma questo può avvenire quindi anche a livello microstrutturale all’interno di un’unica sezione strofica (come riteniamo accada proprio nel caso di *Io te voglio bene assaje*).
- nel secondo, il “ritornello” è invece concepito come una nuova sezione “poetico-musicale”, diversa e contrastante dalla “strofa” (spesso variano anche la struttura metrica, il ritmo, oltre che la tonalità, etc.), di solito abbastanza estesa e dove non necessariamente con la parte musicale ritorna anche il testo; si pensi, ad esempio, ad *Era de Maggio*,⁴⁷ dove abbiamo chiaramente due distinte sezioni musicali, rappresentanti appunto la strofa e il ritornello (quindi A/B/A1/B1), ma dove, nel secondo ritornello, torna la melodia ma non il testo che cambia completamente.

Risulterà evidente che parliamo di due concezioni diverse. Se adottiamo la prima, allora sicuramente anche quello di *Io te voglio bene assaje* può essere definito “ritornello”, nonostante l’espressione usata allora fosse “intercalare” e che con “ritornello” spesso s’indicasse semmai la parte strumentale che faceva da interludio tra una strofa e l’altra. Nessuno ovviamente però ci vieterebbe di usare “retroattivamente” il termine prima che questo sia stato effettivamente utilizzato

44. Sorce Keller Marcello, “*Io te voglio bene assaje*”, celebre canzone napoletana attribuita a Donizetti, «Nuova Rivista Musicale italiana», XIX (Ottobre/Dicembre 1985), pp. 647-8.

45. Plenizio Gianfranco, *La forma nella canzone napoletana dell’Ottocento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», op. cit., p. 73.

46. Privitera, op. cit., pp. 19 e 22.

47. Per una dettagliata analisi di questo brano si veda *ibid.*, pp. 28-9.

nella pratica. Se adottiamo però invece la seconda prospettiva, *Io te voglio bene assaje* non rappresenta un modello “strofa/ritornello” poiché abbiamo un’unica sezione, seppur organizzata al proprio interno in più parti. Possiamo semmai parlare, prendendo in prestito una definizione sempre di La Via, di “stroficità culminativa”.⁴⁸ Abbiamo, cioè, una struttura essenzialmente strofica, costituita da un’unica sezione (dividibile in tre parti) che si ripropone con testo diverso (quindi A/A1/A2 etc.) ma che contiene però al proprio interno, anzi alla fine (sul “culmine” appunto), una porzione di testo e musica che si ripete identica: l’intercalare.

La struttura formale musicale della strofa reiterata (Aⁿ) e tripartita (I-II-III) di *Io te voglio bene assaje*, individuando una segmentazione della melodia di 24 battute in tre frasi di 8, 4 e 8 ciascuna, a loro volta divisibili in incisi di 2, e con coda strumentale di 4, può essere, a nostro avviso, così rappresentata:

$$\begin{aligned} A(24) &= I(8)[a(2)+ b(2)+ a(2)+c(2)] \\ &\rightarrow II(4)[d(2)+e(2)] \\ &\rightarrow III(8)[f(2)+g(2)+f(2)+g'(2)] \\ &\rightarrow \text{coda} (4) \end{aligned}$$

Una riprova della struttura essenzialmente “strofica” è data dalla constatazione che in quella che costituisce la matrice “originaria” del brano, ovvero la poesia estemporanea cantata con accompagnamento, l’esecuzione era concepita dagli improvvisatori, anche a livello mentale, come un susseguirsi di “strofe” (anche decine) che dovevano tutte chiudersi e culminare, “poeticamente” e “musicalmente”, nell’intercalare finale, il quale probabilmente forniva all’esecutore anche quel po’ di tempo necessario per pensare alle rime da creare per la strofa successiva. Anche sui fogli volanti e sugli spartiti il brano è presentato come la successione di singole sezioni strofiche costituite da ottave. C’è poi da considerare che se in quello che viene indicato come modello “strofa/ritornello” (SR) abbiamo di solito (ma vi sono diverse eccezioni) al massimo 3 strofe e 3 (o 4) ritornelli,⁴⁹ qui invece ci troviamo di fronte a un brano formato da 5, 7, 19 o addirittura 23 strofe,⁵⁰ con modalità più vicine a quelle che sono le ballate o storie di tradizione orale che non le moderne canzoni *popular*.

Non ci sembra poi affatto peregrina l’ipotesi che le canzoni “d’improvvisatori” potessero essere concepite come il succedersi di due “momenti”: all’inizio una sorta di recitativo “logogenico” e vicino al parlato (*verse*), culminante però nell’intercalare finale più “melogenico” e realmente “cantato” (*refrain*). Ci risulta difficile infatti immaginare che il pianista suggerisse la melodia per l’intero

48. Si veda La Via, op. cit.

49. Fabbri, *La canzone*, p. 559.

50. Per le varie versioni si veda Di Mauro, *Improvvisazione popolare*.

canto, poteva magari limitarsi a fornire soltanto il motivo dell'intercalare lasciando la parte iniziale all'intonazione "recitata" dell'improvvisatore.

Infine, se facessimo nostra la terminologia di derivazione americana adoperata nei *popular music studies* potremmo dire che l'intercalare di *Io te voglio bene assaje* costituisce sicuramente un esempio di *hook* (il "gancio", la parte "memorabile" del brano) e se questo, secondo alcuni studiosi, pur breve che sia, coincide sempre col *chorus*, ci troviamo allora di fronte ad una struttura che dal *verse* giunge al *chorus*, attraverso però una parte intermedia che si potrebbe definire *middle-eight* o, meglio, in questo caso *middle-four* poiché composto da 4 battute.⁵¹ Per questa parte "transitoria" si potrebbe, volendo, utilizzare in modo più appropriato anche il termine *bridge*, nel suo significato originario di "ponte", come passaggio quindi da una parte ad un'altra completamente nuova e non necessariamente come ritorno allo stesso luogo di partenza, come invece talvolta accade nel modello detto "chorus-bridge"(CB).⁵²

Bene, come visto, l'analisi di questo brano ci pone di fronte alla necessità di trovare, attraverso anche un proficuo confronto tra studiosi con competenze e formazioni diverse, una terminologia comune (o, quantomeno, il più possibilmente condivisa) non solo per le parti "macrostrutturali" di una canzone ma anche per quelle "microstrutturali" che costituiscono la sua ossatura interna.

La tabella che segue, fermo restando quelle che sono la struttura testuale e melodica,⁵³ ci aiuterà ancor meglio a visualizzare i diversi modi possibili di lettura del brano qui ipotizzati. Nella prima colonna è, infatti, indicata l'organizzazione interna di ciascuna sezione divisa in tre parti e sono riportati tutti i termini con i quali esse sono state indicate dai vari studiosi citati (Sorace Keller, Plenizio e Privitera) e dal sottoscritto.

51. Su tutte queste questioni e sulle diverse terminologie usate si vedano soprattutto Fabbri Franco, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in Id., *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma, 2002 (1ª ediz., Feltrinelli, Milano, 1996), pp. 108-31 e Fabbri Franco, *Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs*, in *Popular Music Worlds, Popular Music Histories. Conference Proceedings (Liverpool, 13-17 July 2009)*, edited by Geoff Stahl & Alex Gyde, IASPM, 2012, pp. 92-109. Ringraziamo in generale Serena Facci per il proficuo scambio di idee su questi aspetti.

52. Al riguardo facciamo nostre le stesse perplessità espresse in La Via, op. cit., p. 27.

53. L'analisi si basa sull'edizione del 1840 ma nell'ultima colonna abbiamo voluto indicare anche la struttura melodica, leggermente diversa, della versione pubblicata da Clausetti nel 1848 poi ripresa da De Meglio, che è quella oggi maggiormente eseguita. Per il confronto tra le due versioni si veda Di Mauro, *Improvvisazione popolare*, pp. 329-32.

| Sezione A = 24 battute ↓ Organizzazione interna | Testo (Girard e C., 1840) | ST | SM (Girard) | SM (Clau- setti) |
|---|------------------------------|----|----------------|------------------------|
| I parte = 8 battute Sorçe Keller : A, strofa Plenizio: A Privitera: AA, piedi Di Mauro: <i>verse</i> ↓ | Pecchè quanno me vide | A | a | a |
| | t'engrife comm'a gatto | B | b | b |
| | Nennè che t'aggio fatto | B | a | a |
| | Ca no mme puje vedè | X | c | c |
| II parte = 4 battute SK: B, strofa Pl: A Pr: X, frase ponte DM: <i>verse, middle-four, bridge</i> ↓ | Ah ghiastemmà vurria | C | d | d |
| | Lo juorno che t'amaje | D | e | d' |
| III parte = 8 battute SK: C, ritornello Pl: B Pr: BB, volte, ritornello DM: <i>intercalare, refrain, chorus</i> ↓ | Io te voglio bene assaje | D | f | e |
| | ma tu non pienz'a me | X | g | f |
| | Io te voglio bene assaje | D | f | e |
| | ma tu non pienz'a me | X | g' | f' |
| Coda strumentale pf = 4 battute | | | | |

Dopo l'analisi particolareggiata dei due “casi-studio” proposti, in base anche ai nostri recenti e più ampi studi effettuati sull'argomento, stiamo maturando sempre più la convinzione che si debba iniziare a parlare di *tante* “canzoni napoletane” e non di “canzone napoletana”, soprattutto se a quest'ultima accezione al singolare ci si sforza di attribuire un'ipotetica “forma comune” che non esiste e, ancor peggio, se ad essa si legano aggettivi come “vera” o “autentica”, volti a separare un'ipotetica canzone napoletana “buona” da una “cattiva” che diventa, inevitabilmente, quella della scena attuale, in primis la canzone cosiddetta “neomelodica”.

Nel corso dei secoli la canzone napoletana ha avuto tante “forme” adeguandosi a quelli che erano i repertori coevi e, in quanto prodotto fin dagli inizi a vocazione “transculturale”, ha sempre saputo creare delle “ibridazioni” originali tra elementi musicali di tradizioni diverse (*folk, popular, parlor music, opera, etc.*), divenendo un primo esempio di musica che, con un neologismo tanto alla moda, possiamo definire “glocale”.

Si può, quindi, certamente continuare a ragionare sui modelli formali ricorrenti in un determinato periodo o, ancora meglio, in ciascun singolo autore, oppure sull'utilizzo più o meno frequente, come una sorta di “marcatori identitari”, di *tòpoi* melodici (quarto grado lidio, secondo grado abbassato, etc.) e

armonici (“sesta napoletana”, etc.) non esclusivamente “napoletani”, così come si può proseguire sulla via delle schede analitiche che forniscono sicuramente un contributo alla creazione di una tassonomia del repertorio, abbandonando però definitivamente l’idea di trovare, attraverso l’analisi musicale, la “napoletanità” della canzone napoletana.⁵⁴

54. Queste posizioni sono state più ampiamente presentate e discusse dal sottoscritto nell’ambito di un recente convegno di studi (i cui atti sono in corso di pubblicazione): Di Mauro Raffaele, *The Neapolitan Song between identity construction and transcultural vocation: a “living music” from the past?*, relazione al XIX Seminario Internazionale di Etnomusicologia, *Living music: case studies and new research prospects*, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (Venezia, 30 Gennaio-1 Febbraio 2014).

Michelemmà
Canzona di Pescatore

Allegretto

È nata mmiezo mare michelemmà e michelemmà e nata mmiezo mare michelemmà e michelemmà

ma u...ua scaro la u...ua scaro.... la.

| | | |
|--|--|--|
| <p>2 L' duebe de nec vanno... Michelemmà (bis) A copolare</p> | <p>4 Nato a chi la venne... Michelemmà (bis) Co sta figliola</p> | <p>6. È mpietto porta na... Michelemmà (bis) Stella dianna</p> |
| <p>3 Chi po la cimma o chi... Michelemmà (bis) Pe lo stroppone</p> | <p>5. Sta figliola chi è figlia... Michelemmà (bis) Oje de Nostare</p> | <p>7. Pe fa mori l' amante... Michelemmà (bis) A doje a doje</p> |

Figura 1: Michelemmà. Canzona di Pescatore (*Passatempi Musicali*, fascicolo n.1, Reale Litografia Militare, Napoli, 1824)

2

MICHELEMMÀ

Canzone di Pescatore

Allegro con brio

CANTO

Piano Forte

È natanniezo

mare niche-lemmà e mi-chelemmà e nata nniezo mare mi-chelem-

bis

mà e nichelemmà oje na sca-ro - la oje na scaro - la.

2.^a 4.^a 6.^a

| | | |
|---------------------------|--|------------------------|
| Li Turche se nce vanno... | Viato a chi la vence... | È mpietto porta na... |
| Michelemmà (bis) | Michelemmà (bis) | Michelemmà (bis) |
| A reopare. | Co sta figliola. | Stella diana. |
| 3. ^a | 5. ^a | 7. ^a |
| Chi pe la cimma e chi... | Sta figliola ch'è figlia... | Pe fa mori l'amante... |
| Michelemmà (bis) | Michelemmà (bis) | Michelemmà (bis) |
| Pe lo stroppone. | Oje de Notare (892 1. ^o 4. ^o) | A doje a doje. (15) |

Figura 2: *Michelemmà. Canzone di Pescatore* (*Passatempi Musicali*, 3^a edizione, Calcografia de' Reali Teatri, Napoli, 1829)

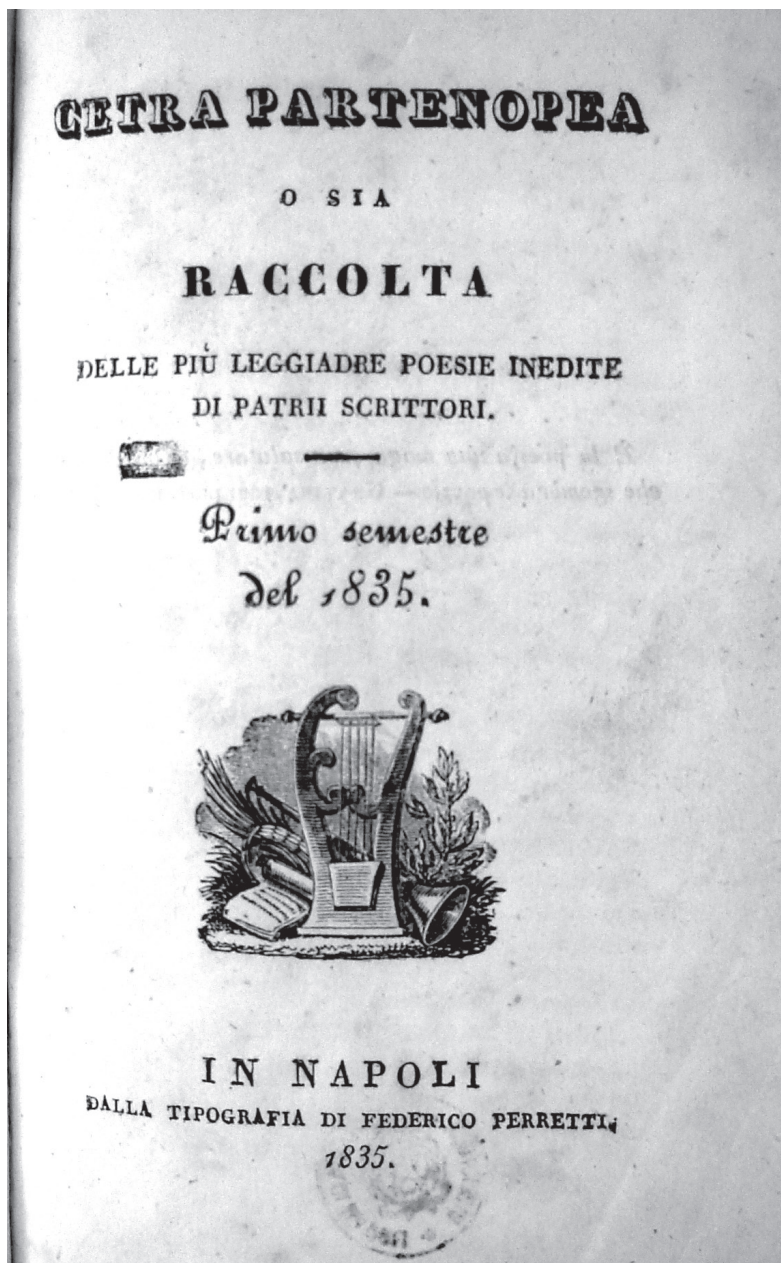


Figura 3: Frontespizio di *Cetra Partenopea o sia Raccolta delle più leggiadre poesie inedite di patrii scrittori* (Tipografia di Federico Perretti, Napoli, Primo semestre del 1835)

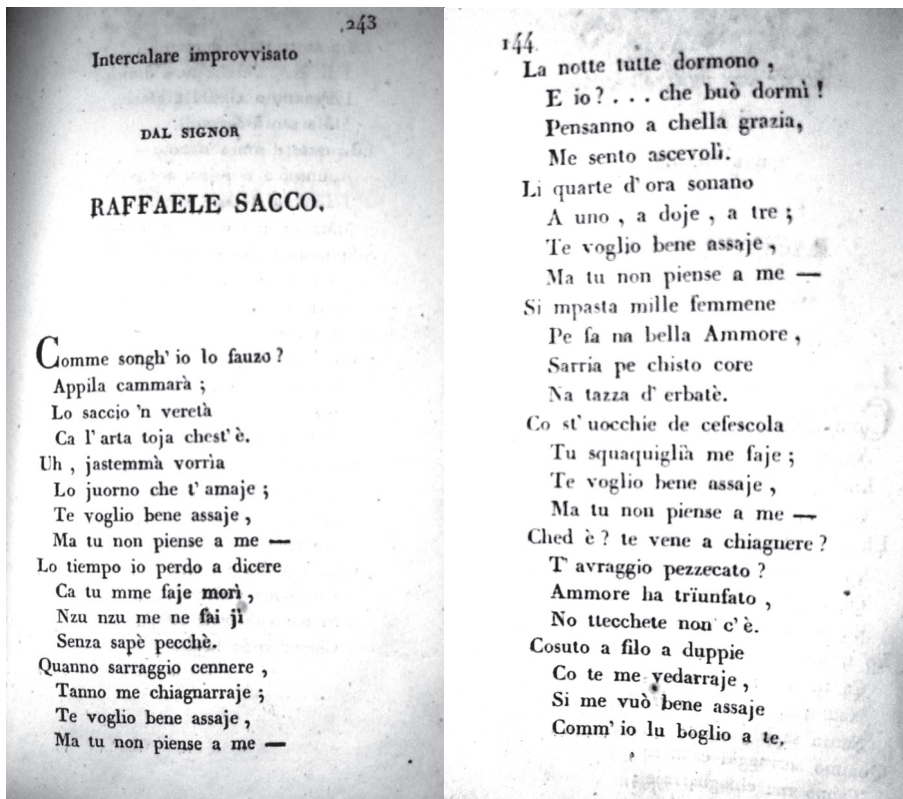


Figura 4: Testo dell'*Intercalare improvvisato dal signor Raffaele Sacco*, pubblicato nella raccolta *Cetra Partenopea* (1835)

Io te voglio bene assaje

NUOVA CANZONE NAPOLETANA.

Gr. 15

CANTO **Moderato**

Pecchè quanno mme vi - de t'engri - fe comm' a gat - - to

PIANO-FORTE

Nennè che t'aggio fat - to ca - no mme puoje ve - de. Ah ghia - stemmà vur -

ri - - a lo juorno che t'a - ma - je io te voglio be - ne as - sa - - je ma

Napoli - Girard e C. 4825

3

tu non pienz' a me io te voglio bene as - sa - je ma tu non pienz' a me.

2.^a
La notte tutte dormono
E io che buò dormi?
Penzanno a Nenna mia
Me sento ascovoli.
Li quarte d'ora sonano
A uno a doje a tre...
Io te voglio bene assaje
Ma tu non pienz' a me.

3.^a
Tieneme mente 'nfaccia
Comme mme so arreddutto
Sicco peliente e strutto
Sempe penzanno a te
Mannaggia chillo juorno
Che 'nfaccia te guardaje!..
Io te voglio bene assaje
Ma tu non pienz' a me.

4.^a
Donca pe mme è fenuto
La morte se ne vene
Pecchè no mme vuò bene
Si spasemo pe te?
Quanno so fatto cennere
Tanno mme chiagnarraje;
N'auto maje non asciarraje
'Nnamorato comm' a me.

Figura 5: *Io te voglio bene assaje. Nuova canzone napoletana* (Girard e C., Napoli, 1840, poi in *Primo Supplemento ai Passatempi Musicali*, 1843)

GIORGIO RUBERTI

DEFINIZIONI FORMALI
DELLA CANZONE NAPOLETANA CLASSICA
NELLA PRODUZIONE DI MARIO COSTA
E SALVATORE DI GIACOMO

Tra gli studiosi di canzone napoletana esiste oramai un generalizzato consenso nel delimitare l'area scientifica di riferimento e l'ambito cronologico di questo genere al repertorio urbano sviluppatosi a Napoli tra i primi decenni dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale.¹ È stata pure evidenziata tutta l'importanza ai fini della nascita di questo fenomeno dell'azione svolta da musicisti appartenenti agli strati sociali più alti, quali Guglielmo Cottrau (1797-1847), Francesco Florimo (1800-1888), i fratelli Federico (1809-1877) e Luigi Ricci (1805-1859), che si recarono tra le province del Regno borbonico e tra le strade della sua capitale nell'intento di raccogliere canti popolari e musiche tradizionali da trascrivere per voce e pianoforte.² Da tale processo di trascrizione, durato alcuni decenni e attraverso cui i canti della tradizione orale furono riarticolati secondo gli schemi formali della coeva produzione cameristico-vocale tipica del salotto borghese (arie, ariette, romanze), è poi derivato sul finire del secolo un moderno stile autoriale nel quale oggi si riconosce la canzone napoletana detta classica. E nel momento del trapasso da una fase pre-classica a quella classica della storia della

-
1. Tra i più recenti contributi si vedano almeno Vacca Giovanni, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 3 (2103); Privitera Massimo, «Ogne canzona tene 'o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 9-33; Scialò Pasquale, *Introduzione*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, pp. IX-XXVIII.
 2. Anche per questo aspetto, tra i contributi più recenti, si vedano almeno *Passatempi musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Guida, Napoli, 2013; Di Mauro Raffaele, *Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore*, «Musica/Realtà», XXXI/93 (2010), pp. 133-51; Id., *Il caso Fenesta che lucive: enigma 'quasi' risolto*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, op. cit., pp. 195-240; Plenizio Gianfranco, *Lo core sperduto*, ivi, pp. 297-310.

canzone napoletana, la collaborazione tra due dei più autorevoli rappresentanti della medesima storia, Mario Pasquale Costa (1858-1933) e Salvatore Di Giacomo (1860-1934), risulta senza dubbio fondamentale tanto per ragioni cronologiche, dato che molte delle loro canzoni furono composte durante gli anni Ottanta dell'Ottocento, quanto per gli alti esiti poetico-musicali in esse raggiunti.

Per introdurci nel nostro percorso d'indagine attraverso i prodotti di questa fruttuosa collaborazione appare utile leggere cosa scrisse in un suo articolo un altro nome di rilievo della canzone napoletana, Enrico De Leva (1867-1955): "Molti asseriscono che la canzone fu creata dal popolo e non mi permetto dubitarne, però bisogna intendersi su questa asserzione. Il popolo che cosa poteva creare? un motto, un ritornello; ma non ha mai creata, di sana pianta, una melodia completa. Ed un motto, un ritornello che sarebbe mai diventato, se lanciato nel dominio della *Canzone* senza la cooperazione di un musicista autentico?"³ Queste parole, che calzerebbero perfettamente per l'operato di Cottrau e degli altri raccoglitori-trascrittori di metà Ottocento, in realtà furono scritte da De Leva in riferimento all'attività dell'amico e collega Mario Costa da poco scomparso. In esse è degna di nota l'idea di un impulso popolare ritenuto determinante ai fini della scrittura di una canzone, ma ciò al pari di una contestuale attività poetica sulla stessa ispirazione popolare che solo il musicista di solida formazione è in grado di svolgere. Ne emerge un concetto molto attuale di contaminazione di aree musicali diverse oggi reinterpretabile come ibridazione di generi di differente origine coerentemente ai risultati di ricerche più o meno recenti sulla nascita della canzone napoletana, che la valutano quale l'esito di matrici musicali e letterarie sia popolari (canzonetta urbana, canto epico-lirico, musica per danza) sia colte (opera buffa, romanza da salotto).⁴

Nell'accostarci allo stile di Costa, dunque, adottiamo quale iniziale prospettiva di ricerca questa idea della fusione di elementi provenienti da più tradizioni, provando ad osservare le tracce delle differenti matrici in uno dei primi e più pregevoli risultati della sua cooperazione artistica con Di Giacomo, *Era de maggio* (1885, editore Santojanni).⁵

3. De Leva Enrico, *Mario Costa e il romanticismo nella musica*, in Mario Costa. *Note di vita e d'arte*, a cura di Niccolò Portacci, Tipografia Cressati, Taranto, 1934, p. 55.

4. Il riferimento è agli studi già citati alla nota 2 e al fondamentale De Simone Roberto, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture musicali», II (1983), pp. 3-40.

5. Le immagini dello spartito sono tratte dal Fondo Canzone napoletana della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli (nn. 16354 e 16355). Esse sono qui riprodotte su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Biblioteca Nazionale di Napoli, che ne detiene pure i diritti; pertanto è fatto esplicito divieto di duplicazione delle stesse con qualsiasi mezzo.

ERA DE MAGGIO!...

Parole di S. DI GIACOMO

Musica di M. COSTA

Allegro

legato

E-ra de maggio ete cadea-no 'nzi - no a schioche a schioche le ce-ra-se ros - se,
E so'tur - na-toe mò, comm'à na vo - ta, cantam-mo nzieme la canzone an - ti - ca;

fresca e-ra l'aria e tut - to lu ciar - di - no ad - du - ra - va de ro - se a ciento pas - se.
pas - sa lu tiempoe lu munno s'a vo - ta; ma ammore vero, no nun vo - ta vi - che.

un po' ritardando

E - ra de maggio io, no, nun me ne scor - do, na can - zo - ne can - ta - vemo a doie vo - ce,
De te, bel - lez - za mia, m'annammu - ra - ie, si t'al - li - cuor - de, nnanze a la fun - ta - na,

cchiù tiempoe pas - se a cchiù me n'al - li - cor - do, fresca era l'aria e la canzo - ne do - ce.
l'ac - qua là din - to nun se sec - ca ma - ie e fe - ri - ta d'ammo - re nun se sa - na.

col canto

Meno mosso
cresc. e legatissimo

E di ce - va: Co - re, co - re! Co - re mio! lun - ta - no va -
Nunse sa - na; ca sa - na - ta - si se fos - se, gio - ia mi -

legato
marcato *col canto* *p*

- ie; tu me las - se, io con - to l'ò - re, cli sa quan - no tur - nar - ra - ie! Ri - spunnè - vo: -
- a, mmiezo a st'a - ria mbar - za - ma - ta - a gua - dar - te io nu' star - ri - a! E te di - co: -

cresc. sempre
cresc. col canto

"Tur - nar - rag - gio quan - to tur - na - no li rro - se, si stu scio - re tor - na a
- Co - re, co - re! co - re mio! tur - na - to io so'; tor - na mag - gio, e tor - na am -

cresc.

mag - gio pu - re a mag - gio io ston - go cca', si stu scio - re tor - na a mag - gio pure a
- mo - re, fa de mechel - lo che buò! tor - na mag - gio, e tor - na am - mo - re, fa de

ten. 3 *rit.* **1.** **2.**

maggio io ston - go - cca' buò! 8.....

col canto *ff*

[S. 866 2.]

Esemplio 1: Era de maggio (edizione Santojanni del 1932)

L'intero brano evidenzia una netta duplice caratterizzazione. Cominciando dalla strofa, essa mostra una connotazione popolare collegabile innanzitutto alla melodia: al suo profilo ad onda (di tipo oscillatorio), al movimento per gradi congiunti e note ribattute (ad eccezione di pochi salti di terza ed uno di quinta), alla tessitura contenuta nell'intervallo non troppo ampio di un'ottava, alla ripetitività del ritmo mediante il quale essa pronuncia endecasillabi narrativi (metro poetico molto utilizzato dai cantastorie popolari). La stessa connotazione popolare si avverte inoltre nel ritmo dell'accompagnamento, che semplicemente raddoppia quello melodico mediante "chitarristici" accordi; e si coglie in alcuni tratti idiomati — sui quali ci soffermeremo più avanti — quali l'oscillazione del settimo grado melodico ora aumentato ora naturale e l'accordo di sesta napoletana al basso (sulle parole "cchiù tempo passa"), che conferiscono a questa sezione un sapore arcaico. Da un punto di vista drammaturgico-musicale va notato come questi elementi della musica ben si adattano al contenuto letterario, nella strofa riassumibile nel nostalgico ricordo dei felici momenti trascorsi insieme dai due innamorati.

Un trattamento molto differente è invece riservato al ritornello, sezione del brano in cui i protagonisti, ricongiuntisi dopo un periodo di distacco, possono finalmente cantare le gioie del tempo presente. Qui la matrice colta si concretizza nel passaggio dal modo minore al maggiore (commistione modale), nel profilo melodico che perde il disegno ondulato per acquisirne uno aperto/chiuso (esemplare di una categoria motivica, quella binaria, molto impiegata nelle forme cameristico-vocali borghesi),⁶ nel movimento melodico più articolato con frequenti intervalli di terza e di quarta, nella tessitura ampliata ad un intervallo di decima, nel ritmo della melodia che, pronunciando in questa sezione ottonari lirici, ad un certo punto assume un andamento da valzer, infine in un accompagnamento che evidenzia una scrittura molto più "pianistica" ed abbandona la ripetitività ritmica caratterizzante quello della strofa. Nel ritornello, inoltre, non si registra la presenza di elementi idiomati tanto nella linea vocale quanto nell'accompagnamento.

La straordinaria diffusione della canzone napoletana classica trova una spiegazione, oltre che nel particolare contesto produttivo e ricettivo della Napoli di fine Ottocento, proprio nell'apparente naturalezza di uno stile sviluppato a partire da tratti poetico-musicali di diversa derivazione. Ad alimentare l'evoluzione della canzone napoletana da prodotto artigianale, "monoculturale" e a destinazione popolare, a prodotto autoriale, "multiculturale" e a destinazione

6. Per un esame accurato delle categorie motiviche, o "intelaiature notali" della melodia, e delle loro connotazioni sociologiche si veda Middleton Richard, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 278-89.

interclassista,⁷ fu un processo di articolazione di elementi formali preesistenti in un nuovo schema combinatorio risultato efficace per un insieme eterogeneo di classi sociali. *Era de maggio*, con la sua duplice connotazione popolare e borghese dipendente da connotati stilistici di diversa tradizione, costituisce una delle iniziali e migliori realizzazioni di questo schema.

Prima di procedere con l'analisi della produzione di Costa e al fine di comprenderne meglio le caratteristiche può servire soffermarsi brevemente sulla formazione di questo musicista, magari prendendo le mosse da un ironico giudizio che Salvatore Di Giacomo in un suo noto articolo diede sulla "dubbia" preparazione musicale di alcuni coevi autori di canzoni napoletane:

Adesso il popolo canta le facili melodie di Edoardo Di Capua, di Salvatore Gambardella, del De Curtis, del Natile, del De Gregorio, di Vincenzo Di Chiara, e di tanti altri che son succeduti a que' primi maestri della canzone, e che certo non li fanno dimenticare. Di questi facili compositori qualcuno non ha neppure conosciuto da lontano non dico il contrappunto ma la porta del Conservatorio San Pietro a Majella. Tuttavia quanto calore, quanta piacevole gaiezza, e che penetrante sentimentalità in parecchie delle loro composizioni ispirate [...].⁸

L'ironia di Di Giacomo non altera eccessivamente la realtà dei fatti: se Gambardella fu un "fischiettatore" che necessitava dei maestri trascrittori delle case editrici per riportare su spartito le proprie melodie, di contro Costa il Conservatorio San Pietro a Majella lo conobbe davvero bene, e la sua porta la varcò così come avevano fatto il nonno Pasquale e gli zii Michele e Carlo; e dopo averla varcata studiò canto, composizione e pianoforte con maestri del calibro di Paolo Serrao e Giuseppe Martucci al tempo in cui direttore era ancora Saverio Mercadante. Quando nel 1882, all'età di ventiquattro anni, egli compose la sua prima canzone napoletana (*Nanni!!!*, su testo proprio di Di Giacomo) al suo attivo aveva già molte romanze da salotto, ed era pertanto pienamente inserito nella scia tracciata in questo genere da illustri suoi contemporanei, Francesco Paolo Tosti e Luigi Denza su tutti.⁹

7. Le definizioni di "monoculturale" e "multiculturale" si ritrovano in Di Mauro, *Canzone napoletana e musica di tradizione orale*, p. 144.

8. Di Giacomo Salvatore, *La canzone napoletana*, «Vita nostra», I/5 (1930), pp. 15-6. L'articolo era stato precedentemente pubblicato nel 1901 in una versione ridotta, ma già contenente il passo citato (*La canzonetta di Piedigrotta*, «Le Cronache Musicali», II/24 [1901], pp. 193-4).

9. Prima ancora di cominciare a comporre canzoni napoletane Costa era già tenuto in una buona considerazione dalla critica del tempo, come dimostrano alcuni articoli pubblicati addirittura dalla «Gazzetta Musicale di Milano»: Filippi Filippo, *Bibliografia*, XXXVI/5 (1881), pp. 474-8; Acuto, *Corrispondenze*, XXXVII/38 (1882), p. 331; Filippi Filippo, *F. P. Tosti e L. Caracciolo*, XXXVII/43 (1882), pp. 374-5. Per ulteriori approfondimenti sulla biografia e formazione di Costa si può far riferimento alla seguente bibliografia (tenendo tuttavia presente che molta di questa letteratura ha un carattere agiografico o aneddótico): Acquaviva Giovanni, *Mario*

I tratti stilistici delle canzoni napoletane di Costa che ci apprestiamo ad elencare e discutere sono desunti da una scheda sintetica (Tabella 1) elaborata unendo le singole analisi di trentatre brani (comprendenti tutti quelli più noti — ma anche brani meno conosciuti — tra le circa quarantacinque composizioni dell'autore catalogabili come canzone napoletana).¹⁰ L'analisi di ciascun brano è stata realizzata attraverso l'impiego di una scheda analitica che fornisce una *check-list* dei vari parametri letterari e musicali che generalmente gli spartiti editi durante la fase classica consentono di fissare su carta. I dati così ottenuti per ogni singola voce sono stati successivamente “sommati” nella scheda sintetica, che infatti ripropone le stesse voci di quella analitica ed un'identica suddivisione interna in tre tabulati.¹¹ Il primo dei quali fornisce informazioni di base quali il numero delle canzoni studiate (alla voce Titoli), il numero di quelle che eventualmente riportano un sottotitolo, il nome dell'autore della musica e di eventuali co-autori della stessa, il nome degli autori ed eventuali co-autori dei testi

Costa fra Taranto e Napoli, Scorpione, Taranto, 1986; Chemi Tatiana, *Mario Costa tarantino napoletano*, Bellini, Napoli, 1996; Ead., *La romanza di Mario Costa: ricognizione storica e geografica*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino, 2002, pp. 301-18; Della Corte Andrea, *Romanze e canzoni del tempo di Mario Costa*, «Pan. Rassegna di lettere arte e musica», II/5 (1934), pp. 346-59; *Mario Costa. Note di vita e d'arte*, op. cit.; Rota Daniela, *Pasquale Mario Costa e la romanza italiana dell'Ottocento*, Gruppo Umanesimo della Pietra, Martina Franca, 1983.

10. Per l'elenco e catalogazione dell'intera produzione di Costa cfr. Chemi, *Mario Costa*, pp. 132-42. Di seguito è invece riportato in ordine alfabetico l'elenco dei trentatre brani qui analizzati: 'A *mulinarella* (1901, Di Giacomo), 'A *Retirata* (1887, Di Giacomo), 'A *Signora Luna* (1892, Di Giacomo), *Catari* (1892, Di Giacomo), *Dimane t'ò ddico* (1888, Di Giacomo), *Dispietto!* (1888, Di Giacomo), *Donn'Antonio o cecato* (1896, Di Giacomo), *Era de maggio* (1885, Di Giacomo), *E vota e gira* (1889, Di Giacomo), *Gigogi, Gigogià!* (1901, Di Giacomo), *L'aquaiuolo* (1896, Di Giacomo), *Lariulà* (1888, Di Giacomo), *L'Ortenzie* (1898, Di Giacomo), *Luna nova* (1887, Di Giacomo), *Luntanamente* (1906, Di Giacomo), *Ma chi sa?* (1905, Di Giacomo), *Maria Rò!* (1886, Di Giacomo), *Mena, me!* (1886, Di Giacomo), *M'ò ddice 'o core* (1951 quale anno di pubblicazione, Gatti), *Mo' va, mo' vene...* (1906, Di Giacomo), *Nanni!!! Me', dimme ca si!* (1882, Di Giacomo), *Napulitanata* (1884, Di Giacomo), *Oili, oilà!* (1885, Di Giacomo), *Oje Caruli* (1885, Di Giacomo), *Oje marenà!* (1885, Di Giacomo), 'O *cuntrattino* (1892, Russo), 'O *munasterio* (1887, Di Giacomo), *Parole d'ammore* (1948 quale anno di pubblicazione, Furnò), *Scetate!* (1888, Russo), *Serenata napoletana* (1897, Di Giacomo), *Serenatella* (1884, Di Giacomo), *Taranti, Tarantella* (1889, Bracco-Turco), *Va te spassa!...* (1889, Di Giacomo).
11. Per una più dettagliata illustrazione della scheda analitica e di quella sintetica, e per approfondimenti sulla metodologia impiegata, si rinvia a Ruberti Giorgio, *Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica*, in *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio, pubblicazione on-line del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR)-Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), <http://www.issm.cnr.it/libridigitali>, 2013, pp. 97-119.

letterari, gli editori delle canzoni, i luoghi di pubblicazione, l'arco cronologico ricoperto dalle edizioni, la versione degli spartiti analizzati.¹²

Il secondo tabulato fa riferimento alla parte letteraria, e il criterio che ne ha guidato l'elaborazione è stato quello di permettere di acquisire dati poi utilizzabili nell'analisi della musica. Sia relativamente alla forma dei testi letterari (Schema metrico), con l'indicazione delle formule sillabiche (tipi di versi e loro disposizione all'interno della stanza), degli schemi accentuativi dei metri impiegati, e degli schemi delle rime. Sia relativamente al contenuto dei versi, con l'indicazione delle categorie tematiche (anche più d'una) in cui può essere fatto rientrare un testo, del carattere del suo contenuto (lirico, narrativo, descrittivo), e della destinazione del canto (maschile, femminile, neutra).

Il terzo tabulato è invece dedicato alla componente di una canzone che maggiormente ci interessa in questa indagine, la musica, pertanto esso presenta una maggiore complessità nella sua articolazione in sei riquadri. Il primo dei quali fornisce dati oggettivamente ricavabili dallo spartito: chiave e tipo di voce, tonalità d'impianto (con le eventuali modulazioni), metro, indicazioni agogiche e dinamiche. I successivi quattro riquadri sono ciascuno dedicati ai diversi parametri musicali (forma, armonia, melodia, ritmo), ad esclusione del parametro "non notazionabile" della sonorità (per ovvie ragioni metodologiche sono esclusi dall'analisi testuale gli aspetti strettamente connessi alla singola *performance* esecutiva, quali ad esempio la vocalità e gli arrangiamenti strumentali). Le tre categorie del parametro formale (secondo riquadro) danno informazioni rispettivamente sull'organizzazione generale delle canzoni (con ritornello o senza), sull'organizzazione interna delle singole sezioni (numero e disposizione delle frasi musicali), sulla sintassi fraseologica (numero di semifrasi e delle loro battute). Quanto all'armonia (terzo riquadro), per il ruolo fondamentale di sostegno da essa svolto in questo repertorio e per il conseguente fatto che non presenta particolari complessità, è stato ritenuto sufficiente limitarsi all'indicazione del tipo di funzioni impiegate (come nel caso di *Era de maggio*, queste sono funzioni quasi sempre tensionali — spesso organizzate in circoli delle quinte —, con eventuale aggiunta di alterazioni cromatiche oppure di accordi coloristici). Il percorso tonale generale della canzone, invece, è oggetto di una delle voci del primo riquadro (Tonalità). Il quarto riquadro è dedicato al parametro melodico, ed oltre alla differenziazione tra canzone con o senza ritornello, è qui prevista pure una distinzione tra strofa e ritornello per via del diverso trattamento melodico che di norma caratterizza queste due diverse sezioni. Le

12. A tale proposito vorrei ringraziare la Biblioteca nazionale di Napoli per il prestito delle circa quarantacinquemila immagini digitali del Fondo Canzone napoletana della sezione Lucchesi Palli, da cui sono tratti gli spartiti utilizzati ai fini di questo studio.

categorie considerate sono la tessitura vocale, il gesto melodico,¹³ il movimento, il profilo, le alterazioni. Il quinto riquadro ha per oggetto il ritmo, di cui fornisce dati relativi al vocabolario dei valori di durata che caratterizzano il canto (Prosodia, anche qui con differenziazione tra tipologie di canzone e distinzione tra sezioni), alla pronuncia ritmico-melodica dei metri poetici (Influssi tra ritmo verbale e musicale), alle modalità di accompagnamento del canto rilevabili dagli spartiti (Formule di accompagnamento). Infine la relazione tra poesia e musica, valutata in un sesto ed ultimo riquadro che considera l'efficacia chiarificatrice di parole-chiave nella scrittura musicale (si pensi ai titoli), i profili melodici ispirati da parole o frasi verbali e i procedimenti armonici o tonali evocati dal testo letterario (Profili e/o accompagnamenti ispirati dal testo verbale).

Tabella 1: Scheda sintetica delle canzoni di Costa analizzate

Tabulato 1: Informazioni generali

| | |
|---|--|
| TITOLO: 33 | EDITORE: Bideri (9), Melfi & Joele (1), Perrelli (1), Ricordi (10), Santojanni (4), Società musicale napoletana (8) |
| SOTTOTITOLO: 16 | LUOGO PUBBLICAZIONE: Napoli (23), Milano (10) |
| AUTORE MUSICA: Costa (33) | ANNO PUBBLICAZIONE: 1882-1951 |
| AUTORE TESTO: Bracco-Turco (1), Di Giacomo (28), Furnò (1), Gatti (1), Russo (2) | VERSIONE: Canto e pianoforte (33) |

13. Per gesto melodico si intende qui l'impatto emotivo della melodia: la melodia plagale, che procedendo da dominante a dominante tende a ruotare intorno alla tonica, mostra un carattere meno estroverso di quella autentica, che muovendosi da tonica a tonica evidenzia uno slancio mancante alla prima. Di conseguenza la melodia plagale si adatta bene a testi di carattere narrativo, l'altra a testi di carattere lirico (cfr. Privitera, op. cit., pp. 26-8).

Tabulato 2: Testi letterari

SCHEMA METRICO

STANZE CON SCHEMA STROFA/RITORNELLO: una (1), due (7), tre (16), quattro (2)

STANZE INDIVISIBILI: una (5), due (1), quattro (1)

STROFA: Una parte (7): quartina di endecasillabi (2), quartina di doppi quinari (2), quartina di doppi senari (2), quartina irregolare (1)

Due parti (19): terzine irregolari (1), quartine di senari (1), quartine di settenari (3), quartine di ottonari (4), quartine di novenari (1), quartine di decasillabi (1), quartine di endecasillabi (5), quartine irregolari (3)

RITORNELLO: Una parte (13): distico di decasillabi (1), quartina di settenari (2), quartina di ottonari (1), quartina di endecasillabi (3), quartina di doppi quinari (1), quartina di doppi senari (1), quartina irregolare (2), sestina di senari (1), sestina irregolare (1)

Due parti (13): quartine di senari (1), quartine di settenari (1), quartine di ottonari (1), terzine irregolari (1), quartine irregolari (8), sestina irregolare (1)

TIPI VERSO: quadrisillabo (3), quinario (10), senario (6), settenario (16) [4 (1-4-6), 5 (3-6), 13 (2-4-6)], ottonario (11), novenario (5), decasillabo (5), endecasillabo (14) [14 (2-4-6-8-10), 10 (1-4-6-8-10), 6 (3-6-8-10)]

SCHEMA RIME

STROFA: alternata (19), baciata (6), abbc' deec' (4), varie (2) [abac' dedc' (1), aabc' (1)]

RITORNELLO: alternata (7), baciata (6), incrociata (1), abbc' deec' (2), varie (12)

STANZA: alternata (7), incrociata (1)

CATEGORIE TEMATICHE: Amore (2)

Amore corrisposto (2), Amore fisico (4), Amore-tentazione (1)

Amore non corrisposto (3), Amore desiderato (9), Amore finito (4), Amore tradito (2)

Amore-sofferenza (9)

Distacco (3), Leva (1)

Mare (2)

Serenata (5)

Napoli (1)

Superstizione-devozione (1)

Varie (1)

CONTENUTO TESTO: Strofa: lirismo (11), narrazione (15), descrizione (3), bozzettismo (7)

Ritornello: lirismo (19), narrazione (6), descrizione (1), bozzettismo (2)

Stanza: lirismo (4), narrazione (4), descrizione (1), bozzettismo (1)

DESTINAZIONE DEL CANTO: Femminile (21), Maschile (3), Neutra (12)

Tabulato 3: Testi musicali

CHIAVE E TIPO DI VOCE: chiave di violino ordinaria (33), senza indicazioni di registro (30)

TONALITÀ: Lineare (28): Do + [11, di cui momentanee modulazioni a Mi - (1), Fa + (1), Sol + (4)], Do - (1), Re + [5, di cui momentanee modulazioni a Fa# - (1), La - (1), La + (1)], Re - (1), Mi + (1), Mi - [2, di cui momentanee modulazioni a Sol + (1), Si - (1)], Fa + [3, di cui momentanee modulazioni a Do + (2), La - (2)], Sol + [2, di cui momentanee modulazioni a Re + (2), Si - (1)], Sol - [1, di cui momentanee modulazione a Re - (1), Si b + (1)], La + [1, di cui momentanee modulazioni a La - (1), Mi + (1), Do + (1)]

Bifocale (5): Do -/Do + [1, di cui momentanee modulazioni a Fa - (1)], Re -/Re + [1, di cui momentanee modulazioni a La - (1)], Sol -/Sol + (1), La -/La + (1), Sib -/Sib + [1, di cui momentanee modulazioni a Fa + (1)]

METRO: 6/8 (12), 4/4 (6), 3/4 (8), 2/4 (8)

AGOGICA: Allegro (14), Andante (12), Tarantella (1), Moderato (3), Valzer (1) Marcia (2)

DINAMICA: Introduzione *f* (20), *p* (7), *mf* (7)
Strofa *p* (16), *f* (8), *mf* (4)
Ritornello *f* (15), *p* (15), *mf* (5)
Sezione *p* (7), *f* (7)

ORGANIZZAZIONE FORMALE: Introduzione [3bb (1), 4bb (1), 6bb (1), 8bb (5), 9bb (5), 10bb (4), 11bb (3), 12bb (2), 13bb (1), 14bb (1), 16bb (1), 17bb (1)] Strofa//Ritornello (26) Coda (18)
Introduzione [2bb (1), 5bb (2), 9bb, (1), 10bb (1), 11bb (2)] Sezione indivisibile (7)

SEZIONE/I: Forma aria: 21 [AA'//BB' (8), AA'fP*//BB' (3), ABfP// CC (1), AB//CC' (3), AA'//BB (1), AA//BB' (1), AA'//BC (2), AA//fPBB' (1), AB//CD (1)]
Bar form: 5 [AA'//B (2), AB//C (3)]
Forma strofica: 4 [AB (3), AfPA' (1)]
Forma rondò: 2 [ABABA'CA''(1), ABCB' (1)]
Forma canzone: 1 [ABA' (1, variazione)]

FRASEOLOGIA: Strofa: 4+4 (1), 8+8 (15), 12+9 (1), 16+16 (7), 18+15 (1), 14+15 (1)
Ritornello: 8+4 (1), 8+6 (1), 8+8 (12), 8+11 (1), 9+9 (1), 16+16 (4), 16+21 (1), 8 (3), 12 (1), 14 (1)
Sezione: 4+4 (1), 4+8 (1), 8+8 (3), 8+12 (1), 16+16 (1)

* frase ponte

FUNZIONI PRIMARIE: Tensionali in circoli delle quinte: II-V-I (17), VI-II-V-I (7)
Coloristiche: bII⁶ (8), IV^{b3} (6), V^{b5} (1), II^{b5} (4), IV^{b5} (1), cromatismo (20), VI^{es}-II-V-I (3), II^{es}-V-I (4)

TESSITURA VOCALE: Generale: 7^a (2), 8^a (5), 9^a (7), 10^a (13), 11^a (6)

Strofa: 5^a (2), 6^a (3), 7^a (3), 8^a (9), 9^a (4), 10^a (4), 11^a (1)

Ritornello: 6^a (2), 7^a (2), 8^a (7), 9^a (6), 10^a (8), 11^a (1)

MOVIMENTO: Strofa: articolato (19) [3^a (19), 4^a (7), 5^a (4), 6^a (1)], gradi congiunti (1), gradi congiunti e note ribattute (6)

Ritornello: articolato (22) [3^a (20), 4^a (11), 5^a (8), 6^a (3), 7^a (2), 8^a (2)], gradi congiunti (0), gradi congiunti e note ribattute (4)

Sezione: articolato (4) [3^a (4), 4^a (3), 5^a (2), 6^a (2)], gradi congiunti (2), gradi congiunti e note ribattute (1)

GESTO MELODICO: Strofa: plagale (7), autentico (19)

Ritornello: plagale (8), autentico (19)

Sezione: plagale (4), autentico (3)

PROFILO: Strofa: aperto/chiuso (19) [2 grado/1 (3), 3/1 (6), 5/1 (9), 6/1 (2)], ad onda (24), terrazzato (11), ad arco (2)

Ritornello: aperto/chiuso (23) [2 grado/1 (3), 3/1 (6), 4/1 (2), 5/1 (11), 6/1 (1), 7/1 (1)], ad onda (18), terrazzato (11), ad arco (4)

Sezione: aperto/chiuso (6) [2 grado/1 (2), 3/1 (1), 5/1 (3), 6/1 (2)], ad onda (6), terrazzato (3), assiale (1)

ALTERAZIONI: #1 (2), b2 (6), #2 (3), b3 (2), #4 (11), #5 (2), b6 (4), #/b6 (1), #/b7 (6)

PROSODIA: Valori Strofa: fra semicroma e minima (3), fra croma e minima (4), crome (1), crome e semiminime (14), semiminime e minime (4)

Valori Ritornello: fra semicroma e minima (3), fra semicroma e semiminima (2), fra croma e minima (8), crome e semiminime (11), crome (1), semiminime e minime (1)

Valori Sezione: fra semicroma e minima (2), fra semicroma e semiminima (2), fra croma e minima (2), crome e semiminime (1)

INFLUSSI TRA RITMO VERBALE E MUSICALE: Quinario: (///-): 4, (/////): 2, (-/-): 1, (-/-): 1, (/--): 3

Senario: (-/-/-): 2, (/////): 3, (//--/-): 1, (///-): 1, (///-): 3

Settenario: (-/-/-/-): 1, (-/-/-/-): 1, (/--/-/-): 12, (//--/-): 2, (///-/-): 4, (/////): 3, (/////): 1

Ottinario: (-/-/-/-/-): 6, (//--/-/-): 1, (//--/-/-): 2, (///-/-/-): 1, (/////): 3

Novenario: (/////): 4, (---/---): 1

Decasillabo: (-///-/-/-): 1, (/////): 1, (/////): 3, (/////): 1, (/////): 1

Endecasillabo: (-//--/-/-/-): 2, (-//--/-/-/-): 1, (/--/-/-/-/-): 3, (/--/-/-/-/-): 1, (/--/-/-/-/-): 1, (//--/-/-/-/-): 5, (///-/-/-/-): 6, (///-/-/-/-): 2, (///-/-/-/-): 2, (///-/-/-/-): 8, (///-/-/-/-): 1, (///-/-/-/-): 3, (/////): 1, (/////): 8

FORMULE DI ACCOMPAGNAMENTO: Strofa: Barcarola (1), Marcia (1), Tarantella (7), Tango (-// --: 2), Valzer (1), crome sovrapposte a semiminime (1), semiminime e crome alternate (2), semicrome 2/4 (1), minime 4/4 (1), dattilico 3/4 (3), sincopato 3/4 (1), 6/8 trocaico (2), 6/8 dattilico (3)

Ritornello: Barcarola (2), Marcia (1), Tarantella (7), Tango (-// --: 1), Valzer (2), crome sovrapposte a semiminime (1), dattilico 3/4 (2), semiminime 4/4 (1), minime seguite da crome 4/4 (1), crome e pause crome 3/4 (1), 6/8 trocaico (3), 6/8 giambico (1), 6/8 dattilico (1), semicrome 2/4 (1), semicrome seguite da crome 2/4

Sezione: crome 4/4 (2), crome sovrapposte a minime e semiminime 3/4 (1), semiminime 4/4 (1), arpeggi su semicrome (1), crome e semiminime 2/4 (1), habanera (1)

PECULIARITÀ NEL RAPPORTO POESIA-MUSICA: Titolo come parola-chiave: 12
Profili e/o accompagnamenti ispirati dal testo verbale: 12

La scheda sintetica di Costa, concentrando tutti i dati emersi dalle singole analisi delle sue canzoni, rappresenta una sorta di istantanea dello stile di questo compositore. Poiché per ogni categoria di ciascun parametro essa consente di verificare facilmente l'eventuale presenza di dati numerici più consistenti, quest'ultimi possono essere interpretati come spia di costanti stilistiche — o almeno di tratti di scrittura rilevanti. Dal primo tabulato, ad esempio, spicca il risultato relativo alla versione degli spartiti analizzati, tutti per canto e pianoforte (e quasi sempre senza l'indicazione di registro, come si legge alla prima voce del tabulato dedicato alla musica): un dato forse scontato per questa fase autoriale e "scritta" della storia della canzone napoletana, ma che aiuta a rafforzare la tesi della destinazione interclassista della canzone classica, non esclusivamente da strada e popolare ma anche e soprattutto salottiera e borghese. Del resto Costa componeva al pianoforte, da musicista di formazione conservatoriale notava egli stesso questa sua attività su spartiti per canto e piano, che poi venivano commercializzati e diffusi da editori quali Ricordi o Bideri; ed è indubbio che, retrospettivamente, questo processo di produzione e la natura del suo primo *medium* — lo spartito — dovettero risultare condizionanti in termini di articolazione formale delle canzoni.

Se guardiamo alle informazioni di base oggettivamente ricavabili da questi spartiti (sintetizzate nel primo riquadro del tabulato musicale) possiamo rilevare alcuni dati prevedibili, altri un po' meno. Prevedibile, ad esempio, è l'alto numero di canzoni che adottano un metro in 6/8 — lo stesso della stragrande maggioranza dei *Passatempi musicali* di Cottrau e delle trascrizioni degli altri compositori-raccoglitori — e che riportano l'indicazione agogica Allegro: in questo repertorio la combinazione di 6/8 e Allegro rinvia immediatamente al tradizionale ritmo di tarantella, il cui andamento è stato effettivamente rilevato come formula di accompagnamento in sette casi su trentatre (come risulta alla corrispondente voce del penultimo riquadro). Altrettanto prevedibile può essere la tendenza ad utilizzare una dinamica forte per l'introduzione pianistica dei brani, ad esporre la strofa in piano, e ad enfatizzare il ritornello mediante un crescendo che conduce al forte sulla seconda frase melodica di questa sezione (si pensi al crescendo dinamico che segna il ritornello di una notissima canzone coeva, sebbene non di Costa, *Funiculi funiculà*). Di contro risulta meno prevedibile lo scarso utilizzo della commistione modale tra sezioni, tecnica rilevata in *Era de maggio* e solo in altre quattro circostanze. La cosiddetta "bifocalità" tonale è un tratto che caratterizza il linguaggio musicale di molte canzoni napoletane della fase classica, e che si concretizza sistematicamente in un percorso dal minore al maggiore probabilmente per dare luce e — ancora una volta — enfatizzare il ritornello (tra i rarissimi casi di passaggio dal maggiore della strofa al minore del ritornello si segnala quello di *A' sirena*, canzone del 1897 composta da Vincenzo

Valente su versi di Salvatore Di Giacomo). Che la bifocalità tonale sia un connotato stilistico delle canzoni napoletane classiche — ovviamente non esclusivo di esse dal momento che, limitandoci al repertorio cameristico-vocale, da Rossini a Tosti è rilevabile in molte composizioni di tutto l'Ottocento — possiamo tanto semplicemente dedurlo dall'abitudine all'ascolto di questo repertorio quanto dimostrarlo attraverso un dato preciso: su trentasette canzoni di Gambardella analizzate secondo la stessa metodologia adottata per quelle di Costa, il passaggio al tono parallelo è rilevabile ben quattordici volte, quindi in una percentuale di gran lunga superiore. Lo scarso ricorso a questa risorsa compositiva da parte di Costa può essere spiegato in due modi che non si escludono a vicenda: primo, la commistione modale tra sezioni divenne un tratto stilistico delle canzoni napoletane classiche per l'uso via via più intenso che se ne fece durante tutta la fase classica (ed infatti Costa è un iniziatore di questa fase, mentre Gambardella appartiene già ad una generazione di autori successiva, come evidenziato sopra dalle parole di Di Giacomo); secondo, la formazione da musicista colto indusse Costa ad utilizzare questa tecnica senza abusarne, e cioè solo quando funzionale in termini drammaturgico-musicali (come bene dimostra *Era de maggio*). Di certo la formazione e la vocazione da autore teatrale di Costa servono a spiegare il dato delle tante modulazioni rilevabili nelle sue canzoni, ed anche in questo caso è illuminante un confronto con la produzione dell'"artigiano" Gambardella, dove invece le modulazioni sono molto meno frequenti.

Dalla scheda sintetica della produzione di Costa emerge un altro aspetto degno di rilievo, questa volta relativo all'organizzazione formale delle canzoni, che in netta maggioranza sono strutturate in strofa e ritornello (secondo riquadro del terzo tabulato). L'impiego di questa forma, sebbene non nuova sul finire dell'Ottocento, si consolida proprio a partire dagli anni Ottanta, al punto da permettere di individuare tra i vari fattori che decretano la nascita della canzone napoletana classica anche quello della diversa organizzazione strutturale dei brani. Ragioni sia artistiche sia "sociologiche" aiutano a spiegare la completa affermazione dell'architettura con ritornello rispetto a quella — come la definisce Stefano La Via in questo stesso volume — "integralmente strofica" invece dominante nella fase pre-classica: è indiscutibile che la forma con ritornello abbia una maggiore presa sull'ascoltatore, e che abbia rappresentato un "gancio" senza dubbio gradito ad un'industria culturale gravitante intorno alla canzone napoletana in quegli anni già ben sviluppata ed attiva; tuttavia questa stessa forma fu anche il frutto di un processo di ottimizzazione di principi basilari della composizione, quali la ripetizione, la variazione e il contrasto, portato a compimento negli anni Ottanta da musicisti di formazione colta quali Denza, De Leva, Tosti e lo stesso Costa. Rispetto allo schema della forma integralmente strofica (riducibile ad A, A', A'', A''' etc., poiché prevede la ripetizione della stessa musica per ogni differente

stanza), la forma in strofa e ritornello (riducibile invece ad AB, A'B, A''B, poiché prevede musiche differenti per le due sezioni in cui è suddivisa ciascuna stanza, di cui solo la prima cambia sempre le parole) consente una minore ripetizione identica (normalmente le stanze suddivise in strofa e ritornello non sono più di tre a fronte delle quattro, cinque e più stanze indivisibili che si succedono nella forma integralmente strofica), agevola una maggiore variazione melodica (le due sezioni della forma con ritornello possono essere costruite anche con quattro frasi melodiche diverse, a differenza della forma integralmente strofica solitamente costruita su due frasi melodiche), favorisce un maggiore contrasto (la canzone in strofa e ritornello, a differenza di quella integralmente strofica, innesca un meccanismo di alternanza di momenti contrastanti di stasi — strofa — e di slancio — ritornello). Di certo questa evoluzione che la canzone napoletana registrò sul piano creativo contribuì a renderla più accattivante su quello della ricezione, con conseguente soddisfazione artistica ed economica rispettivamente di autori ed editori.

Ancora da un punto di vista strutturale, ma ora focalizzato sul parametro melodico (sempre secondo riquadro del terzo tabulato), il tradizionale principio costruttivo della quadratura fraseologica risulta essere quello adottato da Costa con più frequenza per le sue melodie, sia pure con minore assiduità nel ritornello rispetto alla strofa.

Passando al parametro armonico (terzo riquadro) va subito detto che gli spartiti analizzati, almeno relativamente alle canzoni non concepite per la festa di Piedigrotta, evidenziano un livello di articolazione e complessità superiore a quelli che sono gli *standard* di genere. Statisticamente va rilevato un fitto ricorso ai cerchi delle quinte, ma anche un intenso impiego del coloristico accordo di sesta napoletana (bII^6) e di alcuni surrogati di questo, quali la triade sul IV con la terza minore (l'impiego della cadenza plagale nel modo maggiore con la terza minore è anche uno dei principali espedienti per ottenere la commistione modale) e la triade sul II con la quinta diminuita (che, come l'accordo precedente, abbassa il sesto grado analogamente alla sesta napoletana). Va rilevato infine un denso uso del cromatismo, con conseguenti alterazioni che a livello armonico — a mio avviso — svolgono lo stesso ruolo di intensificazione semitonale ricoperto a livello melodico dalle tante alterazioni anche idiomatiche presenti nella linea del canto — ma su questo punto torneremo più avanti.

Proseguendo proprio con la melodia (quarto riquadro), le canzoni di Costa fanno registrare tessiture vocali piuttosto ampie. L'intervallo in cui si sviluppa la linea canora è spesso di decima (rilevato per tredici canzoni su trentatre), non poche volte di undicesima (per sei canzoni); ovviamente con una distinzione tra strofa e ritornello per i brani in questa struttura formale, laddove la tessitura della strofa non si estende troppo spesso (complessivamente in nove casi

su ventisei) oltre l'intervallo maggiormente ricorrente di ottava (nove volte su ventisei) — mentre per i ritornelli è la tessitura di decima ad essere rilevata un numero di volte relativamente più alto (otto su ventisei).

Incrociando questi dati con quelli risultanti alla successiva voce Movimento melodico si può pervenire ad interessanti conclusioni che oltrepassano l'ambito strettamente musicale. Premesso che le linee melodiche che procedono con movimenti semplicemente per gradi congiunti e note ribattute sono relativamente poche (rilevate in sette e quattro casi su ventisei rispettivamente per le strofe e per i ritornelli, e in tre casi su sette per i brani in forma strofica), e premesso che l'intervallo melodico di gran lunga più ricorrente nei movimenti invece articolati è quello “facile” di terza, va detto che gli intervalli superiori a quest'ultimo e fino all'ampiezza massima di ottava, nel loro insieme sono stati rilevati in una o più ricorrenza, nelle strofe, dodici volte in diciannove canzoni dal movimento articolato delle ventisei strutturate in strofa e ritornello; nei ritornelli, ventisei volte in ventidue canzoni dal movimento articolato delle stesse ventisei in strofa e ritornello; mentre sono stati rilevati sette volte nelle quattro canzoni dal movimento articolato delle sette prive di ritornello. Preso atto di questo alto numero di intervalli di più difficile esecuzione — almeno per i cantanti non di professione che tanto nei salotti quanto nelle strade eseguivano canzoni napoletane — anche l'analisi della vocalità della produzione di Costa può farci concludere sulla destinazione interclassista popolare e borghese della canzone napoletana classica.

Se invece guardiamo al profilo melodico, affiora con evidenza un altro tratto stilistico: con rare eccezioni, solo di poco più numerose nei ritornelli, la melodia tende a disegnare un profilo ad onda — un profilo che quasi sempre è contemporaneamente di tipo aperto/chiuso (in cui una prima parte della frase melodica termina “aperta” su gradi della scala come il quinto o il terzo, ed una seconda parte risponde “chiudendo” sul primo) e talvolta anche di tipo terrazzato (in cui la prima parte della frase melodica è ripetuta identica nella seconda parte, ma da quest'ultima trasposta su note diverse mediante progressione). Nel profilo ad onda della melodia — come già visto con la strofa di *Era de maggio* — è rintracciabile una delle modalità in cui ha trovato realizzazione la matrice popolare delle canzoni napoletane classiche (mentre nel profilo aperto/chiuso a “tensione e rilascio” si può intravedere la realizzazione della matrice borghese). Ma va anche detto che questo disegno, offrendo la possibilità di ritornare sui medesimi gradi della scala in virtù delle sue curve, diventa molto funzionale alla connotazione napoletana della linea vocale nel momento in cui il compositore decide di “colorare” il canto attraverso alcuni particolari suoni. A questo punto, però, vorrei riprendere il discorso dell'intensificazione semitonale della melodia lasciato interrotto poco sopra.

La scheda sintetica alla voce Alterazioni melodiche registra dei suoni che possiamo reputare “caratteristici”, nel senso di portatori di colore locale napoletano.¹⁴ Rinviando a dopo alcune riflessioni sul quarto grado aumentato, soffermiamoci sugli altri tre suoni tradizionalmente impiegati nella canzone napoletana in funzione idiomatica. I primi due, il secondo e il sesto grado abbassati (riflessi melodici dell'accordo di sesta napoletana), si registrano rispettivamente in sei e quattro canzoni su trentatre, una o più volte nella stessa canzone. Il terzo suono, il settimo grado che oscilla tra il bequadro e il diesis (commistione modale tra minore naturale e minore armonico), si registra in sei canzoni. Costa, analogamente ad altri autori di canzoni napoletane, spesso insiste su queste alterazioni della scala proprio in virtù di un profilo melodico ondulato, con una conseguente intensificazione semitonale della melodia che conferisce alla canzone non solo un più acceso colore napoletano, ma anche una forte connotazione drammatica (una delle più celebri e “appassionate” — come da sottotitolo — canzoni di Costa, *Catari*, su versi autobiografici di Salvatore Di Giacomo dedicati al tema dell’“amore sofferenza”, è anche una delle più ricche di alterazioni, idiomatiche e non, ossessivamente ripetute nelle sinuosità della linea vocale).¹⁵

Passando al parametro ritmico (quinto riquadro), è stato già fatto riferimento alla tarantella quale formula di accompagnamento non di rado adottata da Costa per le sue canzoni (ritmo rilevato in sette dei trentatre spartiti analizzati). Solo a fini statistici si può segnalare il ricorso ad altri ritmi, come la barcarola (due volte), la marcia (una), il tango (due), il valzer (due), oltre a ritmi di tipo dattilico, trocaico, giambico (soprattutto con i metri $3/4$ e $6/8$), oppure ottenuti per sovrapposizione di andamenti ritmici diversi. Prima di addentrarci nel rapporto tra il ritmo melodico e quello poetico, invece, è necessario presentare alcuni dei risultati emersi alla voce Schema metrico (primo riquadro del secondo tabulato).¹⁶

I due metri poetici maggiormente impiegati sono il settenario (rilevato sedici volte) e l'endecasillabo (quattordici), seguiti da vicino dall'ottonario (undici) e

14. Qui è solo il caso di ricordare che il colore locale (napoletano, siciliano, spagnolo, etc.) costituiva la principale categoria della coeva estetica verista. Per approfondimenti sul rapporto fra verismo (musicale) e colore locale relativamente alla canzone napoletana cfr. Ruberti Giorgio, *Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 35-52.

15. Ai passaggi semitonati si fa spesso ricorso per raffigurare musicalmente il dolore e la sofferenza, come nel caso del tetracordo cromatico discendente, molto utilizzato in tal senso, ad esempio, nello stile barocco (proprio su un tetracordo cromatico discendente Monteverdi fa intonare ad Arianna, all'inizio del suo *Lamento*, il noto urlo di dolore sulle parole “Lasciatemi morire”).

16. Questi risultati sono di fatto determinati dalla produzione letteraria di Salvatore Di Giacomo, dal momento che recano la sua firma ventotto dei trentatre testi letterari qui analizzati.

dal quinario (dieci). Solitamente la sezione strofica nelle canzoni con ritornello è in due parti (diciannove volte su ventisei, e in questi casi composta sempre da due quartine con un'unica eccezione rilevata di due terzine), mentre il ritornello può essere indifferentemente in una parte (tredici volte) o in due parti (pure tredici volte, e in entrambi i casi con maggiore varietà dello schema metrico rispetto alla strofa per via della presenza di terzine e di sestine oltre che di quartine). Va poi segnalata una frequenza lievemente maggiore di versi lunghi nella sezione strofica (endecasillabi, doppi quinari e doppi senari), di versi corti (senari, settenari e ottonari) nel ritornello.

Quest'ultimo dato si spiega facilmente attraverso i risultati della voce Contenuto del testo letterario (terzo riquadro): qui, relativamente alla strofa, le categorie Narrazione, Descrizione e Descrizione bozzettistica ritornano per venticinque volte rispetto alle undici della categoria Lirismo — e ciò spiega la necessità di impiegare in questa sezione versi più lunghi; relativamente al ritornello, invece, la categoria Lirismo si registra per diciannove volte contro le nove delle altre tre categorie nel loro insieme — analogamente ciò spiega la maggiore frequenza dei versi più corti in quest'altra sezione (il fatto che la categoria Lirismo sia rilevabile non poche volte già nella sezione strofica, cioè in quella parte della canzone con ritornello che come il recitativo del melodramma dovrebbe essere caratterizzata da una più accentuata varietà drammatica, è spia dell'intensa passionalità dei versi principalmente di Di Giacomo, essendo quasi tutti suoi i testi letterari analizzati; e proprio questa passionalità, allorché incontrò musicisti come Costa capaci di compenetrarla drammaturgicamente in virtù dei propri mezzi tecnico-compositivi, fu in grado di stimolare melodie "appassionate" alla pari di quella di *Catari*).

Venendo ora agli influssi tra ritmo verbale e musicale (quinto riquadro del terzo tabulato), ossia al modo in cui i versi vengono ritmicamente pronunciati nel canto, dalla scheda affiorano dati che possono condurre ad interessanti osservazioni "contestuali" se confrontati con quelli omologhi di altre due schede sintetiche realizzate — come avvenuto per Costa — unendo le singole analisi delle canzoni napoletane di Francesco Paolo Tosti e di Salvatore Gambardella — ossia di un autore "colto" e di un altro "popolaresco".¹⁷ Prendiamo l'endecasil-

17. La scheda sintetica di Tosti riunisce le analisi di ventidue delle ventisette *Romanze di ambiente napoletano* edite da Ricordi nel terzo volume (2000, a cura dell'Istituto Nazionale Tosiano) dell'edizione completa delle romanze per canto e pianoforte (XIV voll.), qui di seguito elencate in ordine alfabetico: *Ancora!..* (1897, Pagliara), *A vucchella* (1907, D'Annunzio), *Canto napoletano* (1892, Pagliara), *Carmela* (1880, Salustri), *Chi sa!* (1902, Russo), *Comme va?..* (1893, Di Giacomo), *Fede* (1901, Pagliara), *Il pescatore di coralli* (1879, Mele), *Invano!* (1898, Pagliara), *Le rose che mi desti..* (1897, Pagliara), *Luce d'amore!..* (1889, Pagliara), *Malia* (1887, Pagliara), *Marechiaro* (1886, Di Giacomo), *Memorie d'amor!..* (1883, Pagliara), *Napoli* (1880, D'Ormeville), *"Napoli dorme, Napoli canta!"* (1909, Aganoor Pompilj), *Non chiedermi*

labo, ad esempio. Nei testi delle canzoni di Costa esso ricorre quattordici volte, e quattordici sono pure le scansioni ritmiche diverse che sono state rilevate di questo metro, quindi con un rapporto di 1 a 1. Nella produzione del Tosti “napoletano”, invece, l’endecasillabo è stato rilevato nove volte, e ventisette sono le scansioni ritmiche differenti, in un rapporto che sale a 3 a 1. In Gambardella, infine, a fronte di tredici ricorrenze dello stesso metro si registrano dieci scansioni diverse, in un rapporto che invece scende allo 0,76 a 1. Si potrebbe obiettare che l’endecasillabo è un metro narrativo, che esso è tendenzialmente utilizzato nella sezione “recitativa” della strofa, dove la melodia può godere di una maggiore libertà anche ritmica — come in effetti abbiamo visto poco sopra. Ma le percentuali ottenute mediante l’endecasillabo risultano confermate anche attraverso l’ottonario, metro tendenzialmente utilizzato nella sezione “ariosa” del ritornello: 0,45 a 1 per Costa, 2 a 1 per Tosti, addirittura 0,38 a 1 per Gambardella. Un’immediata considerazione ricavabile da questi numeri è che, nel momento in cui gli otto endecasillabi delle due quartine della strofa di una canzone napoletana di Tosti (ma lo stesso ragionamento varrebbe pure per una sua romanza da salotto) prevedono mediamente quasi tre pronunce ritmiche diverse, l’interprete appare obbligato ad usufruire del supporto cartaceo: ciò vuol dire presenza di uno spartito, quindi di alfabetizzazione musicale, di competenze esecutive, di un pianoforte, quindi di un salotto, in altre parole vuol dire presenza di un contesto di esecuzione e fruizione borghese. *Marechiare* dello stesso Tosti, la cui melodia prevede pure qualche piccola variazione di pronuncia ritmica degli endecasillabi, rappresenta un’eccezione; ma *Marchiare* è un “Canto napoletano” (come da sottotitolo) a forte connotazione popolare (come risulta evidente anche al semplice ascolto), e la popolarità del brano è anche nella sua regolarità ritmico-melodica per via dei costanti punti di riferimento che tale regolarità offre alla memoria in un contesto popolare di trasmissione orale. Questa considerazione è confermata anche dall’esame delle melodie di Gambardella, erede della tradizione orale e “artigiana”, nelle quali la regolarità ritmica prevale nettamente sulla varietà. Da parte sua Costa risulta posizionarsi a metà strada tra i precedenti due autori, la sua scrittura evidenziando una cura della prosodia di certo maggiore rispetto a Gambardella, sia pure non spinta al livello mostrato dalle canzoni-romanze di Tosti.¹⁸

se t’amo!... (1903, Pagliara), *Penso!...* (1880, Pagliara), *Rosa* (1885, Pagliara), *Senza l’amore!* (1897, Pagliara), *Serenata allegra* (1901, Di Giacomo), *Tutto se scorda!* (1893, Di Giacomo). Mentre per la realizzazione della scheda sintetica di Gambardella è stata prevista l’analisi di trentasette brani (per la discussione dello stile di quest’ultimo autore attraverso la lettura della sua scheda sintetica si rinvia al già citato Ruberti, *Presentazione e primi risultati di un’analisi stilistica*).

18. Una cura che in Costa — ancora una volta — è più evidente nelle canzoni non scritte per la festa di Piedigrotta.

All'ultima voce della scheda, Peculiarità nel rapporto poesia-musica, risulta che dodici canzoni impiegano il titolo in funzione di parola-chiave nella scrittura musicale (si pensi alla posizione del titolo, strategicamente collocata ad inizio della canzone come in *Era de maggio* o *Luna nova*, oppure ad inizio del ritornello come in *Lariulà* o *'A mulinarella*). E dodici sono pure i casi di profili melodici e/o accompagnamenti ispirati dall'intonazione di parole o frasi verbali, ulteriore dato spia della natura autoriale delle canzoni di Costa, che non di rado fece ricorso ad espedienti drammaturgico-musicali da scrittura operistica (i frequenti passaggi al tono parallelo che si registrano nell'accompagnamento armonico di *Catari*, come ad esempio sulle coppie antinomiche "chiove/stracqua" o "schiove/acqua", suggeriscono musicalmente tutta la variabilità meteorologica del mese di marzo, metafora dell'instabile rapporto tra i due innamorati).

Questi tratti del linguaggio poetico-musicale che abbiamo elencato e discusso alla luce dei dati numerici più consistenti risultati dalla scheda sintetica di Costa possono essere valutati quali connotati stilistici delle sue canzoni napoletane — e più in generale della canzone napoletana classica per il ruolo di fondatore di questa rivestito da Costa insieme a Di Giacomo. La maggioranza di essi sono tratti genericamente definibili — si perdoni il gioco di parole — "di genere", nel senso che non sono agganciabili esclusivamente alla tradizione della canzone napoletana ma rintracciabili pure in altre tradizioni ed in altre epoche. Si pensi ad uno dei più importanti emersi, la struttura formale in strofa e ritornello, che nel panorama nazionale si afferma proprio con la canzone napoletana classica, ma che contemporaneamente o quasi fa la sua comparsa pure in repertori stranieri (ad esempio *chanson* francese e *song* americano).¹⁹ Oppure si pensi a tratti persino abusati in molti generi di canzone ed in momenti storici anche diversi, dai circoli delle quinte alle frasi melodiche quadrate, dai profili della melodia ondulati, terrazzati o aperti/chiusi ai movimenti melodici più articolati nei ritornelli e meno nelle strofe, o ancora all'impiego dei titoli in funzione di parole-chiave.²⁰

Ma alcuni di questi tratti sono pure marcatori idiomatici, vale a dire appartengono alla tradizione musicale napoletana e ne veicolano il colore. Il quarto grado melodico aumentato, ad esempio, sonorità lidia tipica del canto di tradizione orale d'area campana (ma non solo), è sistematicamente usato in quelle canzoni napoletane cui si vuole dare una connotazione popolare, nell'accezione di provinciale e contadino; non a caso queste canzoni riportano spesso sottotitoli in

19. Per i riferimenti storici di questa ed altre strutture formali in uso nel genere canzone si veda in questo stesso volume La Via Stefano, *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, pp. 3 e sgg.

20. Con particolare riferimento alla canzone anglo-americana, cfr. il recente Tagg Philip, *La tonalità di tutti i giorni*, il Saggiatore, Milano, 2011.

tal senso indicativi come “canzone popolare”, “caratteristica”, “canto a stesa”, ed ottimi esempi sono *Lariulà* di Costa oppure *Pusilleco addiruso* di Gambardella.

Questo tratto ed altri già citati (la commistione modale, l'accordo di sesta napoletana, il secondo e il sesto grado melodici abbassati, il ritmo di tarantella), a mio avviso contribuiscono tutti insieme a rafforzare la componente “locale” del carattere “glocale” della canzone napoletana classica,²¹ potendoli considerare come l'equivalente musicale della dialettalità sul piano linguistico; laddove la componente “globale” sarebbe invece rappresentata dai connotati musicali poc'anzi detti “di genere”, e dal lirismo amoroso delle tematiche letterarie.²² E, per concludere, fu proprio attraverso l'articolazione di elementi poetico-musicali così diversi che nel contesto della canzone napoletana classica si è agito in funzione della “costruzione della tradizione”, cioè al fine della realizzazione di un processo culturale che affonda le sue radici ideologiche (populiste) nella particolare condizione socio-politica della Napoli postunitaria — processo erede di quella commercializzazione della canzone tradizionale operata da Cottrau e soci dietro l'impulso di un'ideologia, invece, ancora romantica e idealizzante.²³

21. Per una riflessione di natura sociologica sul neologismo “glocale” applicato alla canzone napoletana classica cfr. Stazio Marialuisa, *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, op. cit., pp. 401-12.

22. La tematica amorosa e il suo trattamento lirico sono tipici anche della coeva romanza da salotto, volendo rimanere vincolati alla sola produzione vocale da camera (cfr. Meloncelli Raoul, *Poesie e poeti della romanza da salotto*, in *La romanza italiana da salotto*, op. cit., p. 102).

23. Per approfondimenti di natura ideologica sulla “costruzione della tradizione” cfr. Rostagno Antonio, *Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1/2011, pp. 53-72.

GIOVANNI VACCA

MUROLO/BRUNI: FENOMENOLOGIA DELLA CANZONE NAPOLETANA

Nella canzone napoletana sopravvivono spesso degli stereotipi ai quali ci siamo ormai assuefatti e che non siamo abituati a mettere in discussione. Uno dei più tenaci è quello che vuole due noti interpreti del genere apparsi negli ultimi cinquant'anni, Roberto Murolo e Sergio Bruni, come appartenenti l'uno alla borghesia, l'altro al popolo. Scopo di questo intervento è di problematizzare tale assunto e, mettendolo tra parentesi, provare a girare attorno all'oggetto in discussione per vedere se si riesce a guardarlo in modo diverso, a "sentirci" qualcosa di diverso.

In un video rintracciabile su you tube (*Roberto Murolo — Carmela, 'Na bruna*) si vede Murolo interpretare in un salotto un brano classico di Sergio Bruni, *'Na bruna*, quasi come un omaggio all'amico e collega. La canzone, eseguita nel classico stile distaccato dell'artista, con sola chitarra e voce e con grande attenzione all'aspetto sillabico del testo per permetterne la comprensione, è preceduta da un intervento di Salvatore Palomba, storico della canzone napoletana nonché autore di testi di canzoni (proprio per Bruni): in questo intervento Palomba ci dice che Murolo nasce cantante borghese, che viene dal salotto, e che dunque è soprattutto un cantastorie, un "dicitore" dalla pronuncia perfetta, anche se diventa poi, come tutti i grandi artisti, un cantante universale che piace a tutti. Sergio Bruni, invece, viene dal popolo e, contrariamente a Murolo, ha una vocalità "estrema", avendo cominciato, poiché di origine contadina, a cantare i canti dei venditori ambulanti. Bruni, conclude Palomba, da bambino non cantava le canzoni napoletane ma proprio questi canti popolari: si tratta, insomma, di un cantante "spontaneo". I venditori ambulanti napoletani evocati da Palomba possono anch'essi essere ascoltati su you tube, in un video dal titolo *Napoli. Le voci dei venditori*. Si ascolti anche, per concludere, e ancora lo si può trovare su you tube, *'Na bruna*, una canzone scritta nel 1966, sebbene la nota del video ci indichi la data di composizione come 1971, cantato finalmente da Sergio Bruni.

È evidente dall'ascolto che i venditori ambulanti, per Bruni, o sono stati dimenticati o non ci sono mai stati, mentre nel caso di costoro ci si imbatte

innanzitutto in voci decisamente usurate, con una forte proiezione in avanti del suono (i venditori hanno la necessità di farsi sentire anche ad una certa distanza e nel caos dei mercati o delle pubbliche vie); nella modalità di emissione di queste voci si ravvisa poi un'evidente fuga d'aria, ovverosia una perturbazione che impedisce alle corde vocali di chiudere bene, di "accollare" come si dice tecnicamente. Tale modalità di emissione è spesso ereditaria. Può esserlo geneticamente, i foniatristi sostengono che molte persone dalla voce disfonica sono figli di genitori dalla voce a loro volta disfonica, ma può anche esserlo culturalmente, essendo poi questo diventato un tratto stilistico per un simile genere di richiami (il che non vuol dire, ovviamente, che non sia una vocalità fortemente espressiva). La voce di Sergio Bruni è, invece, una voce decisamente eufonica, dove non c'è nessuna fuga d'aria, dove le corde vocali accollano perfettamente e dove vi è un costante uso del vibrato ed un certo uso del falsetto che vi fanno emergere addirittura degli echi belcantistici.

Tutti sappiamo quali sono i meccanismi di fonazione nel canto ma permettetemi di ricordarvene i principali: le dinamiche di appoggio e sostegno del diaframma, la vibrazione delle corde vocali e, soprattutto, per quello che serve al nostro discorso, il fatto che la varietà di timbri e di registri che la voce umana possiede è dovuta alla mobilità degli organi che costituiscono gli spazi risonanziali situati al di sopra del piano glottico, come la laringe, la faringe o il palato molle. Se il suono di una chitarra o di un violino è sempre lo stesso, infatti, è perché la forma della loro cassa armonica non cambia, mentre, per esempio, il possibile abbassamento del palato molle occlude la cavità buccale e mette direttamente in comunicazione la trachea con le fosse nasali permettendo la nasalizzazione del suono (è il modo in cui canta Eros Ramazzotti, per capirci, o gli stessi cantanti "neomelodici" napoletani).

Direi dunque che sia Murolo che Bruni, ognuno nel proprio particolare modo di cantare e quindi nella diversità dei loro stili, tendano entrambi ad una certa "misura", evitando ogni estremo sonoro e conformandosi alle aspettative di un'industria culturale che in quel preciso momento storico, siamo nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, stava costruendo un gusto di massa in tutti i suoi settori operativi. Sia Murolo che Bruni sono figli dell'industria discografica, della radio e soprattutto della televisione (Bruni, per esempio, si fece conoscere partecipando spesso al Festival della canzone napoletana) e lavorano per un pubblico che fruiva del disco e della televisione nei nuovi ambienti domestici che il boom dell'edilizia stava imponendo in quel periodo: la casa monofamiliare piccolo-borghese. Ecco come, riflettendo sulla formazione dell'italiano postunitario, e con osservazioni che possiamo a mio avviso adottare anche per il canto, il linguista Tullio De Mauro, descrive il rapporto tra lingua e televisione:

[...] le caratteristiche stesse del «piccolo schermo», la sua materiale amovibilità, il suo accendersi e spegnersi a volontà dell'utente, il carattere realistico di molta parte della sua produzione fanno della televisione un'entità familiare: il rapporto con la televisione non ha, com'è noto, né il carattere «formale» né le disattenzioni che caratterizzano il rapporto dell'utente con la radio.¹

E ancora:

[...] Il telespettatore avverte il personaggio dello schermo televisivo come «ospite in casa»... un tempo la propaganda politica si faceva all'aperto, più si gridava senza far capire ciò che si diceva e più si faceva colpo, l'oratore era il padrone della piazza, mentre, oggi, che la propaganda si fa alla TV, esso è ospite di casa nostra, dove non può urlare, ma deve pacatamente rendersi simpatico, pena, altrimenti, di sprofondare con un piccolo gesto nel buio.²

Eppure gli stili di Bruni e di Murolo, che apparentemente risultano il prodotto di esigenze esclusivamente moderne, trovano una singolare corrispondenza con delle pagine della letteratura napoletana di alcuni secoli fa che descrivono certi aspetti del canto urbano. Il modo di cantare di Bruni, sembra proprio quello annotato da Felippo Sgruttendio de Scafato, un enigmatico scrittore del Seicento napoletano,³ nella sua *Tiorba a taccone*, poemetto in versi del 1646. Ecco, infatti, cosa ci dice nella "corda settima" di quest'opera in riferimento a Pezillo, un cantore ambulante dell'epoca che era solito esibirsi nelle numerose osterie della capitale vicereale:

[...] E po' co no gargante, e co no trillo
Se fa vedè da tutte, ch'è Pezillo [...]
[...] Lloco te fa passagge, e gargariseme [...]
[...] Si potete col canto (e fa no vienola) [...]⁴

Sappiamo che "garganti" e "gargariseme" si riferiscono a vibrati e tremolati, mentre "vienola" indica la ripetizione in falsetto di una frase musicale: questa pagina evoca dunque un modo popolare di cantare molto aggraziato e raffinato, probabilmente frutto di una costante circolazione e intreccio di modelli colti e popolari nella capitale vicereale. Ma in un lavoro anche precedente, il *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, scritto nel 1588, Gioan Battista Del Tufo, nel *Sonetto intorno al buon modo che tiene il cantante napoletano* (facente parte del Ragionamento secondo), osserva

1. De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 436.

2. Ivi.

3. Per molti uno pseudonimo di Giulio Cesare Cortese (1570-1640).

4. Sgruttendio de Scafato Felippo, *La tiorba a taccone*, saggio introduttivo e traduzione in versi di Elvira Garbato, Magma, Napoli, 2000, p. 342.

lo stile interpretativo del cantante partenopeo; uno stile che sembra proprio quello di Roberto Murolo, forse rimasto in qualche modo sotto traccia per secoli e poi riemerso:

Non vedreste al cantor napoletano,
Com'a certi altri insipidi cantanti,
A gran nausea e spiacer degli ascoltanti,
Torcer del corpo mai piè, bocca o mano.
[...]
Sta quel cantor sempre raccolto e giusto,
Ubediente a chi ha maggior sapere,
E nel cantar non sa dar mai disgusto.⁵

Negli anni Novanta, però, mentre Murolo mantiene inalterato il suo stile, che ha trovato nell'antologia discografica *Napoletana* il suo coronamento, Sergio Bruni registra una serie di otto cd con le orchestrazioni di Roberto De Simone con il solo accompagnamento di chitarra e mandolini. In questi album vi è una notevole trasformazione della voce e del modo di cantare, con l'abbandono dello stile che abbiamo notato negli anni Sessanta e con il recupero di alcuni tratti popolari assenti nella prima produzione: il video su you tube corrispondente all'incisione di *'Na bruna* di questo periodo è registrato con il titolo di Sergio Bruni *'Na bruna (assolo)*. In questa esecuzione, a parte una voce inevitabilmente invecchiata, si ascolta un vibrato meno definito, una maggiore nasalizzazione, una più netta proiezione in avanti del suono e una parola che sfuma spesso nel fonema, proprio come accade in alcune forme del canto popolare e in particolare nelle voci dei venditori ambulanti. C'è davvero da chiedersi come sia avvenuta questa mutazione, se cioè Bruni abbia spontaneamente recuperato questi tratti sonori, se abbia deciso coscientemente di farlo (magari perché ormai libero da pressioni commerciali) o se, forse, sia stato indotto a farlo da un etnomusicologo alla ricerca di tracce di vocalità popolare. Non per giudicare la cosa ma soltanto per capire. Perché è chiaro che questa mutazione ci pone chiaramente dei problemi: sulla possibile continuità degli stili esecutivi nel tempo, sul rapporto tra produzione e ricezione in epoca di avanzata industria culturale, sul lavoro dell'etnomusicologo stesso e, in definitiva, su cosa sia "popolare" e cosa no.

5. Del Tufo Gioan Battista, *Ritratto delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di Olga Silvana Casale e Mariateresa Colotti, Salerno Editrice, Roma, 2007, p. 144.

ENRICO CARERI

INTERPRETAZIONE E STILI DI CANTO DELLA CANZONE NAPOLETANA CLASSICA¹

Ogni genere musicale del passato ha le sue prassi esecutive oggi obsolete o alterate dal tempo ed è tra i compiti della musicologia cercare di ricostruirle attraverso lo studio delle fonti coeve (trattati, opere didattiche, fonti archivistiche, iconografiche, letterarie) non solo per l'interesse storico che di per sé rivestono, ma anche e soprattutto per renderne possibile il recupero stilisticamente corretto nella pratica musicale. Ciò è indispensabile soprattutto nei casi in cui la trasmissione delle conoscenze (tecniche, teoriche, estetiche) da maestro ad allievo si è interrotta ed è andata persa la memoria dei modi in cui si eseguiva e ascoltava la musica. Cantare oggi un'aria di Monteverdi utilizzando la tecnica vocale di stampo ottocentesco appresa in conservatorio priva di senso una composizione il cui significato risiede innanzitutto nel rapporto tra testo poetico e musica, perché la tensione delle corde vocali necessaria a produrre il volume richiesto nelle opere di Verdi e Bellini impedisce alla lingua di articolare le vocali, dunque la chiara pronuncia delle parole.² Il genere musicale della canzone napoletana non fa eccezione: anch'esso è un genere storico, con una sua genesi, un periodo di massimo splendore e una naturale inevitabile decadenza. Diversamente dai generi più antichi — e nonostante le profonde trasformazioni sociali, culturali e tecnologiche del secolo scorso (e di quello attuale) — la memoria delle sue convenzioni e abitudini esecutive non è andata persa, ma il suo carattere ibrido, a metà tra colto e popolare, e la prossimità con i generi *popular* del Novecento, rendono il discorso sulla sua interpretazione particolarmente spinoso e difficile. In queste pagine vorrei far chiarezza su due punti che a mio parere dovrebbero rappresentare i principi di base dell'interpretazione della canzone napoletana classica: il ruolo centrale del testo poetico e l'autorevolezza della fonte scritta,

-
1. Questo breve contributo elabora l'intervento dell'autore nella discussione che è seguita alla relazione di Giovanni Vacca su *Murolo/Bruni: fenomenologia della canzone napoletana*. Ringrazio Giorgio Ruberti, Nando Coppeto e Anita Pesce per i preziosi consigli.
 2. Careri Enrico, *Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra XVI e XVII sec.*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVIII/3 (1984), pp. 359-75.

che significano rispettivamente pronuncia chiara e rispetto delle intenzioni dell'autore. L'esame di *Tammurriata nera* di E. A. Mario, oggetto di un mio recente contributo sulla canzone napoletana classica,³ mi ha offerto l'occasione di riflettere su questioni mai specificamente affrontate dagli studiosi di musicologia (e in modo preconcelto e fazioso dai cultori di *popular music*), che meritano maggiore attenzione anche perché non riguardano solo la canzone napoletana ma qualsiasi genere musicale "scritto" indipendentemente dal suo presunto livello "alto" o "basso", dal suo carattere colto o popolare, dalle sue forme di trasmissione e consumo. Riprendo qui il tema degli stili di canto, solo accennato in quel saggio, perché il rapporto tra la tecnica vocale e i due punti sopra esposti è molto stretto: lo stile operistico di Luciano Pavarotti e il *filo 'e voce* di Roberto Murolo rappresentano due modi molto diversi — direi opposti — di intendere la canzone napoletana che i rispettivi sostegni strumentali (orchestra e chitarra) non fanno che corroborare.

Inizierei proprio dalla constatazione — ovvia ma che stenta ad esser condivisa e accettata — che la canzone napoletana è un genere musicale come tutti gli altri e come tale deve essere studiato e analizzato, anche al fine di individuare criteri interpretativi stilisticamente e storicamente corretti. Ha una genesi ancora piuttosto oscura, un momento fondamentale di transizione fra tradizioni orali e produzione scritta che coincide con le prime trascrizioni di Guillaume Cottrau, un periodo di massimo splendore tra fine Ottocento e primo Novecento, e una lunga decadenza che dura tutt'oggi e presenta gli ingredienti tipici di ogni epigonismo. Se limitiamo lo sguardo al solo periodo "classico" dei Costa, Di Giacomo, Bovio e E. A. Mario, perché poco ancora ci è noto del precedente (nonostante la magnifica tesi di dottorato di Raffaele Di Mauro)⁴ e poco in fondo ci appassiona quello successivo (pochissimo la deriva neomelodica, che lasciamo volentieri a sociologi e cultori di *popular music*), ci troviamo davanti un corpus di composizioni vocali che presenta caratteri formali e stilistici suoi propri e una qualità artistica non sempre eccellente ma che in molti casi non ha nulla da invidiare al genere "alto" del coevo teatro d'opera (un livello qualitativo altrettanto incostante e mutevole si nota del resto anche nei generi musicali di tradizionale interesse musicologico, sempre che lo studioso non arrivi a confondere l'antico col bello, errore che è stato ed è tuttora la prima ragione dei pregiudizi della musicologia accademica nei confronti della canzone napoletana). Un repertorio con caratteri stilistici e formali che l'indagine musicologica è in grado di individuare e

3. Careri Enrico, *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di Tammurriata nera di E. A. Mario*, «Rivista Italiana di Musicologia», IL (2014), pp. 243-60.

4. Di Mauro Raffaele, *La canzone napoletana pre-classica (1824-1879): storia e analisi di un repertorio urbano*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Anno Accademico 2011/2012.

analizzare — forma strofa-ritornello, sesta napoletana, passaggio “bifocale” al tono parallelo, semitoni patetici (quarto grado aumentato, secondo abbassato) — ma soprattutto una produzione “scritta”, composta da autori colti (o trascritta da musicisti di professione) e destinata originalmente a un pubblico colto, lo stesso che eseguiva e ascoltava nei propri salotti le arie celebri e le romanze da salotto.

Immaginiamo allora, solo per un momento, che di questo repertorio si sia interrotto da molto tempo il filo della memoria — prassi, abitudini, tecniche, convenzioni — come è accaduto a quasi tutta la musica di tradizione colta composta prima dell'Ottocento. Cosa faremmo per coglierne il significato e scoprire come eseguirla in modo corretto? Esattamente quel che facciamo quando affrontiamo i generi più antichi: studieremmo le partiture e cercheremmo quante più testimonianze possibili nelle fonti teoriche, letterarie, iconografiche e storico-documentarie.⁵ Ma ci vorrebbe poco per capire che è poesia per musica, che è necessario pronunciare il testo in modo chiaro e che bisogna seguire in fondo gli stessi consigli che Gioseffo Zarlino dava ai cantanti nelle sue *Istituzioni armoniche* (1558):

Debbono adunque i cantori avvertire di cantar correttamente quelle cose che sono scritte secondo la mente del compositore, intonando bene le voci e ponendole ai loro luoghi, cercando d'accomodarle alla consonanza; e cantare secondo la natura delle parole contenute nella composizione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre debbono cantarle allegramente e con gagliardi movimenti, e quando contengono materie meste mutar proposito. Ma sopra'l tutto (acciocché le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore ch'è in uso appresso molti, com'è il mutar le lettere vocali nel proferir le parole dicendo A in luogo di E, I in luogo di O, overo U in luogo di una delle nominate; ma debbono proferirle secondo la loro vera pronuncia. Ed è veramente cosa vergognosa e degna di mille repressionsi l'udir cantare alle volte alcuni sciocchi e goffi, tanto nei cori e nelle cappelle pubbliche quanto nelle camere private, tanto sgarbatamente proferendo le parole corrottamente quando le dovrebbero proferir chiare, espedito e senz'alcuno errore. Laonde se (per cagione di esempio) udimo in una canzone alle fiato alcuni di poco giudizio gridacchiare (non dirò cantare) come cornacchie, con voci molto sgarbate e con atti e modi anco tanto contrafatti che veramente paiono simie o buffoni, e proferir le parole in questa maniera: *Aspra cara e salvaggia, e crada vaglia*, in luoco di dire: *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia*, chi non si riderebbe? Anzi, per dir meglio, chi non andrebbe in colera udendo una cosa tanto contrafatta, tanto brutta e tanto orrida? Non debbe dunque il cantore mutar il suono delle lettere, né meno nel cantare mandar fuori la voce con impeto e con furore a guisa di bestia, ma debbe cantar con voce moderata

5. Nel caso specifico della canzone napoletana anche le fonti sonore.

e proporzionarla con quella degli altri cantori, di maniera che non superi e che non lascia udir le voci degli altri facendo più presto strepito ch'armonia.⁶

Ma il filo della memoria non si è interrotto, al contrario, la canzone napoletana è il genere musicale che dalle sue antiche origini ai giorni nostri si è mantenuto vivo e vegeto più di qualsiasi altro, raggiungendo ogni strato sociale e oltrepassando ogni confine geografico fino al lontano Giappone, dove esistono a quanto pare molti collezionisti di album di Piedigrotta. Era perciò inevitabile che in questo straordinario processo di diffusione, che ha eguali solo nei generi *popular* di maggior consumo, i modi di porgere la canzone subissero profonde trasformazioni giungendo a tradire e talvolta a stravolgere il significato che gli autori — poeta e musicista — avevano dato originalmente ai loro testi.

Prima di prendere in esame gli stili vocali che dai tempi di Costa e Di Giacomo sono giunti fino a noi vorrei ricordare che nelle intenzioni dei musicisti, poeti e intellettuali che si incontravano regolarmente a casa di Ernesto Murolo — una sorta di napoletana camerata de' Bardi — la canzone napoletana era innanzitutto poesia per musica e in quanto tale non doveva essere *allucata*, ossia gridata, non solo perché il grido altera la pronuncia delle vocali e compromette la comprensione del testo, ma anche perché una canzone d'amore — lo sono quasi tutte — deve essere cantata in modo dolce: “ma ti pare possibile — diceva Roberto Murolo — che se devo dire a una ragazza: *io te voglio bene assaie*, glielo dico gridando? Quella subito scappa!”⁷ Di fatto Murolo è l'unico interprete che non “allucca” mai, neanche quando canta *'O surdato nnammurato* o *Tammurriata nera* che strillano tutti. Ma già all'inizio del Novecento, sull'onda del successo internazionale di Enrico Caruso,⁸ che negli Stati Uniti era celebrato anche come interprete di canzoni napoletane, si era imposto un modello interpretativo operistico basato sulla tecnica vocale di stampo ottocentesco utilizzata nel teatro lirico, ossia l'esatto contrario di quanto Costa, E. Murolo, Bovio e Di Giacomo auspicavano: il volume sonoro richiesto in teatro per fare arrivare la voce fino al loggione è ottenuto infatti mantenendo abbassata la laringe, ma ciò impedisce alla lingua di articolare le vocali. Il timbro scuro che ne deriva, conseguenza dell'ampliamento in basso del condotto vocale, colora le vocali in modo omogeneo e ne riduce le differenze contribuendo a rendere più difficile la comprensione delle parole.

Questo modello “tenorile” è giunto fino ai giorni nostri, basti pensare alle esibizioni dei *Tre Tenori* (José Carreras, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti)

6. Zarlino Gioseffo, *Le Istituzioni armoniche*, F. Senese, Venezia, 1558, parte terza, cap. XLVI, p. 251.

7. Careri, *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica*, p. 243.

8. Frasca Simona, *Birds of passage. I musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, LIM, Lucca, 2010.

o di Andrea Bocelli, che nelle loro esibizioni rinunciano difficilmente a cantare *Passione e Santa Lucia luntana* tra *Nessun dorma* e *Una furtiva lacrima*. Il successo di Caruso ha avuto l'effetto di produrre imitazioni anche tra i cantanti privi di educazione musicale e vocale, che emulano il maestro napoletano — oggi Carreras e Domingo — senza possederne la tecnica. Accanto allo stile operistico si è dunque sviluppato il suo parente povero, ineducato, da strada, che però ha generato alcuni dei maggiori interpreti della canzone napoletana del Novecento, i quali pur non avendo studiato in conservatorio possedevano una voce ricca di armonici e una estensione naturale sufficientemente estesa da permettere l'acuto finale.

Dunque, per riassumere: stile operistico (Enrico Caruso, Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli), imitazione popolare da strada (Giuseppe Di Francesco, detto 'o zingariello, Pasquale Jovino, Gennaro Olandese) e imitazione popolare di qualità o comunque di successo (Elvira Donnarumma, Maria Rosaria Liberti, Salvatore Papaccio, Gennaro Pasquariello). Schiere di cantanti educati al canto lirico che non hanno fatto carriera nei teatri (Nunzio Gallo, Franco Ricci, Mario Abbate) sono diventati famosi anche all'estero col repertorio partenopeo, e ancora oggi lo stile operistico (con accompagnamenti orchestrali hollywoodiani) continua ad essere il modello più seguito e applaudito, sebbene — come osservava Roberto Murolo — il canto lirico sia il maggior nemico della canzone napoletana perché crea un'enfasi totalmente estranea al carattere espressivo di molte canzoni e impedisce la chiara comprensione del testo. L'impostazione operistica ha caratterizzato del resto anche la storia della canzone italiana fino almeno a Claudio Villa — egli stesso noto interprete del repertorio partenopeo — e dopo la svolta di Domenico Modugno con *Nel blu dipinto di blu* (1958) è sopravvissuta fino ad oggi nel solo repertorio napoletano.⁹ Ma c'è un quarto tipo di stile vocale che ha attraversato tutto il periodo d'oro della canzone giungendo pressoché intatto fino a noi, il canto lirico da camera, lo stesso adoperato nel genere parallelo della romanza da salotto, che con la produzione "alta" in dialetto napoletano presenta infatti molte affinità (i termini alto, basso, colto e popolare sono qui utilizzati per pura comodità espositiva). La romanza e la canzone napoletana, presenti in egual misura accanto alle arie d'opera e ai canti patriottici nelle collezioni di spartiti dei nostri nonni e bisnonni,¹⁰ erano e sono tuttora cantate con voce impostata di tipo operistico ma senza il volume richiesto in teatro, quindi con un'emissione vocale caratterizzata da una minore contrazione delle corde vocali e una pronuncia relativamente più chiara. Anche questo stile vocale, tuttavia, non doveva esser particolarmente gradito a casa Murolo, perché il volume e l'enfasi prodotti da una voce impostata poco si adattano ai contenuti espressivi di molte

9. Ruberti Giorgio, *E ancora più su... Modugno 50 anni dopo* Volare, Guida, Napoli, 2008.

10. Careri, *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica*, pp. 248-50.

canzoni: cantare *Chiove* o *Fenesta ca lucive* con voce impostata è un insulto alla loro delicatezza e dolcezza.

Accanto allo stile operistico e alle sue varianti (naturale, da strada, da camera), è sempre esistito un modo di cantare più discreto, non impostato, naturale, che poi è quello che usiamo tutti quando cantiamo *Era de maggio* con gli amici. È il “filo ’e voce” che ha reso celebre Roberto Murolo e la sua *Napoletana*, un’emissione delicata, chiara, quasi parlata, la sola forse che rende veramente giustizia al testo poetico e all’atmosfera intima di quei capolavori.¹¹ Non è infatti solo questione di pronunciar bene le parole, che pure è essenziale, è anche il carattere riservato e confidenziale a richiedere un’emissione sussurrata, priva del falso pathos romantico che spesso contraddistingue la canzone napoletana di consumo. Cantare *Chiove* con voce impostata può portare a risultati anche piacevoli, ma ne rovina il carattere riservato, privato.

È pur vero che non tutte le canzoni napoletane presentano questo tratto confidenziale, intimo, e che tra *filo ’e voce* e canto impostato ci sono decine di soluzioni intermedie che possono esprimere in modo più appropriato il carattere espressivo dei brani più “leggeri” ed allegri. Il canto sussurrato di Roberto Murolo può andar bene per le canzoni malinconiche — *Chiove*, *Fenesta ca lucive*, *Era de maggio* — per le altre è forse preferibile un suono più vivo, acceso, naturale ma ricco di armonici. Come scriveva Zarlino, bisogna “cantare secondo la natura delle parole contenute nella composizione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre debbono cantarle allegramente e con gagliardi movimenti, e quando contengono materie meste mutar proposito”. Sembra un consiglio scontato, ma l’esame di *Tammurriata nera* rivela che la cattiva abitudine di non leggere lo spartito e prestare poca attenzione alle parole porta facilmente a tradire il significato originale del testo: la *p* sopra la prima nota di canto (“Io nun capisco ’e vvote che succede”) non è un segno messo a caso, indica piuttosto quel carattere di leggera e sottile ironia che l’urlo di Peppe Barra semplicemente distrugge.

Quindi, per concludere, se è vero che la canzone napoletana è anche patrimonio orale e in quanto tale vive di vita propria indipendentemente dall’esistenza di fonti scritte, il che rende legittima qualsiasi interpretazione, è anche vero che se vogliamo eseguire *Chiove* o *Era de maggio* come le hanno scritte rispettivamente Nardella e Costa — e dunque consideriamo il repertorio partenopeo alla stessa stregua degli altri generi di tradizione scritta occidentale — non possiamo ignorare il ruolo centrale della parola poetica e l’autorevolezza del testo. Il

11. Un’affermazione del genere rischia naturalmente di apparire di parte, visto che il centro studi che pubblica questo quaderno e di cui sono il responsabile scientifico è nato da un’intesa tra l’Ateneo federiciano e la Fondazione Murolo, ma l’avrei fatta comunque, perché è la natura delle canzoni a portarmi a queste conclusioni.

primo porta inevitabilmente ad escludere qualsiasi stile vocale che impedisca la chiara comprensione delle parole, il secondo pone al centro dell'interpretazione il pensiero musicale dell'autore, ossia lo spartito, così come accade abitualmente quando si esegue Mozart o Chopin. Se Mario Pasquale Costa ha preferito una particolare soluzione alle centinaia a sua disposizione un motivo c'è sempre e non può essere ignorato.

