

FONDAZIONE ROBERTO MUROLO
QUADERNI DEL CENTRO STUDI CANZONE NAPOLETANA

5

Con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università "Federico II" di Napoli

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2015 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 978-88-7096-830-9

STUDIARE LA CANZONE NAPOLETANA

LE TESI DI LAUREA DELLA "FEDERICO II"

A CURA DI
ENRICO CARERI E GIORGIO RUBERTI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

INDICE

STUDIARE LA CANZONE NAPOLETANA

<i>Maria Rossetti</i> L'origine di un idioma partenopeo: la sesta napoletana	3
<i>Giulio Minniti</i> La canzone napoletana classica tra forma d'arte e riflesso storico-politico	29
<i>Domenico Emanuele Matania</i> Indagine stilistica della produzione di Salvatore Gambardella	51
<i>Cristiana Di Bonito</i> La canzone napoletana preunitaria: prime indagini linguistiche e saggio di glossario	69
<i>Mariacarmen Rapisarda</i> La letteratura critica della canzone napoletana fra Ottocento e Novecento	85
<i>Assunta Anna Di Leva</i> La tutela della musica nella prospettiva del diritto d'autore. Il fondo "Canzone napoletana" della Biblioteca Nazionale di Napoli	97
<i>Giorgio Ruberti</i> Analisi musicale e <i>popular music</i>	109

La Fondazione Roberto Murolo o.n.l.u.s. ha sede a Napoli in Via Cimarosa 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 riconosciuta personalità giuridica dall'Ufficio Territoriale del Governo (con iscrizione 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 tutta 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, seminari, incontri. Nel favorire costantemente queste attività la Fondazione 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 Dipartimento 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 dotato di un comitato scientifico, i cui membri, oltre a Enrico Careri, sono Raffaele Di Mauro, Simona Frasca, Maurizio Pica, Massimo Privitera e Giorgio Ruberti.

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

PREMESSA

Questo volume raccoglie sei saggi sulla canzone napoletana tratti da altrettante tesi di laurea in musicologia discusse recentemente presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università "Federico II" di Napoli, e un contributo di Giorgio Ruberti — che molte di quelle tesi ha seguito — sull'analisi musicale della *popular music* con riferimento alle canzoni napoletane del periodo classico (fine '800 e primi decenni del '900), dunque a un genere *popular* molto particolare perché — diversamente dai generi *popular* d'area anglosassone — è costituito di canzoni "composte al pianoforte, trascritte su carta pentagrammata e poi pubblicate in spartiti per canto e pianoforte" e non può per questo prescindere dall'analisi del testo musicale per lo stesso motivo per cui non è possibile studiare Schubert senza analizzare le sue partiture, visto che le *intenzioni* dell'autore vi sono chiaramente indicate (il caso di *Tammurriata nera*, come si vedrà, è emblematico). Il saggio di Ruberti, oltre a chiarire il punto di vista teorico e metodologico degli studiosi che da alcuni anni, grazie soprattutto ai convegni organizzati dal Centro Studi Canzone Napoletana, affrontano il tema della canzone napoletana classica con gli stessi strumenti musicologici con i quali studiano il repertorio colto, ossia partendo dal *testo* senza *mai* dimenticare il contesto, riassume i punti fondamentali delle lezioni che ogni anno dedichiamo alla canzone, che dunque rappresentano la cornice teorica delle tesi di laurea che a partire dal 2009 — anno di costituzione del Centro Studi e della collaborazione tra l'Università di Napoli e la Fondazione Roberto Murolo — assegniamo agli studenti.

Il tema della canzone si presta bene ad illustrare gli scopi e i metodi della musicologia, perché nonostante il genere non sia certo privo di complessità — non fosse altro che per quella profonda fusione di colto e popolare che fin dalle origini la caratterizza — la presenza di una linea melodica e di un accompagnamento relativamente semplici e comunque comprensibili (e percepibili) anche a chi non possiede competenze musicali e soprattutto la familiarità degli studenti napoletani col repertorio partenopeo (che raramente posseggono con i generi colti) offrono la possibilità di illustrare con esempi concreti il lavoro del musicologo e i risultati (sul piano ad esempio dell'interpretazione musicale) ai quali può pervenire. Ma non è solo una ragione didattica che in questi anni ci ha spinto ad affrontare in aula questo tema o il fatto che offra un campo d'indagine ancora largamente inesplorato e si presti per questo alla redazione di tesi di laurea. Fino a tempi recentissimi la musicologia si è occupata solo saltuariamente di canzone

napoletana, forse ritenendola — in quanto *popular* — estranea al suo campo d'indagine. Abbiamo perciò ritenuto importante dare nuovo impulso agli studi offrendo ai più giovani la possibilità di pubblicare gli abstract delle loro tesi. Ci auguriamo naturalmente che in futuro portino avanti il lavoro che abbiamo iniziato, anche per evitare che la canzone napoletana torni ad essere come in passato oggetto di pubblicazioni prive di rigore metodologico e attente solo al *contesto* — che pure è importante — e molto poco alla musica.

Delle decine di tesi assegnate finora (2015) abbiamo scelto quelle più mature e originali, talvolta addirittura sorprendenti per la solidità dell'impianto metodologico e per l'utilizzo di un lessico musicologico accurato. Per evidenti ragioni di spazio gli autori han dovuto riassumere in poche pagine testi molto più estesi e dunque rinunciare a buona parte del loro lavoro. Il lettore interessato a leggere le versioni integrali può comunque trovarne copia presso il Dipartimento di Studi Umanistici della "Federico II" o presso il Centro Studi Canzone Napoletana.

Qui di seguito i titoli originali e le indicazioni bibliografiche:

Rossetti Maria. *La sesta napoletana. Origine, implicazioni e commistioni linguistiche nella canzone napoletana classica*, tesi di laurea triennale in Archeologia e Storia delle Arti, anno accademico 2011-2012, relatore Enrico Careri.

Giulio Minniti, *La canzone napoletana classica e i concetti gramsciani di egemonia e società civile: proposta per un'interpretazione*, tesi di laurea triennale in Filosofia, anno accademico 2011-2012, relatore Enrico Careri.

Domenico Matania, *La forma classica della canzone napoletana: un'indagine stilistica della produzione di Salvatore Gambardella*, tesi di laurea triennale in Cultura e Amministrazione dei Beni Culturali, anno accademico 2010-2011, relatore Enrico Careri.

Cristiana Di Bonito, *Studi linguistici sulla canzone napoletana preunitaria*, tesi di laurea triennale in Lettere moderne, anno accademico 2011-2012, relatore Nicola De Blasi.

Mariacarmen Rapisarda, *La canzone napoletana fra Ottocento e Novecento: analisi della letteratura critica*, tesi di laurea magistrale in Organizzazione e Gestione del Patrimonio Culturale ed Ambientale, anno accademico 2011-2012, relatore Enrico Careri.

Assunta Di Leva, *La tutela della musica nella prospettiva del diritto d'autore. Il fondo "Canzone napoletana" della Biblioteca Nazionale di Napoli*, tesi di laurea

triennale in Cultura e Amministrazione dei Beni Culturali, anno accademico 2013-2014, relatore Enrico Careri.

Enrico Careri
Napoli, 25 luglio 2015

STUDIARE LA CANZONE NAPOLETANA

MARIA ROSSETTI

L'ORIGINE DI UN IDIOMA PARTENOPEO:
LA SESTA NAPOLETANA

*L'accordo di sesta napoletana possiede una qualità unica che,
seppur molto difficile da descrivere a parole, è inconfondibile.*

Carl Schachter

Nel corso degli ultimi secoli vari teorici della musica hanno mostrato curiosità nei confronti di un accordo di particolare rilevanza: la 'sesta napoletana'. Per quanto non sia altissimo il numero di studiosi e compositori che si sono occupati di questo accordo, tutti però ne hanno sottolineato l'importanza all'interno del sistema dell'armonia tonale, ed evidenziato il potenziale espressivo caratterizzante la sequenza intervallare di cui la triade si costituisce. Con riferimento a questa risorsa compositiva Carl Schachter ha recentemente scritto che la particolare qualità dell'accordo in parte "deriva da una tensione tra direzione melodica e armonica": il secondo grado diminuito, in quanto nota collocata una seconda minore da un grado stabile della scala, tende per sua natura a concludere immediatamente sul primo grado; tale risoluzione subitanea è resa impossibile da obblighi armonici che impediscono il movimento diretto alla tonica in favore di un passaggio cromatico dal secondo grado diminuito al secondo naturale, per poi concludere risolutivamente al primo grado.¹

In realtà uno studio sistematico sulla sesta napoletana, condotto al di là di una dimensione strettamente armonica, non è mai stato realizzato. Né vi sono riferimenti critici alla sua possibile origine, oppure ai motivi per i quali l'accordo si distingue come evocatore di sonorità lontane. In tal senso questo saggio si propone di soddisfare alcune curiosità, e suggerire nuove domande. Un buon punto di partenza per un'indagine più approfondita può essere l'analisi delle varie definizioni attribuite alla sesta napoletana negli ultimi due secoli, visto che — come accennato — la tendenza degli studiosi è stata quella ad analizzare tale fenomeno

1. Cfr. Aldwell Edward - Schachter Carl, *Armonia e Condotta delle Voci*, Fogli Volanti Edizioni, Roma, 2008, pp. 502-3.

in ambito armonico, qui interpretandolo sulla base di proprie personali teorie. In primo luogo v'è da stabilire quale sia la funzione della sesta napoletana, ovvero se si tratti di un intervallo, un accordo o una cadenza.

La sesta napoletana trova il suo utilizzo più frequente nella funzione cadenzale. I vari teorici, da William Crotch a Hugo Riemann a Walter Piston, presentano numerosi esempi di possibili risoluzioni. In generale quella prediletta è la risoluzione al quinto grado. Particolarmente rilevante è quanto afferma Arnold Schönberg nel suo *Manuale di armonia*:

La sesta napoletana va dunque considerata come un rappresentante del II grado nella cadenza, e in questo senso la si incontra anche come secondo rivolto; ma l'accordo formato dai suoni propri della sesta napoletana si presenta anche — per il noto effetto di *chiché* — in fondamentale. È dubbio, ma comunque senza importanza, che anche nei casi in cui non svolge la tipica funzione di sesta napoletana (cioè in rappresentanza di un grado della scala nella cadenza) essa possa ancora chiamarsi con questo nome.²

Dunque per Schönberg si tratta senza dubbio di una cadenza, a tal punto da ritenere inappropriato riferirsi al singolo accordo con quello stesso appellativo, tanto distintivo.

Stessa lettura si riscontra anche nell'americano Walter Piston, il quale, affermando che “la sesta napoletana non è usata *soltanto* nelle formule di cadenza”,³ pure ne conferma l'utilizzo prevalente. Ad ogni modo, è bene tenere in giusta considerazione anche gli altri usi della sesta napoletana. Lo stesso Piston riporta l'esempio clamoroso della *Ballata* op. 23 di Chopin, in cui la triade non è posta al termine di una frase o di un periodo (le viene dunque negata la natura di cadenza), ma è impiegata addirittura all'apertura del brano: l'uso dell'accordo come triade indipendente piuttosto che come formula cadenzale è una pratica sempre più diffusa nella musica classica del Novecento. Ciò avviene in concomitanza col riemergere della modalità derivata dal canto liturgico e dalla tradizione orale.⁴

Un ultimo utilizzo possibile è quello della sesta napoletana come accordo-perno nella modulazione cromatica. Trattandosi di una triade maggiore, essa può essere adoperata facilmente anche nella modulazione ai toni lontani. Ciò avviene spesso attraverso l'impiego dell'accordo di sesta eccedente, equivalente enarmonico della dominante della napoletana. Con questa pratica, però, viene a scemare ancor più il senso stesso dell'accordo e l'impatto armonico che provocherebbe, per sua natura, sulla tonalità di riferimento. Verrebbe meno, dunque,

2. Schönberg Arnold, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 297.

3. Piston Walter, *Armonia*, EDT, Torino, 1989, p. 400. Il corsivo è mio.

4. Cfr. Azzaroni Loris, *Canone infinito - Lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna, 1997, p. 249.

quella “funzione tipica” cui Schönberg aveva accennato nel *Manuale*, tanto da rendere quasi inopportuno parlare ancora di sesta napoletana.

Chiarito questo aspetto, è bene esaminare le varie definizioni proposte dai teorici nel corso dei secoli, contestualizzando le diverse correnti di pensiero. Il primo studioso a trattare l'argomento in un testo a stampa di cui si abbiano notizie è William Crotch. Nel suo breve trattato, risalente al 1812, è possibile trovare le varie definizioni degli accordi di ‘sesta italiana’, ‘tedesca’ e ‘francese’. Oltre a queste, viene menzionata anche la sesta napoletana, della quale egli dà una breve definizione corredata di numerosi esempi: “The Neapolitan sixth is a minor third and a minor sixth, both in the major and minor keys, to Fa, and is very seldom enverted”.⁵ Dall'esempio riportato risulta chiaro che nel 1812 la sesta napoletana è intesa come accordo di sottodominante in minore con sesta minore:

The image shows a musical score for the Neapolitan sixth chord in F major. It consists of two systems of music. The first system shows the chord in its standard form: a minor third (Fa) and a minor sixth (Sol) above it. The second system shows the inverted form: a minor sixth (Fa) and a minor third (Sol) above it. The notes are labeled 'Fa' and 'sol' in the first system, and 'fa' and 'sol' in the second system.

Esempio 1: la sesta napoletana negli *Elements* di Crotch

Hugo Riemann, il fautore della teoria delle funzioni,⁶ dedica alla sesta napoletana una voce specifica già nella sua prima edizione del *Musik-Lexikon* (1882):

Sesta napoletana: definizione di alcuni teorici della sesta minore della sottodominante in tonalità minore, per es. in La minore; questa, laddove si basa sulla sottodominante (Re), si costruisce nel modo più semplice come accordo con carattere di ritardo (Si bemolle prima di La).⁷

5. Crotch William, *Elements of Musical Composition*, Novello, Ewer and Co., London, 1856, p. 45.

6. Il ‘funzionalismo’ di Riemann parte dal movimento cadenzale sulla tonica [T-S-D-T] per definire la tonalità e dunque si basa su tre accordi principali: quello di tonica, dominante e sottodominante. Una teoria siffatta ha come prospettiva centrale la cadenza. Il centralismo della teoria funzionale prevede che ogni suono che non sia riconducibile a queste tre funzioni venga interpretato come un sostituto di una delle armonie principali. Così ad esempio il VI grado viene considerato come “parallelo” della tonica, il II grado come “sottodominante parallela” della sottodominante e via di seguito. La scala diatonica eptafonica di una determinata tonalità è il risultato che si ricava dall’insieme delle tre armonie principali ed è, dunque, fenomeno derivato, prodotto secondario.

7. Riemann Hugo, *Musik-Lexikon*, Max Heffe’s Verlag, Lipsia, 1882, p. 624.

Egli lo spiegherà meglio nel suo *Manuale di armonia*, in cui la sesta napoletana rappresenta uno dei casi eccezionali in cui gli accordi secondari che sostituiscono gli accordi principali presentano elementi che non si trovano nella scala delle note semplici del tono.⁸ Ci si trova qui agli antipodi della definizione data dalla teoria dei gradi che si imporrà qualche decennio più tardi. A questa corrente teorica, sorta con Jacob Gottfried Weber nel primo Novecento e tutt'oggi seguita, partecipa, in maniera non del tutto concorde, l'interpretazione particolarissima di Schönberg. Egli spiega che “[...] la sesta napoletana è un accordo di sesta ottenuto mediante la relazione della sottodominante minore”.⁹ Suggestisce ancora che il collegamento “pacifico” col V grado è tipico come imitazione del II grado nella cadenza e che proprio per questo motivo si sia supposto che fosse una trasformazione cromatica del II grado. Egli, però, considera l'accordo come un rappresentante del II grado. La sua concezione si sviluppa in un contesto — quello del primo Novecento — che in campo musicale propone l'emancipazione della dissonanza. In tale fase il compositore pone l'intera scala cromatica come base di analisi degli accordi. Ciò accade poiché per Schönberg “le fondamentali sono, nel nostro sistema, dei punti fissi che servono di base per calcolare tutto il resto [...]: allora non bisogna spostarli”.¹⁰ Al contrario, si può supporre che nella scala vi siano due suoni al II grado. In tale prospettiva la sesta napoletana altro non è che il primo rivolto della triade maggiore costruita su un secondo grado coesistente accanto al II grado diatonico e a esso distante un semitono.

Più recentemente, invece, Loris Azzaroni ha inserito la sua definizione all'interno di un discorso molto più complesso: il dibattito intorno alla teoria delle funzioni. In tale contesto l'autore riporta le molteplici interpretazioni impiegando paragoni anche in relazione alla simbologia utilizzata. Riferendosi al funzionalismo riemanniano egli propone la sesta napoletana come una forma della sottodominante minore, usata con frequenza soprattutto dal XVII secolo, in cui la quinta viene sostituita con la sesta minore. Questa forma è indicata con il simbolo funzionale s^n .¹¹ In nota l'autore aggiunge che un'altra derivazione possibile dell'accordo, sempre ascrivibile alla teoria delle funzioni, è la sua interpretazione come primo rivolto del contraccordo maggiore della sottodominante minore.¹² Questa soluzione, teoricamente indiscutibile nell'ambito del funzionalismo, sembrerebbe poco rispondente all'utilizzo reale dell'accordo. Al simbolo s^n Azzaroni affianca la simbologia II^{6nap} , che nella teoria dei gradi indica

8. Riemann Hugo, *Manuale di armonia*, Breitkopf&Härtel, Lipsia, 1906, p. 118.

9. Schönberg, op. cit., p. 296.

10. Ivi.

11. Azzaroni, op. cit., p. 431.

12. Per un approfondimento sulla teoria delle funzioni cfr. Azzaroni Loris, *La teoria funzionale dell'armonia*, CLUEB, Bologna, 1991; Riemann Hugo, *Verinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Augener&Co., Londra, 1893.

il secondo grado modificato in senso discendente (II grado napoletano = Π_{nap}). Così la sesta napoletana risulta essere il primo rivolto della triade costruita sul II grado napoletano.¹³

Piston dedica all'argomento ampio spazio nel suo manuale di armonia. La sua definizione, facilmente fruibile da chiunque intenda accostarsi allo studio del fenomeno, s'inscrive a pieno regime nella teoria dei gradi.¹⁴ Egli definisce la sesta come "la triade maggiore la cui fondamentale è il secondo grado abbassato cromaticamente".¹⁵ Pur trattandosi di un accordo consonante, dunque, l'alterazione cromatica del secondo grado dà alla nota una tendenza discendente quasi si tratti di una dissonanza. Egli precisa che l'accordo è utilizzato liberamente anche nel modo maggiore e allo stesso tempo afferma con chiarezza che esso deriva dalla scala minore. Dunque la sua definizione fonda le basi in una concezione nella quale la scala è elemento principale e l'accordo ne è componente derivante, in netta contrapposizione con quanto afferma la teoria funzionale di Riemann.

Si può concludere che, qualunque sia l'interpretazione dei vari teorici, nessuno di loro fa mai riferimento alla scala minore napoletana, a quella araba, né — questione più interessante — al modo frigio.¹⁶ Legittimato Riemann, per il quale è la scala a derivare dall'armonia e non viceversa, e Schönberg, impegnato nella ricerca dell'indipendenza dei singoli suoni dall'armonia tonale, non si comprende il silenzio di Piston e dei seguaci della teoria dei gradi, secondo i quali l'accordo nasce su una diminuzione del secondo grado, un grado da essi

13. Azzaroni, *Canone infinito*, p. 431.

14. La 'teoria dei gradi' collega il basso continuo alla sovrapposizione di terze delle triadi e delle quadriadi a ogni grado delle scale maggiori e minori, rifiutando il simbolismo funzionalista riemanniano e introducendo al suo posto l'utilizzo dei numeri romani a indicare i vari gradi del basso. Questa teoria assegna quindi una primaria importanza alla scala, sulla quale si fonda la tonalità. In seguito, alla numerazione romana, venne affiancata quella araba a indicare la struttura intervallare degli accordi. Un vantaggio di questa teoria rispetto a quella funzionalista è la disponibilità di almeno sette diverse armonie e dei relativi rivolti, di contro a una centralizzazione limitante del sistema maggiore-minore.

15. Piston, op. cit., p. 396.

16. La 'scala minore napoletana' si presenta, nel moto ascendente, come la scala frigia con il settimo grado innalzato di un semitono e, nel moto discendente, come scala minore melodica discendente con il secondo grado abbassato di un semitono e presenta la seguente struttura intervallare: in senso ascendente s-t-t-t-s-t $\frac{1}{2}$ -s, in senso discendente t-t-s-t-t-t-s. La 'scala araba' si costruisce come una scala diatonica maggiore nella quale il secondo e il sesto grado sono abbassati di un semitono: s-t $\frac{1}{2}$ -s-t-s-t $\frac{1}{2}$ -s. In essa si riscontrano interessanti analogie con la scala minore napoletana. Il 'modo frigio' è uno degli insiemi ordinati di intervalli musicali derivato dalla scala corrispondente. Esso si trova a partire dal terzo grado della scala maggiore e si presenta secondo la sequenza s-t-t-t-s-t-t. Cfr. Giacomoni Gianluigi, *Elementi di teoria musicale*, Azzali Editore, Parma, 1996, p. 167.

stessi definito “napoletano”.¹⁷ A questa schiera di teorici fa eccezione Schachter, uno dei massimi esperti della dottrina schenkeriana.¹⁸

Nel suo manuale *Armonia e Condotta delle Voci* l'argomento è trattato nella sezione “dissonanza e cromatismo”. Il riferimento al modo frigio si palesa sin dal titolo del capitolo: “Accordo di sesta napoletana (II frigio)”.¹⁹ L'autore riporta da subito la distinzione tra sesta napoletana e II frigio affermando che “Il bII in minore è spesso chiamato *II frigio* perché, come il II nel modo Frigio, è una triade maggiore la cui fondamentale risiede una seconda minore al di sopra della tonica”.²⁰ Ovviamente ciò non indica uno spostamento, anche solo temporaneo, dal modo minore a quello Frigio, ma la presenza, in minore, di una “sonorità” caratteristica del modo Frigio. L'accordo è definito ‘sesta napoletana’ soltanto laddove la triade nata sul bII venga utilizzata in primo rivolto. L'interpretazione schachteriana è chiarissima: il b non deriva da una tonicizzazione né da una commistione di maggiore e minore. Questa triade “estranea” rappresenta una variante cromatica della triade diminuita costruita sul secondo grado della scala, nella quale si altera la fondamentale attraverso un abbassamento semitonale.²¹ Detta sostituzione viene eseguita nei punti in cui l'ordinario II^6 creerebbe un effetto musicalmente insoddisfacente in quanto esso “possiede una sonorità che è troppo inconsistente e troppo dura”.²²

17. Azzaroni, *Canone infinito*, p. 431.

18. Il metodo analitico di Heinrich Schenker si basa sulla concezione che un qualunque pezzo tonale si costruisca attraverso la proiezione nel tempo di un unico elemento, corrispondente alla triade di tonica, attraverso varie fasi procedurali. L'analisi di un brano musicale in questa prospettiva comporta, per logica, l'utilizzo di un metodo riduzionistico. Per Schenker l'opera musicale non è una successione di momenti o una giustapposizione di aree formali. Egli analizza la composizione attraverso una visione che abbraccia l'intera estensione del brano, riducendo il tutto alla ‘struttura fondamentale’ attraverso vari livelli strutturali. Per un approfondimento sul metodo schenkeriano cfr. Bent Ian - Drabkin William, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990, pp. 100-5; Drabkin William - Pasticci Susanna - Pozzi Egidio, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, «Quaderni di Musica/Realtà», 32 (1995).

19. Schachter, op. cit., p. 501.

20. Ibid., p. 502.

21. Secondo la teoria della ‘struttura fondamentale’ i tre livelli attraverso cui avviene la “riduzione” nell'analisi di un brano sono: il ‘livello esterno’, comprendente gli elementi dell'elaborazione compositiva più immediatamente percepibili (il brano stesso); il ‘livello intermedio’, primo passaggio verso una riduzione, dove elementi strutturali anche molto distanti a “livello esterno” vengono correlati; il ‘livello profondo’, corrispondente al nucleo-base.

22. Schachter, op. cit., p. 502.

Esempio 2: Mozart, *Fantasia K397* (Richard Johnson Editions, Columbia, 2010, bb. 49-54)

A differenza degli altri teorici, in particolare di Crotch, per Schachter la sesta napoletana è un accordo riscontrabile quasi esclusivamente nel modo minore, il suo “ambiente naturale”: per vari motivi l’accordo risulta molto più problematico in tonalità maggiore. A livello armonico vi è soprattutto il venir meno di una motivazione valida per introdurre l’abbassamento cromatico: l’accordo costruito sul secondo grado della scala non è più una triade diminuita ma minore. Questo implica, da un lato, la necessità di introdurre un’ulteriore alterazione, dall’altro la mancanza di un accordo “inconsistente” che giustifichi tale scelta. V’è anche una motivazione d’ordine estetico alla quale l’autore non fa cenno: la sesta napoletana nel modo maggiore perde buona parte del caratteristico effetto patetico e trasognato. Questo accade perché normalmente uno stesso tema in maggiore poggia sulle dominanti mentre in minore viene solitamente preferito, per contrasto, l’effetto di alleggerimento proprio dell’armonia modale. Per tali motivi, l’uso del II frigio come sesta napoletana nel modo maggiore fa capo ad un’interpretazione differente dell’accordo: una commistione modale, attraverso l’impiego in maggiore del sesto grado della scala minore naturale, che Schachter nega come possibile origine della stessa triade nel modo minore.

Per quanto riguarda le denominazione dell’accordo, le fonti documentarie offrono ben pochi riferimenti. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che il mondo musicale contemporaneo dà per scontato il collegamento della sesta napoletana alla musica e alla vita della città di Napoli, alle quali ne attribuisce automaticamente la paternità: il rinvio alle sonorità partenopee è così spontaneo da non

richiedere spiegazioni. Determinare quale sia l'origine del termine 'sesta napoletana' è argomento assai affascinante e al contempo un arcano innegabilmente complicato da svelare, dato che le fonti documentarie a disposizione non permettono di stabilire chi sia l'autore del neologismo né l'occasione e la motivazione per la quale esso fu coniato.

Per quanto concerne l'uso del sostantivo 'sesta', il quesito trova facile soluzione:

nel Settecento l'accordo venne usato soprattutto in primo rivolto; da questa abitudine deriva il termine *sesta*. Più tardi, nel corso del diciannovesimo secolo, il termine *sesta napoletana* venne applicato a qualsiasi della triade, anche allo stato fondamentale.²³

Ancora più chiarificante di Piston è l'approccio di Schachter, il quale definisce lo stesso accordo, laddove non si trova in primo rivolto, 'Il frigio'. Il termine, dunque, deriva dalla consuetudine di considerare l'accordo come *sesta minore* della sottodominante in tonalità minore, secondo l'interpretazione sette-ottocentesca.

Più complesso è il discorso intorno all'aggettivo. Appare difficilmente accettabile l'attribuzione dell'origine dell'accordo alla verve artistica settecentesca della "città di Partenope" — per quanto questa risulti la giustificazione più logica e risolutiva. La maggior parte dei teorici collega l'espressione alla cosiddetta 'scuola napoletana', all'utilizzo abbondante che i musicisti di questa cerchia fecero dell'accordo. Da qui un'ulteriore grande problematica: la rilevanza numerica di accordi di *sesta napoletana* anche in composizioni di autori stranieri o che precedono il periodo della scuola napoletana.

Con il trattato *Elements of Musical Composition* di William Crotch, la fonte più antica per il termine 'Neapolitan sixth', si entra già appieno nella discussione intorno all'utilizzo dell'accordo anche in ambienti musicali estranei alla scuola napoletana. Già all'epoca di Crotch sono numerosissimi gli esempi di antichi compositori non napoletani nelle cui opere è possibile rinvenire la presenza della *sesta napoletana*, esempi che sicuramente non saranno sfuggiti a un conoscitore esperto quale egli era:

Non è chiaro se Crotch attorno al 1812 fosse a conoscenza di controesempi [...] in misura troppo piccola, o se semplicemente li ignorasse, quando associò alla città di Napoli la *sesta abbassata*.²⁴

23. Piston, op. cit., p. 396.

24. Lang Robert, *Origine e tradizione del concetto di «Sesta Napoletana»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLIII/4 (2009), p. 492.

In relazione alla discussione sui diversi accordi di sesta caratteristici — sesta tedesca, italiana e francese — Crotch rivela in nota che “these and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them”.²⁵

Crotch non è sicuramente l'inventore del termine: la sua formulazione “the Neapolitan sixes are denominated” suggerisce che tale terminologia fosse già circolante nell'ambiente culturale dell'epoca.²⁶ Considerando la profonda conoscenza che il teorico aveva del repertorio napoletano è ovvio che la scelta di rendere pubblica l'espressione in uso sia stata scrupolosa, tanto da fargli sottoporre a verifica tale termine.²⁷ Nelle successive edizioni degli *Elements* Crotch utilizza la formula “these and the Neapolitan sixes are denominated after the nations which invented them, or most frequently use them”.²⁸ L'aggiunta dell'autore non indica in alcun modo un ravvedimento ma potrebbe dimostrare un aumento di interesse verso l'argomento in un testo prettamente didascalico.²⁹ Se egli avesse voluto attenersi alla frequenza d'uso dell'accordo avrebbe dovuto considerare tanto i napoletani quanto altri artisti non napoletani nelle cui composizioni la presenza della sesta risulta altrettanto abbondante. Anche nel caso in cui Crotch denominasse la sesta napoletana tale non più per l'origine quanto per l'abbondanza nell'utilizzo, il parametro da lui impiegato non sarebbe quello della mera frequenza numerica ma della rilevanza stilistica.

Come Crotch, anche Alfred Day nel 1845 si occupa del fenomeno nella parte relativa alla “Chromatic Harmony”. Egli però non aggiunge altro suggerimento, affermando semplicemente che l'accordo è solitamente conosciuto con il nome di sesta napoletana.³⁰ Questo dato conferma il fatto che il termine circolasse in Inghilterra da un po': è difficile pensare che il trattato di Crotch avesse riscosso già un successo tale da assicurare una diffusione della denominazione così condivisa e stabile.

25. Crotch William, *Elements of Musical Composition*, 1ª edizione, Novello, Ewar and Co., Londra, 1812, p. 72.

26. Cfr. Lang, op. cit.. Il corsivo è mio.

27. Ciò è dimostrato dai suoi lavori didattici, in cui assumono grande rilievo Alessandro Scarlatti e Giovanni Battista Pergolesi ma anche Durante e quelli che l'autore definisce “i suoi allievi”. In una raccolta di esempi musicali pubblicata quasi sicuramente prima degli *Elements* compaiono numerose arie di Scarlatti e Pergolesi, nelle quali è facile rinvenire esempi dell'accordo di sesta napoletana. Cfr. Crotch William, *Specimens of Variuous Style of Music, refered to in a Course of Lectures, read at Oxford & London and adapted to Keyed Instruments by William Crotch*, Londra, s.d.

28. Crotch William, *Elements of Musical Composition*, 3ª edizione, Novello, Ewar and Co., Londra, 1856, p. 45.

29. Gli esempi riportati sono semplici applicazioni teoriche della definizione: illustrano l'uso dell'accordo in tonalità maggiori e minori, nonostante di norma esso venga utilizzato quasi esclusivamente nel modo minore. Ciò dimostra lo scopo meramente didattico del testo.

30. Day Alfred, *A Treatise on Harmony*, Harrison&Sons, Londra, 1845, p. 80.

Il teorico Hugo Riemann introduce la denominazione in area tedesca con il suo *Musik-Lexikon* del 1882.³¹ Nel *Katechismus der Harmonielehre* (1890) egli dichiara che “il nome *Neapolitan Sixth* è stato dato dagli inglesi [...]”³² e nella quarta edizione della sua enciclopedia precisa che si tratta di “[...] una definizione in uso in Inghilterra da molto tempo”.³³ In Italia il termine compare nel 1906 nella traduzione del suo *Manuale di armonia*.

I lavori di Riemann sono il punto di partenza del primo articolo musicologico in cui il problema dell'accordo e della sua denominazione rappresenta l'argomento focale. Robert Handke, l'autore di questo articolo risalente al 1919, ipotizza che non sia possibile attribuire la paternità dell'accordo alla cosiddetta 'Scuola napoletana', evidenziando come il fenomeno si riscontri anche in composizioni — napoletane e non — precedenti e contemporanee all'epoca di questa Scuola. L'articolo di Handke analizza l'accordo di sesta napoletana nella concezione di Johann Sebastian Bach,³⁴ partendo dalla visione di Max Reger e in particolare da una sua specifica affermazione: “‘Neapolitanisch’ nenne ich diesen Akkord deshalb, weil A. Scarlatti in Neapel diese Art der Unterdominante zuerst ‘bewußt’ anwandte”.³⁵ La trattazione di Handke pone in dubbio la decisione di Reger di chiamare ‘napoletano’ l'accordo a ragion del fatto che Alessandro Scarlatti per primo, a Napoli, lo avesse applicato consapevolmente. Handke, pur portando avanti tale dichiarazione senza negarne la validità, si domanda cosa si intenda per uso “consapevole”. Egli interpreta la consapevolezza come applicazione dell'accordo volontaria e meditata, un accordo trattato come “armonicamente significativo”, soprattutto nei punti cruciali di scarico di tensione. Secondo Handke, una delle funzioni della sesta napoletana è quella di agire come punto di snodo, dispositivo di scatto del passaggio dalla tensione continua, arrivata al suo culmine, all'effetto calmante della risoluzione conclusiva. In questa prospettiva Alessandro Scarlatti cede il posto ad altri compositori a lui antecedenti. Handke riporta di conseguenza due importanti esempi di Giuseppe Torelli, nei quali la sesta napoletana domina la parte finale e ha potenza formativa. Per il teorico la capacità di usare questa sesta dandole rilevanza armonica e forte impatto acustico si misura più specificatamente attraverso l'applicazione di un determinato schema compositivo.³⁶ Il testo, come si è già detto, analizza tutti i possibili utiliz-

31. Riemann Hugo, *Musik-Lexikon* (1ª ed.), Max Hefte's Berlag, Lipsia, 1882, p. 624.

32. Riemann Hugo, *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*, Max Hefte's Berlag, Lipsia, 1890, p. 28.

33. Riemann, *Musik-Lexikon* (4ª ed., 1894), op. cit., p. 732.

34. Handke Robert, *Der Neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung*, «Bach-Jahrbuch», XVI, 1919.

35. Reger Max, *Beiträge zur Modulationislehre*, C.F. Kahntnachfolger, Lipsia, 1903, p. 8.

36. Secondo l'autore, ciò che accomuna la musica all'arte poetica è l'alternanza frequente, nel discorso di un brano musicale, di momenti di riposo e movimento. A questi si aggiunge la

zi della sesta napoletana in Bach, ma tra questi trovano spazio anche esempi di Mozart, Beethoven, Haydn. Ciò conferma come artisti precedenti e contemporanei ad Alessandro Scarlatti, lontani da Napoli e dalla scuola napoletana, abbiano utilizzato l'accordo in modo altrettanto "cosciente".³⁷

Sulla scia di Riemann, Handke apre la strada a numerosi studiosi che manifestano pari interesse nell'indicare gli antichi compositori non napoletani che utilizzano l'accordo. Il suo operato sarà portato avanti da Johannes Montnacher, che nel 1934 amplia la lista con i nomi di Benedetto Marcello e Giovanni Bononcini.³⁸ Dopo di lui, Franck Thomas Arnold riporterà esempi di Jean-Marie Leclair e Michael Christian Festing, del quale viene menzionata una "ordinaria" sesta napoletana.³⁹ Come Arnold anche William Drabkin, già nel 1980, cita Arcangelo Corelli e Giacomo Carissimi alla voce *Neapolitan sixth* del *New Grove*. Caso limite è Thomas Daniel, che nel 1997 mette in luce esempi dei francofiamminghi Josquin Desprez e Clemens non Papa.⁴⁰ Più recentemente Stefano La Via rileva episodi simili in lavori del madrigalista Cipriano De Rore e dei suoi imitatori Giaches de Wert e Luca Marenzio, nonché in Philippe Verdelot.⁴¹ Mentre Gianfranco Plenizio arriva ad attribuire l'origine dell'accordo a Carlo Gesualdo e Marenzio.⁴²

Carl Schachter non lascia spazio ad interpretazioni quando asserisce che

la maggior parte dei musicisti definisce il \flat II⁶ *accordo di sesta napoletana*, a quanto pare in riferimento alla scuola di compositori attivi a Napoli tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. I compositori di scuola napoletana hanno certamente

tensione che, arrivata al suo apice, viene stemperata attraverso un meccanismo armonico, a volte costituito anche da un solo tono che dà una direzione al pensiero musicale. Per Handke il tono in questione non è certo una nota derivata: si tratta, altresì, di "una significativa sesta minore armonica" o, in altro caso, di una settima minore.

37. Già Riemann cita compositori come Bach e Beethoven, aggiungendo Mozart nell'edizione del dizionario del 1922, e dichiara che "il medesimo fenomeno si presenta già molto tempo prima dei maestri della Scuola napoletana". Cfr. Riemann, *Musik-Lexikon* (7ª ed., 1909), op. cit., p. 980.
38. Montnacher Johannes, *Das Problem des Accordes der Neapolitanischen Sexte*, Lipsia, 1934.
39. Arnold Franck Thomas, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth&XVIIIth Centuries*, vol. II, The Holland Press, Dover, 1961, pp. 606-10.
40. Daniel Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Verlag Dohr, Colonia, 1997, p. 100.
41. 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.
42. Plenizio Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009, p. 19.

impiegato questo accordo, ma così come fecero altri loro contemporanei di diversa provenienza geografica — Henry Purcell fra gli altri.⁴³

L'affermazione di Schachter trova conferma in numerosi lavori di Purcell: nell'illustrare lo stile italiano nelle *Twelve Sonatas of III Parts*, il compositore britannico adopera più volte la sesta minore estranea alla scala. Egli tocca l'argomento anche nei trattati di teoria: in *A Brief Introduction to the Art of Descant*, comparso nella dodicesima edizione di un'opera di John Playford del 1694, Purcell tratta varie "notes mightily in use among the *Italian Masters*". L'autore riporta un esempio di sesta napoletana, introdotto come "another Elegant Passage used by the same Authors" e chiarito dal commento "the *Flat Sixth* before a Close [...] is a Favourite Note with the *Italians*, for they generally make use of it".⁴⁴

Non si sa chi siano gli "Italian Masters" a cui Purcell fa riferimento. L'unico nome italiano presente è quello del "famoso" Lelio Colista, e alcuni studiosi propongono nomi di compositori romani e veneziani.⁴⁵ Secondo Lang si potrebbe concludere che, nell'ambito "delle prime spiegazioni teoriche del fenomeno oggi noto come accordo di sesta 'napoletana' si deve essere trattato in effetti di un accordo di sesta 'non napoletano':⁴⁶ non è possibile che Purcell abbia indicato i Napoletani come "Italians" poiché egli non conosceva ancora le opere dei fondatori della scuola napoletana. Allo stesso tempo, spiega Lang, Crotch non avrebbe conosciuto il passo di Purcell, che costituisce una controprova importante rispetto all'affermazione che la sesta sia un'invenzione di Napoli.⁴⁷ In verità, in primo luogo, non sapendo chi siano gli Italiani a impiegare con frequenza la sesta prima del 1694, non si può escludere la napoletanità dell'accordo; in secondo luogo, il fatto che tra i due studiosi non sia possibile individuare una stessa tradizione storico-musicale non esclude a priori la conoscenza di Purcell da parte di Crotch, a maggior ragione nel momento in cui l'autore fa negli *Elements* una distinzione tra la "Neapolitan sixth" e l'"Italian sixth". Egli individua, cioè, un tipo di sesta inventato (o più frequentemente utilizzato) dagli Italiani e un tipo specificatamente napoletano. La sesta italiana di Purcell qui corrisponderebbe alla sesta aumentata e non alla sesta minore. Ciò potrebbe dimostrare anche un semplice ampliamento nella classificazione degli accordi da parte del compositore ottocentesco, dovuto a una cultura più vasta sui vari stili: Purcell non aveva conosciuto i rappresentanti della scuola napoletana, mentre l'epoca di Crotch

43. Schachter, op. cit., p. 502.

44. Purcell Henry, *A Brief Introduction to the Art of Descant, or Composing Musick in Parts*, in Playford John, *An Introduction to the Skill of Musick* (12^a ed.), Londra, 1694, pp. 131-2.

45. Ibid., p. 124.

46. Lang, op. cit., p. 497.

47. Ivi.

aveva potuto apprezzarne la musica, denotando l'uso preponderante e tipizzante della cadenza.

Un'altra motivazione importante della differenza di definizione dei due teorici risiede nel mutamento di ricezione inglese della musica italiana tra '700 e '800, quando il palcoscenico inglese è dominato da grandi personalità italiane e la produzione musicale autoctona è in crisi. Secondo Lang, la scelta della denominazione sarebbe dipesa fortemente dall'attenzione prestata dai teorici inglesi del primo Ottocento alle opere di quei compositori immigrati a Londra che soppiantarono la musica nazionale. Questo spiegherebbe la mancanza di considerazione del fenomeno della sesta nei lavori di Johann Sebastian Bach o di altri autori come Colista, Legrenzi e Carissimi, a cui Purcell pure aveva fatto riferimento:

L'accordo di «sesta napoletana» è il prodotto di una teoria musicale fiorita in Inghilterra attorno al 1800, che reagì al secolo dell'opera italiana dapprima con esaltato orgoglio nazionale e in seguito con nuovi metodi di distinzione degli stili nazionali. Con la consapevolezza che il «nuovo stile operistico» che aveva raggiunto anche Londra aveva avuto le sue origini a Napoli, venne introdotto nei trattati di teoria musicale, accanto al già esistente accordo «italiano», anche un accordo «napoletano». ⁴⁸

Questa, ovviamente, è solo una delle possibili interpretazioni del fenomeno di diffusione della denominazione; interpretazione indubbiamente valida ma che lascia aperti numerosi interrogativi e che forse da sola non può bastare a spiegare la nascita del neologismo.

La sesta napoletana è sempre stata uno degli elementi caratterizzanti, un *tòpos* della composizione operistica partenopea che ha trovato il suo naturale seguito nella canzone napoletana, distinguendosi sia per l'abbondante frequenza, sia per le costanti tipologiche con le quali è stata applicata. Uno sviluppo così vasto del fenomeno nella musica "locale" potrebbe trovare una spiegazione nella sua creazione in loco.

È ormai assodato che non sia in alcun modo possibile giustificare la denominazione della sesta riferendone l'origine alla celebre Scuola napoletana. Resta da capire se, nonostante ciò, la paternità dell'accordo sia ancora attribuibile alla musica partenopea.

In un articolo comparso sul *Musical Times* nella Primavera del 2008, Rodney Stenning Edgecombe, a proposito de *I Lombardi alla prima crociata* (1843), scrive:

48. Lang, op cit., p. 501.

There is little to distinguish the idiom of Asians from that of the Crusaders apart from choppy rhythms, tonic pedals and an emphasis on the Neapolitan sixth — devices which, typically, recur in *Aida* as ‘orientalisms’, though of course enhanced by a far more subtle and sophisticated technique.⁴⁹

La sesta napoletana è quindi etichettata come uno degli idiomi che nelle due opere di Verdi ricorre come “orientalismo”.

La sensazione di estraneità di questo accordo all’armonia tonale occidentale è garantito dalla diminuzione del secondo grado. È questo — non a caso — un fattore che lo accomuna alla scala araba, e che potrebbe suggerirne un’ipotetica paternità. La scala araba è il risultato di un riadattamento in termini occidentali degli intervalli della musica del vicino oriente: una trasposizione di sonorità estranee alla musica occidentale mediante l’utilizzo del sistema temperato equabile — mai adottato nella musica tradizionale araba. Purtroppo è impossibile stabilire un legame diretto tra la scala araba e la scala minore napoletana. Non è da escludere, tuttavia, la possibilità di una discendenza lineare di questo fenomeno musicale “partenopeo” dalla musica tradizionale islamica. Essa spiegherebbe e confermerebbe la sensazione di “orientalismo” che spontaneamente un qualunque uditore avverte in presenza dell’accordo di sesta napoletana.

Un elemento di conferma potrebbe essere rintracciato negli eventi storici, dal momento che risulta di grande rilevanza la relazione che lega il Meridione della Penisola agli Arabi nel periodo medievale. L’influenza islamica sulla cultura e, soprattutto, sull’arte del Sud Italia non è un mistero. Ovunque è visibile la penetrazione di canoni arabi: nell’architettura palermitana e nelle opere figurative, nell’arte pugliese e non meno in quella campana. Non è impensabile che tali influssi abbiano investito anche il campo musicale. L’ipotesi riguarda un passato assai remoto, trattandosi di un periodo lontano secoli dai primi sviluppi dell’armonia tonale quanto pure dall’arte contrappuntistica. Ciò non toglie che l’introduzione di sonorità provenienti dal mondo arabo abbia potuto trovare permanenza nella musica locale — quella colta ma soprattutto quella popolare — affermandosi, nei secoli successivi, in una serie di intervalli individuati nella scala minore napoletana e in un accordo, il più significativo. L’influsso dei canoni islamici sarebbe penetrato all’interno della musica popolare attraverso varie formulazioni utilizzate con frequenza quotidiana e integrate nella produzione musicale locale sino a renderle proprie: in questo caso si tratterebbe di una semplice diminuzione, una sostituzione, nel proprio linguaggio musicale, di un secondo grado abbassato al corrispettivo grado naturale.⁵⁰ Bisogna oltretutto tener

49. Edgecombe Rodney Stenning, *Internationalism, Regionalism and Glazunov’s “Raymonda”*, «The Musical Times», CXLIX/1 (2008), p. 47.

50. A mio avviso la probabilità che la prima introduzione di stilemi arabi nella musica occidentale sia avvenuta in ambito popolare è maggiore rispetto a una sua possibile introduzione in

presente che la musica “del popolo” dei primi secoli del secondo millennio era meno vicina, se non estranea, all’odierno sistema temperato, e dunque potrebbe essersi riferita più liberamente alle sonorità arabe. La vocalizzazione tipica del repertorio popolare desueto è caratterizzata non a caso dall’utilizzo dei quarti di tono. Tra i vari fattori tipici della musica islamica introdotti nel linguaggio musicale partenopeo ciò che sarebbe sopravvissuto è una serie ben temperata — secondo l’accezione odierna del termine — di sonorità insolite. Di questa, il mondo “colto” avrebbe fatto proprio il risultato più facilmente accettabile e integrabile nel proprio sistema, l’accordo di sesta napoletana in tutte le sue forme, canonizzato negli schemi compositivi tradizionali e attraverso il filtro del temperamento. In questa fase, a partire dall’affermarsi della polifonia e del contrappunto, è probabile che l’uso del secondo grado abbassato sia passato attraverso la tradizione delle ‘villanelle napoletane’, una forma di canzone profana nata nel XVI secolo e ben accolta dall’ambiente colto, che ha trovato grande riscontro fra i compositori franco-fiamminghi e che in seguito ha influenzato i generi della canzonetta e del madrigale.⁵¹

Ad ogni modo non è possibile andare oltre una semplice ipotesi. L’origine dell’accordo di sesta napoletana rimane un quesito irrisolto. Tuttavia, a dimostrazione di come la nascita della sesta possa apparire scontata, Gianfranco Plenizio afferma che l’uso che dell’accordo si fece a Napoli a partire dal Seicento dovrebbe sciogliere ogni dubbio sulla legittimità della denominazione.⁵² L’asserzione non può che trovare conferma nell’analisi delle composizioni operistiche della Scuola napoletana, del repertorio classico e pre-classico della canzone partenopea e dell’opera del periodo verista. Più recentemente, una conferma palese arriva dal lavoro di Erasmo Petringa, uno dei musicisti italiani più vicini al mondo arabo: il brano *Sabir* è una testimonianza indiscutibile della napoletanità del fenomeno in analisi.⁵³ Da queste ricerche emerge chiaramente come l’accordo di sesta napoletana sia da considerarsi un aspetto tipizzante della produzione locale. In questi generi la cadenza trova applicazione sistematica. Il suo utilizzo cospicuo e intenzionale potrebbe essere un elemento di conferma della nascita

ambito colto, ambiente in cui un approccio più analitico presuppone delle riflessioni prima dell’accettazione di canoni stilistici diversi da quelli tradizionali. Un contesto meditativo come quello della musica colta avrebbe avuto molte più riserve rispetto al mondo popolare — generalmente più aperto e rapido nell’accettazione e nell’integrazione di fenomeni culturali eterogenei — a introdurre nel proprio linguaggio elementi musicali stranieri di una regione così remota.

51. ‘Derivate’ napoletane sono riscontrabili, tra gli altri autori, nelle villanesche di Adrian Willaert (Bruges, 1490 – Venezia, 1562).

52. Plenizio, op cit., p. 19.

53. Il brano si basa su giri armonici semplici in cui la sesta napoletana emerge con rilevanza significativa.

della sesta nella cultura musicale popolare e la sua successiva appropriazione da parte del mondo colto — con particolare riferimento alla composizione operistica. Il suo ritorno nella musica popolare avviene, non a caso, attraverso la canzone, la cui forma iniziale “si delinea grazie allo scambio tra la tradizione popolaresca, la musica in uso di quegli anni e la romanza”.⁵⁴

Il repertorio della canzone napoletana costituisce la prova più importante sulla paternità della sesta napoletana, dal momento che la cadenza si presenta nel 15 per cento circa dei brani sia del periodo ‘classico’ sia di quello ‘preclassico’.⁵⁵ La percentuale sembra rilevante, e di maggior interesse è il fatto che essa compaia con determinate costanti tipologiche, il che suggerisce di considerarla sulla base di criteri anche di tipo stilistico e non solo numerico. Se ad esempio in J. S. Bach, nonostante la sua frequenza, la sesta napoletana è un elemento compositivo importante ma non caratterizzante,⁵⁶ il discorso non è altrettanto valido per la canzone napoletana: essa è qui un fattore idiomático rilevante in quanto utilizzata con frequenza e con criteri e finalità comuni. Un primo elemento condiviso riguarda l’uso prevalente dell’accordo in brani di carattere drammatico e “appassionato”.⁵⁷ Solo raramente è riscontrato in canzoni più “leggere” o di spirito umoristico (è il caso di *’E spingole frangese’*, brano del 1888 di Enrico De Leva su versi di Salvatore Di Giacomo), ma il ‘carattere tipico’ della cadenza emerge soltanto in composizioni di maggior spessore affettivo.

Nella maggior parte dei casi l’uso dell’accordo è funzionale all’espressione di ben determinati sentimenti, tanto da essere riscontrato in concomitanza di parole o frasi di profondo significato, allo scopo di intensificare il patetismo e il lirismo di un dato momento. Funge talvolta da *climax* del brano; altre volte assume valore di elemento coloristico, laddove vi sia la volontà dell’autore di sfruttare il suo potenziale pittoresco: spesso, infatti, l’accordo viene utilizzato allo scopo di

54. Scialò Pasquale, *Per una fondazione di studi scientifici della canzone napoletana d’autore, bene immateriale dell’umanità*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008, p. XVII. Secondo Massimo Privitera, nella canzone napoletana convergono almeno quattro prassi musicali: l’opera, la romanza da salotto, la *popular music* e la musica folclorica (Privitera Massimo, «Ogne canzona tene ’o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 [2011], p. 10).

55. Il dato è emerso da una ricerca da me condotta attraverso la disamina dei centodieci *Pasatempi musicali* di Cottrau (edizione del 1865), di un centinaio di brani della raccolta di Vincenzo De Meglio (*Eco di Napoli*, Ricordi, 1877), e di circa centotrenta canzoni della fase classica (1880-1945).

56. L’autore applica questa risorsa compositiva con una frequenza pressoché simile a quella della cadenza piccarda, ma spesso intesa come una qualunque altra armonia possibile.

57. Per quanto concerne la fase classica della storia della canzone napoletana, è da notare come l’uso della sesta si colleghi in particolare alle categorie tematiche della serenata e dell’amore “appassionato”, ovvero desiderato, finito, non corrisposto, tormentato, tradito.

richiamarsi alle sonorità partenopee, rappresentare il contesto popolare o evocare immagini della città. In *Napulitanata* (1884, Di Giacomo-Costa), solo per citare un esempio, la funzione della sesta napoletana non è semplicemente “coloristica”: l’uso della sesta come elemento di richiamo al mondo partenopeo non è un semplice vezzo compositivo ma il fattore motivante, lo scopo generativo, il fine ultimo del suo compositore:

pec - ché cu sti guarda - te che fa -
ci - te, vuie nu vra - sie - ro mpiet-to m'ap - pic - cia - te?

Esempio 3: *Napulitanata* (battute 8-12)

E ancora:

ra - te, m'a-vi-te fat-to ma - le e lu sa -
pi - te uoc - chie de

espressiva
I Tempo

Esempio 4: *Napulitanata* (battute 27-29)

Numerose risultano le differenze tra il periodo classico e quello pre-classico. Guillaume Cottrau, come altri autori di raccolte del primo '800, è alla ricerca di elementi che suggeriscano il “gusto” popolare e che garantiscano l’originalità e la “napoletanità” dei brani. D’altra parte, nonostante la limatura colta, sembra che egli abbia raccolto i canti antichi e, se non tutti, almeno una parte di essi deve aver contenuto sin dall’origine quegli intervalli armonici che costituiscono la sesta napoletana. Il periodo seguente vede l’affermazione, nel panorama artistico popolare, di personalità di spicco del mondo musicale. Esse sostengono un rinnovamento del genere musicale popolare proseguendo nel solco avviato dai loro predecessori. In questo scenario, il discorso concernente i vari idiomatismi partenopei ha ancora grande valenza. A ciò va aggiunto un elemento di considerevole entità: per gli artisti del periodo, l’apprendimento delle norme della composizione e lo studio della musica barocca e dei classici si unisce alla conoscenza del genere operistico — ci si riferisce in particolare a Mario Costa, che studiò canto con Scafati, e a Luigi Denza e Francesco Paolo Tosti, entrambi apprezzati cantanti e allievi di Mercadante. Una differenza importante tra il

periodo pre-classico e quello classico riguarda i modi d'uso della cadenza, e nel primo caso la sesta napoletana risulta più spesso essere utilizzata in modo coloristico. Ciò è assai evidente in brani come *La Zingarella*, *La Romanella*, oppure *Lu Guarracino*:

Lo guarra-ci-no che je-va pe ma-re le venne voglia i se 'nzo - rà se fa - cette no bello ve-

stito de scarde de spine pu - li-to pu - li - to co na pa - ruc-ca tuttaingri - fa - ta de zi - a - rel - le'mbra-scio-

la - ta co lo scia - bò scolla e pu - zini de punte An - gre - se fi - ni fi - ni

Subito DC.

Esempio 5: *Lu Guarracino* (*Passatempi Musicali*, 1865)

Laddove mostra invece una funzione espressiva rilevante, essa non possiede lo stesso effetto patetico che avrebbe avuto nelle canzoni classiche di fine secolo — per quanto la relazione col testo appaia particolarmente stretta, più che in

brani successivi come *Era de Maggio*, *Marechiare* e *Napulitanata*: è il caso di *Raziella* e *Serenata amalfitana*.⁵⁸

L'impressione è che nei componimenti degli anni Ottanta e Novanta la sesta napoletana sia adoperata con maggiore criterio, soprattutto "espressivo" — o, come direbbe Reger, con una più apprezzabile "consapevolezza".⁵⁹ È bene tener presente che alla base delle scelte stilistiche di Cottrau v'era l'intenzione di proporre un linguaggio popolaresco: nel caso specifico della sesta napoletana, attraverso un uso della cadenza che, nel giudizio dei compositori dell'epoca, doveva apparire come il più prossimo alla realtà storica musicale partenopea. L'utilizzo della sesta è maggiormente influenzato dai compositori classici settecenteschi, anche nella concezione della cadenza come proprietà inscindibile dal suo *habitat* naturale: il modo minore.

All'opposto, le proposte innovative di Tosti, Costa, De Leva, prevedono procedimenti più complessi in cui la sesta napoletana viene applicata anche allo stato fondamentale, come accade in *Era de Maggio* (1885, Di Giacomo-Costa), *Serenatella* (1885, Di Giacomo-Costa), *Va te spassa!* (1889, Di Giacomo-Costa) — in Denza, addirittura, essa viene ammessa anche senza preparazione, in apertura del brano (ad esempio in *Nenna mia* del 1886 e *T'allicuorde*, brano pubblicato nel 1879). Tutte queste particolarità potrebbero essere interpretate come una rivisitazione della tradizione partenopea, in una chiave di modernizzazione che apprezza il richiamo a compositori classici anche più recenti.

Nonostante un allontanamento dalle intenzioni di ricerca mirata del linguaggio popolare dei predecessori e un accostamento alla musica 'leggera' che via via si farà sempre più concreto, i compositori di canzoni napoletane della fine dell'Ottocento hanno ugualmente interesse a fare proprio questo materiale linguistico. Per tale motivo è più appropriato parlare di 'reinterpretazione del materiale linguistico-musicale napoletano' piuttosto che di 'manomissione'. In ogni caso, un tale interesse — riferito qui esclusivamente al fenomeno della sesta napoletana —, pur non essendo tra gli obiettivi principali come lo era stato per Cottrau, è senza dubbio tra i caratteri della canzone napoletana del periodo.

In questo discorso entra in gioco il profondo rapporto che da sempre ha legato il mondo musicale operistico a quello più popolare della canzone, in un'azione di influenze reciproche. Un collegamento ancora più significativo sorge

58. In particolare in quest'ultimo brano la cadenza napoletana compare regolarmente sul secondo e quarto verso della strofa, abbracciando l'estensione di un'intera semifrase. Il testo è struggente e la musica lo rende tragico. La struttura "overt-clos" qui è manifesta e significante: la semifrase aperta (del primo e terzo verso) riporta immagini meno sofferte; la semifrase chiusa, costituita dall'intera cadenza di sesta napoletana, ha il compito di aumentare il senso di patimento in relazione al testo eminentemente drammatico e riesce nell'intento oltre ogni aspettativa.

59. Reger, op. cit., p. 8.

laddove ci si riferisca alla produzione operistica del periodo a cavallo tra Otto e Novecento. In questo senso, Giorgio Ruberti usa parole chiare:

[...] nulla impedisce di indugiare sulla tipicità della melodia napoletana e di considerarla quale *uno* degli elementi facenti parte di una complessità nel suo insieme espressione di napoletanità. Soprattutto se [...] alcuni compositori d'opera attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e quindi contemporaneamente al cosiddetto periodo "d'oro" della storia della canzone napoletana, tradussero il proprio concetto di napoletanità in "atmosfera" musicali provocate da precise dinamiche melodiche prese in prestito dalle coeve canzoni napoletane.⁶⁰

Il fatto stesso che rappresentanti del verismo musicale desumano dalla canzone napoletana questi «marcatori» di napoletanità,⁶¹ che siano essi formule melodiche o non, dimostra di per sé che detti elementi compositivi sono effettivamente delle caratteristiche peculiari del linguaggio musicale napoletano.⁶² Essi, tra l'altro, potrebbero essere tanto quelli più frequentemente utilizzati nelle composizioni napoletane quanto quelli maggiormente percepiti dall'ascoltatore.⁶³ Orbene, il fatto che un compositore quale Umberto Giordano utilizzi la sesta napoletana per apportare a un brano del suo melodramma *Mala vita* (1892) il colore locale partenopeo equivale a dire che essa era percepita come napoletana almeno dai "veristi", laddove questo dato non arriva a dimostrare la napoletanità dell'accordo in questione o — considerate le numerose implicazioni che si affiancano a questo dato — la sua stessa origine napoletana. Allo stesso modo risulta emblematico che Verdi adoperi la cadenza per rappresentare il Vicino Oriente.

Nel suo saggio Ruberti inoltre spiega come le canzoni inserite all'interno delle opere veriste spesso traggano spunto dai brani napoletani coevi del genere canzonettistico, i quali a loro volta si fanno portavoce delle peculiarità linguistiche della musica popolare partenopea. Il fatto che nella canzone napoletana la

60. Ruberti Giorgio, *Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», op. cit., p. 35.

61. Ibid., p. 38.

62. Lo stesso Ruberti sembra esprimere un parere concorde.

63. Le espressioni tipiche del linguaggio musicale sono sì quelle che più frequentemente ricorrono in un particolare genere di composizione, ma anche quelle che permettono di riferire un componimento musicale a una determinata realtà sociale e culturale grazie alla presenza di parametri, elementi e caratteri tecnici e stilistici che non compaiono allo stesso modo in altri generi o nella musica di altri ambienti — che siano essi di natura geografica, etnica, sociale o quant'altro. La canzone napoletana possiede delle caratteristiche specifiche proprie che in parte sono riferibili alla sua natura popolare: alcuni di questi caratteri, infatti, accomunano l'intero genere della canzone, come la ripetizione di unità minime, l'andamento per gradi congiunti della melodia vocale, etc. Altri, invece, sono fattori indicativi del popolo in questione: quello napoletano.

frequenza più alta di accordi di sesta napoletana e degli altri idiomi si riscontri in questo periodo, potrebbe risultare come conseguenza di una tendenza estetica generale che influenza tanto l'opera lirica quanto la canzone. La ricerca dell'elemento coloristico, allora, diviene comune ai compositori del verismo musicale come a quelli del genere popolare. A rigore è possibile pure che gli stessi autori di canzoni dell'ultimo Ottocento siano stati stimolati dai compositori di melodrammi ad arricchire di espressioni idiomatiche le proprie composizioni, così permettendo un influsso reciproco tra i generi.

A livello statistico, la sesta napoletana è presente con la stessa frequenza nelle composizioni del periodo pre-classico e in quelle dell'ultimo ventennio dell'Ottocento: le percentuali cambiano se si paragona tutto l'Ottocento musicale napoletano al primo Novecento. Nei primi anni del nuovo secolo, non essendovi più alcuna esigenza estetica di riproporre il passato musicale del popolino, modificati i gusti del pubblico e la classe sociale d'appartenenza di quest'ultimo, nelle canzoni diminuisce ampiamente il numero di idiomatismi adoperati: fra essi, la sesta napoletana.

Attestata la funzione del verismo nel dimostrare il carattere napoletano dell'accordo, un altro spunto interessante viene da un aneddoto su Tosti, suggerito dallo stesso compositore, comparso in un articolo dell'amico musicista Enrico De Leva, il quale narra:

Tosti parla sempre di Napoli con la maggiore commozione. I trent'anni di vita londinese non gli hanno fatto dimenticare il *flauto stonato* che faceva parte di una comitiva di *posteggiatori* napoletani e che egli ritrovava, quasi ogni notte, in una vecchia *trattoria* di Toledo negli anni della ristrettezza e della *bohème*. Le note di *quel flauto* — mi diceva Tosti — le ho tutt'ora, a trent'anni di distanza, nell'orecchio, tanto che le ho riprodotte integralmente nel preludio di *Marechiaro*. [...] Egli così, sognava di Napoli, e non ebbi la forza di dirgli una sola parola.⁶⁴

Dal racconto di Tosti, tanto fiabesco quanto folcloristico, emergono due fattori interessanti. Il primo, è che il motivetto in questione, quello che l'autore farà proprio nell'introduzione strumentale della canzone, era suonato da un posteggiatore, dunque un popolano, in una trattoria del centro storico della città: questo aspetto autentica il carattere popolare e popolaresco della melodia. Il secondo fattore riconduce al discorso sulle influenze "esterne" che la musica popolare napoletana ha subito o su cui, per meglio dire, si è andata formando: la particolarità della melodia è determinata da un "flauto stonato", uno strumento che emette dei suoni non ben temperati. Non è possibile stabilire se Tosti abbia voluto riprodurre tali suoni esclusivamente perché, prodotti da un posteggiatore,

64. De Leva Enrico, *Le nostalgiche melodie di "Marechiaro" a Londra*, in «Orfeo», 24 settembre 1910.

fossero riferibili alla musica popolare o anche per il fatto che essi esprimessero un linguaggio musicale popolareggiante, in base agli intervalli che costituivano la melodia. Elemento certo è che, all'ascolto, il preludio di *Marechiare* (1886, su testo di Di Giacomo) suona immediatamente come popolare e al tempo stesso esotico.

Esempio 6: Marechiare (battute 1-11)

Questa concomitanza di fattori chiarisce, a mio avviso una volta per tutte, il legame stretto che ancora il canto popolare partenopeo — per quanto obbligato a un sistema temperato imposto dalle manomissioni della musica colta — a risonanze di musica etnica.⁶⁵ Tra le altre, è proposta anche la distanza semitonale tra primo e secondo grado.⁶⁶ Infine a sciogliere ogni dubbio è chiamata la ‘sezione C’ (la parte conclusiva del ritornello), la quale “costituisce un momento di «canto nel canto», che [...] serve a riprodurre la serenata dell’innamorato alla sua Catari”.⁶⁷ Essa si presenta con una concentrazione di elementi idiomatichi che rivela come, anche nella concezione del compositore, la musica partenopea fosse basata sugli elementi compositivi idiomatichi (nella sezione la sesta napoletana ha un ruolo centrale).

65. Fattore comune è soprattutto la tendenza all’uso abituale dei quarti di tono.

66. Non sembra qui il caso di riferirsi a un ‘abbassamento’ del secondo grado.

67. Ruberti, op. cit., p. 40.

Nella descrizione degli idiomi della musica napoletana il riferimento all'area del Mediterraneo è continuo.⁶⁸ Carla Conti ammette l'esigenza di ricorrere al rimando "ad altri suoni di confine [...] per descrivere alcune caratteristiche musicali della canzone napoletana" ed evidenzia come "l'allusione a quelle sonorità arcaiche, *da più parti rilevata*, è tanto più forte quanto riprende la naturale emissione vocale *dei canti dell'area mediterranea*".⁶⁹ Plenizio rileva in molti luoghi le relazioni di somiglianza tra la musica napoletana e quella spagnola, e illustra le affinità riscontrate tra composizioni desunte dalla musica popolare spagnola (o a essa ispirate) e alcune canzoni di Costa.⁷⁰ Sarebbe interessante capire fino a che punto il carattere spagnolescante dello stile di questo compositore sia il frutto dei suoi gusti personali e quanto invece esso sia il prodotto di una ricerca volontaria della tradizione popolare napoletana che, inevitabilmente, conduce a riferirsi al mondo iberico. Le numerose analogie tra musica napoletana e spagnola investono il profilo ritmico, melodico, dinamico e anche i modi d'uso della sesta napoletana.

Ebbene, come il sud della penisola italiana, anche l'Iberia ha subito secoli di dominazione araba nella zona dell'Al-Andalus e, come le regioni meridionali dell'Italia, anche la Spagna è stata particolarmente influenzata dai costumi islamici. In tale prospettiva, la possibilità di un ascendente mediorientale sulla musica napoletana si fa più concreta.

Nella storia della musica colta, oltretutto, è da tener conto del riemergere della modalità del secondo Ottocento, dopo secoli di armonia tonale fondata sul contrasto tra due soli modi, maggiore e minore. Questa riappropriazione di un sistema sonoro desueto si basa tanto sui repertori liturgici ancora in voga, quanto sul nuovo interesse per il patrimonio musicale etnico che in quel periodo si va riscoprendo.⁷¹ L'attenzione al modalismo da un lato e alla musica extraeuropea dall'altro vede una significativa eco nell'uso della scala minore e maggiore napoletana e, di riflesso, della sesta napoletana. Questo dato, che suggerisce la discendenza mediorientale dell'accordo, si aggiunge alla serie di elementi a suffragio della tesi secondo la quale la 'sesta napoletana' abbia origine nella musica partenopea attraverso influssi provenienti dall'Asia Anteriore.

L'analisi condotta sul repertorio della canzone napoletana ci permette di concludere che l'appellativo attribuito alla sesta napoletana è più che giustificato: che la sua origine sia o non sia partenopea, l'accordo dev'essere considerato

68. Cfr. Fabbri Franco, *La canzone*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, Einaudi, Torino, 2001, p. 563.

69. Conti Carla, *Amphion Thebas, Cantus Neapolim*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, op. cit., pp. 320-1. Il corsivo è mio.

70. Gli esempi impiegati si riferiscono ad Albéniz e Granados, tra i maggiori esponenti della scuola nazionale spagnola.

71. Per un approfondimento sul tema cfr. Azzaroni, *Canone infinito*, pp. 249-54.

napoletano in quanto frutto di un percorso storico-musicale generato, sviluppato e concluso dagli artisti a Napoli e nei generi musicali che alla città legano il proprio nome: nella musica di questi artisti la sesta non è un accordo qualunque, ma esplicita una serie di propositi e sensazioni, di suggestioni e riferimenti riscontrabili esclusivamente in questo contesto in maniera tanto omogenea e intenzionale. La cadenza napoletana è un fattore connotante, e portante, della musica partenopea, e anche per questo è appellata in tal modo. È essa un elemento stilistico imprescindibile. Come visto, anche il repertorio colto, attraverso svariate procedure, dimostra l'orientalismo dell'accordo; ma è attraverso lo studio della canzone napoletana d'autore che viene confermata la sua origine: qui l'applicazione della cadenza risulta la più coerente ed efficace, poiché adoperata nel contesto che le è proprio, nell'ambiente in cui è anticamente nata.

La sesta napoletana è carica di una forza disperata, malinconica e straziante: la forza stessa del popolo, un popolo famoso per la sua tenacia e per la sua espressività, un popolo reso celebre dai personaggi illustri che hanno scritto la storia della città, un popolo forte e consapevole della propria dignità, volenteroso di lottare contro la propria condizione; ma, al tempo stesso, un popolo che non riesce a emergere vittorioso dal degrado, rimanendo debole e avvilito.

La sesta napoletana è questo, in ciò che ispira all'ascolto: un'implosione di forza viscerale non vigorosa, ma cupa e sommersa.

GIULIO MINNITI

LA CANZONE NAPOLETANA CLASSICA TRA FORMA D'ARTE E RIFLESSO STORICO-POLITICO¹

A cavallo tra gli ultimi decenni dell'Ottocento ed i primi del Novecento si è venuto formando a Napoli un repertorio di canzoni che ad uno sguardo attento si rivela tutt'ora eterogeneo e complesso. Scopo di questo articolo è inquadrarlo, con l'appoggio delle dottrine politiche di Antonio Gramsci, nella situazione storico-politica della Napoli tra la fine della monarchia borbonica e le prime fasi dell'Unità d'Italia. Contestualizzando le riflessioni del filosofo sardo, in particolare le sue originali declinazioni dei concetti di "egemonia" e "società civile", intendo la canzone napoletana classica come il frutto di un preciso disegno economico-culturale portato avanti con grande successo ed intelligenza dall'emergente classe borghese cittadina.

Con l'Unità d'Italia — ovvero con la graduale scomparsa dell'aristocrazia napoletana e la conseguente necessità per il ceto che oggi diremmo medio-alto di "reinventarsi" — il processo di trasformazione della canzone napoletana da pratica popolare a borghese che fu avviato da Bernardo Girard e Guglielmo Cottrau intorno agli anni Venti dell'Ottocento poté dirsi ultimato. Non si trattò tuttavia di un brusco mutamento in cui alcuni parametri ne sostituirono *tout court* altri, ma di un progressivo intrecciarsi di elementi dissimili ricavati dal bagaglio culturale di tutte le classi della società civile partenopea.

Una simile interpretazione della canzone napoletana classica non sfocia però in un mero approccio riduzionistico o materialistico, né nega il valore artistico della canzone stessa; questo è anzi tanto più elevato quanto più naturalmente nelle singole canzoni si verifica la sintesi delle diverse istanze sociali. Il "ponte" tra l'analisi sociologica e quella musicale sarà la cosiddetta teoria dell'articolazione, uno strumento d'indagine musicologica col quale, all'interno di un'arte *popular*, è possibile integrare gli elementi musicali con i dati sociali e culturali in un quadro organicamente strutturato. Nel caso della canzone napoletana, questo permette non solo di dare un significato ai tratti artistici più ricorrenti, ma di

1. Al Professor Carlo Iandolo, fine napoletanista e personalità straordinaria.

andare oltre alla vaga definizione di “napoletanità”. Questa categoria a cui spesso si ricorre per connotare il repertorio (senza così in verità aver detto niente) acquista invece senso se la si intende come la «forma accettata»:² un prototipo di canzone inteso nel *range* delle forme espressive messe in gioco da ogni classe sociale che al tempo stesso radica e trae le ragioni del suo successo nell’egemonia della classe dominante.

Un lavoro di raccolta e sintesi di dati musicali, compiuto analizzando canzoni su testi di Salvatore Di Giacomo, integrerà le teorie politiche e musicologiche sopra descritte. La discussione critica di questi dati consentirà di leggere nella canzone napoletana classica uno specchio fedele della società del tempo, una creazione artistica dove le diverse matrici borghesi e popolari sono confluite e mescolatesi dando vita ad un genere per molti aspetti nuovo, di immediato successo a Napoli così come in tutta Italia.

Il lavoro si chiuderà con un esempio di analisi musicale articolatoria. La scelta del brano analizzato è ricaduta su *Era de maggio* perché, oltre ad essere uno dei brani più celebri del repertorio napoletano, è anche quello dove meglio e con naturalezza assoluta si attua la compresenza di elementi colti e popolari. La perfetta simmetria tra i due registri sottrae il brano da collocazioni musicali e sociali parziali, e lo arricchisce anzi di una preziosa dialettica di contrasti musicali a riflettere quelli poetici.

Rovesciando l’opinione del marxismo cosiddetto “ortodosso”, secondo cui i rapporti economici e strutturali della società ne determinano poi quelli ideologici e sovrastrutturali, Gramsci percepisce nel momento sovrastrutturale il vero motore della storia. Nel suo pensiero le ideologie inerenti ogni società non sono le conseguenze sterili di un potere tutto collocato nella forza economica e militare, ma, stando alle parole di Bobbio, forse «formatrici e creatrici di una nuova storia, collaboratrici nella formazione di un potere che si va costituendo più che non giustificatrici di un potere già costituito».³ Per Gramsci le modalità con le quali una classe dominante imprime il suo interesse e consegue il suo obiettivo economico e politico a discapito delle altre sono sostanzialmente le stesse che riguardano le produzioni artistiche e culturali. In effetti, strutture e sovrastrutture sono secondo Gramsci le due facce di una stessa medaglia, quella dell’egemonia della classe leader.

Il prevalere di una forma musicale socialmente connotata su di un’altra non è il risultato seguente al prevalere di una classe sull’altra, il riflesso postumo sovrastrutturale di una struttura pregressa (come vorrebbe il marxismo ortodosso),

2. Middleton Richard, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 29.

3. Bobbio Norberto, *Gramsci e la concezione della società civile*, in *Gramsci e la cultura contemporanea*, a cura di Pietro Rossi, Editori Riuniti, Roma, 1969, p. 91.

ma un elemento tanto essenziale ed immediato quanto lo è il dominio economico e politico:

I rapporti tra la premessa (struttura economica) e la conseguenza (costituzione politica) sono tutt'altro che semplici e diretti: e la storia di un popolo non è documentata solo dai fatti economici. Lo snodarsi [delle cause e degli effetti] è complesso e imbrogliato, e a districarlo non giova che lo studio approfondito e diffuso di tutte le attività spirituali e pratiche.⁴

In questo scenario si introduce il concetto di “società civile”: una fucina, un laboratorio della storia umana dove le ideologie ed i consensi sono messi in gioco e si scontrano allo scopo di innalzare la volontà di ciascun attore da particolare a collettiva. Nel momento in cui l'ideologia di una classe o popolazione prevarrà sulle altre verificandosi nella concretezza della storia di un paese, quella classe non occuperà una posizione totalitaria ed opprimente nei confronti delle altre, ma «articolerà, all'interno della società civile, gli interessi [suoi] con quelli delle altre classi, alleate o meno, in maniera tale da formare un volere collettivo, un soggetto politicamente unitario»: ⁵ è l'“egemonia” nella declinazione di Gramsci, il secondo dei concetti cardine ai fini di questo studio.

L'egemonia consentirebbe infatti alla classe che la esercita il saldo controllo delle forme di produzione economiche “e” culturali, riportando le espressioni degli interessi generali ai propri interessi. Nel far questo però, vengono garantite alle classi dominate alcune concessioni e compromessi che concorrono in parte a plasmare, arricchendolo, quel principio egemonico stesso. Fu qui — secondo Gramsci — a rivelarsi tutta la maestria della classe borghese di fine Ottocento:

La rivoluzione portata dalla classe borghese [...] consiste specialmente nella volontà di conformismo. [...] Le classi dominanti precedenti erano essenzialmente conservatrici nel senso che non tendevano ad elaborare un passaggio organico dalle altre classi alla loro. [...] La classe borghese pone [invece] sé stessa come un organismo in continuo movimento, capace di assorbire tutta la società, assimilandola al suo livello culturale ed economico.⁶

Così, l'ideologia dominante detterà anche le forme artistico-culturali di successo. Con essa si stabilirà un principio informativo, una visione del mondo che plasmerà la coscienza sociale degli uomini. E coscienza sociale è anche

4. Gramsci Antonio, *Scritti politici giovanili*, Einaudi, Torino, 1950, pp. 280-1. Citato in Bobbio, op. cit., p. 88.

5. Gramsci Antonio, *Quaderni dal Carcere* (1948), a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, vol. III, p. 1952.

6. *Ibid.*, p. 1590. Le capacità ricettive della borghesia partenopea verranno discusse nel terzo e quarto capitolo di questo articolo tramite lo studio delle caratteristiche uniche del repertorio classico napoletano.

riconoscersi in una forma musicale piuttosto che in un'altra; è anche affermare con Di Giacomo che *ogne canzone tene o' riturnello*.⁷

È da questi presupposti, e cogliendo il suggerimento dello stesso Gramsci allo «studio approfondito e diffuso delle attività spirituali e pratiche» che parte la mia ricerca sulla canzone napoletana: con la caduta dei Borbone a Napoli e la presa di possesso dell'egemonia nell'area napoletana da parte della borghesia, a questo nuovo soggetto politico unitario si è accompagnata anche una nuova espressione musicale che riflettesse nella musica i cambiamenti sociali?

La risposta sarà tratta dai dati espunti dalle mie analisi delle canzoni sui testi di Di Giacomo, passate sotto la “lente d'ingrandimento” della teoria dell'articolazione. Un'altra conferma della legittimità di un tale approccio politico-sociale alla canzone napoletana arriva però proprio da Gramsci. In un passo dei *Quaderni* fa infatti notare come la festa di Piedigrotta fosse la cassa di risonanza della società civile napoletana in tutte le sue eterogenee componenti, amalgamate sotto una sola ideologia ed una sola volontà collettiva.⁸ Così ne scrive (seppure in negativo, parlando del momento in cui questo non accade più), riferendosi alle edizioni della festa degli anni Venti: «la fonte di Piedigrotta non si è essiccata, è stata essiccata perché era diventata ufficiale e i canzonieri erano diventati funzionari (vedi Libero Bovio)».⁹

Nell'uso del termine «funzionario» Gramsci mi sembra rimanga — non so quanto involontariamente — vago. Esso, mi sembra, può assumere due sfaccettature alquanto dissimili: a partire da quegli anni, gli ultimi del cosiddetto “periodo d'oro” della canzone napoletana, un autore poteva essere funzionario della casa editrice per la quale lavorava (e per la quale aveva il compito di produrre canzoni in condizioni quasi di catena di montaggio, ma canzoni inaridite, che rassomigliavano sempre più a moduli, a protocolli burocratici ogni volta uguali a sé stessi) e funzionario inteso nel senso di propagandista dell'apparato statale fascista (propaganda che si esprimeva anche nell'oleografia che diventava col passare degli anni sempre più soffocante); ad esempio, E. A. Mario, tra i più prolifici autori del repertorio in questione e portavoce di spicco della “seconda generazione” di canzonieri, fu esponente altrettanto in vista del fascismo, autore tra l'altro de *La leggenda del Piave* (1918) e di *Me ne frego!* (musica di R. Prisco, 1936).

Non è qui possibile addentrarsi ulteriormente nel pensiero e nei passi gramsciani che delineano il sottile equilibrio instaurato dall'azione egemonica nella società civile. Basterà far notare che questa azione darà vita ad un prodotto

7. *Canzone a Chiarastella* (1912, Falvo).

8. Si potrebbe forse parlare, con una espressione a metà tra il serio e lo scherzoso, di ideologia della canzone.

9. Gramsci, *Quaderni*, vol. I, p. 95.

intrinsecamente eterogeneo: una canzone ibrida, radicata nel mondo popolare (come dimostrano i primi repertori editi da Cottrau e Girard, come *I passatempi musicali* e *L'eco del Vesuvio*) e precedentemente estranea alla borghesia. Questa nondimeno è stata capace di assimilarla, assorbirla, farla propria,¹⁰ introducendone infine elementi e pratiche di impostazione colta.

Passando ad illustrare brevemente la teoria dell'articolazione, punto fermo è che il contenuto di qualsiasi manifestazione culturale popolare non può essere mai considerato assoluto ed indipendente dal contesto storico e sociale: «La *popular music* può essere inquadrata opportunamente soltanto come fenomeno mutevole all'interno dell'intero campo musicale; e questo campo, insieme ai suoi rapporti interni, non è mai immobile, ma sempre in movimento».¹¹ Dapprima, ad essere in movimento è la musica stessa. Come direbbe Gramsci, essa è una attività spirituale: in quanto tale riflette il naturale divenire della storia, dagli eventi biografici dell'artista alle grandi vicende delle nazioni. Al grado inferiore vi sono invece i «rapporti interni» del campo musicale, ovvero le forme, le pratiche e le tecniche particolari che dell'attività spirituale generale sono il riflesso.

Ma «in movimento» verso cosa? A deciderlo saranno «gli interessi dominanti della formazione sociale, che stabilisce le predisposizioni tese a costruire una forma universalmente accettata»,¹² data dal rapporto di subordinazione delle altre classi rispetto a quella egemonica. Il risultato sarà la «combinazione di elementi preesistenti in nuovi schemi e connotazioni»:¹³ non semplicemente la somma delle parti, ma la «fusione dei diversi elementi in un volere [e, in questo caso, in una musica] collettivo[-a]».¹⁴ La teoria dell'articolazione punta esattamente alla ricerca di questi diversi elementi nella musica.

Giova qui ricordare come Gramsci ritenga la classe borghese particolarmente abile a trarre dall'irrequietezza del campo culturale il proprio vantaggio, riuscendo ad assorbire le pratiche e i costumi delle classi sociali ad essa più prossime e combinandole alle proprie.¹⁵ All'opposto, contesti musicali meno eterogenei non potranno mai pervenire ad una risonanza eclatante:¹⁶ le romanze di Tosti, anche quelle più semplici, resteranno prerogativa dell'alta borghesia; i canti di lavoro

10. Si pensi alla canzone arcaica puramente strofica, variazionale-enumerativa e narrante avvenimenti; nonché alle melodie dalla salda impronta modale che ancora permeavano il canto popolare.

11. Middleton, op. cit., p. 24.

12. Ibid., p. 29.

13. Ibid., p. 26.

14. Mouffe Chantal, *Hegemony and ideology in Gramsci*, in *Gramsci and Marxist Theory*, a cura di Chantal Mouffe, Routledge, Londra, 1979, p. 184.

15. Il «caso» del ritornello, come vedremo più avanti, ne è forse la prova migliore e più evidente.

16. Questa mi sembra una ulteriore conferma della bontà dell'applicazione delle teorie di Gramsci al campo musicale *popular*.

agricoli non giungeranno in città. Molte arie verdiane, invece, entreranno a far parte della sensibilità di braccianti e muratori nel momento in cui il primo dei due campi “in movimento” — la musica nei suoi significati più generali — attribuirà ad esse “l'icona” del nazional-popolare.¹⁷ Scrive infatti Middleton: «quando il processo di articolazione funziona con successo, lo schema di elementi che organizza sembra naturale e, in genere, in questa forma riesce a diffondersi ampiamente nella società».¹⁸

La forma tipica della canzone napoletana di fine Ottocento è il risultato di questo processo di articolazione. Nello svilupparla, l'obiettivo non è stato però il controllo e la subordinazione (se non in senso sotterraneo), ma il successo di pubblico — e quindi economico — trasversale. L'egemonia gramsciana permea con capillarità ogni elemento sociale, tanto strutturale quanto sovrastrutturale. Nel caso della musica, lo fa stabilendo il prevalere di linguaggi, strutture, forme che possano definire ed esprimere al meglio la classe egemonica ed i suoi principi.¹⁹ In definitiva, la teoria dell'articolazione, applicata nelle prossime pagine alla canzone napoletana classica, permetterà di «trattare la sfera di forme e attività culturali come un campo in continuo cambiamento [...]; osservare [sia] le relazioni che dividono costantemente questo campo in formazioni dominanti e subordinate [...] [sia] il *processo* con cui questi rapporti di dominio e subordinazione sono articolati».²⁰

Illustrati i fondamenti teorici sui quali si basa la teoria dell'articolazione, per applicarla praticamente è stato poi necessario intraprendere uno studio delle caratteristiche musicali della canzone napoletana classica. A tal scopo ho passato al

17. Esse hanno da decenni smesso di essere patrimonio musicale di ogni cittadino italiano. Forse, la parabola discendente della “nazional-popolarità” delle arie verdiane è certificata dai protagonisti di *Amici Miei* (soggetto di Pietro Germi, regia di Mario Monicelli, 1975), che intonano il quartetto *Bella figlia dell'amore* (Rigoletto, atto III) quasi con “riverente” scanzonatura. Il brano si collocherebbe allora all'interno del generale senso di decadenza sociale dell'Italia che permea l'intera pellicola? La questione, credo, meriterebbe una riflessione più approfondita. Sulla “nazional-popolarità” dell'opera italiana ottocentesca, 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.

18. Middleton, op. cit., p. 27.

19. Gramsci, riferendosi agli equilibri che la classe egemonica dovrà essere accorta a garantire, parla di “sacrifici di ordine economico-corporativo” che non possano però “intaccare l'essenziale comando dell'attività economica” (*Quaderni*, vol. III, p. 1952). Riportando la sua accezione di sacrificio al campo della produzione musicale napoletana, direi che il tratto più essenziale dell'egemonia borghese sulla canzone napoletana sia proprio il ritornello.

20. Hall Stuart, *Notes on deconstructing “the popular”*, in *People's History and socialist theory*, a cura di Raphael Samuel, Londra, Taylor & Francis, 1981, p. 235 (citato in Middleton, op. cit., p. 26).

vaglio di una scheda analitica quarantadue canzoni, tutte su testo di Salvatore Di Giacomo, di cui circa la metà (ventidue) sono state musicate da Pasquale Mario Costa.²¹

La scelta di una tonalità piuttosto che di un'altra, la tendenza a trattare il campo tonale e le possibilità modulatorie in maniera più o meno codificata, l'uso di elementi melodici ricorrenti — e di riflesso, armonici — riconducibili a determinate correnti musicali, così come formule ritmiche tipiche della musica colta o popolare; ed ancora, la scelta di precise forme metriche, di modalità di rime, la selezione di elementi lirici, narrativi, descrittivi, la lunghezza e il numero delle strofe, la presenza o meno di un ritornello e così via: elaborate dagli autori, tutte queste variabili concorrono a formare un modello di canzone aprioristicamente stabilito nel *range* di alcune caratteristiche pressoché obbligate. L'utilizzo di questi tratti, che Middleton chiama «strutture di superficie»²² deriva da precise motivazioni stilistiche che non sono solo frutto dell'espressione e del gusto individuale dell'autore, ma che rimandano ad una articolazione complessiva da inquadrare storicamente e musicologicamente: «le strutture di superficie sono generate da schemi profondi, [...] e apparentemente danno una spiegazione a gran parte del loro effetto e della loro comprensibilità».²³

Gli elementi più superficiali (principalmente, ma non solo, la melodia e l'impostazione ritmica e strumentale) sottendono dunque la loro appartenenza a “famiglie” di schemi profondi: queste dovranno necessariamente essere *pre-note*, grazie ad una comune intelligibilità socio-linguistica tra il compositore/poeta ed il fruitore, per consentire alla canzone di dischiudere appieno il suo senso. L'incidenza di queste impostazioni profonde e caratteristiche superficiali ed il loro mescolarsi sono stati appunto rilevati nel campione delle canzoni da me esaminate, in maniera tale da poterli certificare in proporzione al loro

21. Per una dettagliata descrizione della scheda analitica 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://issm.cnr.it/libridigitali>, 2013, pp. 97-119. Gianni Cesarini, giornalista de «Il Mattino», in occasione della ricorrenza nel 2010 del centocinquantesimo della nascita di Di Giacomo ha stilato un elenco completo delle canzoni musicate sui suoi testi, arrivando a contarne centonovanta. Di queste, trentotto sono a firma di Costa. Le sedici canzoni che non ho analizzato presentavano all'epoca della tesi (e presentano a maggior ragione ora, in seguito alla chiusura dell'Archivio storico online della canzone napoletana della RAI) forti problemi di reperibilità. L'elenco completo, un tempo online, purtroppo non è più consultabile essendo decaduto il sito web creato per la ricorrenza digiacomiana (www.salvatoredegiamoco150.com).

22. Cfr. Middleton, op. cit., pp. 243-315 (in particolare p. 267, dove si rifà alle analisi linguistiche di Noam Chomsky), e pp. 282-5

23. Ibid., pp. 283-4.

utilizzo come alcuni tra i codici fondativi della canzone napoletana classica (anche considerando il valore seminale ed archetipo del *corpus* di canzoni a firma Di Giacomo-Costa).²⁴

Probabilmente infatti, non è azzardato affermare che a dare alla canzone napoletana classica la forma definitiva sia stata il fertile duo artistico composto da Salvatore Di Giacomo e Pasquale Mario Costa. Entrambi di estrazione piccolo-borghese, ebbero sempre un contatto diretto con la tradizione artistica e letterale della città: il compositore attingendola dal Conservatorio di San Pietro a Majella dove studiava (in quegli anni diretto dall'influente Saverio Mercadante), il poeta grazie alla sua carriera da giornalista prima e da bibliotecario poi, da cronista nei vicoli più angusti a direttore delle più importanti biblioteche napoletane (del Conservatorio, Nazionale, del Conte Lucchesi Palli). Prima di loro, la canzone ottocentesca a Napoli si andava plasmando su modelli ancora poco stabili e sul lavoro quasi etnomusicologico di personaggi quali i già citati Cottrau e Girard. Fu con le loro raccolte (*I passatempi musicali*, *L'eco del Vesuvio*) che per la prima volta la canzone napoletana ebbe un riscontro economico e di pubblico notevole. Ad oggi però, non molto di quel repertorio è ricordato.

Ma su quale terreno storico e culturale il repertorio classico pose le sue radici? Sostengo essere riconducibile alla caduta del Regno delle Due Sicilie lo slittamento a Napoli dell'"oggetto-canzone" da pratica orale popolare, imperniata su logiche dette enumerativo-variative,²⁵ ad opera "autorale". All'egemonia borbonica si sostituisce repentinamente, come in tutto il resto d'Italia, quella borghese.²⁶ A Napoli la borghesia trova nella canzone non solo un prodotto particolarmente remunerativo, ma anche un eccellente mezzo di controllo delle masse popolari, con il quale neutralizzare e al tempo stesso celebrare innocuamente gli elementi più radicali dell'inferiore e sottomessa classe sociale, dal piccolo dei propri salotti alle imponenti Piedigrotta d'inizio Settembre.²⁷ Non a caso il processo

24. Questo lavoro, limitandosi nelle analisi al "dato scritto" fornito dallo spartito, non prende in considerazione il versante esecutivo ed interpretativo della canzone napoletana, senza dubbio però altrettanto importante, soprattutto per un discorso sociologico della canzone: così la letteratura tradizionale vuole un interprete come Roberto Murolo rivolto ad un pubblico per così dire "borghese" ed altri, come Sergio Bruni e Mario Merola, ad uno più popolare e meno colto. Cfr. Vacca Giovanni, *Murolo/Bruni: Fenomenologia della canzone napoletana*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 4 (2014), pp. 143-6.

25. Dove un processo musicale ripetitivo fa da "tappeto sonoro" ad una narrazione in versi statici senza ritornello.

26. Che Gramsci chiama addirittura una "religione" di cui i lazzari erano i fedeli. Cfr. Gramsci, *Quaderni*, vol. II, p. 1236.

27. Scrive Foucault: "In ogni società, la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, terribile materialità". Cfr. Foucault Michael, *L'ordine del discorso* (1971), Torino, Einaudi, 2004,

di industrializzazione e economicizzazione della canzone napoletana ha influito moltissimo sui modi di produzione e composizione della stessa: fu proprio qui che le strutture economiche della borghesia si congiunsero alla «direzione intellettuale e morale» dando vita a quella che ho definito sopra l'ideologia della canzone. Come scrive Stazio,²⁸ alla “scoperta” di una fruibilità economica del fenomeno della canzone a Napoli corrisponde la comparsa di alcuni *homines novi* della cultura cittadina che

incarnano una nuova figura sociale di letterato: di estrazione borghese o, più spesso, piccolo borghese, dotati di un capitale culturale che sopravanza di molto quello monetario, costretti a guadagnarsi la vita in stretto contatto col mondo del giornalismo, dell'editoria e dell'industria culturale. In collaborazione con professionisti della musica [...], queste nuove figure di autore aprono rapporti di collaborazione con editori e cominciano a presentare canzoni sulle pagine di quotidiani e periodici. L'incontro di professionisti della penna e del pentagramma con un genere che si dimostra subito eccezionalmente gradito e appropriato al pubblico cui si destinava, diede vita ad una grande quantità, qualità e varietà di pubblicazioni, destinate a divulgare le canzoni e a definire “la” canzone.²⁹

L'editoria, messasi economicamente in gioco,³⁰ indirizza il fenomeno della canzone napoletana verso dei binari propriamente commerciali: gli autori delle canzoni sono parte integrante del progetto lucrativo che gli editori stanno orchestrando.

Gli *homines novi* di cui sopra (i vari Di Giacomo, Costa, Bracco, Turco) hanno contribuito alla nascita di questo fenomeno musicale ed editoriale vivendone loro stessi gli aspetti sociali fondativi ed i «cambiamenti culturali e produttivi in atto nel paese»: ³¹ progettando gli aspetti più significativi e caratteristici della canzone, l'hanno proiettata nel giro di alcuni decenni verso un successo strabordante. Coloro che saranno chiamati a sostituirli o affiancarli (e proprio in questo momento di maggior successo e risonanza, intorno cioè agli anni Dieci del Novecento) saranno «una nuova generazione di poeti e musicisti, la cui cultura specifica sarà [però] unicamente e praticamente canzonettistica, totalmente interna alla logica editoriale e ad essa funzionale».³²

citato in Vacca Giovanni, *Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 97-106.

28. Stazio Marialuisa, *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008, pp. 389-94.

29. *Ibid.*, p. 390.

30. Non si possono non citare almeno i nomi di Bideri, Santojanni, la Società Musicale Napoletana.

31. *Ibid.*, p. 391

32. *Ivi.*

La canzone dal periodo tra le due guerre, concomitante al passaggio di testimone dalla prima alla seconda e terza generazione di autori,³³ degenera in espressione meramente formale quando gli schemi profondi che descrive Middleton non sono più testimoni vivi dell'ideologia post-borbonica — ormai esaurita — da cui scaturì, ma al contrario semplici *cliché*: regole ricorrenti per le quali «la musica è predigerita e la composizione ascolta per l'ascoltatore».³⁴

L'attenzione sarà ora rivolta agli aspetti puramente musicologici indagati nella mia tesi. L'obiettivo è stato uno studio mirato della musica che potesse integrare i dati rilevati dalle singole schede analitiche a quelli storico-culturali già presentati. Seguendo un percorso progressivo dal dettaglio particolare alle macrostrutture più ampie, l'analisi sarà condotta partendo dall'armonia e l'accompagnamento per passare alla melodia e al testo poetico, giungendo infine alla fraseologia e alla forma. Il punto di partenza della ricerca sarà l'assunto per cui «la “canzone borghese” sembra essere governata da un principio aperto/chiuso che opera su melodia, armonia, fraseggio e accento ritmico, mentre molti ballabili *popular* sono dominati da un principio di ripetizione irrisolta».³⁵

Il caratteristico «principio» che sottende la produzione musicale di tipo borghese riflette quindi l'ideologia della stessa, la sua duttile mobilità, la propensione all'agire concretamente ed ancora, una volontà di risolutività dialettica, di confronto tra singolarità, di dinamismo e progresso sempre tesi al proprio vantaggio. Al contrario, la produzione popolare rifletterebbe con i già citati principi narrativo-enumerativi, le sue «ripetizioni irrisolte» e l'assenza di contrasti una situazione sociale più statica ed appianata.

Il procedimento armonico più impiegato è anche quello in assoluto più semplice: la successione dominante-tonica (abbreviato con V-I), che compare in venticinque canzoni. Diciassette volte è presente invece la successione più complessa sopratonica o sottodominante-dominante-tonica, lievemente preferita nella forma II-V-I alla forma IV-V-I. L'utilizzo di armonie di sottodominante, oltre a garantire un minimo di spessore armonico al brano, assicura al compositore la possibilità di giocare sul quarto e sul sesto grado, tra i più utili a definire il 'sapore' di una melodia. È indicativo che su diciassette canzoni che adottano armonie più complesse di V-I, diciannove volte gli accordi dell'area di sottodominante (qualunque essi siano) modificano la loro natura diatonica alterando proprio o il quarto o il sesto grado:³⁶

33. Chiamati da Gramsci “funzionari”, come detto sopra.

34. Adorno Theodore Wiesgrund, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, p. 36.

35. Middleton, op. cit., p. 306.

36. Che il numero delle coloriture dell'area della sottodominante superi quello delle strutture armoniche sulle quali si instaurano è possibile perché più tipi di coloriture possono apparire nel corso di un singolo brano.

FUNZIONE	IV \sharp → V	IV \sharp → IV	b6 su IV	b6 su IV \sharp	b6 su II
INCIDENZA	4	5	7	2	4

Indagando invece l'incidenza della semplice successione V-I, essa compare isolata e senza l'appoggio di altre armonie in ben ventidue brani. Questi hanno sempre un carattere spiccatamente popolare, dove la poesia non esprime liriche e sentimenti profondi, ma tratteggia siparietti di vita quotidiana dei bassi come in *Lariulà* (Costa, 1888), piccoli racconti come in *Va te spassa* (Costa, 1889) o *'A Nuvena* (De Leva, 1888), macchiette come in *Statte, Peppi!!!* (Valente, 1885) e così via. Va anche notato che di queste ventidue canzoni, tre sono serenate ed in otto casi sono riportati sottotitoli che indicano chiaramente la matrice popolare e più leggera,³⁷ con diciture quali “Canzone per Piedigrotta”, “Canzone all'antica”, “Canzone popolare napoletana” e “Tarantella per Piedigrotta”. Da questi dati si evince come i compositori, quantomeno quelli che musicavano i testi di una autorità come Di Giacomo, fossero ben consci della duttilità che offrivano i suoi testi,³⁸ e operassero conseguentemente ad essi lavorando su differenti impostazioni e articolazioni musicali. In questo, io ritengo, Costa eccelse sopra ogni altro canzoniere.

La commistione modale (anche conosciuta come “bifocalità” tonale), ovvero l'alternarsi tra la strofa e il ritornello del modo minore e maggiore della stessa tonalità, compare nelle canzoni da me analizzate quindici volte, con una incidenza dunque di circa una canzone ogni tre. Tra le ventuno canzoni composte da Costa da me prese in esame, la bifocalità appare in cinque casi nella forma tradizionale (strofa in minore, ritornello in maggiore), mentre in un'unica circostanza i termini sono invertiti:³⁹ anche in questo campione l'incidenza della bifocalità in un brano su tre è a grandi linee confermata.

Di queste sei, quattro sono di carattere popolare e tre riportano un sottotitolo.⁴⁰ Delle restanti due, una (*Era de maggio*, Costa, 1885) concentra tutta la

37. I sottotitoli compaiono complessivamente tredici volte tra le quarantadue canzoni analizzate.

38. Oscillanti tra poli diversissimi: dal richiamo di un venditore ambulante (*'E 'ccerese*, Valente, 1888; *'E spingule frangese*, De Leva, 1888) ad intensissime liriche ricche di espedienti retorici (*Napulitanata*, Costa, 1884; *Catari*, Costa, 1892).

39. In *Maria Rò* (Costa, 1886) brano originalissimo nelle sue forme e strutture, lo stesso Costa inverte la regola, utilizzando il modo maggiore per le strofe ed il minore per il ritornello. Cfr. Plenizio Gianfranco, *La forma nella canzone napoletana dell'Ottocento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 80-1. Per una dettagliata analisi di numerose canzoni classiche napoletane cfr., a firma dello stesso autore, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009.

40. Le canzoni che presentano la bifocalità sono *Era de Maggio*, *Luntanamente*, *Ma chi sa?*, *Maria Ro'* (sottotitolo “Serenata”), *Oje Marena'* (“Barcarola”), *Va te spassa!* (“Canto a stesa”).

sua carica emotiva sui contrasti — dei quali la bifocalità è il perfetto espediente retorico-musicale — tra il prima e l'adesso, la separazione e la riconciliazione. L'altra (*Luntanamente*, Costa, 1886) non ha apparenti motivazioni nel testo o nel *mood* complessivo: la bifocalità potrebbe giustificarsi qui per l'utilizzo del coro durante il ritornello (espediente di sicuro gradimento alle feste di Piedigrotta, dove il brano fu in concorso), coro che nel repertorio napoletano mal si presta a cantare sul modo minore. Si può comunque affermare che alla commistione modale, quantunque non frequentissima, si ricorresse per rimarcare una precisa estetica dalla forte connotazione popolare. Ciò non significa però che la bifocalità stessa fosse un mezzo originariamente popolare: essa presuppone un contrasto, quello tra strofa e ritornello, sconosciuto alla musica popolare napoletana precedente la seconda metà dell'Ottocento.⁴¹ Ed infatti, i primi ad integrare questa tecnica nel repertorio furono i compositori colti (su tutti Costa e Tosti), che la trassero da romanze di autori operistici quali Rossini e Donizetti.

Questo è un fenomeno estremamente interessante: un espediente retorico di estrazione colta, specchio della classe borghese, viene riarticolato artificialmente in elemento popolareggiante, nonostante della classe popolare non possa riflettere affatto le caratteristiche. Posizionata a metà tra le "strutture di superficie" e gli "schemi profondi",⁴² la bifocalità è insieme al ritornello il più vivido testimone del cambio di registro della canzone napoletana a fine Ottocento: i tratti lirici e la "psicologia" più o meno profondi dei personaggi di Di Giacomo non possono più essere musicati con le stesse forme statiche e ripetitive delle canzoni del repertorio orale precedente.

Rivolgendo ora lo sguardo al testo, si nota che su quarantadue poesie trentadue sono strutturate sull'alternanza di strofa e ritornello, mentre le restanti dieci sono stanze indivisibili. Delle trentadue che prevedono il ritornello, ben ventidue constano di tre stanze, scelta funzionale sia alla narratività della canzone sia al fatto che il testo doveva spesso essere contenuto in una, massimo due pagine stampate.⁴³ A confronto però, le poesie musicate da Salvatore Gambardella non

Per le loro caratterizzazioni ritmiche, armoniche e testuali le ultime quattro canzoni elencate possono pienamente dirsi popolarische. I tre sottotitoli scelti da Costa sopra elencati sono decisamente meno comuni, a ulteriore riprova della sua maggiore libertà artistica e del minore ricorso a tratti stereotipati.

41. Inoltre è un "congegno" troppo legato a meccaniche tonali per riferirsi la sua nascita alla musica popolare, dalle tinte sicuramente più modali.
42. Middleton, op. cit., pp. 283-4. La bifocalità sarà sia influente verso i primi (scegliendo di applicarla, saranno condizionate la melodia e l'armonia) sia influenzata dai secondi (il testo, venendo prima di ogni altro elemento nella canzone, sarà fondamentale per la forma sulla quale innestare la bifocalità).
43. Canonicamente nella prima stanza la presentazione del tema, del personaggio, dell'ambiente; nella seconda del problema o comunque di una situazione che presuppone una risoluzione, nella terza della risoluzione.

contemplano quasi mai l'assenza del ritornello:⁴⁴ su trentasette canzoni analizzate, solo una presenta stanze indivisibili.

Il ritornello, elemento colto già impiegato nel Trecento e scarsamente impiegato nella musica dei ceti più bassi,⁴⁵ diventa a partire dal secondo Ottocento indispensabile.⁴⁶ Esso trova impiego ininterrottamente dalla sua immissione nel repertorio napoletano fino ad oggi, indipendentemente dalle articolazioni più superficiali quali ritmo, strumenti, testo ed armonia, innestandosi così nel profondo della forma, in un *grundsatz* più essenziale.

Il ritornello certifica in effetti l'appropriamento da parte della borghesia della canzone. In questo "gioco di potere" musicale anche l'avanzamento tecnologico ed editoriale (*ça va sans dire*, d'impronta borghese) ha una grande importanza, avendo senz'altro contribuito al declino delle forme orali più popolari.

La metrica della strofa digiacomiana è imperniata sulle quartine di endecasillabi, il più delle volte di ritmo giambico; notevole è la libertà di ordinamento delle rime, sebbene quella alternata sia la più ricorrente. Il ritornello ha una minore regolarità nei metri utilizzati: si ritrovano, senza sostanziali predominanze, versi che vanno dai quinari agli endecasillabi.

Guardando al contrario a Gambardella,⁴⁷ i settenari e gli ottonari sono preferiti di poco a tutti gli altri, probabilmente per la loro semplicità metrica e per la musicalità cantilenante, a garanzia di una facile "presa" sull'ascoltatore di canzoni sicuramente meno impegnative rispetto a quelle di Costa.

Tornando a Di Giacomo, il contenuto delle strofe — com'è prevedibile — è prevalentemente narrativo e descrittivo (le quali descrizioni risolvono spesso nel bozzettismo), mentre il ritornello alterna in maniera più equilibrata versi lirici (come prevedibile quasi assenti nelle strofe) a narrativo-descrittivi. Le categorie tematiche preferite da Di Giacomo insistono su di un amore il più delle volte tragico: desiderato, non corrisposto, finito. Frequenti sono comunque i riferimenti lirici a Napoli e alla sua natura, il suo mare, alle figurine e alle macchiette.

Giungendo alla melodia, si nota la tessitura più ampia del ritornello rispetto alla strofa. Questa non arriva mai a toccare una dodicesima, laddove il ritornello la raggiunge otto volte. Al contrario, la strofa suddivide le sue estensioni perlopiù tra gli intervalli di sesta (tredici volte) e ottava (quindici). Il ritornello è limitato alla sesta solo cinque volte, e tocca diciassette volte un'ottava. Il perché di questa differenza è facilmente intuibile. Dapprima, la strofa descrive il più delle

44. Cfr. Ruberti, op. cit.

45. Cfr. Fallows David, *Formes fixes*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Oxford, 2001, vol. IX, p. 96.

46. Quasi pleonastico richiamarsi nuovamente al verso di apertura di *Canzone a Chiarastella*.

47. Che nella metà delle canzoni analizzate musica testi di Aniello Califano, e nella restante metà di numerosi altri autori.

volte un avvenimento, una narrazione. Così, un canto più contenuto e più vicino alla voce parlata favorisce la comprensibilità.

L'ascoltatore comprenderà come ad una discordanza melodica tra le due sezioni corrisponda anche una discordanza di contenuti testuali: questa sfasatura privilegerà la caratteristica dialettica di aperto/chiuso attiva su tutti i livelli della canzone "borghese".

Al di là di queste caratteristiche retoriche e morfologiche, c'è però anche un indiscutibile fattore estetico, che vuole che il ritornello sia il luogo dove il sentimento lirico del protagonista può avere la sua naturale esternazione magnificando la linea vocale con volteggi di ampio respiro.

Altro importantissimo aspetto è la presenza degli idiomatismi melodici, particolarità che colorano la melodia, rendendola spesso immediatamente riconoscibile come napoletana. Il secondo grado diminuito, la quarta eccedente, il tritono melodico, ed infine l'alternanza del settimo grado maggiore e minore: ciascuna di queste alterazioni compare nelle canzoni analizzate cinque volte, per una incidenza complessiva di venti casi distribuiti in quattordici canzoni. Grazie ad essi, la melodia può fluttuare cromaticamente sui gradi più caratteristici della scala, su volteggi semitonalmente intorno alla tonica e/o alla dominante. Sono dati della massima importanza, perché testimoni delle potenzialità di un canto che vuole essere al tempo stesso raffinato e spontaneo, potenzialità che reputo nel repertorio da me analizzato espresse ancora in maniera sapiente, convincente e naturale.⁴⁸

Il profilo melodico, indicato da Middleton nella presentazione della teoria dell'articolazione come uno dei cardini sui quali costruire una analisi articolatoria della canzone, nel nostro caso si presenta il più delle volte come ondulato, ovvero un "movimento oscillatorio fra due note strutturali",⁴⁹ note che il più delle volte saranno la dominante e/o la tonica. Questo principio oscillante, proprio perché tendente alle due altezze principali della scala, creerà "un tipo di intelaiatura aperta/chiusa. Qui l'implicazione dell'oscillazione è di un rapporto domanda/risposta o antecedente/consequente".⁵⁰ Il profilo ondulato — aperto/chiuso compare perlopiù nelle strofe, affermandosi maggiormente proprio su tonica e dominante. Come per l'ampiezza della melodia, questi principi melodici consentono una maggiore discorsività al verso cantato. Al contrario, seppur il ritornello faccia un notevole uso di un profilo ondulato (ma non altrettanto

48. Non posso fare a meno di confessare che tratti come, solo per fare pochi esempi, le seconde eccedenti di E.A. Mario a Novecento inoltrato (*Tammurriata nera*, 1944; *Donn'Amalia*, 1960) e le terribili tirature di lidio in *Fresca fresca* (Pisano - Lama, 1929), mi suonano banali, svuotate del loro fascino, nient'altro che espedienti retorici fini a sé stessi.

49. Middleton, op. cit., pp. 280-1.

50. Ibid., pp 281-2.

aperto/chiuso quanto la strofa), presenta una maggiore ricorrenza di disegni arpeggiati e terrazzati. La maggior incidenza delle strutture terrazzate nel ritornello consente a questo di far leva, oltre che sulla ariosa cantabilità, su un motivo o un tema che possa colpire l'ascoltatore ed imprimersi nella sua memoria.⁵¹ Riproporre un tema su diverse altezze assicura la memorizzazione evitando la ripetizione identica di quanto già sentito.

Brevemente, i ritmi di 6/8 (spesso come ritmo di Tarantella) e di 2/4 sono in assoluto i più utilizzati.

Sul piano dell'organizzazione formale, l'unica forma veramente contemplata è la cosiddetta "di aria".⁵² Seppur proposta in numerosissime varianti, è l'incontrastata regola per reggere l'architettura di una canzone napoletana classica. Se quindi l'assimilazione di questa forma è inequivocabile, confermandone localmente l'utilizzo che su scala italiana ne facevano da tempo i compositori di matrice colta, risultano confermati e rafforzati il carattere solistico della canzone napoletana stessa e l'accento sulla performance artistica, sulla composizione ragionata piuttosto che sulla spontaneità orale.

Le meccaniche compositive della forma aria confermano anch'esse la forte articolazione della canzone napoletana di fine Ottocento verso tendenze e linguaggi di impostazione borghese, con tutto ciò che ne consegue, ed il suo allontanamento dalla radice popolare. È questo l'"essenziale" sul quale la classe egemone non ha sindacato, laddove le "concessioni" non riguardano che gli aspetti superficiali come la melodia. Ma la borghesia non solo ha assorbito gli elementi popolareschi come le peculiarità melodiche ed il ritmo di tarantella:⁵³ ha anche incanalato i ceti più bassi verso una canzone di cui essa stessa ha imposto i suoi principi, il ritornello e conseguentemente la forma di aria.

Sarebbe auspicabile la riproposizione di un tale approccio verso altre fasi e periodi della musica popolare partenopea, in particolare — ritengo — quelle

51. Anche lo stesso Di Giacomo era ben conscio della necessità di un buon ritornello. Lo testimoniano i celebri versi di *Canzone a Chiarastella*, dove la canzone "parla" di sé stessa: "Ogne canzone tene 'o riturnello / Ca è comme fosse 'o pierno 'e ogne canzone / E ca pe' tanto è cchiù azzecuso e bello / Pe' quanto cchiù se 'ntreccia 'e 'spressione".

52. Nelle canzoni analizzate, l'unico caso che si allontana da questa costante è una *bar form* AB/C che compare 2 sole volte (*Luntanamente* e *'A Canzona d'a Zi' Teresa*, E. A. Mario, 1942). Per la forma di aria, cfr. Privitera Massimo, «Ogne canzone tene 'o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1/2011, pp. 14-26. Brevemente, la forma di aria prevede uno schema AA//BB entro il quale il contrasto tra le due sezioni innesca gran parte dell'interesse musicale.

53. Scongiorando ad un tempo ciò che Foucault chiama la loro "pesante, terribile materialità" ed attribuendogli un valore di spensierata dissimulazione di appartenenza a ceti inferiori. Cfr. Vacca, *Vedi Napoli*, p. 99.

ERA DE MAGGIO!...

Parole di S. DI GIACOMO

Musica di M. COSTA

Allegro
8

legato

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

p

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

un po' ritardando *3*

E-ra de maggioio, 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,

3

cchiù tiempo pas - se a cchiùme n'al-li - cor - do, frescaera 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 *col canto*

Meno mosso
cresc. elegantissimo 21

E di - ce - va: Co - re, co - re! Co - re mio! lun - ta - no va -
Nun se sa - na; ca sa - na - ta si se fos - se, gio - ia mi -
- ie; tu me las - se, io con - to lo - re, cli sa quan - no tur - nar - ra. ie! Ri - spun - te - vo -
- a, mmiez a sta - ria mbar - za - ma - ta a gua - dar - te io nu' star - ri - al E te di - co -
"Tur - nar - rag - gio quan - no tor - 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 -
mag - gio pu - re a mag - gio io ston - go cca', si stu scio - re tor - na a mag - gio pu - re a
- mo - re, fa de me chel - lo che buò! tor - na mag - gio, e tor - na am - mo - re, fa de
mag - gio io ston - go - cca' buò!
me chel - lo che

S. 866 2.

Esempio 1: spartito di *Era de maggio* (edizione Santojanni del 1932)

precedenti alla deposizione dei Borbone così da poter poi confrontare tramite la conseguente scheda sintetica le diversità stilistiche dei due periodi.⁵⁴

Nella penna di un poeta raffinato come Salvatore Di Giacomo, comunque, i due elementi borghese e popolare si fondono con levigatezza e spontaneità: nei testi più popolareggianti i sentimenti non perdono mai la nobiltà d'animo e l'introspezione,⁵⁵ quelli più riflessivi e misurati il legame con l'esperienza concreta.⁵⁶

Di seguito l'applicazione della teoria dell'articolazione al brano *Era de maggio* (spartito all'Esempio 1), di cui riporto la scheda analitica:

TABELLA 1: SCHEDA ANALITICA DI *ERA DE MAGGIO*

Titolo: Era de Maggio	Editore: Santojanni
Sottotitolo:	Luogo di pubblicazione: Napoli
Autore musica: Mario Costa	Anno di pubblicazione: 1885
Autore testo: Salvatore Di Giacomo	Versione: Canto e pianoforte

Schema metrico: due stanze con schema Strofa//Ritornello. Strofa: due quartine di endecasillabi a rima alternata; rime: ABAB, CDCD. Ritornello: due quartine di ottonari a rima alternata (gli ultimi due versi della seconda quartina sono ripetuti); rime efef ghgi
Categorie tematiche: Amore corrisposto, distacco
Contenuto testo: La Stanza 1 ha carattere bozzettistico/descrittivo, la Stanza 2 di sfogo lirico
Destinazione del canto: femminile
Chiave e tipo di voce: chiave di violino ordinaria, senza indicazioni di registro
Tonalità: Strofa: La minore. Ritornello: La maggiore (brevi modulazioni ai toni vicini)
Metro: 3/4
Agogica: Allegro
Dinamica: Introduzione in <i>f</i> , Strofa e Ritornello in <i>p</i>

54. Il maggiore problema che comporterebbe questo studio sarebbe probabilmente sopperire alla mancanza di fonti musicali affidabili quali gli spartiti, che invece abbondano per il periodo tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale.

55. Ad esempio, in *Lariulà* (Costa, 1888): "Ah, vocca rossa comm' a nu granato! / Chi 'o ssape 'o tempo antico si è fernuto?".

56. Così *Catari* (Costa, 1892): "Marzo, tu 'o ssaje, si' tu / E st'auciello, songh'io. / Marzo, nu poco chiove / E n'atu ppoco stracqua".

<p>Organizzazione formale: Stanza 1: Introduzione (12 bb), Strofa//Ritornello; Stanza 2: solo parole con coda per finale (7 bb)</p> <p>Sezioni: Strofa A A' // Ritornello B B'. Forma di aria</p> <p>Fraseologia: Strofa: A [a + b (8+8)] A' [a' + b' (8+8)] // Ritornello: B [c + d (8 + 8)] B' [c' + e (8 + 8)]</p> <p>Note: ogni coppia di versi delle Strofe è musicata nelle canoniche 8 bb., ma l'ultima sillaba è prolungata per altre 2</p>
<p>Funzioni primarie: tensionali V-I oppure II-V-I (II grado abbassato in A')</p>
<p>Tessitura vocale: Do₃-Mi₄</p> <p>Gesto melodico: Strofa: plagale; Ritornello: autentico</p> <p>Movimento: Strofa: gradi congiunti, con disegno conclusivo di settima minore ascendente; Ritornello: gradi congiunti, con alcuni salti ascendenti di terza e quarta</p> <p>Profilo: Strofa: ondulato; Ritornello: ondulato con struttura aperto/chiuso</p> <p>Idiomatismi: oscillazione del settimo grado alterato/naturale nella Strofa</p>
<p>Prosodia: Strofa: semiminime (con alcune eccezioni); Ritornello: dalla croma alla minima</p> <p>Influssi tra ritmo verbale e musicale: endecasillabi e ottonari intonati con valore più lungo sull'ultimo accento metrico</p> <p>Formule di accompagnamento: Strofa: semiminime; Ritornello: valzer</p> <p>Peculiarità nel rapporto poesia-musica: tonalità minore per la malinconia della Strofa, maggiore per la gioia del ricongiungimento del Ritornello (la transizione al maggiore potrebbe anche essere dovuta al ricordo del "motivo antico")</p>

Era de maggio è una delle canzoni di più grande successo — e tra quelle dai maggiori pregi artistici — di tutta la produzione Di Giacomo-Costa.

È una canzone intrinsecamente colta: nonostante i trattamenti armonici, ritmici e melodici della strofa siano caratteristici delle pratiche musicali popolari, essi non sono utilizzati con lo scopo di dipingere alcunché di etnico, ma solo per creare un forte contrasto formale con il ritornello. La vicenda narrata non ha alcuna connotazione riconducibile ad una situazione o gruppo sociale piuttosto che ad un'altra, per cui allo stesso modo la musica rimane estranea a modulazioni tecniche che la incanalino unilateralmente verso determinati contesti culturali. In effetti, *Era de maggio*, grazie alla sua ricchezza "dialettica" si potrebbe definire senza alcun problema come un lied nell'accezione più classica del termine: come avviene nell'espressione colta, la canzone oscilla tra poli opposti che partendo dal testo si riflettono sulla musica.

Il primo fattore contrastante, e più evidente, è la contrapposizione temporale tra il passato della prima stanza e il presente della seconda; tra la mancanza, il distacco, l'attesa, e la riconciliazione, il ritorno, il "lieto fine".

Così, tutte le caratteristiche della strofa appartengono ad un linguaggio più popolare: l'insistere perlopiù su tirature melodiche limitate (terza minore e

quarta giusta, rispettivamente sull'accordo di tonica nella prima coppia di versi della quartina, e di sottodominante nella la seconda coppia; il diatonismo quasi assoluto che risulta in una linea eolia pura, tranne che nei momenti in cui la sensibile è impiegata più per scopi coloristici che armonici; il rifiuto di una affermazione della dominante vera e propria (l'accordo di dominante Mi maggiore, con tanto di sensibile, è seguito da quello di sottodominante);⁵⁷ l'ossessiva ripetitività della successione armonica VI-I e dell'oscillazione melodica nell'ambito di una sesta nei primi due versi (battute 13-23) e V-IV con oscillazione perfino nell'ambito di una sola quarta nei successivi due (battute 24-32); un accompagnamento estremamente scarno, dove le armonie si muovono in maniera piuttosto arcaica, e dove il disegno basso sul primo tempo / triade su secondo e terzo suggerisce l'impressione di una chitarra suonata dal protagonista per accompagnarsi senza troppi fronzoli. Tutte queste "intelaiature" (richiamando nuovamente i termini usati da Middleton) articolano la strofa dandole un fortissimo senso di statico, di un rimando a tempi antichi e dimenticati e, volendo, anche di una ricorrenza ciclica del tempo oramai perduta. Con assoluto contrasto, l'ultimo verso della strofa annuncia il ritornello tramite un ampio disegno che arpeggia una settima minore ascendente recuperando poi la dominante tramite gradi congiunti (battute 50-55).

Giunto il ritornello, ecco il cambio di registro da popolare a colto, dalla grandissima forza espressiva: il brano modula per transizione al modo maggiore, la più classica delle "bifocalità" tonali minore/maggiore tanto celebrata: così tutto sembra prendere nuova vita, diventare arioso, cantabile, liberato; l'andamento (meno mosso, legatissimo) richiama un valzer, suggerendo forse che valzer fosse anche la canzone che "cantavamo a doje voce"; la formula di accompagnamento si avvale di crome, di ampi accordi spezzati della mano destra, di una maggiore densità di parti e raddoppi e dell'alternanza ritmica di figure prima assenti; le note puntate del canto sul tetracordo ascendente di dominante assicurano una forza propulsiva alla melodia del tutto assente nella strofa; gli ampi movimenti melodici, dalla struttura aperto/chiuso, con la decima do_3 - mi_4 coprono gran parte dell'estensione del cantante, garantendo nel migliore dei modi la distesa e morbida cantabilità richiesta al ritornello di una canzone napoletana.

Infine, azzarderei l'ipotesi per la quale tutte queste opposizioni si esplichino anche in una certa "sensualità" della poesia, che nella prima stanza esprime un ricordo fatto di sensazioni eteree, impalpabilmente odorose, dichiarate nel verbo "addurava" del quarto verso. All'opposto, nella seconda stanza la presenza fisica, concreta, si esprime in un saldo possesso visivo della scena descritta (il verbo chiave qui sarebbe "guardarte" del quarto verso del ritornello): le volatili impressioni sono sostituite da effettive sicurezze, la più importante delle quali è

57. Risultando anche in una falsa relazione di tritono sol # - re.

il fiducioso abbandonarsi all'amore col quale si chiude la poesia: "Torna maggio e torna ammore / Fa de me chello che buò!".

Con la sua ricchezza di contenuti *Era de maggio* riesce — probabilmente meglio di tutte le altre canzoni del repertorio — ad articolare nel modo più naturale possibile tutte le componenti musicali dei due ceti sociali in gioco nella canzone napoletana classica, rimanendo tuttavia equidistante da entrambi. Potrà apprezzare *Era de maggio* tanto il colto amatore di musica nel suo salotto o caffè, quanto la stessa persona che riconosce come "proprie" canzoni come la succitata *Lariulà*, od ancora *Oili Oilà* (Costa, 1885), *'A ritirata* (Costa, 1887) o *'E spingule frangese*, tutte dal piglio innegabilmente popolare e che d'altra parte il borghese potrebbe apprezzare proprio per questa articolazione più univoca, nel nome di un innocuo abbandono momentaneo ad un mondo idealizzato nella canzone e dal quale ben si guarderebbe in altri contesti. Ritengo quindi che il vero punto di forza di *Era de maggio* sia la presenza contemporanea e disinvolta di elementi distinti, che, anziché richiamare ascoltatori o fenomeni musicali differenti tramite espedienti musicali "rivolti" a precise categorie sociali, sono articolati in modo tale da essere egualmente riferibili ad un pubblico il più vasto possibile.

DOMENICO EMANUELE MATANIA

INDAGINE STILISTICA DELLA PRODUZIONE DI SALVATORE GAMBARDELLA

Salvatore Gambardella è stato uno dei più proficui compositori del ‘periodo d’oro’ della storia della canzone napoletana. Ricordato in particolar modo per il brano *’O marenariello* (1893), fu autore di alcune tra le più famose composizioni nel periodo che intercorre tra gli anni Novanta dell’Ottocento fino al 1913, anno della sua morte. Le fonti a lui relative lo avvolgono in un alone di mistero e quasi di leggenda, soprattutto perché non aveva ricevuto alcun insegnamento musicale. Da qui è interessante partire per comprendere la particolarità e l’eterogeneità che sono alla base della produzione dell’autore: il solo fatto che Gambardella componeva canzoni senza alcuna formazione musicale stimola la ricerca e la curiosità.¹

Una fonte ricca di informazioni sulla vita di Salvatore Gambardella è la biografia che Biagio Chiara — poeta, prosatore e critico d’arte contemporaneo a Gambardella e probabilmente persona a lui molto vicina — scrisse pochi giorni dopo la morte del compositore.² Si tratta di un testo fortemente agiografico, basti pensare che l’appellativo maggiormente utilizzato nell’opera in riferimento a Gambardella è “eroe”, in virtù anche del fatto che “sconosce il rigo musicale,

-
1. Gli studi da me effettuati sulla figura di Salvatore Gambardella sono stati caratterizzati da una prima fase di ricerca bibliografica utile ad inquadrare al meglio il personaggio nel contesto di riferimento, e da un secondo momento di analisi musicologica effettuata direttamente sugli spartiti dei brani da lui composti. A questo riguardo, è utile sottolineare che il lavoro di studio musicologico che ho svolto si inserisce nell’ambito delle operazioni di analisi e catalogazione del fondo di spartiti “Canzone napoletana” della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, operazione realizzata dalla cattedra di Musicologia e Storia della musica dell’Università degli Studi di Napoli “Federico II” in collaborazione con il Centro Studi Canzone Napoletana (con lo scopo di digitalizzare gli spartiti e di dar vita a schede informatiche riportanti informazioni di base sui singoli brani, secondo un protocollo d’intesa sottoscritto tra la stessa Biblioteca Nazionale e Università “Federico II”).
 2. Chiara Biagio, *Salvatore Gambardella*, Bideri, Napoli, 1914.

sconosce la nota grafica: l'uno e l'altra ignorerà sempre e sarà grande anche per tale ignoranza".³

Interamente dedicato alla vita del compositore è anche il film *Quando tramonta il sole* (1955), di Guido Brignone. La pellicola può essere innanzitutto associata ai cosiddetti "musicarelli",⁴ e non può e non deve essere vista con l'intenzione di trarre dati storici circa la vita di Gambardella; ciò che trova riscontro nelle fonti è la storia di un giovane compositore "orecchista" che ottenne il successo e che fu colpito dalla morte a soli quaranta anni. Tutti i testi di storia della canzone napoletana citano a più riprese l'autore "orecchista", da De Mura, Palomba a Di Massa. Lo stesso Salvatore Di Giacomo nel 1935 dedicò un articolo a Gambardella. Ciò che emerge dunque in tutte le fonti è un forte carattere agiografico, tipico d'altronde di gran parte della bibliografia sulla storia della canzone napoletana.

Gli aneddoti "agiografici" che riguardano Salvatore Gambardella sono diversi. Tra essi quello di Ernesto Murolo, poeta e grande esponente della canzone napoletana, che nella sede della Ricordi avrebbe intonato al pianoforte la melodia di *Furturella* (1894), composizione di Gambardella con i versi di Pasquale Cinquegrana, davanti a Giacomo Puccini, il quale, venuto a conoscenza che il brano era di un "orecchista", restò stupefatto: "Orecchista?! [...] La canzone ha una progressione musicale discendente, degna del più grande musicista classico!"⁵ Memoria vuole che lo stesso Giacomo Puccini regalò un pianoforte all'autore di *Furturella* e l'episodio lo convinse ad apprestarsi agli studi musicali. Imparando la notazione musicale Gambardella ebbe il tempo, prima della morte, di scrivere di persona le note delle ultime sue canzoni, tra cui *Quanno tramonta 'o sole* (1911). Non solo Puccini ebbe modo di elogiare le melodie di Gambardella: il compositore "Nicolò van Westerouth sosteneva che Donizetti soltanto avrebbe potuto scrivere l'introduzione di *'O marenariello*";⁶ e, ancora, il compositore "Nicola d'Arienzo soleva ripetere che avrebbe dato la vita per scrivere il ritornello di *Furturella*".⁷ Curiosa risulta pure un'affermazione di Libero Bovio relativa ad un suo ricordo d'infanzia: Bovio racconta che la madre suonava musica classica per allontanarlo dalle canzonette contemporanee, ma, così facendo, non

3. Ibid., p. 37.

4. Per una bibliografia sui "musicarelli" cfr. almeno *Nessuno ci può giudicare. Lungo viaggio del cinema musicale italiano 1930/1980*, a cura di Renato Venturelli, Fahrenheit, Roma, 1998; *Enciclopedia del Cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003.

5. Cfr. De Mura Ettore, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Il torchio, Napoli, 1968, vol. I, p. 290; Palomba Salvatore, *La canzone napoletana*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2001, p. 48; Di Massa Sebastiano, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1969, p. 160.

6. Di Massa, op. cit., p. 160.

7. Ivi.

faceva altro che convincerlo della “superiorità di Gambardella e di Di Capua su Beethoven”.⁸

Ho cercato dunque di ricostruire in maniera quanto più lucida la vita e la carriera dell'autore, indipendentemente dai toni celebrativi di gran parte della bibliografia. Salvatore Gambardella nacque a Napoli il 17 novembre 1871 in una famiglia umile, figlio di un portinaio del popolare quartiere di Montecalvario. L'infanzia di Gambardella fu priva di un'educazione scolastica, tantomeno di un'educazione musicale, ma in un periodo in cui le strade e i vicoli di Napoli brulicavano di musica, specie durante il periodo della festa di Piedigrotta, l'istinto musicale del futuro autore dovette necessariamente essere colpito dalla miriade di composizioni dell'epoca. Rimasto presto orfano di padre, fu costretto ad accettare un'occupazione in una bottega di lavorazione del ferro alle dipendenze di Vincenzo Di Chiara, a sua volta compositore di canzoni napoletane di successo.⁹ Nonostante il giovane — come detto — era privo di una cultura musicale “scolastica”, era solito assistere da “infiltrato” in particolare ai melodrammi in scena al Teatro San Carlo. Questi ed altri fattori ebbero qualche effetto sull'innato istinto musicale di un giovane “scugnizzo” che allora provava a stento a strimpellare il mandolino.

Il momento vero e proprio che portò Gambardella alla composizione delle sue prime melodie sa di leggenda. Di sicuro decisivo ai fini del successo di Salvatore Gambardella come autore fu l'incontro con Ferdinando Bideri, proprietario dell'omonima casa editrice trasferitasi dal 1883 in via San Pietro a Majella. Percorrendo la strada del Conservatorio di Napoli, transitando per piazza Bellini dove ancora oggi si erge la statua del compositore siciliano, il giovane Gambardella bussò alla porta dell'editore Bideri nonostante i precedenti tentativi di presentare una sua composizione non fossero andati per il meglio. Bideri, però, rimase ammirato dalle note del giovane e ne affidò la scrittura musicale al maestro Achille Longo, insegnante al Conservatorio. Quella composizione passò alla storia con il titolo iniziale di *'O mare e bà!* sui versi di Diodato Del Gaizo, e ottenne la vera e propria consacrazione con la successiva versione di Gennaro Ottaviano *'O marenariello*. Quest'ultima fu proposta per la prima volta in una sera d'agosto del 1893 al Nuovo Politeama, ed in breve tempo ottenne uno strepitoso successo. Era prassi del tempo divertirsi a modificare i versi delle canzoni dell'epoca ed Ottaviano, diciannovenne garzone di vnaio, aveva tramutato *'O mare e bà* in *'O marenariello*, modificando inoltre le tre strofe e il ritornello e

8. Paliotti Vittorio, *Storia della canzone napoletana. I primi canti popolari, le antiche villanelle*, Newton Compton, Roma, 1992, p. 212.

9. Chiara, op. cit., p. 40. Tra gli altri, alcuni brani di Vincenzo Di Chiara sono *Guardanno 'o mare*, *'O parulaniello*, *'A Tossa*, *La spagnola*, *Palomma mia*.

introducendo i versi tutt'ora conosciuti. Di seguito sono messi a confronto i versi di Diodato Del Gaizo e quelli di Gennaro Ottaviano:

TABELLA 1: TESTI A CONFRONTO DI 'O MARE E BA'!... E DI 'O MARENARIELLO

DEL GAIZO	OTTAVIANO
'O MARE E BÀ!...	'O MARENARIELLO
<p>Strofa I Cuncè, mmiez' a stu mare putimmo pazzià e ciento cose care te voglio raccontà. Dinto a stu vuzzariello nisciuno vedarrà si quacche carezziello i' te vulesse fa.</p>	<p>Strofa I Oje né, fa prieste, viene, nun me fa spantecà, ca pure 'a rezza vene ch'a mmare sto a menà. Meh stienne sti braccelle, aiutame a tirà, ca stu marenariello te vo' semp'abbraccià.</p>
<p>Ritornello Mo ca stu mare nce cunnulea i' me recreo vicino a tte! Cu sta chitarra, Cuncè, sunammo e po' cantammo: "O mare e ba'!"</p>	<p>Ritornello Vicin' 'o mare facimmo ammore, a core a core pe nce spassà. So' marenare e tiro 'a rezza; ma p'allerezza stong'a muri.</p>
<p>Strofa II 'E stelle a una a una 'e sto sentenno 'e di', ca bella cchiù d' 'a luna Cuncetta mia tu sì. 'O ssape sulo Dio sentenno chesto ccà, int' a stu core mio stasera che nce stà.</p>	<p>Strofa II Vide che sbatte l'onne comme stu core ccà; de lacreme te nfonne ca 'o faie annammurà. Viene, 'nterr a st'arena nce avimma recrià; che scenne la Serena I' po' stong'a cantà.</p>
<p>Ritornello Mo ca stu mare ...</p>	<p>Ritornello Vicin' 'o mare ...</p>

<p>Strofa III 'O suonno, nenna bella nun me fa cchiù capì, sotto a sta capannella mettimmece a durmì. Guarda, faccella tonna, stu mare che te fa? 'nce sta cantanno 'a nonna pe nun ce fa scetà!</p>	<p>Strofa III: Oie né, i' tir' 'a rezza e tu stàtt'a guardà li pisce p' 'a priezza comme stann'a zumpà. E vide, pur' 'e stelle tu faie annammurà, ca stu marenariello tu faie suspirà.</p>
<p>Ritornello Mo ca stu mare ...</p>	<p>Ritornello Vicin' 'o mare ...</p>

De Mura spiega che ci furono finanche delle azioni legali da parte di Del Gaizo contro Ottaviano, ma fu tutto inutile a causa del grande successo che fu capace di riscuotere 'O marenariello.¹⁰ Se si cerca di comprendere le ragioni che portarono al successo il brano con le parole di Ottaviano, e non l'altro, permane il dubbio e la curiosità: le rime seguono il medesimo schema e, in ambedue i casi le parole risultano molto musicali. Per quanto riguarda il contenuto dei due testi letterari, sono entrambi molto simili, con qualche lieve differenza: in Del Gaizo emerge un carattere più erotico, l'amante Concetta è già con l'innamorato, che spende per lei parole dolci e si diletta al chiaro di luna; in Ottaviano, l'innamorato, in questo caso un giovane marinaio, sospira e *spanteca* speranzoso dell'arrivo dell'amata. Insomma, forse quello di Ottaviano dovette risultare un testo letterario più coinvolgente, ma questa unica lieve divergenza non spiega in ogni caso il diverso esito dei due componimenti poetici. Forse il brano con il testo letterario di Ottaviano dovette ricevere i consensi degli editori e degli addetti ai lavori prima ancora che del popolo, consensi che avrebbero portato il brano ad una diffusione senza confini. Non si riscontrano altre collaborazioni di Gambardella con Ottaviano, con Del Gaizo invece lavorò a diversi brani almeno fino al 1901.¹¹

La produzione di Gambardella si legò in particolar modo alle feste di Piedigrotta e ai *Cafè-chantant*: le stelle del caffè-concerto facevano a gara per accaparrarsi i brani di Gambardella legati al mondo del varietà. L'autore fu particolarmente vicino al mondo teatrale e dei *Cafè-chantant*, in quanto fu anche organizzatore di spettacoli.¹²

10. De Mura, op. cit., p. 130.

11. Tra gli altri si ricordano *Varchetta mia*, *Funtana mia*, *'A partenza d'e Cungedate*.

12. Il *Cafè-chantant* è una delle principali forme di spettacolo associate alla canzone napoletana: si trattava di locali pubblici, Caffè, birrerie, vinerie, salotti dove il pubblico poteva assistere a forme di varietà e di spettacoli caratterizzati principalmente da esibizioni canore. Innanzitutto è d'obbligo citare il fenomeno del *Cafè-chantant* in relazione alla sua origine francese, in

Il poeta con il quale Salvatore Gambardella collaborò maggiormente fu Aniello Califano. I due dovettero essere legati da intima amicizia e le numerose composizioni che recano il loro nome dovettero essere frutto della fattiva e reciproca influenza artistica. Al 1907 risale *Serenata a Surriento*, uno dei brani di maggior successo della coppia, al punto da essere premiato al concorso de «La Tavola Rotonda». Alla canzone è legato anche un aneddoto alquanto leggendario che chiama in causa i due: nonostante i numerosi brani di successo composti, Califano inizialmente non era ben visto dall'*elite* musicale napoletana. In un'occasione, dinanzi al poeta Giambattista De Curtis, l'autore avrebbe finto di inventare su due piedi i versi di una canzone, ma in realtà quel brano era già stata composto insieme a Gambardella ed entrambi avrebbero organizzato il tutto per attirare l'attenzione di De Curtis, tra i più scettici nei confronti del poeta. Lo stesso De Curtis, ignaro dell'inganno, sarebbe rimasto attonito dinanzi all'istintiva creazione di Califano. Numerosi furono i brani di successo della coppia, come *Nini Tirabusciò* del 1911, e di certo la morte prematura di Gambardella rappresentò un duro colpo per Aniello Califano sia dal punto di vista umano sia da quello professionale.

Gambardella lavorò proficuamente anche con Ferdinando Russo. Negli anni dell'affermazione a Napoli della Poliphon, lo stesso Russo fu nominato direttore artistico della casa editrice e questo spiegherebbe anche la collaborazione di Gambardella con la ditta di origine tedesca.

Altre importanti collaborazioni durante il percorso professionale di Gambardella si registrano con Pasquale Cinquegrana, Giovanni Capurro, Giuseppe Capaldo e Rocco Galdieri. Da questi binomi nacquero brani che sono tutt'ora conosciuti e fanno parte del repertorio classico della canzone napoletana: solo per fare qualche esempio si possono citare *Furturella* (1894) con Cinquegrana, *Lili Kangì* (1905) con Capurro e *Come facette mammeta* (1906) con Capaldo.

Gambardella musicò versi anche per Salvatore di Giacomo, e Biagio Chiara tiene a sottolineare l'importanza e la proficuità di tale sodalizio: "Chè se la poesia

particolar modo parigina: il *Cafè-chantant* d'oltralpe era una forma di spettacolo legata a più ampio raggio al periodo della *Belle Époque* francese, era insomma una delle tante manifestazioni della bella vita parigina e al suo interno non avevano luogo solo esibizioni canore, ma anche spettacoli di danza, manifestazioni teatrali e cabarettistiche. Il *Cafè-chantant* napoletano trae senza dubbio spunto dal suo antenato francese, ma con una linea evolutiva legata in modo specifico alla canzone napoletana, al punto da creare quindi un fenomeno unico nel suo genere, che era possibile rintracciare solo nel capoluogo partenopeo. A tal riguardo la stessa "sciantosa", protagonista femminile dei *Cafè-chantant*, prendeva origine dalla parola francese *chanteuse* (cantante), ma nel panorama partenopeo andò a connotare sempre di più la donna maliziosa e seducente, di cui le qualità artistiche non erano le doti principali. Sull'argomento cfr., tra gli altri, Di Massa Sebastiano, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1969.

di Salvatore Di Giacomo è tale che di per sé contiene ogni musicalità, merito maggiore deriva a colui che quella musicalità interpretando, esprime nella composta bellezza di note che non la alterino”.¹³ Una delle prime collaborazioni tra Gambardella e Di Giacomo si attesta già nel 1895 con *'E trezze 'e Carulina*, e fu solo l'inizio di una lunga serie.¹⁴

Tra le altre collaborazioni “illustri”, Gambardella musicò versi di Ernesto Murolo e di Libero Bovio: tra i brani si ricorda in particolar modo *Pusilleco addirittura!* (1904) sui versi di Murolo. Inoltre musicò *Si chiagnere me siente ...* (1907) i cui versi erano stati composti a quattro mani da Murolo e Bovio.

Per quanto riguarda le edizioni degli spartiti, Gambardella lavorò come compositore non solo presso la Bideri, ma anche presso altre case editrici, come Ricordi, Poliphon, Santojanni e Morano.¹⁵ In ogni caso Gambardella mantenne ottimi rapporti con Ferdinando Bideri, con il quale intrattenne anche un fitto scambio epistolare; Chiara riporta una lettera del compositore indirizzata a Bideri, da cui emergono importanti notizie sia dal punto di vista musicale ed editoriale, sia riguardo agli ultimi mesi della vita di Gambardella. Di seguito ne è riportato uno stralcio:

Vi ringrazio di tutto cuore di quello che fate per me e mi auguro che non trascurerete mai le mie canzoni, nel vostro e nel mio interesse. Giustamente a ragione mi dite che mi hanno trascurato, cosa volete fare è una vera anarchia. Vi pare voi che siete il primo editore della canzone conoscete esattamente i veri canzonieri di cifra e giustamente avete sempre scritturato a mensile fisso tre o quattro nomi. Da queste mie parole potete rilevare tutto ciò che voglio dirvi. Vi fo sapere che passo meglio, ma appena sarò interamente guarito darò un bel concerto sotto la mia direzione senza grancasse e senza tromboni che è una vera profanazione per la canzone popolare [...]. Verrei personalmente a ringraziarvi ma sono in convalescenza, ma se per vostro piacere vi trovate a fare una passeggiata a Posillipo sarebbe per me una gran gioia avere una vostra gradita visita.¹⁶

Gambardella, pur avendo accettato contratti con altre case editrici, non ne fu soddisfatto, soprattutto dal punto di vista economico. A riprova di ciò possono risultare utili le parole di Salvatore Di Giacomo, che in un suo articolo su Gambardella e Di Capua affermava: “Saccheggiate fuori d'Italia da tutti i trascrittori di balletti esotici e da tutti i canzonieri dalla facile fama ed ancora dalla più facile

13. Chiara, op. cit., p. 77.

14. Altri brani scritti con Di Giacomo sono *'O core d'a femmena*, *Femmene femmene*, *Don Carluccio*, *Nannina Palomma*.

15. In un caso, inoltre, risulta coincidente il nome dell'autore dei versi e quello dell'editore: *'O frutto nuviello!* riporta i versi di P. Termini e risulta pubblicata dalla P. Termini Editore.

16. Chiara, op. cit., pp. 105-6.

fortuna, Gambardella e Di Capua morirono semplici e poveri come nacquero”.¹⁷ Gambardella trascorse gli ultimi mesi della propria vita in una villa a Posillipo — da quanto emerge dalla lettera —, afflitto da una malattia che lo condusse alla morte il 29 dicembre 1913.

All'indomani della sua scomparsa, nel gennaio 1914 Salvatore Di Giacomo con parole molto toccanti tratteggiò la figura di Gambardella in una serata al Nuovo Politeama in ricordo del musicista. Nel 1930 la rivista «Vita Nostra» promosse un'iniziativa per ricordare Salvatore Gambardella: all'iniziativa aderirono diversi artisti, tra poeti, compositori e critici che espressero il loro ricordo del compositore. Il 7 settembre 1935 fu affissa una targa a Piazza della Ferrovia per volere del Dopolavoro Provinciale di Napoli in ricordo di Salvatore Gambardella ed Edoardo Di Capua con dedica di Salvatore Di Giacomo.¹⁸ Ad oggi esiste una strada di Napoli intitolata a Salvatore Gambardella nel periferico quartiere di Secondigliano.

Delineata dunque la figura del compositore ho provveduto alla ricerca e allo studio degli spartiti dei suoi brani al fine di creare — come anticipato — un catalogo digitale per il fondo “Canzone napoletana” della Lucchesi Palli. Per procedere alla catalogazione è stata utilizzata una scheda elaborata con lo scopo di fornire un'analisi completa dei brani musicali, sia da un punto di vista di informazioni generali, sia da un punto di vista letterario, sia sotto l'aspetto musicale.

La prima parte della scheda riguarda proprio le informazioni più generali della canzone: innanzitutto il titolo del brano, corredato da un eventuale sottotitolo, e gli autori, sia della musica che del testo; dopodiché sono elencati alcuni dati relativi alla pubblicazione: l'editore, il luogo e la data di pubblicazione. Per chiudere questa prima parte della scheda è stato utile indicare la versione dello spartito utilizzata per la catalogazione: nella maggior parte dei casi si tratta di spartiti per canto e pianoforte, ma è possibile incontrare anche versioni per solo pianoforte o per mandolino.

La seconda parte della scheda riguarda tutto ciò che concerne il testo letterario. Innanzitutto sono riportati proprio i versi, in modo tale da avere un riscontro diretto relativamente alle informazioni che si troveranno in seguito. Dopo il testo compare l'indicazione delle categorie tematiche, l'organizzazione formale e lo schema metrico. Dal punto di vista formale la stragrande maggioranza delle canzoni napoletane della fase classica riporta lo schema strofa/ritornello. La parte della scheda relativa allo schema metrico, infine, presenta un'analisi strutturale che va ancora più a fondo rispetto all'organizzazione formale: si individuano

17. Di Giacomo Salvatore, *Gambardella e Di Capua*, «Piedigrotta OND», XIII (1935), p. 14.

18. Ivi: “Simboli del canoro popolo di Napoli Salvatore Gambardella-Edoardo Di Capua ne diedero in canzoni indimenticabili il palpito del mare luminoso l'armonia del cielo stellato il sirenusico incanto che hanno qui il sogno d'amore”.

il tipo di versi, la loro disposizione all'interno della sezione (strofa/ritornello) e lo schema delle rime.

La terza ed ultima parte della scheda è quella che riguarda la musica e si apre con la raffigurazione dello spartito stesso, che permette di ricavare tutte le informazioni utili all'analisi. Così come per il testo, anche per la musica viene riportata l'organizzazione formale, con la quale si intende la struttura del brano, ovviamente, dal punto di vista melodico: l'alternanza strofa/ritornello è la medesima rispetto a quella individuata con il testo, mentre elementi aggiuntivi possono essere l'introduzione strumentale, una coda o una parte corale. Altra informazione fondamentale ai fini analitici è l'individuazione della tonalità (uno dei tratti tipici della canzone napoletana classica è la cosiddetta "bifocalità" tonale, consistente nel trapasso da una tonalità minore all'omologa maggiore col passaggio dalla strofa al ritornello). La parte della scheda relativa alla melodia è importante per comprendere la struttura interna della composizione. Si individuano quelle che sono le frasi o le semifrasi all'interno del brano, a seconda delle battute che le formano: nel caso delle frasi, si riscontrano solitamente otto battute, che vanno indicate nella scheda con una lettera maiuscola; le semifrasi sono invece composte da quattro battute e vanno indicate con la lettera minuscola. Per chiarire ulteriormente le informazioni relative alla melodia, può essere utile riportare la tessitura e il profilo melodico: con la prima si indica l'estensione che si riscontra nel brano, o meglio la nota più bassa e quella più alta della melodia vocale; per profilo melodico, invece, si intende l'andamento della melodia nelle sue diverse parti, che può essere ascendente o discendente. Le ultime informazioni necessarie sono quelle relative al metro e al ritmo. Sia il tempo che l'indicazione agogica sono informazioni facilmente ricavabili all'inizio del brano, spesso, però, è utile prestare maggiore attenzione in quanto durante lo stesso brano il tempo può mutare. È infine indicato il vocabolario delle figure ritmiche impiegate sempre per la melodia.

Ecco un esempio di scheda completa del brano *'O marenariello* (spartito all'Esempio 1):

TABELLA 2: SCHEDA ANALITICA DI 'O MARENARIELLO

'O MARENARIELLO (1893)

Titolo: 'O Marenariello	Editore: Bideri
Sottotitolo:	Luogo di pubblicazione: Napoli
Autore musica: Gambardella S.	Anno di pubblicazione: 1893 (De Mura)
Autore testo: Ottaviano G.	Versione: canto e pianoforte

TESTO LETTERARIO

Categorie tematiche: mare, amore (corrisposto)
Organizzazione formale: Strofa/Ritornello, Strofa/Ritornello, Strofa/Ritornello
Schema metrico: Strofa→ due quartine con alternanza di settenari (rime a b ¹ a b ¹ / c b ¹ c b ¹)/ Ritornello→ due quartine di quinari, di cui gli ultimi tronchi (rime d e e b ¹ / f g g h ¹)

MUSICA

Organizzazione formale: Introduzione strumentale, Strofa, Ritornello, Strofa, Ritornello, Strofa, Ritornello
Tonalità (Strofa/Ritornello): Sol minore/Sol maggiore
Melodia: Strofa→ A, B/ Ritornello→ C. Tessitura dal re ₃ al fa ₄
Metro e Ritmo: Andante, 6/8. Vocabolario delle figure ritmiche compreso fra la minima e la semicroma con valori puntati

LEGENDA SCHEDA

<p>Schema metrico a: rima piana a¹: rima tronca</p> <p>Melodia A: periodo musicale di sedici battute A: frase musicale di otto battute</p>

'O Marenariello

Versi di G. OTTAVIANO

Musica di S. GAMBARDELLA

1.

Oje ne' fa prieste, viene,
nun me fa spatecà,
ca pure 'a rezza vvene
c' 'a mmare sto a menà.

Meh, stienne sti braccelle,
aiutate a tirà,
ca stu marenariello
te vo semp' abbraccià.

Vicin' 'o mare,
facimme 'ammore,

a core a core,
pe ce spassà

So' marenare
e tiro 'a rezza;
ma p' allerezza
stong' a muri.

2.

Vide che sbatte l'onne
comme stu core ecà...
De lacreme te nfonne
ca 'o faie annammurà.

Viene, nterr' 'a st' arena
nci' avimma recrià;

che scenne la Serena
i' po' stong' 'a cantà.

Vicin' 'o mare, ecc. ecc.

3.

Oje ne' i' tir' 'a rezza
e tu statt' a guardà,
li pisce p' 'a priezza
comme stann' a zumpà.

E vide, pure 'e stelle
tu faie annammurà,
ca stu marenariello
tu faie suspirà.

Vicin' 'o mare, ecc. ecc.

Andante.

CANTO

PIANOFORTE

- nè fa prieste, vie . . . ae, ann me fa spatecà

Versione ritmica italiana di LUIGI CONFORTI

I.
Vieni, fa presto vieni,
non farmi spasimar,
Vedi, la rete, vieni,
nell'onde vo a gittar.

Via, distendi le braccia,
aiutami a tirar,
questo marinariello
ti vuol sempre baciar.

Vien sovra il mare,
facciam l'amore,

a core a core
vogliam gioir.

Son marinato,
tiro la rete...
dell'allegrezza
voglio morir...

ca pu... re a rez za ve... ne... c'ia ma, re sto g mo...

...nà, Meh, stenne sti brac cel le

...a... lu... te m'a ti... rà... Ca stu ma, re na ri... el lo

le vo sem pre ab brac cià... vi ci... a' no mà... re

o Marinariello

2.
Vedi che sbatte l'onda
come questo mio cor.
Di lagrime m' inonda.
Mi fai tu innamorar.

Vieni su quest' arena,
ti voglio rallegrar;

discende la Sirena
e ci resta a cantar.

Vien sovra il mare, ecc. ecc.

3.
Guarda, io tiro la rete
e tu stammi a guardar.

I pesci in danze liete
tu non vedi guizzar?

Vedi, che pur le stelle
tu fai innamorar...
con quelle occhiate belle
mi fai tu sospirar.

Vien sovra il mare, ecc. ecc.

The image shows a musical score for the song 'O marenariello'. It consists of seven systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) in several places. At the bottom left, there is a publisher's mark 'Maresca's' and at the bottom right, a circular stamp that reads 'P. LUOGHES'.

fa cim - m'a mo - - re..... a co - re a co - - re.....

pè ce - spas - sà so ma - re na - - re.....

E - ti - - ro'a rez - - za ma pal - le -

- rez - - za ston - g'a - ma - ri.....

Esempio 1: spartito di 'O marenariello

Il lavoro di catalogazione delle canzoni di Gambardella è stato condotto attraverso l'analisi di sessantasei spartiti. Un primo elemento ad emergere meritevole di attenzione è un dato cronologico da sempre ignorato da tutte le fonti bibliografiche, che individuano quale prima canzone di Gambardella 'O *marenariello* (1893), invece non considerando l'esistenza di un brano antecedente. Attraverso la catalogazione degli spartiti ne è infatti emerso uno del 1892, 'A *retirata d' a fanteria*, su versi di Faggiuto, che risulta pubblicata da Oreste Marengo in occasione della festa di Piedigrotta di quell'anno (come si apprende dal frontespizio). A questo punto, però, è più prudente non dare per scontato che questo sia realmente il primo brano di Gambardella, poiché non è al momento possibile sapere se prima di questo ne avesse già composto altri — ma ciò che è certo è che 'O *Marenariello* non è la prima canzone dell'autore.

Tornando al nostro studio, per ognuno dei dati presenti nella scheda analitica è stata fornita una tabella riepilogativa che mettesse in evidenza i risultati emersi, così aiutando a comprendere al meglio i tratti stilistici della produzione di Gambardella. Ciò che è risultato è una sorta di “doppia produzione” dell'autore, una più vicina alla tradizione della canzone napoletana e una che si discosta da essa. A questo riguardo può essere utile citare un articolo di Salvatore Di Giacomo sulla canzone napoletana:

Sull'antico metro semplice e schietto della nostra canzone de' principii del secolo Salvatore Gambardella ha, in sulle prime, intessuto le sue più fortunate melodie, e la napoletanità più sincera vi ha vibrato con eco durevole e festosa. Ora, ed è proprio un peccato, egli si lascia un po' troppo facilmente conquistare dalla forma *canaille* della canzonetta francese.¹⁹

Questo articolo risale al 1901, quindi risulta abbastanza agevole comprendere nello specifico a cosa si stesse riferendo il poeta. Quando Salvatore Di Giacomo parla di “napoletanità più sincera”, si riferisce a quei tratti e a quelle caratteristiche che consentono di connotare immediatamente una canzone napoletana. Su quest'ultimo punto il dibattito tra gli studiosi è tutt'ora aperto: esistono dei tratti tipicamente “napoletani”? Giorgio Ruberti segnala a riguardo l'esistenza di una visione che cerca di individuare proprio questi tratti tipici, e di un'altra visione che invece pone “l'accento sulla multidimensionalità del genere canzone napoletana”, tentando “di evidenziare proprio l'eterogeneità delle matrici e la molteplicità degli elementi glocali che concorrono alla formazione di un oggetto estetico

19. Citato in Plenizio Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009, p. 77. L'articolo di Salvatore Di Giacomo fu pubblicato ne «Le cronache musicali», Roma, Vognera, II/24 (15 settembre 1901). Sull'argomento cfr. anche Di Massa, op. cit., p. 160.

alterazioni proprie della scala minore armonica (in soli tre brani è invece presente il secondo grado abbassato).²² Ma a parte tali idiomatismi, un alto numero di brani di Gambardella mostra espedienti melodici semplici e lineari.

Tornando alle parole del citato articolo di Di Giacomo, si parla di una contrapposizione tra una produzione più vicina al “metro semplice e schietto” e a quei tratti tipici della canzone napoletana da un lato e una produzione “corrotta” dalla forma *canaille* francese dall’altro. Utilizzando come metro di riferimento le canzoni analizzate, sono indispensabili alcune premesse: innanzitutto si tratta — come già detto — di sessantasei brani di Gambardella, e non dell’intera produzione; inoltre può indurre in errore una rigida schematizzazione delle composizioni, in base alla classificazione proposta da Di Giacomo: tratti “tipici” napoletani si individuano anche nella produzione posteriore al 1901 (l’anno dell’articolo di Di Giacomo), quindi la critica mossa a Gambardella deve essere inquadrata in un contesto ben preciso, col fine di evitare un’interpretazione secondo cui il compositore si espresse con tratti tipicamente napoletani fino ad un certo periodo, per poi abbandonarli del tutto e avvicinarsi a forme diverse.

È utile poi comprendere cosa si intende per forma *canaille* e cercare di interpretare al meglio le parole di Di Giacomo. Con questo appellativo ci si riferisce ad un genere canzonettistico tipicamente parigino, definito anche “canzone nera”. In particolare la canzone *canaille* celebrava gli eroi negativi, gli spettri della notte e dei bassifondi, e rappresentò il risvolto “maledetto” degli specchi, degli ori e dello champagne della *belle époque*.²³ L’affermazione di Di Giacomo dunque è di certo da contestualizzare: il poeta napoletano aveva infatti denunciato l’influenza francese sullo sviluppo della canzone napoletana anche in altre occasioni e non solo in riferimento a Gambardella.²⁴ Si può individuare un corrispettivo napoletano della forma *canaille* nelle canzoni dedicate alle ‘macchiette’ o alle ‘sciantose’, anche se, in entrambi i casi, più che di eroi “maledetti”, si tratta di personaggi buffi e capaci di generare il riso e l’interesse degli spettatori. In ogni caso, come per la *canaille* francese, si trattava di composizioni destinate ai *Café-chantant* o ai Varietà e Gambardella, in quanto compositore molto vicino al mondo dello spettacolo, diede adito a diverse composizioni particolarmente adatte ai personaggi del *Café-chantant*.

22. Come detto, il secondo grado abbassato è spesso frutto del procedimento armonico della sesta napoletana. In un caso, però, non ci è dato sapere se si tratti realmente di una sesta napoletana, dal momento che lo spartito del brano in questione (*Varchetta mia*) presenta solo il rigo del canto. In *L’arte d’o sole* e in *Si chiagnere me siente ...*, al secondo grado abbassato della melodia non corrisponde il quarto grado al basso, pertanto non si può parlare armonicamente di sesta napoletana.

23. Sull’argomento cfr. Franchini Vittorio, *Paris Canaille. La grande canzone francese: eroi, donne e balordi nella poesia degli chansonniers*, Ruggimenti, Milano, 2004.

24. Plenizio, op. cit., p. 256.

Oltre all'aspetto tematico Di Giacomo si riferiva anche allo sviluppo musicale dei brani, che, sia melodicamente sia armonicamente, si discostava dalla linearità tipica della canzone napoletana. Tra i brani analizzati emergono a riguardo le già nominate canzoni dedicate alle 'sciantose': *Lili Kangy* (1905), *Ninì Tirabusciò* (1911) e *Lulù*; o ancora canzoni tipicamente macchietistiche sono *Donna Giulia* (1900), *Gui! Gui!* (1902) e *Madama Chichierchia* (1903). Per concludere questa panoramica stilistica sulla produzione di Gambardella, è utile quindi individuare una linea evolutiva che, partendo da composizioni tipiche del "periodo d'oro", fu caratterizzata da un lato dal perdurare di queste composizioni tipiche, dall'altro da diversi brani particolarmente vicini al mondo del *Cafè-chantant* napoletano.

In conclusione del lavoro di analisi e di catalogazione della produzione di Gambardella sono emersi dei risultati a mio avviso interessanti, soprattutto se messi in relazione con l'intero contesto nel quale il compositore si esprime. Gambardella è sempre stato considerato un emblema della canzone napoletana classica grazie alle sue immortali melodie, e, sulla base di quanto detto finora si può cercare di capire le cause che hanno spinto a portare avanti tale concezione. Sulla scia dei musicisti a lui coevi Gambardella scelse, ovviamente insieme all'autore del testo letterario, di articolare le sue canzoni secondo lo schema tipico con una introduzione strumentale e l'alternanza di strofe e ritornelli, con l'aggiunta del coro soprattutto in occasione delle canzoni da proporre alle Piedigrotte; inoltre organizzava tali parti secondo schemi simmetrici che rispettavano l'alternarsi di periodi, frasi o semifrasi musicali di sedici, otto o quattro battute. Allo stesso modo Gambardella risulta "classico" nella scelta delle tonalità, dal momento che un considerevole numero di brani analizzati fa registrare un impianto bifocale, con la strofa in tono minore e il ritornello al tono omologo maggiore. Così come gran parte della produzione della canzone napoletana, anche in Gambardella le canzoni d'amore sono quelle che ricorrono maggiormente, così come i brani che chiamano in causa il mare, le barche e i marinai.

Un altro elemento interessante emerso da questa indagine è la "doppia produzione" dell'autore. Lo stesso Di Giacomo aveva individuato una prima fase creativa in cui l'autore dava sfoggio alla schiettezza e alla napoletanità, ed una seconda fase in cui egli appariva "corrotto" dalla forma *canaille* francese (a tal proposito è stato già sottolineato che sarebbe preferibile non ritenere assolute tali affermazioni, schematizzando la produzione di Gambardella in due periodi). Relativamente alla "schiettezza" e alla "napoletanità" di cui parla Di Giacomo, in molte canzoni di Gambardella si registrano tratti ed idiomatismi della canzone napoletana unitamente a melodie lineari e semplici. La stessa *'O marenariello* non riporta nessun idiomatismo, eppure può considerarsi uno degli inni della canzone classica napoletana. Per quale motivo un brano come *'O marenariello*,

anche senza il testo letterario, viene subito riconosciuto come napoletano? È questa la domanda a cui le indagini avviate da alcuni anni dalla cattedra di Musicologia dell'Università "Federico II" cerca di dare risposta. Fin quando ricorrono i famosi "idiomatismi" la risposta sembra scontata, ma senza di essi la linearità e la semplicità della melodia non giustificano l'appartenenza ad uno specifico repertorio. Da parte mia, andando al di là del puro aspetto musicologico, credo che la risposta vada cercata altrove: in particolare è utile comprendere quali aspetti sociologici ed antropologici sono stati così forti da consentire di associare una melodia ad un'intera città, ad una intera cultura e ad un intero popolo.

CRISTIANA DI BONITO

LA CANZONE NAPOLETANA PREUNITARIA: PRIME INDAGINI LINGUISTICHE E SAGGIO DI GLOSSARIO¹

La volontà da parte di autori come Salvatore Di Giacomo di attribuire nobili natali alla canzone napoletana si è sempre scontrata con l'effettivo contesto entro il quale questa nasce: se, infatti, la produzione che rientra nel periodo che convenzionalmente è indicato come 'classico' — collocato tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento — è il frutto di fortunate collaborazioni tra autori di chiara fama (come quella di Salvatore Di Giacomo con Mario Costa),² è nella produzione immediatamente precedente che si delineano, partendo da un contesto popolare e con la confluenza di vari generi, i caratteri e le forme della canzone napoletana.

Se con un approccio di tipo etnomusicologico è già stato affrontato il problema delle matrici di tradizione orale della produzione napoletana preclassica,³ in questa sede la componente popolare sarà indagata relativamente all'altro importante elemento di cui è strutturata la canzone, ossia la lingua, per la quale sarà più utile definire una categorizzazione cronologica con l'aggettivo "preunitaria". Mentre, infatti, da un punto di vista soprattutto formale il 1880 (anno di composizione di *Funiculì Funiculà*) rappresenta il momento di svolta per la canzone napoletana (caratterizzato dalla pratica di comporre utilizzando la forma — definita poi classica — strofa-ritornello), è l'Unità d'Italia a rappresentare, da un punto di vista linguistico, un vero e proprio spartiacque tra due diversi approcci

-
1. Il lavoro che qui si presenta mette in luce solo alcuni dei vari aspetti affrontati da chi scrive nel lavoro di tesi di laurea triennale in Storia della lingua italiana, dal titolo *Studi linguistici sulla canzone napoletana preunitaria* (Anno Accademico 2011/2012).
 2. Sulla produzione di Salvatore Di Giacomo in collaborazione con Mario Costa cfr. Ruberti Giorgio, *Definizioni formali della canzone napoletana classica nella produzione di Mario Costa e Salvatore Di Giacomo*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 4 (2104), pp. 121-41.
 3. Il riferimento è in particolar modo a Di Mauro Raffaele, "È nata mmiezo mare..." tra stroppele e intercalare. *Forme e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo Ottocento*, Michelelemmà e Io te voglio bene assaje, ivi, pp. 93-114.

al dialetto: fino al primo Ottocento, infatti, il dialetto era destinato soprattutto alla comunicazione orale, e solo all'indomani dell'Unità acquista una propria importanza grazie al fiorire delle letterature dialettali, prima fra tutte, quella di Salvatore Di Giacomo.

In questo studio preliminare sulla lingua della canzone napoletana si intende mettere in luce proprio il periodo preunitario, che si inserisce cronologicamente anche nella categoria della canzone preclassica. Questo lavoro si colloca in una più ampia prospettiva di studio del lessico napoletano — di cui la canzone è a pieno diritto testimone — anche in vista del progetto, ormai avviato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", del *Dizionario Etimologico Storico Napoletano*, che intende documentare storicamente e con uno sguardo anche all'etimologia tutte le parole del dialetto napoletano in un arco temporale compreso tra il Trecento ed oggi.⁴

Si presenta di seguito una sezione dell'indagine svolta su alcune canzoni napoletane preunitarie e un saggio di glossario che illustra le metodologie di tali indagini ai fini di uno studio linguistico: si intende in questo modo proporre spunti per ulteriori studi sulla canzone napoletana con un approccio linguistico da affiancare a quello musicologico, poiché questo repertorio di matrice popolare può senz'altro arricchire un corpus che stia alla base di un dizionario storico ed etimologico.

1. Alcuni tratti linguistici

Il corpus di canzoni che si presenta in questa sede contiene un ricco materiale di studio che può essere alla base di un'indagine linguistica e lessicografica: prima di volgere uno sguardo al lessico con un saggio di glossario, in questo paragrafo sarà commentata una selezione di tratti linguistici presenti nelle canzoni napoletane preunitarie, con l'intento di mostrare ad un pubblico di musicologi, attraverso le canzoni, alcuni lineamenti generali del napoletano.

La trattazione di questo argomento si è scontrata sin dall'inizio con la scarsità delle fonti a disposizione; si è fatto riferimento in particolare al fondo "Canzone napoletana" conservato presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. A partire dagli spartiti reperiti, e senza pretese filologiche (per "fissare" i testi sarebbe opportuno procedere con un adeguato studio filologico), si è svolto lo spoglio linguistico che qui ha avuto come oggetto ventuno testi,

4. Nella redazione delle prime voci del *Dizionario* sono già state prese in considerazione da Nicola De Blasi e Francesco Montuori, per la documentazione storica, due canzoni napoletane di primo Ottocento: le voci sono *tavùto* e *picciotto*, presenti rispettivamente in *Fenesta che lucive* e *Fenesta vascia*. Cfr. De Blasi Nicola - Montuori Francesco, *Storia di parole tra la Sicilia e Napoli*, «Bollettino - Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXIII (2012), pp. 165-84.

scelti in base all'epoca di composizione (che in casi come *Michelemmà* diventa epoca di elaborazione scritta di testi nati oralmente) e, in particolare, in base alla varietà dei loro autori: sono stati selezionati, infatti, anche testi non attribuiti a Guglielmo Cottrau (nonostante rappresenti la figura di spicco della canzone napoletana di primo Ottocento), ai fini di delineare un quadro esaustivo della lingua delle canzoni di epoca preunitaria e non il profilo linguistico di un solo autore.

Per lo studio linguistico e per il glossario si rinvia principalmente a due dizionari del napoletano, quello ottocentesco di Raffaele D'Ambra (1873) e quello novecentesco di Francesco D'Ascoli (1993).⁵ Le canzoni scelte, che saranno di volta in volta citate tramite il numero di riferimento di seguito indicato, sono: *La Ricciolella* (1); *Antonià* (2); *Cannetella* (3); *Fenesta vascia* (4); *La Monacella* (5); *Michelemmà* (6); *Fenesta che lucivi* (7); *Cicerenella* (8); *Raziella* (9); *Tiritomba* (10); *Trippole trappole* (11); *La fata d'Amalfi* (12); *Pepparella* (13); *Te voglio bene assaje* (14); *Lu cardillo* (15); *La marenarella* (16); *Il primo amore* (17); *La Luisella* (18); *La serenata* (19); *Lu ciuccio de Cola* (20); *Lo Zoccolaro* (21).

Volgendo ora l'attenzione ai testi con una breve rassegna dei principali tratti linguistici risulta evidente, per cominciare con il vocalismo, che il caratteristico fenomeno della "metafonia di tipo meridionale" è presente in queste canzoni in maniera costante: alcuni esempi di chiusura metafonetica, che ha carattere morfologico oltre che fonetico, sono riscontrabili infatti in *mise* 'mesi',⁶ plur. di *mese* (12, 17) e *ricciolella* 'ricciolina' (1), femminile di *ricciulillo* s. e *ricciulillè* pl.; esempi di dittongamento metafonetico sono inoltre il sost. *castiello* 'castello' (19) < lat. CASTELLUM, l'avv. *cierto* 'certamente' (15) < lat. CERTE < CERTUM, l'agg. *muorto* 'morto' (4, 7, 20) < lat. MORTUM, *pietto* 'petto' e *mpietto* 'in petto' (6, 11, 15) < lat. PECTUM, l'agg. *peliento* 'mal ridotto' (14) < lat. PERLENTUM (secondo l'ipotesi di Francesco D'Ascoli), i sost. *suonno* 'sonno, sogno' (9, 16, 19) < lat. SOMNIUM, *tempo* (9, 12, 17) < lat. TEMPUM. *Corpietto* presenta pure dittongamento metafonetico, nonostante entrambi i dizionari del napoletano di Raffaele D'Ambra e Francesco D'Ascoli attestino la forma *corpetto*.

Molto più complesso è invece il discorso relativo alle consonanti, che presentano fenomeni di variazione che vanno esaminati singolarmente. Innanzitutto

5. D'Ambra Raffaele, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, presso l'Autore, Napoli, 1873; D'Ascoli Francesco, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Gallina, Napoli, 1993.

6. Si è scelto in questa sede di seguire i criteri ortografici dell'italiano senza ricorrere a trascrizioni fonetiche, lasciando solo in qualche caso dei simboli che chiariscano la pronuncia di alcuni fonemi (come è per indicare la pronuncia della vocale indistinta finale). Le trafile sono rappresentate secondo norme linguistiche codificate, per cui la forma dialettale è rappresentata in corsivo, il suo significato tra apici ("), l'etimo latino in maiuscolo. Il segno "<" sta per "deriva da", mentre l'inverso ">" indica "si sviluppa in".

si consideri il fenomeno delle palatalizzazioni, ovvero delle evoluzioni consonantiche di nessi come “consonante + l” o “consonante + j”. Nel primo caso (consonante + l) si può riscontrare tra i testi l’evoluzione *pl-* > *kj-* nelle forme del verbo *chiagnere* (7, 12, 14) < lat. *PLANGO*, in *chianto* (9) < lat. *PLANCTUS* e in *chiù/cchiù* < lat. *PLUS*. Il secondo caso preso in esame (consonante + j) è riscontrabile invece nelle palatalizzazioni *p + j* > *-cc-* in voci come *saccio* ‘so’ (14, 19) < lat. *SAPPIO*, *b + j* > *-gg-* in *arraggio* ‘rabbia’ (9) < lat. **RABJA*, *g + e/i* > *-j-* in *fui* ‘fuggire’ < lat. *FUGIO*.

Altro tratto caratteristico del dialetto napoletano, riscontrabile nel corpus di canzoni prese in esame, è il fenomeno di assimilazione consonantica dei nessi *mb/nv* > *nn*, *nd* > *nn*, *ng* > *nn* nelle seguenti voci:⁷ *addimmannà* ‘domandare’ (14), *annasconnere* ‘nascondere’ (15, 17), *avvennecà* ‘vendicare’ (9), *cannela* ‘candela’ (4), *gamma* ‘gamba’ (19), *immidia* ‘invidia’ (16), *mmasciata* ‘imbasciata’ (16), *mmeretà* ‘in verità’ (14), *mmidià* ‘invidiare’ (21), *palomma* ‘colomba’ (11), *quanno* ‘quando’ (14), *quinnece* ‘quindici’ (5), *responnere* ‘rispondere’ (4, 10), *scènnere* ‘scendere’ (14), *sfrunnà* ‘sfrondare’ (12), *vennere* ‘vendere’ (4). Un caso di assimilazione parziale si riscontra in *sbendurato* ‘sventurato’ (9), e un caso di variazione da *-mb-* a *-gn-* si riscontra in *cagnà* ‘cambiare’ (15).

L’esito della variazione consonantica si può riscontrare nella variazione delle occlusive sonore latine *b*, *d* e [*g+a/o/u*] che in posizione forte (postconsonantica) appaiono come occlusive, ma in posizione debole si fricativizzano in *v*, *đ*, *ɣ*, che a loro volta possono subire modificazioni (*đ* > *r/l*, *ɣ* > *v*) oppure cadere del tutto. Nelle canzoni prese in esame un tratto interessante, che Roberto Bracco definiva “plebeo”,⁸ si riscontra nell’alternanza *b* > *v* in *sbendurato* ‘sventurato’ (9), è *bero* ‘è vero’ (19), *e bia* ‘e via’ (2), *bicino/becino* (10, 14) ‘vicino’, *bedé* ‘vedere’ nelle forme *e bide* ‘e vedi’ (14) e *è n’anno che bedènnote* ‘è un anno che vedendoti’ (19), *beni* ‘venire’ nelle forme *era benuto* ‘era venuto’ (16) e *so benuto* ‘sono venuto’ (17). Si tratta del “betacismo”, fenomeno per il quale il fonema [b] si presenta, in posizione forte, come suono bilabiale intenso [bb].⁹ Risultano anomale nel napoletano, infatti, le grafie nelle quali l’occlusiva si trova in posizione debole, come *era benuto*, non attestato in ambito cittadino.¹⁰

7. Tale fenomeno è stato fatto risalire spesso a un fenomeno di sostrato osco-umbro, ipotesi smentita da studi più recenti: cfr. Varvaro Alberto, *Gli esiti di -nd-, -mb-*, «Medioevo romanzo», VI (1979), pp. 189-206; De Blasi Nicola - Fanciullo Franco, *La Campania*, in *I dialetti italiani. Storia - struttura - uso*, a cura di M. Cortelazzo, C. Marcatò, N. De Blasi e G. P. Clivio, Utet, Torino, 2002, p. 634; Rohlfs Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino, 1966-1969, §253-254 (si cita per paragrafi).

8. De Blasi - Fanciullo, op.cit., p. 668.

9. Cfr. De Blasi Nicola, *Profilo linguistico della Campania*, Laterza, Bari, 2006.

10. Il caso particolare è infatti attestato nell’isola d’Ischia: cfr. Rohlfs, op. cit., vol. I, §175.

Nelle canzoni oggetto di questo studio si riscontrano, inoltre, casi di alternanza *r-l*: in particolare, si documenta la rotacizzazione della *l* preconsonantica (tra i tratti considerati “plebei” in generale e non solo da Bracco) in voci come *córpa* ‘colpa’ (19),¹¹ *quarcuno* ‘qualcuno’ (21), *armeno* ‘almeno’ (21), ma un esito inverso si riscontra in *allecordà* ‘ricordare’ (5) e *liépeto* ‘lamento, ripetìo’ (17).

Tra gli altri fenomeni di variazione delle occlusive sonore si riscontra nelle canzoni ottocentesche l’evoluzione di *fl/f + j > sc* in *sciore* ‘fiore’ (7, 12, 17) e *sciurillo* ‘fiorellino’ (18), *resciatare* ‘riprendere fiato’ (20), *ascevoli* ‘affievolire’ (14, già attestato in Basile nella forma *ashevolire*).

Un ulteriore fenomeno di variazione consonantica riguarda infine il latino *BL-*, che presenta sia un esito nella mediopalatale *ghj-*, sia uno nella semivocale *j-*, ed è interessante che questo accada, nelle canzoni prese in esame, indifferentemente in posizione forte come in posizione debole, per cui il lat. *BLANCUS* ‘bianco’ diventa in posizione debole sia *janco* (10,18) che *ghianco* (11, in *una palomma ghianca*).

Tra i tratti morfosintattici, caratteristico del dialetto napoletano e documentato nelle canzoni ottocentesche è l’utilizzo del verbo avere come ausiliare temporale (per formare il futuro) e come ausiliare deontico (nel senso di ‘dovere’), reso con la forma perifrastica *avere + a* (o *da*) + *infinito*. La costruzione contratta sembra essere tarda, e ciò è dimostrato nei testi ottocenteschi dalla prevalenza di costruzioni scisse rispetto a costruzioni contratte, e nello specifico si documentano forme come *l’aggio amparà, adda ire, adda murì* (15), contro *m’a da purtà, l’aviss’ a piglià, ai da zompà* (15), *aggi’ a ’ncappà, hanno a crepà, aggio a fregolià* (16).

Nella prospettiva diacronica dello studio del dialetto napoletano, appare interessante in queste canzoni preunitarie la notevole presenza di infiniti non apocopati. Come è noto, il napoletano antico si differenzia da quello moderno anche per la lunghezza di alcune forme, e in particolare l’indebolimento delle vocali e delle sillabe finali era un fenomeno non ancora radicato prima dell’Ottocento. Sulla base della compresenza, in canzoni datate tra i primi dell’Ottocento e l’Unità, di forme all’infinito apocopate e non, emerge e si ha la conferma che il dialetto napoletano andava stabilizzandosi nel corso di tutto l’Ottocento; alcune forme che nelle canzoni esaminate mantengono ancora la sillaba finale immutata sono *annomenare* (4), *arrentare* (4), *pprettare* (18), *quagliare* (19), *scocchiare* (17).

Ancora in prospettiva storica si può affrontare il discorso che riguarda la resa grafica dell’articolo determinativo. L’Ottocento è il panorama entro il quale le maggiori personalità della cultura napoletana si esprimono a riguardo; qui basti tener presente che, nonostante la connotazione essenzialmente popolare (e, a

11. Ibid., §243.

volte, pure “plebea”) dei testi di primo Ottocento, gli autori sono ancora legati alla convinzione secondo la quale l’articolo deve essere scritto secondo la grafia letteraria: la lingua delle canzoni qui proposte presenta infatti una prevalenza quasi totale di *lo*, sostituito solo in cinque casi (9, 10, 13, 15, 16) da *lu*, una delle quali accompagnato da un infinito sostantivato (16: *lu magnà*). ‘O, invece, presenta solo quattro occorrenze (9, 11, 16, 17), una delle quali nella forma plurale *i* (17). È noto che nella storia della letteratura napoletana, e tanto più nella storia della canzone napoletana, si colloca come momento di svolta la scelta stilistica di Salvatore Di Giacomo, ed è effettivamente con il suo adattamento alle forme aferizzate dell’articolo (solo sul finire dell’Ottocento) che queste trovano una più ampia accoglienza nella maggioranza degli autori napoletani del tempo.¹²

2. Osservazioni sul lessico

Passando ora allo stile di queste canzoni, è interessante notare come attraverso uno sguardo sul lessico possa realizzarsi una visione d’insieme su alcuni rilevanti aspetti storico-culturali. La trasmissione orale della maggior parte dei testi di questo periodo, solo successivamente fissati nella scrittura, emerge dalla dialettalità e dal realismo linguistico, elementi che trovano perfetta corrispondenza nella condizione sociale degli “pseudo-autori” (nel caso dei testi nati oralmente) o comunque dei protagonisti delle vicende narrate. Come già notato in precedenti studi sulla canzone napoletana,¹³ una buona parte delle canzoni di primo Ottocento è paragonabile alla tradizione francese della “chanson de métier”, nella quale il cantore allevia la fatica del duro lavoro dedicando il proprio canto alla sua amata (i “cantori del molo” o i venditori ambulanti potrebbero dunque rappresentare la figura corrispondente a tali “chansonniers”); generalmente i titoli di queste canzoni derivano proprio dal personaggio femminile che le ispira, come è il caso di molte delle canzoni oggetto di questo studio.

Di fatto, quasi tutti i testi presi in esame trattano di temi relativi all’amore, ma spesso non in modo puramente astratto: l’attenzione alla donna amata si

12. Lo slancio sentimentale dei versi di Salvatore Di Giacomo si scontrò ben presto con il giudizio di alcuni critici del tempo, che consideravano il suo dialetto troppo raffinato per essere “vero”. Di Giacomo, infatti, operò la scelta di adattare le forme dell’articolo all’uso parlato sulla base anche dei pettegolezzi che si animavano sul suo conto; Francesco Gaeta riporta infatti una testimonianza di Di Giacomo che, a proposito dei sonetti della raccolta *’O funneco verde* dice: “[...] se lascio *lu culera* invece di *’u culera*, al Gambrinus diranno che io non so scrivere il vero dialetto napoletano!”. Cfr. Gaeta Francesco, *Salvatore Di Giacomo*, Firenze, 1911, p. 59, citato in Di Giacomo Salvatore, *’O funneco verde secondo il testo del 1886*, edizione critica a cura di Nicola De Blasi, Dante & Descartes, Napoli, 2009, p. 19.

13. Si rinvia alle tante “storie” della canzone napoletana, in particolare a Di Massa Sebastiano, *Storia della canzone napoletana*, Fiorentino, Napoli, 1961.

manifesta nella maggior parte dei casi nella descrizione delle sue caratteristiche fisiche, nonché di indumenti e accessori che indossa o di oggetti che possiede, talvolta anche caricati di doppi sensi. E così “La Ricciolella” è la ragazza dai capelli ricci proveniente da Fratta, “Antonià” è colei che indossa una nuova *gonnella*, una *pettenessa* e una *scarpetta* (nel senso di ‘un paio di scarpe’), “Cicerenella” — definita *bona e bella* — è colei che *tene no ciardino, na gatta, no gallo, no ciuccio, na gallina, na pennata, na votta, na remessa, na tiella*, e la “Luisella” è una *giardenera* che ha una *capuzzella tonna*, un *pedezzullo aggraziato* e delle *schiocche janche e rosse*. Le caratteristiche fisiche sono poi spesso evidenziate con metafore relative a oggetti, a fiori, a frutti, che rinviano all’attività della donna protagonista; un esempio è ancora una sequenza nel testo de “La Luisella”: “la vocca è n’arciulillo / [...] d’abbrile è no sciurillo, / de maggio è na rosella, / ncarinata cerasella, / fraola p’addurà: / e lo sapore tene / de pera carmosina...”, che anticipa i successivi versi di *Era de maggio* (1885) di Salvatore Di Giacomo, pur mantenendo una connotazione meno letteraria e più giocosa, riscontrabile nel suffisso diminutivo *-illo / -ella* dei sostantivi. L’attenzione puramente materiale alle singole parti del corpo e ai singoli oggetti pone in ogni caso ad una certa distanza questi testi da quelli della tradizione della canzone napoletana classica, nei quali l’amore è descritto in maniera più sentimentale ed astratta: spesso è un solo dettaglio che suscita nell’autore una serie di suggestioni dalle quali scaturiscono i versi, come accade per esempio in *Napulitanata* (1884) di Salvatore Di Giacomo, in cui gli occhi espressivi dell’amata diventano “Uocchie de suonno, nire, appassionate / Ca de lu mmele la ducezza avite”.¹⁴ Le canzoni del periodo classico presentano chiaramente un lessico meno realistico rispetto ai testi di epoca precedente, caratterizzati da un alto tasso di espressività proprio perché inseriti in una tradizione di tipo orale.

La corrispondenza tra la lingua e la realtà del parlato di una classe sociale bassa come quella dei “cantori del molo” o dei venditori ambulanti emerge in modo particolare nelle canzoni che non trattano di temi d’amore o nelle quali la donna amata è contesa tra due pretendenti. Nello specifico, insulti (che il protagonista rivolge talvolta anche a se stesso, oppure alla donna con un’accezione vezzeggiativa) e denominazioni ingiuriose offrono una ricca documentazione di lessico, dalle sfumature meno marcate a quelle più dirette: esempi chiari sono *chiafeo* ‘stupido’, *zimeo* ‘finto tonto’ (3), *mariola* ‘ladra’ (2), *schefienza* ‘stolto, schifezza’ (3), *schiatto* ‘dispettoso’ (19) insieme con la forma verbale *schiatto* ‘crepa’ (13) e con l’interiezione *sciù*, forma onomatopeica che imita il gesto e il

14. Per la scelta stilistica di Salvatore Di Giacomo, con un riferimento diretto a questi due versi, si veda De Blasi Nicola, *Note sulla lingua e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo*, «Italice», LXXVI/4, (1999), p. 481.

suono dello sputo, assumendo anche il significato di ‘vergogna!’ (3).¹⁵ La forte carica espressiva di queste forme, dialogiche al massimo e caratterizzate anche foneticamente dalla reiterazione di determinati gruppi consonantici, conferiscono ai testi un realismo che non può che essere ricondotto all’oralità della loro creazione e trasmissione.

Altro elemento che connota fortemente il carattere spontaneo dei testi presi in esame è la presenza di locuzioni e modi di dire. Sono infatti elementi del parlato popolare le espressioni (*fare*) *l’uocchie a zennariello* ‘ammiccare’ (18, da *zénna* ‘cenno’), espressione ancora a lungo usata nei testi poetici e nelle canzoni, *fa zimeo* ‘fare il finto tonto’ (3), *correre p’ ’a posta* ‘affrettarsi’ (19), (*fare*) *’o cunto senza l’oste* ‘prendere decisioni affrettate senza consultare la persona interessata’ (19) e le locuzioni temporali e avverbiali *’nnitto ’nfatto* ‘detto fatto, subito’ (10) e *pe ghionta ’e ruotolo* ‘per giunta’ (17).

Non mancano, infine, elementi del lessico che appartengono ad uno stile più letterario come *fenesta*, l’elemento che ispira il canto dell’innamorato (4, 7), *lagrema* (4), *sciore* (7, 12, 17) insieme con il diminutivo *sciurillo* (18), nonché allocuzioni come *Regina mia!* (12), che restano elementi caratteristici anche della produzione successiva.

3. “Ti faccio michele” e “faccio zimeo”. Elementi deonomastici nelle espressioni popolari

Come si è visto, la connotazione fortemente popolare intrisa nei testi di queste canzoni preunitarie emerge non soltanto dai tratti fonomorfolologici e sintattici ma soprattutto dal lessico variegato. Le esperienze passate, dalla villanella alla tarantella, dall’opera buffa alla commedia dialettale, dalla “chanson de métier” ai canti del molo, rivivono in questi testi con una nuova sensibilità, più vicina al popolo in senso stretto. Lo *schefienzia* (‘schifezza’) e *chiafeo* (‘stupido, poco di buono’) di *Cannetella* e lo *’ncucciuso* (‘coccio’) e *’ncanuso* (‘stizzoso’) de *La Marenarella* sono solo pochi esempi di lessico popolare, ma in questa sede è interessante soffermarsi su alcune locuzioni tipiche del napoletano, cui si è già accennato, che documentano non tanto un lessico popolare quanto probabilmente lo stesso popolo.

In una celebre canzone popolare, *Cannetella*, nata oralmente probabilmente come “canto del molo”, si registra una curiosa sequenza: “A mme tocca a ffa zimeo,/ Ma chiafeo no non nce so”, in cui *zimeo* inserito nella locuzione “fare

15. In particolare *chiafeo*, *schefienzia*, *sciù* sono presenti già nel *Cunto* di Basile e nella *Vaiasseide* di Cortese. Per Basile l’edizione di riferimento è Basile Giovan Battista, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, a cura di Carolina Stromboli, Salerno Editrice, Roma, 2013.

zimeo” indica il finto tonto e *chiafeo* un uomo di poco conto. Rinviando a futuri approfondimenti sul suffisso *-eo* che pure sembra avere una connotazione dispregiativa in molte parole napoletane (cfr. per esempio D’Ambra s.v. *zebbedejo* > *zebbedeo*, ma anche l’it. *babbeo*), è interessante notare che, in un contesto popolare, alla curiosa locuzione “fare zimeo”, attestata già nel 1689 in Fasano,¹⁶ Ferdinando Galiani e sulla sua scia Francesco D’Ascoli sottintendano un nome di persona. Così infatti scrive Galiani nel 1789:

zimeo. Uomo, che fa la vista di non sentire. Ha dovuto aver origine questa voce da qualche Bartolomeo, che già vecchio, e sordastro, poca soddisfazione dava alle importune richieste de’ suoi nipoti; giacché Zimeo vale tra noi Zio Bartolomeo. Ma va indovina chi fu costui. Certa cosa è, che oggi fanno tra noi Zimeo moltissimi che non han nipoti, e non si chiamano Bartolomei. [...]

Nulla si potrebbe dire di fatto sulla base etimologica di *zimeo*, e il contesto basso in cui è inserito non esclude che la parola possa essersi coniata proprio sulla base di un aneddoto legato a tale Zio Bartolomeo, divenuto nell’immaginario popolare ‘colui che fa il finto tonto’.

Un nome proprio è alla base anche del “mottozzo” (o “stroppola”) ripetuto all’interno delle strofe di una celebre canzone, nata forse nel XVII secolo in contesti popolari ma fissata nella versione a tutti nota solo con i *Passatempi* di Cottrau: *Michelemmà*. I problemi legati al significato della canzone e alla natura della formula che oggi le dà il titolo sono stati già ampiamente discussi da altri studiosi;¹⁷ è il caso qui di soffermarsi invece sulla natura linguistica di questo inserto, che sulla base degli studi recenti di Raffaele Di Mauro può considerarsi con ogni probabilità estraneo al testo (il “Michelemmà [e] Michelemmà” di ogni strofa, infatti, non figura in nessuna delle versioni precedenti a quella pubblicata da Cottrau). La canzone è stata oggetto di diverse interpretazioni: “è nata mmiez’ o mare ...oje na scarola” è, tra tanti, l’indizio che più ha animato la fantasia degli studiosi di canzone napoletana, secondo i quali la *scarola*, che comunemente indica un tipo di verdura, l’indivia, potrebbe indicare, con un significato traslato,

16. Galiani Ferdinando, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatridi*, Giuseppe-Maria Porcelli, Napoli, 1789, s.v. *zimeo*.

17. Per approfondimenti sulla questione della musica napoletana di tradizione orale, con uno specifico riferimento a *Michelemmà*, si rimanda ai seguenti studi di Raffaele Di Mauro e alla bibliografia in essi citata: *Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d’autore*, «Musica/Realtà», XCIII (2010), pp. 133-51; *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*, a cura di Rudolf Rasch, Atti della Conferenza Internazionale, La Spezia, 15-17 Luglio 2009, «Speculum Musicae», XVI, Brepols, Turnhout, 2011.

una ‘capigliatura riccioluta’ (da un lat. *ESCARIOLAM) o, ancora, l’isola d’Ischia (da un lat. *ISCARIOLAM). Si è proposto inoltre di considerare *Michelemmà* un nome proprio femminile che coinciderebbe con il soggetto del racconto, e di intendere dunque l’inserito reiterato *Michelemmà* come “Michela è mia”, “Michela di mamma” (secondo l’ipotesi di una triste lamentazione di una mamma in cerca della figlia rapita dai Turchi: “li Turche se nce vanno... a riposare”), o semplicemente “Michela e bbà” (in cui “e bbà” sarebbe un tipico intercalare usato come “riempitivo metrico”).

Tuttavia, se si considera che la formula *Michelemmà* è estranea e successiva al testo, è chiaro che — qualunque sia l’interpretazione generale della canzone — non necessariamente questa debba sottintendere un soggetto femminile: non è dunque da escludere che alla base del *Michelemmà* e *Michelemmà* riproposto all’interno di ogni strofa possa esserci un maschile “Michele”. In una poesia di Ferdinando Russo inserita nella raccolta *E scugnizze*, infatti, si può riscontrare l’uso ancora vivo nel dialetto napoletano di fine Ottocento della locuzione “fare michele”, che nel contesto proposto da Russo sta per ‘ferire’, ma, come attestato nel glossario a cura di Ulisse Prota-Giurleo, vuol dire originariamente “far mesere; raggirare qualcuno”.¹⁸ La forma “fare + nome proprio” con il significato di ‘raggirare’ è peraltro presente già nel napoletano antico: in uno strambotto del primo ’500 si può leggere infatti il verso “Tu pur ti pensi de me fare Antuono” in cui *fare Antuono* vuol dire proprio ‘raggirare’.¹⁹ Stando a questo significato, è dunque probabile che nell’accezione popolare del tempo il nome proprio stesse ad indicare, anche in modo affettuoso, una figura di sciocco. Sciogliendo dunque la formula *Michelemmà* e considerando un soggetto maschile, è possibile ricavare un *Michele ‘e ma* ‘Michele di mamma’, spiegabile anche meglio foneticamente, che starebbe per ‘sciocco, scioccherello di mamma’, sulla scia di espressioni ancora oggi usate nel parlato spontaneo, come “bello di mamma, piccolo di mamma”; il canto raccolto “dalla strada” da Guglielmo Cottrau,²⁰ pertanto, si potrebbe interpretare come il racconto di una storia (della nascita di un’isola così come di una fanciulla) fatto da una madre al proprio figlio, a mo’ di “ninna nanna” con un inciso che, reiterato, “fa michele” il bambino fino ad addormentarlo.

18. Russo Ferdinando, *E scugnizze. Diciassette sonetti nel testo del 1897*, edizione critica a cura di Nicola De Blasi, Dante & Descartes, Napoli, 2009, p.76.

19. Cardamone Donna G., *The canzone villanesca alla napolitana and related forms, 1537-1570*, UMI Research Press, 1981, vol. I, p. 42.

20. Così si legge infatti in una testimonianza del figlio di Guglielmo, Giulio, citata da Di Mauro, “È nata mmiezo mare”, p. 99.

4. Glossario

Si presenta di seguito un saggio del glossario redatto per le canzoni prese in esame. Nel glossario sono comprese tutte le parole e non solo quelle di difficile comprensione, ad eccezione delle parole “grammaticali”, come le congiunzioni: lo scopo è infatti quello di documentare tutto il lessico delle canzoni napoletane preunitarie e ricavarne considerazioni linguistiche in prospettiva storica attraverso il riscontro con le opere lessicografiche di riferimento. La selezione che si è scelto di presentare è relativa alla lettera *s*, poiché meno soggetta a variazioni di forma e più ricca di lessico.

La voce del glossario è così strutturata: [**lemma** ‘significato’ numeri di riferimento delle canzoni in cui compare la voce, *contesti*, riscontro con i due vocabolari napoletani di riferimento (*eventuale variante della forma attestata nei due vocabolari*)]. Una freccia (→) indica il rinvio ad altra forma.

Le forme verbali sono riportate all’infinito, preceduto da asterisco se non presente nei testi. Nella sezione relativa al contesto si riportano le citazioni nelle quali la forma compare; nel riscontro con i due vocabolari del napoletano qui adottati si segnala la presenza (indicata con “D’Ascoli” o “D’Ambra”) o l’assenza (“manca in D’Ascoli” o “manca in D’Ambra”) della forma nelle due fonti. Tra parentesi, dopo le fonti, si indicano, se presenti in esse, le varianti della forma.

SAGGIO DI GLOSSARIO: LA LETTERA S

- ***salutà** ‘salutare’ 12, *la saluto a lo barcone* 12, manca in D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sango** ‘sangue’ 3, 9, 15, *quanto sango scorrarrà* 3, *darrìa lo sango pe farelo tornà* 9, e *lo sango tu m’ài da portà* 15, D’Ascoli, D’Ambra
- ***sapè** ‘sapere’ 10, 14, 16, 19, 21, *era chiuovo che lo core te sa dintò spertusà* 10, *si t’amo tu lo saje* 14, *saccio* (‘so’) *ca no vuò scennere* 14, *che pesci fini sape piscà* 16, *non saccio comme rejere* 19, è *llatte che sa d’acedo* 19, *me sapranno contentà* 21, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sapore** ‘sapere’ 18, e *lo sapore tene* 18, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sarcenella** ‘fastelletto di rami da ardere’ 8, e *lle frieva co lla sarcenella* 8, D’Ascoli, D’Ambra
- ***sbarcà** ‘sbarcare’ 17, *sbarcato da Sicilia* 17, manca in D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sbattere** ‘agitarsi, dimenarsi’ 17, *mme fatt’a notte sbattere* 17, D’Ascoli, D’Ambra
- sbendurato** ‘sventurato’ 9, *tanno era alliero e mo so sbendurato* 9, D’Ascoli (*sbenturato*), D’Ambra (solo *sbentura*) → **sventura**
- ***sbutà** ‘voltarsi (nel letto per insonnia)’ *me sboto* 3, D’Ascoli, D’Ambra (*sbotare*)
- scapellata** ‘spettinata, scarmigliata’ 20, *chest’è chella scapellata* 20, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***scappà** ‘scappare, fuggire’ 10, 12, 16, *de carrera scappo e sferro* 10, *so tre mise ch’è scappata* 12, *la fa scappà* 16, D’Ascoli, D’Ambra (*scappare*)
- scarola** ‘indivia’ 6, *oje na scarola* 6, D’Ascoli, D’Ambra
- scarpetta** ‘scarpetta; paio di scarpe’ 2, *t’aje fatta la scarpetta Antonìa* 2, D’Ascoli (*scarpèta* ‘lungo cammino a piedi’), D’Ambra (*scarpetella*)
- scarpiano** ‘calzolaio’ 21, *lo scarpiano chi lo vo* 21, manca in D’Ascoli, manca in D’Ambra
- scasato** ‘rovinato’ 20, *so no povero scasato* 20, D’Ascoli, D’Ambra (solo *scasare* ‘rovinare’)
- ***scavà** ‘scavare, trovare’ 17, *pe gghi scavanno a ttè* 17, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***scegliere**, *sciglie* ‘scegli’ 3, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- scemulillo** ‘scioccherello’ *scemolella* f. 17, *non songo scemolella* 17, D’Ascoli, manca in D’Ambra (solo *scemo*)
- scennere** ‘scendere’ 14, *saccio ca no vuò scennere* 14, D’Ascoli, D’Ambra
- scetà** ‘svegliare’ 9, 15, 17, 21, *ma se n’trasatto essa maje se scetava* 9, *guè cardì, tu l’aviss’a scetà* 15, *t’aggio fatt’io scetà* 17, e *non scetano a mammà* 21, D’Ascoli, D’Ambra (*scettare*)
- schefienza** ‘stolto’ 3, *daje audienza a sto schefienza* 3, D’Ascoli e D’Ambra (*schefienza* ‘schifezza’)

- ***schiatà** ‘crepare, scoppiare’ 13, *io te chiammaje e tu dicisti schiatta* 13, D’Ascoli, D’Ambra (*schiatte*)
- schiatuso** ‘dispettoso’ *schiatosa* f. 19, *vi che castiello ’n aria chella schiatosa fa* 19, D’Ascoli, D’Ambra
- schiocca** ‘gota’ 18, *doje schiocche janche e rosse* 18, D’Ascoli, D’Ambra
- schitto** ‘soltanto’ 9, *lu patre asceva e schitto ’nc’era a zia* 9, D’Ascoli, D’Ambra
- sciaveca** ‘sciabica, rete da pesca’ 19, è sconquassata *sciaveca* 19, D’Ascoli, D’Ambra
- scialà** ‘godersi la vita, essere felice’ 10, *fatta proprio pe scialà* 10, D’Ascoli, D’Ambra (*scialare*)
- sciore** ‘fiore’ 7, 12, 17, *da chella vocca che n’asceano sciure* 7, *non c’è no sciore* 12, *menan nome no sciore* 17, D’Ascoli, D’Ambra
- sciorta** ‘sorte, destino’ 3, 16, 17, 20, *ca la sciorta accossi bbo* 3, *ah si la sciorta m’ha fa pigliare* 16, *ma po la sciorta barbara* 17, *sciorta nera* 20, D’Ascoli, D’Ambra
- sciù** forma onomat., ‘vergogna!’ 3, D’Ascoli, D’Ambra
- sciurillo** ‘fiorellino’ 18, *d’abbrile è no sciurillo* 18, D’Ascoli, D’Ambra (*sciurillo*)
- scocchiare** ‘separare’ 17, *la sciorta barbara scocchiare nce volette* 17, D’Ascoli (*scucchià*), D’Ambra
- scoglio** 16, *aggio ogni scoglio a fregolià* 16, D’Ascoli e D’Ambra (*scuoglio*)
- scontraffatto** ‘storpiato’ 8, *ch’era cecata e purzì scontraffatta* 8, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- scordà** ‘dimenticare’ 12, 16, 17, *non la pozzo io maie scordà* 12, *nce scord’ o suonno* 16, è caro o *primmo amore e non se po scordà* 17, D’Ascoli (*scurdà*), manca in D’Ambra
- ***scorrere** ‘scorrere’ 3, 14, 19, *scorrarrà ‘scorrerà’* 3, *e te scorreano nzino le lacrime accossi* 14, *me scorreno le lacreme* 19, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***scunquassà** ‘sconquassare’ 19, è sconquassata *sciaveca* 19, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- scunucchià** ‘venir meno nelle ginocchia’ 20, *i’ me sento scunucchià* 20, D’Ascoli, D’Ambra (*sconocchiare*)
- ***scupri** ‘scoprire’ 7, *va nella chiesa e scuopre lo tavuto* 7, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***scurà** ‘oscurarsi, divenire scuro’ 12, *quanno po lo cielo scura* 12, D’Ascoli (*scurà/scuri*), D’Ambra
- scuro** ‘buio’ 14, *saccio ca no vuò scennere la rada quanno è scuro* 14, D’Ascoli, D’Ambra
- se** ‘si’ 4, 9, 12, 17, 21
- se** ‘se’ → **si**
- sella** 8, *essa nce jeva po senza la sella* 8, D’Ascoli, D’Ambra
- sempre** ‘sempre’ 2, 3, 7, 9, 10, 14, 17, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***sentì/sèntere** ‘sentire, ascoltare’ 4, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 19, 20, *seno* 4, 10, 13, 14, 20, *senteva* 9, 20, *siente* ‘senti’ 15, *senteme* 17, *sienteme* 19, D’Ascoli, manca in D’Ambra

- senza** 8, 19, 20, *ma l'adacquava po senza lancella 8, che tu senza maje leggere 19, cunto senza l'oste 19, Cola senza ciuccio puveriello comme fà 20*, manca in D'Ascoli, manca in D'Ambra
- sera** 8, 9, 18, *che faceva l'uovo de sera e mattina 8, sera jette a la marina 10, Luvisè sera e mattina 18*, D'Ascoli, manca in D'Ambra
- ***sferrà** 'togliere i ferri, sfuggire' 10, *de carrera scappo e sferro 10*, D'Ascoli, D'Ambra (*sferrare*)
- ***sfrunnà** 'sfrondare' 12, *s'è sfrunnata pe la via 12*, manca in D'Ascoli, D'Ambra (*sfronnare*)
- sgrato** 'ingrato' 12, *ma co tutto ch'è na sgrata 12*, D'Ascoli, D'Ambra
- si** 'se' 3, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 21, **se** 11, 13, 18, D'Ascoli, manca in D'Ambra
- sicco** 'magro, deperito' 14, *sicco, peliento e brutto 14*, D'Ascoli, D'Ambra
- signo** 'segno, segnale' 7, *sign'è ca Nenna mia stace ammalata 7*, D'Ascoli (*segno*), manca in D'Ambra
- signore** 'signore', «persona virtuosa» (D'Ascoli) 12, *no signore la vedette 12*, D'Ascoli, D'Ambra (solo vocat. *signò*)
- smiccià** 'sbirciare' 10, *pe poterla smiccià 10*, D'Ascoli, D'Ambra (s.v. *smicciare* 'smoccolare')
- smovere** 'smuovere, persuadere' 17, *ma non me pote smovere 17*, D'Ascoli, manca in D'Ambra
- sola** → **sulo**
- solamente** 21, *a li piede aggraziatielle solamente nce li do 21*, manca in D'Ascoli, manca in D'Ambra
- solito** 12, *e la solita canzona 12*, D'Ascoli (*soleto*), manca in D'Ambra
- sonà** 'suonare' 9, 14, *lu mandolino io me mettea a sonà 9, li quarte d'ora sonano 14*, D'Ascoli (*sunà*), D'Ambra (*sonare*)
- sora** → **sorella**
- sordegolino** 'fischio, sibilo' 10, *sento fa no sordegolino 10*, D'Ascoli (*surdegolino*), D'Ambra
- sorella** 7, sora 17, *s'affaccia la sorella e me lo dice 7, co tutti i frati e sore 17*, D'Ascoli e D'Ambra (*sora*)
- sospirà** 'sospirare' 21, *me so puosto a sospirà 21*, D'Ascoli (*suspirà*), D'Ambra (*sosperare*)
- sospiro** 'sospiro', *sospire* pl. 4, D'Ascoli e D'Ambra (*suspiro*)
- sotta** 'sotto' 8, *mettea da ncoppa e ll'asceva da sotta 8*, D'Ascoli, D'Ambra
- sotto** 'sotto' 17, *pe sotto a llo barcone 17*, D'Ascoli, manca in D'Ambra
- spantecare** 'spasimare per amore' 13, *ah non me fare chiù spantecare 13*, D'Ascoli, D'Ambra
- ***spasemà** 'spasimare' 19, *io t'aggio addì che spasemo 19*, D'Ascoli, D'Ambra (*spasemare*)
- ***spassià** 'passeggiare avanti e indietro' 10, *spassianno pe llà ttuorno 10*, D'Ascoli, D'Ambra (*spassiare*)

- sperienza** ‘esperienza’ 4, *oje piglia la sperienza de la neve* 4, D’Ascoli (*speriénza*), manca in D’Ambra
- spertusà** ‘bucare’ 10, *era chiuovo che lo core te sa dinto spertusà* 10, D’Ascoli (*spertosà/spertusà*), D’Ambra (*spertosare*)
- speruto** ‘desideroso, anelante’ 17, *non me lassà speruto* 17, D’Ascoli, D’Ambra
- ***spezzà** ‘spezzare’ 16, 18, *la rezza spezza* 16, *se spezza tutta quanta* 18, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***sposà** 18, *Luisè se me te sposo* 18, manca in D’Ascoli, manca in D’Ambra, → **nzorare**
- spuntà** ‘spuntare’ 19, è *ntruppecuso vicolo che maie non po’ spuntà* 19, D’Ascoli, D’Ambra (*spuntare*)
- squaso** ‘moina, smanceria’, *squase* pl. 9, *mente d’occhiate e squase m’abbottava* 9, D’Ascoli (anche avv. *squase* ‘quasi’), D’Ambra
- ***stà** ‘stare’ 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, ‘essere’ 21, *stà* ‘sta’ 2, 3, 12, 15, 18, *sto* 5, *stace ammalata* ‘è ammalata’ 7, *stace dormenno* ‘sta dormendo’ 15, *steva* ‘stava’ 8, 10, *stava assettato* ‘stavo seduto’ 9, *starrà* ‘starà’ 10, *stive* ‘stavi’ 14, *sto* 15, *steva* ‘stavo’ 16, *sta* ‘stanno’ 18, *nce ne stanno* ‘ce ne sono’ 21, D’Ascoli, D’Ambra (*stare*)
- stella** ‘stella’ 6, 10, 12, 18, *stella Diana* 6, *parea stella de l’ammore* 10, *non c’è stella comm’a te!* 12, *na stella matutina* 18, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- stesso** 19, *io stesso te portaje* 19, manca in D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sto** ‘questo’ 3, 4, 13, 15, 16, 17, 21, *stu* 19, *sta* f. ‘questa’ 2, 6, 16, 17, *sti* pl. ‘questi’ 17, *ste* f. pl. ‘queste’ 13, 16, 17, D’Ascoli (*sto*), D’Ambra
- ***stonà** ‘stordire, perdere i sensi’ oltre a ‘stonare (in musica)’ 15, *guè cardì, vi ca llà no te stuone* 15, D’Ascoli (*stunà*), D’Ambra (*stonare*)
- stonato** 3, *so stonato* 3, manca in D’Ascoli, D’Ambra (*stonare*)
- ***straccià** ‘strappare’ 19, *stracciaste nnant’ a mme* 19, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- ***strascenà** ‘trascinare’ 8, *la strascenava co mmeza codella* 8, D’Ascoli (*strascinà*), D’Ambra (*strascenare*)
- stroppone** ‘gambo’ 6, *chi pe la cimma e chi...pe lo stroppone* 6, D’Ascoli e D’Ambra (*streppone*)
- stu** → **sto**
- stuoteco** ‘stordito’ 19, è *bero suonno stuoteco* 19, manca in D’Ascoli, D’Ambra
- subbeto** ‘subito’ 9, *o locco subbeto io me metteva a fa* 9, D’Ascoli, D’Ambra (*subeto*)
- ***sudà/surà** ‘sudare’, *nce penso e sudo* 5, D’Ascoli, manca in D’Ambra
- sujo** ‘suo’ 11, *se o core m’ha pigliato, lo sujo me l’ha prommiso* 11, D’Ascoli (*suio/soia*), D’Ambra
- sulo** agg. ‘solo’, femm. *sola* 5, 7, 19, *pecché vonno ca sto sola* 5, *chiagneva sempe ca dormeva sola* 7, *na parolella sola* 19, D’Ascoli, D’Ambra

suonno ‘sonno’ 9, 16, 19, *ca pe lu suonno la capo le pennea* 9, *nce scord’o suonno e lu magnà* 16, *è bero suonno stuoteco* 19, D’Ascoli, D’Ambra

suono ‘suono’ 17, *ma co lli cante e suone* 17, D’Ascoli, D’Ambra

sventura ‘sventura, disgrazia’ 12, *chiagnarrò la mia sventura* 12, D’Ascoli e D’Ambra (*sbventura*).

MARIACARMEN RAPISARDA

LA LETTERATURA CRITICA DELLA CANZONE NAPOLETANA FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

La canzone napoletana classica, quella del cosiddetto ‘periodo d’oro’ corrispondente ai decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, si sviluppò in parallelo ad un ben definito e traumatico momento storico della città di Napoli, quando questa cioè fu in parte distrutta e ricostruita con lavori durati oltre vent’anni. A differenza di altri generi musicali sorti altrove nello stesso periodo, anch’essi urbani ma subito divenuti rappresentativi di intere nazioni, la canzone napoletana fu esclusivamente legata all’ambiente di origine. Essa divenne parte integrante di una nuova cultura urbana destinata ad essere al centro di quella svolta epocale che di lì a poco avrebbe proiettato nella modernità la vecchia città, quella stessa città che “cambiava così lentamente che poteva in ogni momento considerarsi immobile per un tempo indefinito”.¹ La mutazione urbanistica ebbe come diretta conseguenza il capovolgimento delle tradizionali forme di produzione e consumo che avevano caratterizzato la città antica, con notevoli ripercussioni anche negli ambienti legati alla canzone.²

Un contributo importante alla vitalità culturale della Napoli moderna fu dato, oltre che dalla canzone, o dal teatro di Scarpetta, da una fiorente scuola giornalistica. Se i grandi nomi che restano oggi nella storia del giornalismo — napoletano e non — sono soprattutto quelli di Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, occorre qui ricordare che molti degli autori di canzoni napoletane classiche furono essi stessi giornalisti, da Salvatore Di Giacomo a Ferdinando Russo, da Eduardo Nicolardi a Peppino Turco. E la stampa quotidiana e periodica, l’editoria specificamente musicale, le più svariate forme pubblicitarie, l’arte visiva

1. Benevolo Leonardo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, Laterza, Bari, 1978, p. 27.

2. A tal proposito scrive Maria Luisa Stazio: “anche le canzoni così come la città subiscono quel progressivo e lento avvicendamento di diversi luoghi di produzione dell’immaginario e di quella serie di fenomeni che, nella elaborazione delle culture, mentalità, universi fantastici, fecero prevalere la funzione di nuovi apparati, almeno apparentemente distanti dal vissuto quotidiano, su quella tradizionalmente svolta dalla piazza, dal quartiere, dalle feste, dalle occasioni rituali” (*Osolemio. La canzone napoletana: 1880/1914*, Bulzoni, Roma, 1991, p. 25).

come illustrazione a corredo di articoli e trafiletti, determinarono una straordinaria diffusione dei prodotti canori anche al di fuori dei confini nazionali.

Alcuni dati possono dare idea del progresso culturale che anche a Napoli iniziava a farsi strada sul finire dell'Ottocento: già nel 1873, nonostante il 63% della sua popolazione fosse analfabeta, Napoli deteneva il primo posto come numero di presenze nelle biblioteche pubbliche, e la sua Università era la più frequentata nel Mezzogiorno. In quel tempo la città contava 114 librai, 87 tipografie, 68 litografie, e va tenuto conto che allora non esisteva una figura professionale di editore, bensì una figura a metà strada tra l'imprenditore industriale e l'artigiano.³ Nel 1892 il console francese Marcellin Pellet osservò: "Si vede subito che la stampa gioca un grande ruolo nella vita dei Napoletani, e che la lettura del giornale da un soldo che dà con le sue corrispondenze telegrafiche notizie da tutta Europa, è un bisogno imperioso".⁴ La crescita dei quotidiani fu accompagnata da una imponente crescita dei periodici, settimanali e mensili, il più delle volte illustrati. Tra le riviste più in voga si ricordano «L'Occhialetto», «Fortunio», «Cronaca partenopea», «Picche», «Fantasio», «Vita napoletana», «La Tavola Rotonda» — solo per citare alcuni titoli. Si trattava di riviste in formato *in-folio*, quasi sempre corredate da illustrazioni, che spaziavano dall'attualità alle notizie mondane, dalle novelle alle arti visive (nell'ambiente napoletano questo genere di periodici ebbe grande fortuna perché fin dal sottotitolo di testata riusciva a catturare un pubblico variegato, piccolo-medio borghese ma anche aristocratico).

Nel 1873 nacque la rivista napoletana più antica, «L'Occhialetto», fondata da Vincenzo Fornaio e Tommaso De Vivo, di taglio mondano e salottiero, e pertanto rivolta perlopiù al mondo femminile. Nel corso degli anni questo giornale riservò ampio spazio alla produzione canzonettistica legata alla festa di Piedigrotta (il primo esemplare ad essere pubblicato fu *Oili Oilà*, celebre canzone del 1885 di Mario Pasquale Costa e Salvatore Di Giacomo); e nel 1887, con la stampa di *A' ritirata* degli stessi Costa e Di Giacomo, il giornale riuscì a moltiplicare il numero di copie vendute.

Proprio il 1887 rappresenta un anno in cui articoli, recensioni, cronache, trafiletti, cominciarono a proliferare in tutti i periodici, in corrispondenza della ripresa dei festeggiamenti della festa di Piedigrotta dopo l'interruzione del 1884 dovuta al colera. «L'Occhialetto», nel settembre di quell'anno, registrava:

3. Su questi aspetti si veda Macry Paolo, *Quando crolla lo Stato. Studi sull'Italia preunitaria*, Napoli, Liguori, 2003.

4. Pellet Marcellin, *Naples contemporaine*, Charpentier et Fasquelle éditeurs, Parigi, 1894. Lo stesso Pellet, inoltre, sulla base di dati della Procura notava che una buona parte delle nuove pubblicazioni non resisteva alla prova del mercato: "ciò vuol dire che vi sono molti giornali effimeri, ma quelli che spariscono sono subito rimpiazzati" (ibid., p. 125).

Da un mese non si parla, non si discute d'altro: la festa di Piedigrotta è argomento principale di tutti i discorsi, e mica per la festa, poiché fortunatamente, col progresso, va di anno in anno scemando la gazzarra di rito, ma appunto per le molte canzoni di occasione che inonderanno tutta Napoli. Senza che alcuno l'abbia stabilito, la sera della festa è diventata l'epoca di un torneo annuale musicale: poeti e non poeti si credono in dovere di spifferare dei versi: musicisti e non musicisti hanno il sacro compito di musicare tali versi, e da certi connubi di poeti e musicisti vengono fuori... certi parti, che solo il Signore, nella sua infinita bontà, può perdonare. [...] I giornali politici, quelli letterari, quelli umoristici e perfino quelli... clandestini, diventano editori di occasione e non ce n'è uno che non stampi la sua brava canzone, e ciascuno s'intende, dice di pubblicare la più bella fra tutte.⁵

La sospensione forzata della festa aveva lasciato emergere chiaramente il ruolo ormai autonomo della produzione di canzoni: non si scriveva più solo per partecipare alla gara canora, e le canzoni proliferavano anche in assenza della festa, la quale a sua volta si allontanava sempre di più dalle antiche origini popolari.⁶ Nel 1886 Federico Verdinois, in alcune pagine della sua rivista «Picche», scriveva:

La manifestazione è più debole e sbiadita; ma infatti molte cose oggi – anche più gravi della festa di Piedigrotta – perdono di sangue, di forza. [...] Più potente di tutte, forse perché più artistica, la tradizione della canzone. Da qualche anno in qua, poeti e musicisti corrono il palio: dove la vittoria è contesa questa volta assai più del solito. Ciascuno di noi ha una canzone da metter fuori; e il solo fatto di tenere la penna in mano conferisce il diritto – o l'aspirazione – all'alloro popolare. Le altre tradizioni cedono il campo a questa e si confondono nelle nebbie del passato.⁷

In queste righe Verdinois affronta il tema dell'estinzione dell'antica tradizione popolare, che lascia il posto alla nuova e massiccia produzione di canzoni. Una tematica, questa, molto diffusa, poiché passando da un giornale all'altro si poteva leggere: “Piedigrotta ritorna e ritornano – ahimè – anche le canzoni! Beati quei tempi, nei quali la canzone era l'unica e l'autore spesso ignoto: nei quali i giornalisti non esitavano, né l'umanità sofferente aveva l'obbligo di occuparsi dei centomila autori della musica e dei versi. Oggi invece le canzoni sono infinite e spesso niente ne resta: ecco la differenza!”⁸

Oppure:

-
5. Di Giacomo Salvatore, *Piedigrotta*, «L'Occhialetto», XV/28 (20 agosto 1887), p. 7.
 6. Cfr. Mancini Franco - Gargano Pietro, *Nel segno della tradizione. Piedigrotta: i luoghi, le feste, le canzoni*, Alfredo Guida, Napoli, 1991.
 7. *Piedigrotta*, «Picche», I/28 (23 agosto 1886), p. 2. L'articolo è in realtà privo di firma, ma con tutta probabilità fu redatto dal direttore della rivista.
 8. Serao Matilde, «Caporal terribile», X/34 (7 settembre 1890), p. 1.

Questa Piedigrotta così degenerata dalle sue origini, dalle sue tradizioni leggendarie e storiche e che oggi si riassume tutta nella festa della canzone, anni addietro lasciava invece tutta la sua impronta, nella caratteristica canzone della festa, che era emanazione spontanea del sentimento popolare, alla festa della canzone che è il can can vorticoso di diecimila maestri, poeti e dilettanti, vi è di mezzo un abisso colmato man mano dal numero galoppante dei concorsi, che, in specie quest'anno, hanno preso proporzioni colossali, per non dire scandalose.⁹

Dalle pagine del «Fortunio» del 1891 trapela fortemente la coscienza del cambiamento, dove la canzone viene scritta solo per vanità, in una società accusata di non avere ispirazione come accadeva in passato:

Ora il popolo non canta più; ripete le canzoni degli altri, le canticchia, le commenta con la sottile malizia della sua critica inconscia; ma l'indigena ispirazione è finita. [...] I concorsi sono una prova della decadenza; gli editori insistenti che riducono ad un quesito commerciale ciò che dovrebbe essere un ingenuo prodotto del sentimento artistico popolare dimostrano che il regno della vera canzone è tramontato. La canzone non fiorirà per miracolo de' concorsi e per operosità degli editori; se ne scriveranno per vanità e si udranno per dimenticarle; ma è la fede che manca, è l'ispirazione che è svaporata, perché le condizioni sono mutate e il gusto con esse.¹⁰

Lo stesso avviene nella «Cronaca Partenopea» del 1890, dove Vincenzo Della Sala sembra non parlare d'altro: «La festa popolare di una volta, di anno in anno, si trasforma, si nobilita [...]. Una volta il poeta era il popolo che creava un motto, il quale diventava ritornello e poi si slargava in canto tenero e appassionato. Ora sono cento poeti che vogliono imporsi al popolo, e talvolta qualcuno di essi vi riesce non perché più fortunato, ma perché più o meno gli si avvicina».¹¹ Dunque, gli autori di molti articoli cercarono di sottolineare il passaggio dalla canzone popolare «artigiana» alla canzone quale espressione «borghese»: le forme di produzione, i modi, i soggetti, l'ispirazione, gli spazi dedicati alle canzoni, subirono una evoluzione.

Ben presto due delle principali riviste napoletane, il «Fortunio» e «L'Occhialletto», cambiarono direzione, iniziando a concedere ampi spazi alle canzoni anche attraverso inserti musicali. Questo adeguamento si riscontra ad esempio anche nelle parole di Scialinger, in un numero della rivista «Fortunio» dedicato all'edizione 1897 della Piedigrotta:

[...] ecco per Piedigrotta un numero speciale. Punto discussioni critiche, punto analisi, punto verità e sofismi psicologici: ma musica, molta, molta musica, come

9. Cajafa Achille, *La festa delle Canzoni*, «Fortunio», XI/25 (5 settembre 1898), p. 1.

10. Scialinger Giulio Massimo, *La canzone muore*, «Fortunio», IV/38 (6 settembre 1891), p. 1.

11. Della Sala Vincenzo, *Piedigrotta*, «Cronaca Partenopea», I/26 (7 settembre 1890), p. 1.

piace a' più che un giornale contenga nella settimana chiassona così terribilmente sacra alla canzone o a ciò che ne fa le veci. [...] Va comunque o Fortunio [...] sii per un giorno il cantore della folla, come sai sempre essere il cantore signorile d'ogni intellettuale e sentimentale impresa. Ma soprattutto, o Fortunio-Piedigrotta, fatti comprare...fa che tanto giubilo costi almeno venti centesimi alle turbe che ti cercano!¹²

Entrambe le riviste scelsero sempre canzoni degne di nota, mantenendo sempre una linea "alta", anche se nonostante ciò non sempre i giudizi furono favorevoli; si veda quanto scritto su «L'Occhialetto» del 17 Settembre 1887: "È proprio così, è diventata una malattia epidemica, una canzone mania che minaccia di prendere proporzioni allarmanti. Meno male che la festa di Piedigrotta viene una volta all'anno! E meno male che per i manifesti delle canzoni non vi sia il permesso — come per i manifesti elettorali — delle affissioni fuori quadro!"¹³ Ed ancora nel «Fortunio» di due anni dopo, si poteva leggere: "Settemiladuecentoventitré sono le canzoni fatte quest'anno per la festa di Piedigrotta. La vena canzonatoria come si vede è al rialzo. [...] Poche sono le canzoni che emergono per originalità, brio e vivacità".¹⁴

Altra rivista costretta a cambiare rotta fu «La Tavola Rotonda», fondata da Ferdinando Bideri nel 1891, settimanale nel quale spartiti di canzoni napoletane si alternavano a testi letterari in versi e in prosa, ad articoli e recensioni teatrali e musicali. Tra questi scritti non mancò la prosa d'arte di Matilde Serao, protagonista indiscussa del rinnovamento della pubblicistica italiana tra Ottocento e Novecento, la quale fu sempre pronta ad esaltare la canzone come forma universale:

Solo la canzone, solamente la canzone, nella sua brevità, nella sua tenuità, nella sua incoscienza, può rendere quello che la tenerezza c'ispira di visioni evanescenti, fugaci pensieri mesti, di rapide piccole giocondità carezzevoli, di apparenti e sparenti sorrisi del piacere. E, voi lo vedete, il grande pensiero musicale non può far curvare tutte le fronti del pubblico: il grande dramma musicale non può far fremere tutti i cuori: ma una semplice canzone può commuovere l'adolescente e il vecchio, la donna raffinata e la donna semplice, la fantasia aristocratica e il cuore popolano. La canzone è una ingenua piccola forma melodica, ma è universale: poiché essa è l'espressione della tenerezza, che è universale.¹⁵

A distanza di qualche anno Bideri rispolverò i principali scopi della sua rivista, così scrivendo:

12. Scaligner Giulio Massimo, *En rout*, «Fortunio», X/24 (28 agosto 1897), p. 6.

13. Bruno, *Canzonite acuta*, «L'Occhialetto», XV/30 (17 settembre 1887), p. 3.

14. Don Paez, *Da Zeza in poi*, «Fortunio» II/36 (9 settembre 1889), p. 11.

15. Serao Matilde, *Una canzone*, «La Tavola Rotonda», II/38 (18 settembre 1892), p. 4.

La Tavola Rotonda, fedele al suo programma di dar le più belle e riuscite canzoni popolari, siano melodie, tarantelle o macchiette, anche quest'anno, con quella competenza che le viene dall'esperienza e dal continuato successo di ben dodici anni di Concorsi, ha preceduto, senza bisogno di gran cassa e mirabolanti premesse, alla premiazione delle canzoni più belle, che avranno, lo si predice con sicura infallibilità, il suffragio del pubblico con un successo mondiale. Tali canzoni saranno pubblicate nei prossimi quattro numeri della Tavola Rotonda con l'assegnazione dei premi per ciascuna canzone. Dette canzoni premiate verranno poi eseguite nelle sere del 6-7-8-9-10 settembre nel Caffè Calzona in Galleria Umberto I, il cui proprietario ha appositamente scritturati bravi e provetti artisti per la esecuzione di tutte queste novità. Anche al Caffè Diodato si eseguiranno le canzoni premiate della Tavola Rotonda ed il proprietario cav. Diodato, con quella cortesia che lo distingue, ha diviso premiare con oggetti d'oro alcune delle canzoni premiate della Tavola Rotonda. Avanti, dunque, venite tutti ad applaudire i nostri bravi maestri di Capra, Gambardella, de Gregorio, de Curtis, Fanti, de Crescenzo, etc., che mantengono ancora alto il prestigio di questa nostra Canzone Napoletana, che tutti bistrattano, tutti criticano, tutti si può dire disprezzano; ma che però tutti ci invidiano, tutti canticchiano e che permane sempre, anche nei tradimenti del Café Chantant, la più alta manifestazione del sentimento d'un popolo artista e geniale.¹⁶

Elemento fondamentale del sistema produttivo di Bideri — diventato in breve tempo il più importante editore di canzoni della città — «La Tavola rotonda» ospitava, accanto a scritti di vario genere, un gran numero di articoli la cui funzione principale era quella di promuovere i prodotti della casa editrice e gli autori da essa assoldati. Questa tipologia di testi dilagò su tutti i periodici napoletani coinvolti nel sistema-canzone, e in particolar modo su quelli legati all'editoria musicale (come «La canzonetta», testata nata nel 1908 e forse l'unica in grado di rivaleggiare con Bideri).

Di fronte alle dimensioni ormai sempre più evidentemente industriali assunte dalla produzione di canzoni, gli stessi protagonisti di quel mondo talvolta sembravano mostrare più di un'insofferenza: proprio su «La canzonetta», per esempio, Rocco Galdieri avvertiva che la vena creativa dei poeti e musicisti potesse essere compromessa da editori ed interpreti, e dalle loro continue intrusioni. Così dunque esordiva: «Prima che la canzone si stampi nitida e sicura, prima che si liberi per il mondo sulle ali del successo, è tutta una teoria di ansie, di transazioni e contorcimenti spirituali per il poeta».¹⁷ Con ciò egli teneva a sottolineare che la canzone non nasce dal nulla, ma è figlia di un lungo processo di idee, coinvolgimenti, stati d'animo, che editori ed interpreti dovevano mediare senza alcuna alterazione di significato. Galdieri — egli stesso per qualche tempo direttore della rivista «La canzonetta» — era solito contrapporre la canzone francese,

16. Bideri Ferdinando, *Le canzoni premiate*, «La Tavola Rotonda» (24 agosto 1902), p. 1.

17. Galdieri Rocco, *Il temibile nemico che avanza*, «La canzonetta», VII/8 (22 aprile 1914), p. 1.

quella nata nel cabaret e nel *café-chantant*, all'autentica canzone napoletana, di contro "libera come il vento" e con la strada "per sua ribalta".

Anche Salvatore Di Giacomo evidenziò — non senza un pizzico di amarezza — lo scadimento che sul piano estetico ha caratterizzato la storia della canzone napoletana classica col passaggio da una prima generazione di compositori, tutti di formazione conservatoriale (Costa, Tosti, De Leva, Denza), ad una seconda generazione di autori definiti "specialisti" (Di Capua, Gambardella, De Curtis, De Gregorio), alcuni dei quali non avevano neppure conosciuto "la porta del Conservatorio di S. Pietro a Majella".¹⁸ Lo stesso scadimento che trapela pure dalle parole di un suo noto articolo, *La canzone napoletana*, dove è ripercorsa la storia della "vera" canzone napoletana:

È stato soltanto nella prima metà del secolo decimonono che la canzone, assorta a vera istituzione partenopea, ha cominciato a muovere verso Piedigrotta e a vibrare, accompagnata da nacchere, tamburelli, putipù, scetavajasse e triccaballacche, nella dolce notte settembrina. È stato in quei tempi [...] ch'è nata *Te voglie bene assaie*, la prima canzone cantata a Piedigrotta, nell'anno 1835. Ne scrisse i versi un eccellente uomo che si chiamava don Raffaele Sacco. [...] E fu un successo enorme, un vero e grande successo, e la canzone si cantò il giorno dopo da per tutto. [...] Così fu fatta la prima autentica, geniale, simpaticissima canzone di Piedigrotta. Altre di quel tempo le fecero concorrenza: *Chi t'ha fatta sta bella scarpetta* e *Don Ciccillo alla fanfarra*, ma nessuna di queste ebbe la voga di *Te voglie bene assaie*, che si cantava da per tutto, nella cantina di Verdone il Siciliano al vico Campane, nel salotto aristocratico, nel negozio di musica di Girard e compagni, nella sartoria di madama Cardon, in piazza, in casa, a teatro, in carrozza, da per tutto. Finì per diventare un'ossessione, un vero incubo. [...] Oggi, in verità si scrive un po' meglio. Ma quella che oggi è andata perduta è la ingenua freschezza di quei tempi. Oggi la canzone napoletana si modella sulla francese, e non mancano dei versaioli da un soldo che occupano il tempo loro a tradurre e a stroppiarne i più graziosi esemplari, quanto degli apocrifi maestri — nati soltanto per suonare dei ballabili, agli onomastici di qualche pizzicagnolo — si servono, senza neppur mutarne una nota, della musica dei nostri così detti fratelli d'oltre Alpi [...].¹⁹

Tra le personalità di spicco del giornalismo napoletano di inizio Novecento figurano nomi quali Riccardo Forster e Achille Macchia, molto attivi sulle riviste «Regina» e «Tavola Rotonda». In particolare Macchia, giornalista e scrittore, autore di canzoni, illustre critico letterario e d'arte che contribuì a vivacizzare la vita letteraria napoletana, cercò costantemente nei suoi articoli di reperire i caratteri identitari di un genere che andava mutando lentamente i suoi tratti

18. Di Giacomo Salvatore, *Piedigrotta*, «Cronaca Partenopea», I/28 (15 settembre 1891), p. 73.

19. Di Giacomo Salvatore, *La Canzone napoletana*, «La Tavola Rotonda», IV/12 (20 ottobre 1930), p. 3.

tardo-ottocenteschi. Nei suoi scritti degli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale appare netta la critica alla canzone napoletana, considerata mutata, povera, addirittura morta:

[...] mentre tutte le arti languiscono, incerte del loro domani, la canzone napoletana boccheggia. E Piedigrotta innanzi viene, con un corredo – assai voluminoso – ma addirittura nullo di fronte all’arte [...]; l’atmosfera intorno è mutata ed egli (l’artista) respira l’aria attossicata, mentre l’artista della generazione che l’ha preceduto non aveva un soldo in tasca ma respirava aria più pura, meno pesante, meno mortifera. Canzoni, canzonette, ballabili, in vernacolo, in lingua, in francese, in inglese perfino ce ne saranno anche quest’anno; e saranno anche cantati nei teatri di varietà, poiché fino a quando questi esisteranno sarà necessario offrir loro il materiale: canzonettiste e repertorio. Ma né l’uno, né le altre varranno la pena di essere ascoltati.²⁰

E fu proprio Achille Macchia tra i primi a far affiorare la nostalgia di “un’età d’oro”, sentita come già perduta:

Piedigrotta ci trova ancora al nostro vecchio posto di annotatori della canzone e della canzonetta, anche se l’epoca d’oro di essa ci sembra vada dileguando nella debolezza di una produzione sempre più varia ma sempre meno consistente [...]. Ricordi nostalgici ci assalgono su autori ed interpreti che non sono più; e vorremmo che essi risorgessero alla vita e alla musa, pur di riascoltare i freschi canti che furono la gioia maggiore di Napoli, dei napoletani e del mondo intero, e che trascinarono nella loro scia canora tante anime appassionate.²¹

Su alcuni numeri successivi della «Cronaca Bizantina» e della «Tavola Rotonda», mediante articoli emblematicamente intitolati *Tornando all’antico*, Macchia ritornò sullo stesso argomento con le seguenti parole:

Per la spontanea opera di selezione del popolo stesso, le belle canzoni, che parevano dimenticate, risorgevano per virtù spontanea del popolo, il qual dopo la scorpacciata delle cose di cattivo gusto, tornava volontariamente ad esse, senza costrizioni e senza violenze. [...] Quando l’esperienza dell’orecchio e del sentimento ha fatto per tanti e tanti anni l’amara prova della nullaggine della produzione canzonistica recente, tutti, come un’intesa data, son tornati a Di Capua, a Gambardella, a De Curtis, a Mario Costa ed hanno rimesse in onore le nostre vecchie canzoni che la moda effimera avea fatte dimenticare, ma che restavano vive nel cuore di tutti.²²

20. Macchia Achille, *Pace, canzoni e sbadigli*, «Cronaca bizantina e Tavola rotonda», XXIX/12-17 (9 settembre 1919), p. 57.

21. Id., *Piedigrotta ultimo stile*, «Cronaca bizantina e Tavola rotonda», XXX/8-14 (20 agosto 1920), p. 1.

22. Id., *Tornando all’antico*, «Cronaca bizantina e Tavola rotonda», XXX/11 (8 settembre 1920), p. 1.

Molto diffusa fu anche la rivista illustrata «Cronache musicali e drammatiche», che pubblicava gli atti della società degli autori ed artisti italiani. Nel settembre del 1902, in occasione della Piedigrotta di quell'anno, le «Cronache» pubblicò uno scambio epistolare tra Rodolfo Falvo ed Enrico De Leva, in cui i due autori condividevano le proprie opinioni sullo stato estetico della canzone napoletana. Qui di seguito sono riportati alcuni passaggi della prima lettera, quella di Falvo:

Ogni anno, nel coro clamoroso e assordante delle voci grandiose, non mancano le dolenti note: la canzone di Piedigrotta è moribonda o è morta addirittura. Resterà in pace!...E pure la canzone, a dispetto dei necrologi, fiorisce sempre più, allegramente. Ora, dobbiamo proprio rimpiangere le canzoni del passato, con la tristezza e lo scetticismo con cui i vecchi, impotenti, rimpiangono i giorni belli delle primavere passate! Dobbiamo dire ai molti, moltissimi, che scrivono oggi le nuove canzoni: buttate la penna e chiudete il piano, poiché non sapete inventar nulla di bello e noi preferiamo di ripeterci Fenesta ca lucive, Mare chiaro, Spingole francese anzi che annoiarci con le vostre tiritere senza grazia e senza brio. No, no e poi no! Mettiamo da parte ogni esagerato pessimismo; e siamo giusti s'è possibile. La verità vera è questa. Prima gli scrittori di canzonette erano pochi e ne scrivevano poche; erano i migliori e aspettavano il momento della buona ispirazione e sceglievano i versi più deliziosi, più indovinati. La merce era eccellente, il successo le arrideva rapidamente, dentro e fuori la cinta di Napoli, lontano, anche molto lontano. Due, tre canzoni all'anno di veramente belle, il popolo le aveva e se ne impossessava con dolce voluttà. Ora, invece, i canzonettisti non si contano; e ognuno butta giù a Piedigrotta, le sue tre, quattro, cinque serenate, macchiette, barcarole o duetti che siano. La proporzione tra le belle e le brutte è addirittura disastrosa, dirimpetto ai tempi passati. Ma una, due, tre belle canzoni cui il successo, a Napoli o altrove, sorride pieno e sollecito, ci sono sempre, sempre! Non saranno dei capolavori, i capolavori furono, sono e saranno rarissimi, ma piacciono per la bellezza del ritmo e la grazia della fattura. [...]. In conclusione la canzonetta di Piedigrotta non è morta e non morirà almeno per ora. Un popolo che da ancora musicisti contemporanei (esempio il Gambardella) e che ha tutta una schiera valorosa di giovani cultori della canzone, che hanno preso con onore il posto dei giubilati o dei promossi, non potrà avere a breve scadenza una crisi della vecchia e mirabile istituzione canora! Né ci affliggiamo soverchiamente perché troppi poeti sgrammaticati e sciocchi e troppi musicanti petulanti partoriscono ogni anno, senza troppi dolori, troppe note stonate. Essi non offuscano i rari gioielli immancabili; danno anzi loro miglior risalto; e nel contempo contribuiscono al frastuono, alla baraonda, al delirio di Piedigrotta: che vuol essere, ormai, ed è la festa delle canzoni, festa rumorosa e spassosa, simpaticissima come il popolo, il buon popolo allegro di Napoli!²³

23. Falvo Rodolfo, *Lettera ad un amico*, «Cronache Musicali e Drammatiche», XXI/21 (30 settembre 1902), p. 2.

Secondo Falvo le nuove canzoni non erano affatto tali, ma semplici copie di canzoni straniere, soprattutto parigine. Qui di seguito, invece, la lettera di risposta di De Leva all'amico Falvo:

Carissimo Falvo, voi mi domandate un giudizio sulla Canzone napoletana di oggi e sulla sua evoluzione a venire; – io lascio il futuro nel grembo degli Dei e preferisco dirvi le mie impressioni sul momento. Se si dovesse valutare [...] quelle sconcerie musicali che certi così detti maestri fanno spuntare dalle labbra delle ragazze del nostro popolo, così sentimentali e così nato per cantare bella e dolce musica, dovrei con malinconica rassegnazione, constatare che la Canzone di Piedigrotta o quella napoletana è finita. Questa mia affermazione non deve sorprendervi punto: essa ha il suo fondamento nella esperienza di varii anni, acquistata come componente di Commissioni esaminatrici di concorsi, insieme ad illustri artisti, quali, Costantino Palumbo, Paolo Serra e Nicola D'Arienzo, perché fra duecento e più manoscritti, quasi sempre siamo stati costretti a scegliere quello che aveva minori difetti. [...] A me pare, innanzi tutto, sia dovuta alla difficoltà del genere che fu preso troppo sul serio, quando si sono musicati pochi versi dialettali, teneri e gentili, come non si musicerebbe l'arioso di un'opera, oppure troppo leggermente, quando si è creduto che una canzone dovesse essere rivestita soltanto di musica banale e priva d'ogni cognizione d'arte. E siccome ogni musicista ha il dovere d'intonarsi, sempre artisticamente, a tutto quello che produce, io vi dirò, senza temere di sbagliare, che la Canzone di Piedigrotta può presentare nella sua concezione, delle difficoltà, dopo quelle ispirate da maestri gloriosi come Pacini, Donizetti e Bellini – ammesso che sia di Bellini la meravigliosa Fenesta che lucive – e dopo tutte le altre anche interessantissime di maestri minori, ma sempre geniali, per la ragione che essa subì delle trasformazioni svariate ed importanti a partire dalla Funiculi funiculà in poi, cioè da una Canzone che deve la sua notorietà alla trovata poetica di Peppino Turco ed al ritmo originale di Luigi Denza, ebbe pure la fortuna di dare il grido della novità a tutte le canzoni successive di Tosti, di Costa, di Caracciolo e di Valente. In questo secondo suo periodo la Canzone fu, e per un buon pezzo, sempre felicissima e dimostrò che il gusto, per tale genere era mutato e le esigenze, per contentare il pubblico, divennero, in conseguenza, maggiori. [...] Mare chiaro, Luna nova, Uocchie nire, cito a memoria, sono delle vere ispirazioni, che portano nella dolcezza della loro melodia tutto il sorriso di Napoli, di questa nostra Napoli, così ricca di poesia e del suo mare così pieno d'incanti; ma Francesco Paolo Tosti, però, se scrisse Mare chiaro, aveva già, per venti anni, sparse pel mondo le sue centinaia di romanze una più squisita dell'altra; Mario Costa, prima di Luna nova, aveva già scritto parecchie melodie che potrebbero ben stare accanto a quelle di Bizet. [...] Soltanto vi prego di credere che molte di quelle porcherie, che vi dicono di udir cantare per le vie di Napoli, non sono affatto la Canzone napoletana. [...] Il nostro popolo ha del gusto autentico, e se oggi canta una sguaiataggine, vuol dire che non possiede di meglio; ma se domani, credetemi, verrà fuori il novello trionfatore della canzone fresca, agile o sentimentale, i napoletani ne apprenderanno, subito, la strofa alata, con l'uguale grazia e coll'istesso

sentimento di una volta e la saluteranno così, con la stessa gioia con la quale si rivede una tenera, carissima amica, in un giorno di sconforto.²⁴

Dal punto di vista di De Leva la decadenza stilistica della canzone napoletana era dovuta a più fattori collegati tra di loro: primo fra tutti, l'erronea credenza di poter creare musica banale e priva di qualsivoglia valore artistico; secondo, l'improvvisazione di una folla di "mestieranti incoscienti" sorti alla conquista di popolarità; terzo, un pubblico completamente passivo; infine il ruolo degli editori, che cominciavano ad accogliere malvolentieri la musica e spesso senza le dovute distinzioni — come avveniva precedentemente — tra autori più e meno noti. Sempre per le «Cronache musicali e drammatiche» qualche anno più tardi, nel 1904, il tenore Fernando De Lucia scriveva:

La canzone napoletana dev'essere cantata con colore e con sentimento... locale. Vale a dire che può essere ammirata da tutti ma cantata solo dai napoletani. Essa è una tipica espressione del nostro carattere. "Tiren 'o carro...", è forse una canzone? È la voce "d'o maruzzaro", e pure è musicale come una canzone. Chi ci ha messo le note? Nessuno e tutti. Così nella canzone, propriamente detta, se non v'è una qualche cosa d'indefinibile — il colore ed il cuore che in arte sono le virtù più difficili — aggiunta, creata dal cantante, non sarà più la canzone che udrete, ma la romanza, il pezzo d'opera o d'operetta. È chiaro? Non si può cantare "Fenesta ca lucive" come "Casta diva". È un'altra cosa. Molti grandi artisti non riuscirebbero mai a cantare certe canzoni napoletane col sentimento e con l'arte di alcuni posteggiatori, che quando vi fanno sentire "Marechiaro" vi fanno vedere tutto il Paradiso del nostro golfo e del nostro cielo. E perché? Perché sono napoletani e perché la canzone napoletana non può essere cantata che dai napoletani, istintivamente, con colore e sentimento.²⁵

La canzone napoletana, quindi, secondo De Lucia — ma non senza una buona dose di retorica — è inconfondibile, può essere ammirata da tutti ma cantata solo dai napoletani, che con il loro sentimento, la loro passione ed il loro timbro di voce travolgono il pubblico portandolo in una dimensione quasi fantastica e surreale.

A questo punto, per concludere, appare interessante notare come tutti gli articoli passati in rassegna, anche se provenienti da riviste di differenti editori, registrano un lento e progressivo mutamento e decadimento estetico della canzone napoletana, avvenuto a partire dalla metà dell'Ottocento. Se la canzone, infatti, inizialmente rappresentava un omaggio "spontaneo" offerto dal popolo alla Madonna in occasione della festa di Piedigrotta, dalla metà del XIX secolo

24. De Leva Enrico, *La crisi della canzone*, «Le cronache musicali e drammatiche», XXII/28 (27 settembre 1902), p. 3.

25. De Lucia Fernando, «Cronache musicali e drammatiche», XII/32 (18 Settembre 1904), p. 16.

la canzone si trasformò in un oggetto più complesso e “strumentalizzabile”, cioè suscettibile di trasformazioni nel senso di prodotto dell’industria culturale. Confrontando i numerosi articoli, si nota pure come le diverse riviste presentavano quasi sempre gli stessi temi; in particolar modo l’attenzione era puntata sulla lingua utilizzata nelle liriche e sul rapporto lingua-dialetto (come noto l’accusa di non usare il vero dialetto fu rivolta anche a Salvatore Di Giacomo).²⁶ Altro spunto di riflessione prevalente fu la sensazione di decadenza estetica della canzone napoletana: più volte si legge che la canzone era finita perché la città era cambiata, e nel cambiamento aveva perso il suo cuore, la sua identità, la sua differenza; essa aveva troncato i legami con la tradizione, si era omologata, industrializzata, commercializzata (da questa identità perduta, secondo molti sociologi, è derivato il noto sentimento della “nostalgia napoletana”).²⁷ Nella miriade di composizioni realizzate soprattutto per i molteplici concorsi abbinati alla festa di Piedigrotta, la canzone non era più intesa come un momento di ispirazione culturale bensì come prodotto alla portata di tutti, non più il veicolo di testi originali ma di una serie di scialbe imitazioni tanto della tradizione napoletana quanto di quella francese.

26. Il dibattito sul dialetto testimonia, negli anni Ottanta del XIX secolo, il momento culminante dell’autoconsapevolezza linguistico-letteraria espressa dalla cultura napoletana.

27. Su questi aspetti cfr. almeno Stazio Marialuisa, *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008, pp. 379-430.

ASSUNTA ANNA DI LEVA

LA TUTELA DELLA MUSICA NELLA PROSPETTIVA
DEL DIRITTO D'AUTORE. IL FONDO "CANZONE
NAPOLETANA" DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI
NAPOLI

Solo fino a qualche anno fa, alla domanda "cosa si intende per bene musicale?" sarebbe seguita una risposta a dir poco vaga; infatti, prima del decreto legislativo n. 112/1998 e del *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali* del 1999, le partiture musicali non erano considerate un bene al pari di un dipinto o di un sito archeologico. Il prolungato disinteresse da parte della legislazione italiana ha purtroppo finito col danneggiare il patrimonio musicale, poiché la musica — non essendo per l'appunto considerata un bene — non era protetta dall'incuria e dal tempo: molti manoscritti ed edizioni musicali a stampa hanno così subito danni talvolta irreversibili, lasciati deteriorare in archivi e biblioteche senza alcun intervento di inventariato, catalogazione, restauro o microfilmatura. Solo grazie all'iniziativa di alcuni musicologi, che da tempo denunciano la situazione di degrado e abbandono delle biblioteche musicali, alcuni fondi sono stati catalogati e molte partiture restaurate, trascritte o pubblicate. Tuttavia, anche se nel corso degli anni sono stati molteplici gli sforzi tesi ad inserire a pieno titolo la musica tra i beni culturali, ancora molto va fatto perché essa figuri come categoria a sé, distinta dalle altre in forza delle sue prerogative.¹

La tutela del patrimonio musicale pubblico avviene in modi diversi a seconda dell'oggetto: il manoscritto musicale necessita di essere restaurato, microfilmato, trascritto o pubblicato, il disco in vinile digitalizzato e lo strumento antico conservato in un luogo appropriato; ma alcuni criteri di base sono gli stessi, come la realizzazione di inventari, cataloghi o repertori che indicano in quale determinato fondo, biblioteca o museo sia conservato un particolare manoscritto o

1. Cfr. Careri Enrico, *Beni musicali, musica, musicologia*, Lim, Lucca, 2006, pp. 3-12.

strumento musicale.² Proprio a causa del deterioramento cartaceo — ma anche al fine di consentire all'utente una fruizione più agevole direttamente da casa sua tramite il web — la Biblioteca Nazionale di Napoli ha digitalizzato l'intero fondo "Canzone napoletana" della sezione Lucchesi Palli, contenente centinaia di riviste risalenti al periodo "aureo" della storia di questo genere musicale (soprattutto «Piedigrotta» dei vari editori partenopei pubblicate nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento). Per la gran parte di questo materiale, trattandosi di immagini di spartiti, esiste tuttavia un problema di diritti d'autore che complica la procedura in atto di pubblicazione on-line sul sito della Biblioteca. Come noto la proprietà sui cosiddetti "prodotti dell'ingegno" vige fino a 70 anni dalla morte dell'autore, pertanto prima di pubblicare l'immagine di uno spartito la Biblioteca deve accertarsi che su questo siano già scaduti i diritti d'autore; in caso contrario, infatti, andrebbero pagate le dovute spettanze, cosa che un ente pubblico non può assolutamente permettersi in tempi di *spending review*.

Al fine di evitare questo rischio, la sezione Lucchesi Palli verifica l'esistenza o meno di tutela Siae degli spartiti di canzoni napoletane classiche che sotto forma di immagini digitali sono via via pubblicati on-line.³ Questo lavoro, da tempo in corso d'opera, è stato condotto dalla sottoscritta per alcuni mesi come attività finalizzata alla stesura della propria tesi di laurea del corso triennale in *Cultura e amministrazione dei beni culturali* del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".⁴ Dopo un periodo iniziale dedicato all'approfondimento delle problematiche legate al diritto d'autore, il mio compito è stato appunto quello di stabilire — relativamente ad una parte dell'enorme fondo "Canzone napoletana" — quali canzoni fossero ancora tutelate. Ma prima di illustrare i risultati di questa attività bisogna soffermarsi sulle questioni legislative con le quali essa necessariamente si è intrecciata.

La *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* stabilisce che ciascun individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da una qualunque produzione scientifica, letteraria o artistica della quale egli è autore. Di conseguenza, ogni volta che un'opera viene rappresentata in pubblico, eseguita, diffusa, riprodotta, utilizzata nelle forme più diverse, il suo autore ha il diritto di esigere un compenso in relazione a questo utilizzo del suo lavoro. È ciò che si chiama "diritto d'autore", e che spesso viene erroneamente ritenuto una tassa mentre, in realtà, è la giusta retribuzione dovuta a chi ha creato un'opera.

2. Ibid., pp. 19-30.

3. Il bibliotecario responsabile del progetto di verifica è il dott. Gennaro Alifuoco, che voglio qui ringraziare per gli utili suggerimenti e consigli dati a sostegno del mio lavoro di tesi.

4. Di Leva Assunta Anna, *La tutela della musica nella prospettiva del diritto d'autore. Il fondo "Canzone napoletana" della Biblioteca Nazionale di Napoli*, tesi di laurea triennale in *Cultura e amministrazione dei beni culturali*, relatore prof. Enrico Careri, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", Anno Accademico 2013/2014.

Il diritto d'autore, dunque, riguarda la facoltà esclusiva di diffusione e sfruttamento di un'opera della creatività quale riconoscimento e tutela del lavoro intellettuale del suo autore. La nascita di tale diritto va fatta risalire al momento in cui la coscienza giuridica comprese la necessità di distinguere il *corpus mysticum* dell'opera da quello materiale, riconoscendo al primo una tutela distinta da quella tradizionalmente accordata al secondo. Questo momento, che fonda le sue radici nel rispetto dell'intelligenza umana e delle sue creazioni, coincise — forse non casualmente — con l'invenzione della stampa a caratteri mobili e il conseguente sfruttamento economico delle opere.⁵

Il diritto d'autore è un argomento delicato, una materia particolarmente vasta e complessa sia dal punto di vista dei beni e delle posizioni giuridiche coinvolte sia dal punto di vista delle possibili violazioni di cui lo stesso diritto d'autore può essere oggetto. Per tentare di comprenderlo al meglio bisogna esaminare il suo tradizionale assetto normativo, con occhio rivolto non solo a quanto disposto nell'ordinamento interno, ma anche ai suggerimenti provenienti dall'ambito comunitario e dalle convenzioni internazionali. La prima vera legge italiana sul diritto d'autore risale al 1865 (poi tradotta nel *Testo unico* del 19 settembre 1881 n. 1012), e restò in vigore fino al 1925. Essa — al pari delle varie leggi degli Stati italiani preunitari che l'avevano preceduta — s'ispirava totalmente al modello francese — a sua volta fondato sui principi liberisti del *Codice napoleonico* — al fine di elaborare una nozione di proprietà intellettuale trasmissibile agli eredi, avente gli stessi caratteri di assolutezza che erano attribuiti al diritto di proprietà sui beni materiali.

Quando invece si parla della nascita del diritto d'autore nello specifico ambito artistico è quasi scontato far riferimento al rapporto professionale che legò Giuseppe Verdi (1813-1901) al suo primo editore, Giovanni Ricordi (1785-1853) — un rapporto che aiuta a spiegare il complesso legame da sempre sussistente tra arte e industria, quell'oscillazione tra creatività e imprenditorialità quale fattore intrinseco della produzione artistica, e che pone le basi del diritto d'autore garantito prima in Italia e poi su scala internazionale. Fu infatti l'editore milanese a fornire quegli strumenti — che oggi diremmo propri delle cosiddette "industrie creative" — sia organizzativi sia promozionali e di intermediazione in grado di favorire l'affermazione di Verdi a livello mondiale. Il mercato musicale in cui inizialmente si trovò ad operare Ricordi era dominato dagli impresari teatrali, i quali non riconoscevano ai compositori alcun diritto d'autore ma unicamente

5. La stampa a caratteri fissi era già nota ai cinesi parecchi secoli prima della nascita di Cristo, mentre quella a caratteri mobili nacque a Magonza per opera di Johannes Gensfleisch, noto con il nome di Johannes Gutenberg, dalla cui officina uscì tra il 1454 e il 1456 il primo libro stampato, *La Bibbia di Mazzarino*. In Italia la stampa a caratteri mobili fu introdotta nel 1465, e la prima opera stampata fu il *De oratore* di Cicerone, che uscì da una stamperia di Subiaco.

un compenso alla prima cessione dello spartito. Quando l'opera doveva essere rappresentata, l'attività di trascrizione e riduzione in parti dello spartito originale era affidata a copisti, ai quali era sovente chiesto di riarrangiare le diverse parti sulla base delle esigenze che di volta in volta potevano manifestarsi. I copisti, poi, in cambio del loro lavoro acquisivano il diritto di comporre e commercializzare spartiti per canto e pianoforte o riduzioni varie delle opere trascritte, venduti localmente. Ciò aiuta a capire quanto fosse complicato proteggere i diritti di un autore di opere liriche: bastava infatti un musicista esperto che avesse assistito ad una rappresentazione per trascrivere e poi diffondere le arie principali. Poiché nulla di quest'attività di diffusione della musica copiata o stampata ritornava al compositore, il reddito di quest'ultimo era quindi legato unicamente alla sua capacità di scrivere opere sempre nuove.⁶ Giovanni Ricordi, che agiva in un simile scenario, riuscì nell'arco di appena due decenni a rivoluzionare il modo di intendere l'editoria musicale proprio attraverso lo sviluppo della sua attività di copista prima e di editore musicale poi.⁷ Il mutato sistema di produzione poneva al proprio centro l'autorialità del compositore, difendendola strenuamente: una svolta radicale, dalle conseguenze determinanti non solo sulla diffusione delle opere ma anche sull'intero sistema produttivo — incluse le strategie professionali e creative della figura dell'artista, finalmente non più pressato dall'esigenza di continue consegne di musiche sempre nuove.

6. Su questi aspetti si veda almeno Baia Curioni Stefano, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano, 2011, pp. 62-3.

7. Giovanni Ricordi costituì un ampio catalogo realizzato non solo mediante le opere affidate alla sua copisteria ma anche attraverso l'acquisto di archivi già esistenti. Egli ebbe l'idea ingegnosa di aggiungere una clausola ai suoi contratti con i vari teatri in virtù della quale, terminate le rappresentazioni di un'opera, tutto il materiale d'esecuzione da lui copiato sarebbe rimasto di sua proprietà. Da qui la concezione di un grande archivio a disposizione di qualsiasi teatro, e da qui la consolidazione di ciò che oggi chiamiamo "repertorio". Quando nel 1808 Ricordi intraprese l'attività editoriale pretendeva anche la proprietà delle partiture autografe, così dando inizio ad una vera e propria industria editoriale moderna e segnando una svolta determinante: la proprietà di un'opera passò dalle mani dell'impresario a quelle dell'editore; o meglio, anche l'editore divenne di fatto un impresario. Questo passaggio fu ovviamente graduale e arrivò a piena maturazione solo nella seconda metà dell'Ottocento. La prassi precedente prevedeva invece che l'autografo rimanesse nelle mani dell'impresario committente, quindi il compositore riceveva un compenso per la composizione ma nessuna percentuale sulle successive rappresentazioni derivanti dal noleggioso della composizione ad altri teatri. L'intuizione di Giovanni Ricordi di costituire un catalogo che permettesse di conservare le partiture originali e noleggiare il materiale d'esecuzione permise la graduale creazione di un commercio redditizio, e finì col tutelare i compositori da una diffusa pirateria resa ancor più dannosa dalla mancanza di una vera e propria legge a tutela del diritto d'autore (cfr. almeno Dotto Gabriele, *Verdi e l'editoria*, in *Giuseppe Verdi: l'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Skira, Milano, 2000, p. 97).

Di certo oggigiorno il diritto d'autore costituisce un'area giuridica di grande rilevanza ed attualità, per via di tutte le questioni — non ancora risolte definitivamente — legate al fenomeno, particolarmente accentuato nell'era di internet, della globalizzazione informativa e culturale. Tuttavia è da molti decenni che le varie tecnologie mass-mediatiche quali i dischi, la radio, il cinema, la televisione, pongono all'attenzione del legislatore il problema del diritto d'autore. In Italia la Legge speciale del 22 aprile 1941 n. 633 istituì la tutela delle opere dell'ingegno di carattere creativo appartenenti alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro, al cinema. A tale legge fece riferimento il Codice Civile del 1942 con ben nove articoli, questi contenenti di fatto l'intera struttura del diritto d'autore così come lo conosciamo ancor oggi. Sintetizzando, la tutela consiste nel diritto esclusivo di utilizzazione economica dell'opera, che rappresenta il diritto patrimoniale dell'autore; e consiste nel diritto morale a tutela della personalità dell'autore, conservato anche dopo la cessione del diritto di utilizzazione economica.⁸

Proprio il diritto di utilizzazione economica è risultato essere quello di maggior rilevanza relativamente al mio lavoro di catalogazione del fondo "Canzone napoletana". Tale diritto dura per tutta la vita dell'autore, e per la legislazione italiana così come per quella europea dura anche per un periodo di 70 anni successivo alla sua morte. Trascorso tale periodo l'opera cade in pubblico dominio, diventa cioè liberamente utilizzabile, quindi senza alcuna autorizzazione e senza dover corrispondere alcun compenso (ciò purché si tratti dell'opera originale e non di una sua successiva elaborazione ancora protetta). Nel caso non infrequente — soprattutto nel genere canzone — di opere realizzate in collaborazione, il termine ultimo va calcolato in riferimento alla data di decesso del coautore morto per ultimo.⁹ Questo vuol dire che esistono opere il cui autore principale è deceduto da oltre 70 anni ma ancora tutelate, poiché ancora tutelata è la produzione del coautore — e più avanti faremo riferimento al caso emblematico di *'O sole mio*.

-
8. Come tutte le opere dell'ingegno, anche quelle musicali devono avere carattere creativo per essere tutelate, ovvero devono essere rappresentative della personalità del loro autore — anche se questa personalità, ma in una logica preordinata dallo stesso autore, è stata filtrata dall'uso di macchine. A tal proposito Zara Algardi afferma — a mio avviso giustamente — che la creatività può consistere sia nel fatto che l'uomo ha provocato le variazioni acustiche volute sia nel fatto che di fronte a vibrazioni sonore ottenute aleatoriamente l'uomo ha operato una scelta eliminandone alcune e collegandone altre con un preciso criterio coordinatore (cfr. Algardi Zara, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Cedam, Padova, 1978, p. 194).
 9. Per le opere di Paesi extra-europei il calcolo può essere complesso, poiché occorre valutare i rapporti giuridici internazionali tra l'Italia e il Paese di origine dell'opera comparando le rispettive legislazioni.

L'ente che si occupa di salvaguardare i diritti degli autori in Italia — come noto — è la Società Italiana Autori ed Editori (Siae), che insieme alle opere musicali tutela quelle letterarie, dell'arte visiva, teatrali, radiotelevisive, cinematografiche.¹⁰ L'autore che decide di aderire a questa società, di fatto delega ad essa il compito di seguire tanto in Italia quanto nel mondo il percorso delle proprie opere, di concedere licenze ed autorizzazioni, di riscuotere i relativi compensi. Un compito necessario e non semplice, un lavoro non creativo al servizio di un lavoro creativo, che però permette all'artista di dedicarsi interamente alla propria attività. Inoltre la Siae — aspetto molto interessante nell'era del digitale — è una delle prime società d'autori al mondo ad aver predisposto, seppur in via sperimentale, una licenza per la tutela della musica sul web.

Proprio le nuove tecnologie hanno di recente lanciato nuove e temibili sfide al diritto d'autore, musicale e non. La rivoluzione digitale ha di necessità portato ad una riconsiderazione di tale diritto, che nell'inedito panorama deve tener conto non soltanto degli interessi economici, ma anche delle fondamentali questioni della privacy e dell'autotutela. L'era del digitale ha provocato molti cambiamenti sia nella produzione sia nella distribuzione delle opere d'ingegno, e il web è diventato la sede dove si gioca la partita tra diffusione e tutela del sapere. Le nuove tecnologie hanno creato un diffuso malinteso consistente nella falsa convinzione che ci si possa appropriare liberamente, per via della sua natura immateriale, di tutto ciò che circola sul web.¹¹ E le opere musicali trovano nel web un terreno di produzione e diffusione particolarmente fertile: basti solo pensare ai *social network* o a *you-tube*.¹²

10. Le società degli autori sono nate nel corso dell'Ottocento per agevolare agli autori il difficile compito di seguire e sfruttare con contratti privatistici le proprie opere. La Siae è stata fondata nel 1882 a Milano come associazione privata, e nel 1941 la Legge speciale le accordò un monopolio legale dell'intermediazione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, esecuzione, recitazione, radiodiffusione, ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate. L'adesione alla Siae non è obbligatoria ma libera e volontaria. L'autore può teoricamente decidere di curare direttamente i rapporti con gli utilizzatori per tutelare i propri diritti, ma di fatto l'intermediazione di un'organizzazione specializzata e capillare risulta indispensabile. Dal momento in cui l'autore aderisce alla Siae, deve sempre avvalersi della sua intermediazione; pertanto, se interpellato direttamente dagli utilizzatori, dovrà indirizzarli alla Siae per il rilascio delle autorizzazioni (per approfondimenti su questi aspetti cfr. De Sanctis Vittorio-Fabiani Mario, *I contratti di diritto di autore*, Giuffrè, Milano, 2007; Ercolani Stefania, *Il diritto d'autore e i diritti connessi*, Giappichelli, Torino, 2004).

11. In realtà la rete dovrebbe essere da tutti considerata come un'evoluzione della società civile e di quelle che sono le sue regole, e non come un "mondo a parte" dove tutto è possibile. È chiaro che il diritto d'autore va inteso nel nuovo contesto tecnologico, che offre infinite possibilità di accesso ad un'infinità di contenuti.

12. Sui vantaggi e sui rischi tanto per chi produce informazione e sapere tanto per chi ne fruisce nell'età dell'*Information Technology*, cfr. Ziccardi Giovanni, *Il diritto d'autore nell'era digitale*.

Con l'avvento di internet, anche istituzioni quali le biblioteche hanno sviluppato l'esigenza di adeguarsi alle nuove tecnologie e magari sfruttarle. È il caso — cui si accennava sopra — della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, nata nel 1888 quando il conte Febo Edoardo Lucchesi Palli dei principi di Campofranco donò la sua ricca biblioteca con annesso archivio musicale allo Stato italiano. Originariamente la biblioteca era costituita da circa 30.000 volumi fra libretti d'opera, drammi, commedie, giornali, riviste, spartiti e partiture (di cui molti autografi), e comprendeva persino una ricca collezione di opere letterarie giapponesi e una sezione legale fornita di memorie giuridiche. Il nucleo primitivo si è via via incrementato mediante acquisti e doni, nelle tre direzioni delle arti musicali, teatrali e cinematografiche. La preziosa raccolta manoscritta comprende documenti di notevole interesse come, ad esempio, una cospicua collezione di lettere autografe di Giuseppe Verdi e la "Raccolta Di Giacomo", questa costituita da opere manoscritte e a stampa del poeta nonché bibliotecario della stessa Lucchesi Palli.

Come molte altre biblioteche anche la Lucchesi Palli ha dovuto periodicamente risolvere problematiche legate alla riorganizzazione degli spazi a sua disposizione all'interno del palazzo reale borbonico dove trova sede, al fine di superare quei limiti che comprimono lo sviluppo delle collezioni in termini di aggiornamento bibliografico. Da questo punto di vista le tecnologie informatiche e multimediali hanno offerto un aiuto decisivo, permettendo infatti di racchiudere nello spazio ridotto di un compact disc un contenuto equivalente a molti volumi cartacei. Il processo di digitalizzazione ha interessato pure la ricca collezione del fondo "Canzone napoletana", ossia gli innumerevoli spartiti e le molteplici riviste «Piedigrotta» del periodo compreso soprattutto tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e quelli iniziali del secolo successivo, collezione oggi consultabile sul posto mediante una serie di cd-rom. Al fine di un'ulteriore tutela di questo immenso patrimonio e per consentire agli utenti una più agevole fruizione, al contempo adeguandosi alle nuove possibilità di diffusione del sapere offerte da internet, la Lucchesi Palli ha da qualche tempo avviato la pubblicazione on-line delle immagini digitali degli spartiti del fondo, oggi consultabili sul sito della Biblioteca Nazionale di Napoli (www.bnnonline.it/bibliotecadigitale) e sul portale nazionale delle risorse digitali (www.internetculturale.it).

Si tratta, tuttavia, di un *work in progress* — al quale, come detto, ho personalmente contribuito col mio lavoro di tesi — che procede con molta lentezza a causa di problemi che potrebbero insorgere proprio relativamente a quei diritti di utilizzazione economica perduranti per 70 anni dalla morte dell'autore. A causa della gran quantità di spartiti e, conseguentemente, di autori coinvolti, i bibliotecari della Lucchesi Palli non hanno potuto svolgere un esame preventivo

Evoluzione tecnologica e copyright, Il sole 24 ore, Milano, 2001.

dei diritti d'autore ancora vigenti, e ai fini della pubblicazione on-line è stato adottato il seguente criterio: la visualizzazione dello spartito è possibile per tutte le canzoni edite fino al 1910, mentre per quelle pubblicate dopo questa data è possibile vedere solo la copertina (con un avviso che segnala la possibilità di consultare liberamente il documento all'interno della sezione). Il limite del 1910 è stato scelto perché considerato relativamente sicuro rispetto a quella soglia dei 70 anni, dato che una canzone pubblicata in quell'anno, affinché oggi possa essere ancora sotto tutela, dovrebbe essere stata composta da un autore scomparso oltre 35 anni dopo la sua realizzazione. Cosa difficile, tuttavia non impossibile, soprattutto in quei casi di autori longevi e magari attivi sin dalla giovane età. Per questo motivo sarebbe indispensabile, al fine di evitare qualsiasi rischio di infrazione del diritto d'autore e del conseguente pagamento dei relativi compensi, verificare le date di morte di tutti i musicisti e poeti i cui nomi figurano come autori delle canzoni presenti nel fondo "Canzone napoletana". Un lavoro lungo, a causa delle migliaia di titoli appartenenti a questo fondo, e che in molti casi rischierebbe pure di rimanere irrealizzato a causa dell'assoluta mancanza di notizie relative alla biografia di autori rimasti tuttora sconosciuti.

Nel mio lavoro di verifica dei dati biografici, mi sono servita di fonti bibliografiche come la fondamentale *Enciclopedia della canzone napoletana* di Ettore De Mura.¹³ Utilizzando il semplice criterio alfabetico relativamente agli autori dei versi letterari, ho catalogato tutti i titoli di canzone presenti nel fondo con nomi di poeti che iniziassero con la lettera A, B o C. Per rendere l'idea della portata di questo lavoro, nonché della necessità di un'attività di gruppo affinché possa essere completato quanto prima, basterà dire che limitatamente alla sola lettera A ho dovuto verificare le date di decesso di circa 600 autori tra poeti e musicisti, a nome dei quali risultano oltre 1000 canzoni del fondo. Dopo aver calcolato il periodo di tutela dei 70 anni dalla morte dell'autore (o dell'ultimo coautore nel frequente caso di collaborazione), ho separato i titoli pubblicabili da quelli ancora tutelati, servendomi di una scheda che riporto qui di seguito a scopo esemplificativo:

TABELLA 1: ESEMPIO DI SCHEDA UTILIZZATA PER LA CATALOGAZIONE

NUMERO IMMAGINI DI- GITALI FONDO	TITOLO CANZONE	AUTORE VERSI	AUTORE MUSICA	TERMINE COPERTURA DIRITTO	PUBBLICA- BILE / NON PUBBLICABILE
842-844	<i>Lo mammorato pacenziuso</i>	Acton C. (1829-1909)	Acton C. (1829-1909)	1979	si
1074-1079	<i>Il marinaio</i>	Almirante A. ?)	Del Buono A. (?)	assenza dati biografici	?

13. De Mura Ettore, *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 voll., Il torchio, Napoli, 1968.

· LA TUTELA DELLA MUSICA NELLA PROSPETTIVA DEL DIRITTO D'AUTORE ·

NUMERO IMMAGINI DIGITALI FONDO	TITOLO CANZONE	AUTORE VERSI	AUTORE MUSICA	TERMINE COPERTURA DIRITTO	PUBBLICABILE / NON PUBBLICABILE
1249-1251	<i>Cucu' va la'!</i>	Alessi A. (?)	Guida P. (1860-1921)	parziale assenza dati biografici	?
1516-1520	<i>'A sciurara</i>	Albin F. (1846-1923)	Albin F. (1846-1923)	1993	si
1769-1772	<i>Nu prufessore 'e scherma</i>	Albin M. (1876-1928)	Tinto G. (1864-1957)	2027	no
1797	<i>'O cellaro</i>	Autorino R. (?)	Tinto G. (1864-1957)	parziale assenza dati biografici	no
1897	<i>Onore e piacere!</i>	Amoroso O. (?)	Napoli V. (?)	assenza dati biografici	?
2446-2449	<i>'O chiavino</i>	Albin M. (1876-1928)	Chiarolanza G. (1864-1938)	2008	si
2507-2512	<i>'A cagnacavalle</i>	Albertin (1861-1938)	Albertin (1861-1938)	2008	si
3034-3040	<i>'O sbadiglio</i>	Albertin (1861-1938)	Albertin (1861-1938)	2008	si
3718-3722	<i>Munacè ...!</i>	Amato A. (?)	Contino G. (?)	assenza dati biografici	?
4279-4286	<i>Tabaccara</i>	Albertin (1861-1938)	Albertin (1861-1938)	2008	si
4504-4505	<i>Il poeta</i>	Albin M. (1876-1928)	Chiarolanza G. (1864-1938)	2008	si
4590	<i>'E ffemmene c' 'o bastone - Filumè ...</i>	Albin M. (1876-1928) - Rovito T. (1875-1944)	Chiarolanza G. (1864-1938) - Ricciardi V. (1873-1950)	2020	no
4601-4602	<i>Il poeta</i>	Albin M. (1876-1928)	Chiarolanza G. (1864-1938)	2008	si
4809	<i>Penzann' a tte</i>	Andreassi G. (1869-1938)	Salzano G. (?)	parziale assenza dati biografici	?
4854-4855	<i>Viene 'a ccà</i>	Andreassi G. (1869-1938)	Fragna L. (1873-1952)	2022	no
4870	<i>L'aria nativa</i>	Autorino R. (?)	Tinto G. (1864-1957)	parziale assenza dati biografici	no
4871	<i>Perché ?..</i>	Aleardi A. (?)	Pannain E. (?)	assenza dati biografici	?
6349	<i>'A socra e 'a nora</i>	Autorino R. E. (1862-1923)	Giannelli G. (1864-1941)	2011	si

NUMERO IMMAGINI DI- GITALI FONDO	TITOLO CANZONE	AUTORE VERSI	AUTORE MUSICA	TERMINE COPERTURA DIRITTO	PUBBLICA- BILE / NON PUBBLICABILE
9221	<i>Tarantella nova!</i>	Attanasio G. (1872-1955)	Di Iorio A. (?)	parziale assenza dati biografici	no
9432-9433	<i>Uocchie nire</i>	Adamo V. (1880-1930)	Tètamo G. (1885-1941)	2011	si
9766-9767	<i>La canzone del bosco</i>	Apicella G. (?)	Ciordano C. (?)	assenza dati biografici	?
9940-9941	<i>Si vularrisse tu...</i>	Autunno R. (?)	Capaldo S. (1875-1928)	parziale assenza dati biografici	?
9971-9972	<i>Quando...</i>	Ascoli G. (1888-1949)	Nicolò M. (1893-1959)	2029	no
9983-9984	<i>Chesta è zetella !</i>	Ascoli G. (1888-1949)	Ascoli G. (1888-1949)	2019	no

Il lavoro di catalogazione non offre ovviamente la certezza assoluta dei risultati conseguiti, e non solo per la parziale o totale mancanza dei dati biografici relativi agli autori di alcune canzoni, ma anche per il fatto che certi brani potrebbero “nascondere” coautori finora sconosciuti, la cui data di morte riconduce sotto tutela titoli apparentemente svincolati. Tale è il caso — tanto eclatante quanto è nota la canzone interessata — di *'O Sole mio* (musicata da Eduardo Di Capua su versi di Giovanni Capurro e pubblicata da Bideri nel 1898), i cui ricchissimi diritti d'autore sono stati prolungati fino al 2042 da una recente sentenza del Tribunale di Torino, che ha riconosciuto come coautore della parte musicale il maestro Alfredo Mazzucchi, questi scomparso nel 1972 alla veneranda età di 94 anni.¹⁴ È del tutto evidente che nell'ignoranza di questo dato, l'eventuale pubblicazione on-line dello spartito di *'O sole mio* da parte della Biblioteca Nazionale di Napoli porrebbe l'editore Bideri nella legittima posizione di richiedere un congruo risarcimento.

Questo caso è dunque emblematico degli alti rischi economici cui è esposta l'opera di pubblicazione on-line degli spartiti del fondo “Canzone napoletana”, nonché della complessità di questa stessa opera, che necessariamente richiede la contestuale verifica dei dati biografici degli autori i cui nomi figurano sullo

14. Per tutto quanto concerne questa canzone cfr. Del Bosco Paquito, *'O sole mio. La storia della canzone più famosa del mondo*, Donzelli, Roma, 2006. Con specifico riferimento alla vicenda giudiziaria che ne ha prolungato i diritti d'autore cfr. D'Errico Enzo, *Il grande affare di «'O sole mio»*, «Corriere della Sera», 9 ottobre 2002, p. 38; Tedesco Dino, *“'O Sole mio” figlia di troppi padri*, «Corriere della Sera», 3 agosto 1992, p. 13; id., *“'O sole mio”, polemiche roventi*, «Corriere della Sera», 24 maggio 1997, p. 37.

spartito e un'indagine sull'eventuale esistenza di coautori riconosciuti dopo la prima pubblicazione — ed entrambe le ricerche dovranno purtroppo fare i conti con le inevitabili lacune bibliografiche.

GIORGIO RUBERTI

ANALISI MUSICALE E *POPULAR MUSIC*

Nell'impostare la discussione intorno al controverso rapporto tra analisi musicale e *popular music* può giovare stabilire da subito due punti fermi, che personalmente reputo imprescindibili ai fini dell'esame scrupoloso di una tematica molto attuale in alcuni settori della musicologia italiana.¹ Primo, costituisce uno svantaggio privarsi dell'analisi nello studio della musica, di qualsiasi tipo di musica: la conoscenza di un oggetto musicale, sia esso una sonata barocca o una moderna canzone, coincide sempre con un "giudizio estetico", e questo "può procedere solo dal riconoscimento della peculiarità della singola opera, quindi da una analisi"².

È indubbio che lo studio di un fenomeno musicale *popular* risulta penalizzato se circoscritto alla sola indagine analitica dell'elemento testuale (spartito o registrazione sonora), ovvero escludendo quei fattori contestuali (sociali, economici, politici) necessari ad una sua completa comprensione. D'altro lato, è pur vero che un orientamento puramente "sociologico" nello studio di quello stesso fenomeno annulla ogni possibilità conoscitiva offerta dall'analisi musicale: con una

-
1. Con riferimento, ad esempio, al fiorentino campo di studi sviluppatosi negli ultimi tempi intorno al genere canzone napoletana (cfr. più avanti l'esperienza del Centro Studi Canzone Napoletana), l'esigenza di analisi musicale affiora in alcuni contributi di maggior spessore scientifico. Massimo Privitera così scrive in apertura di un suo saggio di analisi formale: "Gli studi sulla canzone napoletana sono alquanto variegati, sia nella qualità sia nello stile: si va dal saggio erudito alla prosa d'arte, dalla memorialistica alla cronaca giornalistica, etc. Tuttavia sono accomunati dal fatto che prestano grande attenzione alla poesia e all'aneddotica, mentre ben poca ne riservano alla musica" (Privitera Massimo, «*Ogne canzona tene 'o riturnello*». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 [2011], p. 9). E non usa mezzi termini Giovanni Vacca, in un suo articolo di critica bibliografica: "questi libri, che hanno di solito un carattere salottiero, aneddótico e agiografico, sono completamente sbilanciati esclusivamente verso i testi delle canzoni; cioè la parte musicale è, se non ignorata, per lo meno sottovalutata e subordinata alla parte testuale, per cui la canzone napoletana è soltanto la «canzone dei poeti»" (Vacca Giovanni, *Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana*, ivi, p. 98).
 2. Dahlhaus Carl, *Analisi musicale e giudizio estetico* (trad. it. di *Analyse und Werturteil*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1970), Il Mulino, Bologna, 1987, p. 12.

buona dose di autolesionismo sarebbe in tal modo discriminato uno strumento utile alla comprensione di come la musica funziona in termini tecnico-formali, e soprattutto di come essa si relaziona proprio ai fattori contestuali che costituiscono il principale obiettivo dell'indagine sociologica.³

Molto attive nel panorama italiano degli studi sulla *popular music*, le prospettive interpretative indirizzate esclusivamente ai piani della ricezione e delle categorie sociali trovano una critica a mio avviso definitiva nelle seguenti parole di Carl Dahlhaus:

L'opinione secondo cui la musica perde il proprio diritto estetico all'esistenza se deve essere letta ha una motivazione sociale, non legata a un dato obiettivo: non nasce come riflesso dello sviluppo della pratica compositiva nel Settecento e nell'Ottocento, ma come giustificazione dell'analfabetismo musicale, fondata sulla banale circostanza che la notazione musicale, diversamente dalla scrittura non è di alcuna utilità sociale al di fuori dell'ambito artistico. [...] è certo eccessivo legittimare esteticamente l'analfabetismo musicale e negare che costituisca un ostacolo a un ascolto efficace. Quell'«immediatezza» estetica che si vorrebbe preservare evitando al non iniziato l'approccio alla scrittura musicale non è che un miraggio. L'ascolto apparentemente «immediato» dell'analfabeta musicale è in realtà mediato dagli schemi imposti dall'industria del divertimento, e la libertà estetica, che entra con l'oggetto in un rapporto «immediato» e non condizionato da dogmi, non può realizzarsi che per via mediata, con un'emancipazione dal convenzionale, e a tal fine è irrinunciabile lo strumento di una riflessione sulla musica mediata dalla scrittura.⁴

Il secondo punto fermo consiste nella concezione della musica — e conseguentemente della storia della musica — come un aggregato di generi, forme, eventi musicali di differente natura, in cui i singoli elementi non risultano nettamente separabili ma cementati in un complesso conglomerato. Un'immagine

3. Philip Tagg, sempre molto sensibile a tutte le problematiche connesse nello studio della *popular music* a ciò che egli chiama “centralità della notazione”, ha di recente pubblicato un corposo volume in cui l'analisi musicale gioca un ruolo fondamentale (Tagg Philip, *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale* [trad. it. di *Everyday Tonality*, The Mass Media Scholar's Press, New York & Montréal, 2009], a cura di Franco Fabbri, il Saggiatore, Milano, 2011).

4. Dahlhaus, op. cit., pp. 63-4. Per una critica delle metodologie in uso nei *popular music studies* orientate o solo sull'analisi (con l'effetto negativo di veicolare l'idea della reificazione del testo, di una sua immagine “formally constituted [...] and] only weakly anchored in contemporary social and discursive settings”) o solo sull'indagine sociologica (con conseguenza analogamente negativa di argomentazioni puramente discorsive che “largely stand in for detailed study of sound-patterns”) cfr. Middleton Richard, *Introduction: Locating the Popular Music Text*, in *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, edited by Richard Middleton, Oxford University Press, Oxford-New York, 2000, pp. 1-19 (in part. pp. 2-3).

molto simile è utilizzata da Richard Middleton per rendere la sua idea di relazione tra *popular music* e “musica seria”: “La metafora non dovrebbe essere quella di sfere opposte, o di rotture storiche decisive, ma quella di una formazione geologica, durevole ma piena di fenditure e soggetta a sconvolgimenti: il compito è quello di *ridisegnare il terreno*”.⁵ Nel contesto di tale terreno e della sua osservazione, dunque, le diverse “aree” colta, popolare e *popular* non devono essere viste come demarcate da netti contorni, per l'appunto come opposte o, tutt'al più, giustapposte. Di contro, esse sono da considerarsi — con altra metafora spaziale suggerita da Franco Fabbri — quali “oggetti o punti in uno spazio multidimensionale, o, più semplicemente, come punti multidimensionali”.⁶

In un saggio di questo stesso volume, ad esempio, è documentato come l'accordo di sesta napoletana abbia rappresentato una risorsa compositiva tanto per un musicista di ambito colto quale Chopin quanto per un qualsiasi autore di canzoni napoletane coevo o successivo.⁷ Non solo: le implicazioni espressive con cui, in quest'ultimo repertorio, trova impiego la sesta napoletana sono identiche a quelle connotanti i passaggi cadenzali con il medesimo accordo in molte musiche di Gesualdo o Marenzio — ma solo per citare i nomi di compositori più antichi.

Lo stesso Middleton dedica un intero capitolo del suo fondamentale *Studiare la popular music* (il quarto, intitolato *Change gonna come? Popular music e musicologia*) a dimostrazione della nozione di “campo musicale” dialetticamente articolato, e infine scrive: “Concludendo, i compositori «colti» hanno sempre vissuto nello stesso campo musicale di quelli dello strato popular, e spesso molto vicini a quest'ultimo — Bach con il corale luterano, Beethoven con la musica eroica e popolare della Francia rivoluzionaria, Elgar con la marcia del periodo

5. Middleton Richard, *Studiare la popular music* (trad. it. di *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham, 1990), Feltrinelli, Milano, 1994, p. 175.

6. Fabbri Franco, *I generi musicali e i loro metalinguaggi*, in *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano, 2008 (1^a ed. Feltrinelli, Milano, 1996), p. 92. Un'idea, questa, che oramai è di ampia diffusione anche all'interno della musicologia italiana (spesso criticata — non senza un pizzico di cattiva intenzione — per il suo atteggiamento conservatore nei confronti dei *popular music studies*). Al *Diciottesimo Colloquio* del «Saggiatore Musicale» (Bologna, 20-23 novembre 2014), nella discussione a margine della tavola rotonda *La musicologia universitaria: presente e futuro* (coordinata da Franco Piperno), è stato apertamente riconosciuto da tutti i convenuti (tra gli altri Maurizio Agamennone, Virgilio Bernardoni, Lorenzo Bianconi e Giorgio Sanguinetti) l'importanza dello studio della tradizione musicale “extra-colta” (compresa la *popular music*), nonché la necessità di un confronto con questo ambito da parte della musicologia tradizionale (tale dichiarata consapevolezza rappresenta, indirettamente, una prova del carattere pretestuoso della recente polemica mossa da Philip Tagg nei confronti dell'Università italiana, a suo avviso colpevole di ignorare lo studio della *popular music*).

7. Rossetti Maria, *L'origine di un idioma partenopeo: la sesta napoletana*, pp. 3-27.

fra i due secoli, Mahler con il valzer viennese”.⁸ E gli esempi potrebbero continuare a lungo: si pensi solo alle contaminazioni che in Italia si registrano tra melodramma e musica popolare, dall’opera buffa napoletana del Settecento allo stile verista di fine Ottocento; oppure si pensi all’ascendenza che su tanti compositori d’area colta, a cominciare da Ravel, il jazz ha esercitato nel corso del Novecento, o viceversa all’influenza del linguaggio della musica colta sul jazz di Gershwin.

Il Gruppo di Analisi e Teoria Musicale ha di recente pubblicato due numeri della propria «Rivista» interamente dedicati al “principio-passacaglia”.⁹ In questo caso l’aspetto interessante non consiste solo nel fatto di trovare in essi, tra articoli sull’uso della passacaglia in Purcell o Ligeti, un saggio di Allan F. Moore intitolato *An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia*. È l’iniziativa in sé a possedere un alto valore nella prospettiva di apertura interdisciplinare, come le parole di Susanna Pasticci — la curatrice del volume — tengono a sottolineare: “tra i nostri obiettivi c’era anche il desiderio di trovare un tema di interesse comune a diversi campi disciplinari, dalla musicologia ai *popular music studies*: un filo conduttore capace di stimolare la ricerca di convergenze e punti di contatto tra epoche, tradizioni e culture lontane, e di conseguenza anche tra diversi approcci metodologici”.¹⁰

Simili opinioni dimostrano che anche in Italia si è oramai pervenuti ad una concezione di “musicologia critica” molto simile a quella da tempo attiva in ambito anglosassone, e più volte fatta sua da Middleton nei propri scritti: “[...] una posizione *critica* riconosce il bisogno di «passeggiare» nell’intera topografia [del campo musicale], tenendo in mente questa mappa in modo da raggiungere una visione impegnata ma simultaneamente consapevole di una struttura di prospettive reciprocamente critiche, analoga alla struttura della pratica musica stessa”.¹¹ Di sicuro è quella stessa idea “dialettica” di storia della musica, che necessariamente risulta a monte di tali vedute, ad avere determinate implicazioni metodologiche; e se non sembrano esserci dubbi sul fatto che una strategia d’indagine di un qualsiasi fenomeno storico-musicale fondata unicamente sull’analisi appare inefficace, altrettanto inadeguati si mostrano quei metodi tutti sbilanciati sugli

8. Middleton, *Studiare*, p. 175.

9. *Can We Talk of a Passacaglia Principle? Si può parlare di un principio-passacaglia?*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 1-2/XX (2014).

10. Pasticci Susanna, *Alla ricerca di un “principio-passacaglia”*, ivi, p. 17. Ciò che scrive Pasticci — qui ovviamente in veste di portavoce dello “spirito scientifico” del GATM, nel cui contesto figurano molti rappresentanti della musicologia “accademica” italiana — appare come un’ulteriore dimostrazione dell’impegno dell’Università italiana nello studio della *popular music*.

11. Middleton, *Studiare*, p. 180. Cfr. pure Id., *Introduction*, pp. 1-19.

aspetti contestuali, finanche al cospetto di oggetti musicali appartenenti alla categoria del *popular*.

L'edizione critica di un melodramma vivaldiano inevitabilmente possiede in quello analitico il suo strumento principe. Senza l'ausilio dell'analisi musicale sarebbe infatti impensabile poter ricostruire la genesi di un manoscritto come, per citare un caso emblematico, quello così disordinato e incompleto de *La verità in cimento* (opera composta nel 1720 per la stagione autunnale del Teatro S. Angelo di Venezia):¹² l'interpretazione dei tagli abbreviativi o delle parti aggiunte successivamente alla prima stesura, il confronto tra le diverse fonti manoscritte e a stampa, la stessa trascrizione dell'opera originale, tutto ciò fa leva sull'analisi musicale. Eppure, in forza della sola analisi non sarebbe possibile spiegare in ogni circostanza la sostituzione di arie originali con arie composte durante la stagione rappresentativa, visto che le seconde talvolta risultano illogiche sotto il profilo della coerenza drammaturgico-musicale. Per questa ragione risulta indispensabile l'inserimento nella prospettiva d'indagine anche di specifiche competenze "sociologiche", così da inquadrare le scelte di compositore e librettista apparentemente incoerenti e inspiegabili alla luce di fattori contestuali: le modalità di fruizione e ricezione del pubblico teatrale del Settecento, il protagonismo dei cantanti-divi, la considerazione ancora "artigianale" del ruolo degli autori e in particolar modo del compositore, più in generale l'intero sistema produttivo e impresariale del teatro d'opera veneziano.

Viceversa, ugualmente insufficiente può risultare l'esame dei soli fattori contestuali nello studio dei fenomeni musicali *popular*, come dimostra il seguente caso tratto dalla storia della canzone napoletana.¹³ Una delle principali spie dell'avvio della fase detta 'classica' di questa storia può giustamente essere reputata la forma con ritornello, la cui codificazione sarebbe avvenuta intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento ad opera di autori professionisti quali Salvatore Di Giacomo, Mario Costa, Luigi Denza, Enrico De Leva. Questi poeti e musicisti avrebbero dato vita ad una canzone molto diversa rispetto a quella della tradizione pre-classica, ciò dietro l'impulso di fattori socio-economico-antropologici

12. Per tutte le difficoltà filologiche collegate all'edizione critica di quest'opera in particolare, e in generale di un melodramma del Settecento, cfr. Careri Enrico, *Introduzione all'edizione critica de La verità in cimento*, Ricordi, Milano, in corso di stampa; Ryom Peter, *Les insertions dans la partition de La verità in cimento*, «Studi Vivaldiani», IV (2004), pp. 25-40; Strohm Reinhard, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 286-307.

13. Per il ruolo storico della canzone napoletana relativamente alle aree musicali popolare, colta e *popular* 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; Fabbri Franco, *La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music': da Donizzetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*, ivi, pp. 85-96.

quali l'affermazione dell'industria culturale e del divertimento, nonché di un mercato del tempo libero nel nuovo contesto di economia capitalistica di una Napoli modernizzata finanche nell'assetto urbanistico.¹⁴

Tuttavia, uno studio "critico" capace di inserire nella valutazione complessiva anche l'analisi della musica — cioè di una componente non secondaria del genere canzone — dimostrerebbe come alle evidenti differenze che distinguono le canzoni classiche dalle precedenti sul piano letterario non corrispondono altrettanto nette divergenze sul piano musicale. Laddove, invece, emergono elementi di forte continuità a livello di ogni parametro: melodico (coincidenze di disegno dei profili della linea vocale, della sua articolazione), ritmico (l'abusato Allegro 6/8), armonico (i rapporti accordali fondamentalmente cadenzali, oppure l'accordo di sesta napoletana), tonale (le usatissime tonalità di Sol maggiore e Sol minore). Lo stesso studio "critico" dimostrerebbe, inoltre, che la famigerata forma classica con ritornello non fu un'"invenzione" di Costa, Di Giacomo e soci, sulla base di un modello derivato dalla coeva romanza da salotto (Tosti); trattandosi, piuttosto, di una forma da tempo preesistente nello stesso genere della romanza (almeno a partire da Donizetti), e quindi già disponibile per quegli autori tra altre soluzioni di organizzazione macrostrutturale del brano.¹⁵ Sul piano delle conclusioni storiografiche, dunque, la diversa lettura fondata anche sull'analisi musicale impone di rivedere l'interpretazione esclusivamente "sociologica" smorzandone l'enfasi, dal momento che i succitati fattori contestuali risultano in realtà essere il motivo non della codificazione della forma con ritornello ma, più semplicemente, della sua affermazione.

Di certo il rapporto tra analisi musicale e *popular music* presenta alcuni aspetti problematici, e il musicologo che libero da qualsiasi pregiudizio decida di occuparsi di *popular music* anche attraverso l'analisi dovrà per forza di cose confrontarsi con almeno due questioni. Il problema di una terminologia inappropriata, sviluppata sulle caratteristiche della musica colta e sulle esigenze di ricerca intorno ad essa, perciò ipercodificata relativamente ad alcuni parametri come la melodia e l'armonia ma piuttosto carente rispetto ad altri come il ritmo e il timbro. E il problema della "centralità della notazione", ovvero di un metodo che identifica il "testo" musicale con lo spartito, per tale ragione tendente a privilegiare — ancora una volta — alcuni parametri meglio "notazionabili" come le

14. Su questi aspetti si veda il recente Vacca Giovanni, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 3 (2103); oppure Stazio Marialuisa, *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lim, Lucca, 2008, pp. 379-430.

15. Cfr. Ruberti Giorgio, *Macrostrutture formali della canzone napoletana nell'Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», L (2015), pp. 79-98.

altezze discrete della linea vocale rispetto ad altri come le inflessioni ritmiche e le sfumature di arrangiamento timbrico.¹⁶

Da molto tempo esperti di *popular music*, principalmente inglesi e statunitensi, rimarcano tutta l'importanza della risoluzione di tali problematiche ai fini di un efficace studio dei repertori *popular*. Nelle loro discussioni, va tuttavia riconosciuto, essi hanno sempre fatto riferimento alla *popular music* d'area anglosassone, da tutte le forme di musica afro-americana e di *country* bianco al *rock 'n roll* e ai generi sviluppatisi dopo questo nel corso del secondo Novecento (*beat, punk*, etc.). In questa sede, pertanto, non appare secondario precisare che tali generi rappresentano espressioni di *popular music* piuttosto diverse da quelle contemporaneamente sviluppatesi in Italia, come la canzone napoletana di fine Ottocento oppure la canzone italiana del secolo successivo. Se non altro per ragioni puramente geografiche, quest'ultimi repertori sono molto più vicini di quelli afro-americani e *rock* alla musica d'arte europea. Ma la parentela è in realtà molto stretta, se la canzone italiana del Novecento è legittima erede della canzone napoletana e se questa, oltre che dal canto popolare, discende dal melodramma e dalla romanza da salotto. Del resto Costa — al pari di altri autori di canzoni napoletane classiche — possedeva una solida formazione conservatoriale, componeva romanze da salotto ed aveva ambizioni da operista. Tosti, che firmò alcuni dei più noti brani in dialetto partenopeo (*Marechiaro*, *A vucchella*), era anche il principale compositore di romanze del suo tempo. Così come romanze potevano realizzare gli operisti (da Donizetti a Bellini, da Verdi a Mascagni), o gli stessi operisti scrivere canzoni napoletane (come ad esempio fece Giordano per la sua opera verista *Mala vita*).¹⁷

È evidente che a fronte di una simile rete di connessioni e contaminazioni tra le aree colta e *popular*, nello studio della maggioranza dei repertori di canzone italiani i suddetti punti critici legati alla terminologia e alla metodologia

16. Su tutti questi aspetti e sulle criticità dell'approccio "musicologico" nello studio della *popular music*, cfr. Middleton, *Studiare*, pp. 151-7 (oltre a Id., *Introduction*).

17. Per tutti i possibili collegamenti tra canto popolare, canzone napoletana, romanza da salotto e melodramma nell'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento, cfr. Rostagno, op. cit.; cfr. pure Ruberti Giorgio, *Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 35-52. Relativamente ai legami con la tradizione colta delle canzoni italiane di metà Novecento, come quelle che dominarono le prime edizioni dei festival di Sanremo (dal 1951 fino al 1958, anno del trionfo di Domenico Modugno con *Nel blu dipinto di blu*), è sufficiente citare il seguente giudizio di Massimo Mila: "Quest'anno [1956, n.d.r.] le canzonette facili, ammaestrate dalle disavventure passate, sono quasi scomparse: ad eccezione di qualche canzone spigliatamente moderna, come *Musetto* [il cui autore fu Modugno, n.d.r.], tutte le canzoni arrivate in finale sono apparentate da un tratto comune: il desiderio di sembrare una romanza di Puccini" (Mila Massimo, *Cronache musicali*, Torino, Einaudi, 1959, p. 503; dall'articolo originariamente pubblicato ne «L'Espresso» del 18 marzo 1956 con il titolo *Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno*).

risultano affievoliti. Inoltre, il fatto che una netta distinzione tra generi di diversa area non è ancora possibile relativamente alla fase storica in cui in Italia nacque la prima espressione di *popular music*, ovvero la canzone napoletana classica,¹⁸ va considerato come un motivo a sostegno dell'importanza — se non della necessità — dell'indagine anche analitico-musicale nell'attività di ricerca intorno a molte forme italiane di *popular music*. Al pari di una coeva romanza da salotto o aria d'opera, e secondo la più tradizionale prassi compositiva colta, le canzoni napoletane classiche erano quasi sempre composte al pianoforte, trascritte su carta pentagrammata e poi pubblicate in spartiti per canto e pianoforte.¹⁹ Come Middleton ha rilevato, “naturalmente [...] molte forme di popular music sono state e sono tuttora in forma scritta. Finché è così, la difficoltà non è assoluta, e può essere lecito utilizzare queste partiture o spartiti come si presentano”.²⁰ E come lo stesso Middleton ha ribadito in tempi più recenti — dimostrando pure

18. Cfr. Fabbri, *La popular music a Napoli*.

19. La canzone napoletana ha nel passaggio dall'oralità alla scrittura, avvenuto nei primi decenni dell'Ottocento, uno dei fattori determinanti la sua nascita; mentre durante la fase classica, proprio gli spartiti per canto e pianoforte furono utilizzati dagli editori quale principale strumento di diffusione. Una delle primissime edizioni di *Era de maggio* di Costa e Di Giacomo (Santojanni, 1886, 255 N° 2) consiste in un elegante spartito di ben undici pagine, in cui — sul modello delle coeve edizioni di romanze da salotto — sono trascritti per esteso le due strofe della canzone e i rispettivi ritornelli. E lo stesso Costa annotò con la seguente frase il manoscritto del 13 agosto 1908 di *È l'amore! (Canzona Pazza)* inviato all'editore Ricordi: “Bisognerà stamparla in esteso perché il canto e l'accompagnamento cambiano sempre”. La funzione dunque prescrittiva e non meramente descrittiva di molti spartiti di canzone napoletana, oltre a dimostrare tutti i legami di questo genere con quelli colti della romanza e del melodramma, dimostra pure l'importanza che i loro autori attribuivano al testo scritto quale *medium* tra l'ambito produttivo e quello ricettivo. Da Guillaume Cottrau a Francesco Florimo, dal loro impegno e attenzione dedicati alla realizzazione degli arrangiamenti pianistici delle prime trascrizioni di canti popolari, a E. A. Mario, che ancora nel secondo dopoguerra si avvaleva della figlia diplomata in pianoforte per riportare su pentagramma le proprie melodie, la notazione possiede un ruolo così rilevante nella storia della canzone napoletana da rendere necessario il suo studio. Per indagini recenti sugli arrangiamenti pianistici di Cottrau e Florimo, cfr. Raimo Ciro, *Guida sicura per i pianisti dei Passatempi musicali di Guillaume Cottrau nelle edizioni manualistiche di Girard della prima metà dell'Ottocento*, in *Passatempi musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana del primo '800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Guida, Napoli, 2013, pp. 187-208; Plenizio Gianfranco, *I Passatempi musicali da Guglielmo Cottrau a Francesco Florimo. Due diverse concezioni nell'elaborazione del 'popolare'. Modalità di fruizione ed evoluzione dei linguaggi musicali*, 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. 25-40. Sulla collaborazione tra E. A. Mario e la figlia per la trascrizione delle sue canzoni, cfr. Catalano Gaeta Bruna, *E. A. Mario. Leggenda e storia*, Liguori, Napoli, 2006, p. 102.

20. Middleton, *Studiare*, p. 155.

quanto superata o pretestuosa possa risultare oggi la critica all'uso dell'analisi musicale nello studio della *popular music*:

more generally, it has become clear that *how* notation is used within the analytical method is more important than any inherent properties it may possess. Similarly, on a broader front, it seems less fruitful to see the issue for musicology as an intrinsic fixation on producers interests than to couch it in terms of the question of *pertinence*: which 'text' is pertinent in a given situation, to given subjects [...]?²¹

L'analisi delle indicazioni dinamiche riportate dagli spartiti delle canzoni napoletane classiche fa rilevare un più intenso uso del *piano* nella sezione della strofa e del *forte* in quella del ritornello, talvolta con un *crescendo* posto in corrispondenza dell'ultima frase musicale della strofa o dell'eventuale frase ponte che conduce al ritornello.²² Coerentemente a questa tendenza stilistica anche uno degli ultimi esempi di canzone napoletana classica, *Tammurriata nera* di E. A. Mario (1944, su testo letterario di Eduardo Nicolardi), prevede un contrasto dinamico tra i due momenti del brano della strofa e del ritornello (realizzato mediante l'impiego rispettivamente del *piano* e del *mezzo forte*, mentre l'introduzione strumentale — come quasi sempre accade — è in *forte*). Nella pratica esecutiva di questo brano, però, il *piano* della strofa è raramente rispettato (Roberto Murolo nella sua *Napoletana*, ad esempio), tramutato quasi sempre in un *forte* (Peppe Barra, Lina Sastri, Nuova Compagnia di Canto Popolare). Qui non ci soffermeremo sull'intricata questione della relazione tra testo, nella forma dello spartito o partitura, e interpretazione — per le quali si rinvia ad un recente saggio di Enrico Careri,²³ nondimeno il caso di *Tammurriata nera* può risultare molto istruttivo circa l'obiettivo cui, a mio avviso, deve puntare lo studio "musicologico" di un oggetto *popular*: l'interpretazione in termini culturali del dato analitico.

La storia narrata dalle parole del brano di E. A. Mario, della popolana che dà alla luce un figlio nero e lo chiama *Ciro*, conferisce a questo testo una duplice

21. Id., *Introduction*, p. 5.

22. Per un'indagine di tipo analitico-musicale intorno alla canzone napoletana classica cfr. Ruberti Giorgio, *Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica*, in *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, op. cit., pp. 93-115; Ruberti Giorgio, *Definizioni formali della canzone napoletana classica nella produzione di Mario Costa e Salvatore Di Giacomo*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 4 (2104), pp. 121-41. Sempre ad opera di chi scrive è in fase di realizzazione sulla canzone napoletana uno studio analitico-musicale a più ampio raggio, che sarà pubblicato nel 2016 con un volume monografico sempre all'interno della collana «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana».

23. Careri Enrico, *Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di Tammurriata nera di E. A. Mario*, «Rivista Italiana di Musicologia», IL (2014), pp. 267-84.

“pertinenza” a seconda del contesto culturale di riferimento. Dalla prospettiva borghese, quella degli autori della canzone e che l’esecuzione “salottiera” di Murolo riesce a mediare, l’attribuzione di un nome tradizionale napoletano “a nu criaturo niro niro” suscita una garbata ironia, cui chiaramente si collega l’indicazione del *piano* ad inizio strofa: “quella *p* sta infatti a indicare un sussurro garbato, discreto, perché il tema è delicato, non deve essere urlato. [...] la scelta di E. A. Mario di cantare *piano* è legata innanzitutto al desiderio di creare ironia gentile, e non sberleffo, su un fatto di cronaca doloroso”.²⁴ Dalla prospettiva popolare, invece, la stessa vicenda narrata da *Tammurriata nera* rappresenta un fatto tragico, oltretutto in quegli anni non così insolito visto i tanti “figli della guerra” nati da soldati di colore dell’esercito di liberazione e giovani donne napoletane, spesso costrette alla prostituzione dalla povertà:²⁵ proprio la tragedia della narrazione sul piano letterario, su quello musicale il ritmo di *tammurriata*, il rinvio sin dal titolo a questa antica danza popolare originariamente funzionale all’esorcizzazione dei mali, giustificano e legittimano in un contesto di produzione e ricezione popolare l’esecuzione “urlata” e tutta in *forte* della canzone di E. A. Mario.

Come questo caso specifico lascia intravedere, gli oggetti musicali *popular* — ancor più di quelli d’area colta o popolare e per svariate ragioni, non ultima la trasversalità della loro diffusione attraverso mass media — potenzialmente posseggono tanti diversi significati quanto differenti possono essere i soggetti coinvolti nel processo comunicativo. Da questa consapevolezza, su un piano teorico e metodologico, deriva tutta l’importanza dell’approccio interdisciplinare ai fini di un efficace studio della *popular music*.

Ricercatori di differente formazione sociologica, antropologica, musicologica ed etnomusicologica, da qualche tempo animano l’attività del Centro Studi Canzone Napoletana.²⁶ Nei «Quaderni» del Centro Studi figurano saggi su disparate forme e repertori (non solo canzone, napoletana, brasiliana o d’autore italiana, ma anche canto popolare o melodramma), frutto dell’impegno sia di musicologi di formazione “tradizionale” interessati alla *popular music* (Stefano La Via, Massimo Privitera), sia di esperti di questa specifica area di studi (Franco

24. Ibid., p. 276.

25. Il dramma della prostituzione comune a tante popolane napoletane del periodo post-bellico, e conseguentemente quello di bambini di padri sconosciuti, anima una delle commedie di Eduardo De Filippo più note, *Filumena Marturano* (1946), soggetto tra i più cari al drammaturgo.

26. Il Centro Studi Canzone Napoletana è nato nel 2009 a seguito di un protocollo d’intesa tra l’Università degli Studi di Napoli “Federico II” e la Fondazione Roberto Murolo. Il suo comitato scientifico è formato da Enrico Careri, Raffaele Di Mauro, Simona Frasca, Maurizio Pica, Massimo Privitera e dal sottoscritto. La sua rivista, i «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», ad oggi è stata pubblicata in cinque numeri annuali a partire dal 2011.

Fabbri), sia di etnomusicologi occupatisi tra altri argomenti di canzone (Serena Facci, Francesco Giannattasio). Le diverse competenze, per di più, entrano in contatto e interagiscono in occasione dei convegni periodicamente organizzati dal Centro Studi;²⁷ cosicché il risultato più importante conseguito da tale attività appare proprio la costante riflessione critica sulle problematiche di studio intorno alla canzone e alla *popular music*, come Giannattasio aveva con lungimiranza colto sin dal primo convegno: “da questo punto di vista mi sembra che l’incontro promosso da Centro Studi Canzone Napoletana si muova nella direzione giusta, chiedendo a musicisti, etnomusicologi, specialisti di *popular music* e musicologi, di fondere le loro diverse competenze in un comune progetto di rilancio degli studi”.²⁸

A causa di divergenze scientifiche e collaborative, o più di frequente di problemi d’ordine pratico, iniziative come quella appena descritta che siano durevoli nel tempo rappresentano purtroppo un’eccezione nel panorama nazionale dei *popular music studies* —²⁹ al pari, forse, della sola attività della sezione italiana della Iaspm.³⁰ E come altri umanisti, pure lo studioso di canzoni si trova quasi sempre ad agire al di fuori di programmi di ricerca multiprospettici e coordinati. Specialista in un unico settore disciplinare, privo delle diversificate competenze scientifiche di cui sopra, il ricercatore di *popular music* è dunque spesso costretto ad affrontare da solo le difficoltà metodologiche che il suo oggetto d’indagine gli prospetta. Da parte mia ho sempre trovato vantaggioso l’impiego dell’analisi musicale quale momento iniziale dell’indagine intorno ad alcuni repertori di canzone di cui mi sono occupato, come la canzone napoletana classica e quella italiana del secondo dopoguerra (con particolare riferimento al festival di Sanremo degli anni Cinquanta e alla figura di Domenico Modugno). Forse in virtù del fatto che in entrambi i casi si trattava di repertori di tradizione scritta (a parziale eccezione della produzione di Modugno), l’analisi musicale ha fatto emergere dati molto utili ai fini di conclusioni che in seconda istanza, in un più ampio inquadramento storico-artistico, hanno oltrepassato la particolarità del testo scritto.

27. Tre i convegni organizzati finora (2010: *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*; 2011: *La canzone, il mare*; 2013: *Le forme della canzone*), oltre ad un incontro di studi (2015: *L’interpretazione nella canzone napoletana*).

28. Giannattasio Francesco, *Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1 (2011), pp. 107-12.

29. Un gruppo di studio con caratteristiche molto simile a quelle del Centro Studi si era di recente formato intorno a un’importante studiosa di canzone napoletana, la sociologa Marialuisa Stazio; ma dopo due convegni organizzati nel 2011 e nel 2012, e la pubblicazione di un volume (cfr. nota 19), l’attività di questo gruppo pare essersi interrotta.

30. La branca italiana dell’International Association for the Study of Popular Music è stata fondata nel 1983.

Nell'analisi, poi, di vasti repertori o di robuste tradizioni, come nel caso specifico della canzone napoletana classica, un'efficace strategia può essere l'impiego di schede analitiche e sintetiche sul modello delle indagini stilistiche. L'utilizzo di una *check-list* dei vari parametri letterari e musicali agevola la gestione di una gran mole di risultati analitici che, altrimenti, anche solo in parte rischierebbero inevitabilmente di rimanere inutilizzati. Ciò vale almeno in relazione a parametri "notazionabili" come melodia, armonia, ritmo e struttura formale, ovvero quelli generalmente fissati "su carta" nelle comuni versioni di spartiti per canto e pianoforte editi durante la fase classica. L'uso successivo di una scheda sintetica capace di concentrare tutti i dati emersi dalle analisi delle singole canzoni, e quindi dalle rispettive schede analitiche, consente inoltre di verificare facilmente per ciascun parametro la presenza di tratti stilistici rilevanti.³¹

Ma in base a quale determinata metodologia il momento dell'analisi musicale può non essere fine a sé stesso, e invece costituire il fondamento per un'indagine capace di oltrepassare il testo in un approccio al contempo "musicologico" e "sociologico"? Secondo quali modalità è dunque possibile interpretare culturalmente il dato analitico? In *Studiare la popular music* Middleton ha sostenuto che la 'teoria dell'articolazione', così definita sulla scia del pensiero di Gramsci,³² "sembra il metodo più sofisticato disponibile fino a ora di concepire il rapporto tra forme e pratiche musicali da una parte, e interessi di classe e struttura sociale dall'altra".³³ A distanza di circa venticinque anni dalla pubblicazione del volume di Middleton, credo sia ancora possibile reputare questa teoria come lo strumento più efficace ai fini di un esame dei repertori di *popular music* opportunamente condotto tra i livelli socio-economico ("strutturale") e ideologico-culturale ("sovrastutturale"). Il suo punto di maggior forza consiste nel riconoscimento di "una relativa autonomia agli elementi culturali e ideologici (per esempio, le strutture musicali o i testi delle canzoni)";³⁴ anche se l'"articolazione" di questi stessi elementi avviene in virtù di schemi combinatori che "mediano effettivamente gli schemi profondi e oggettivi della formazione socio-economica, e che tale mediazione avviene *nella lotta*: le classi lottano per articolare l'insieme dei fattori costitutivi di un repertorio culturale in modo tale da organizzarli in

31. Cfr. Ruberti, *Presentazione e primi risultati*; Id., *Definizioni formali*. Due esempi di schede analitiche strutturate sulla base di quella da me utilizzata sono presenti in questo stesso volume alle pp. 46-7 e 60.

32. Per i fondamenti filosofici di questa teoria, per una sua applicazione pratica con riferimento alla canzone napoletana classica, si veda in questo stesso volume Minniti Giulio, *La canzone napoletana classica tra forma d'arte e riflesso politico*, pp. 29-49

33. Middleton, *Studiare*, p. 28.

34. Ibid., p. 27.

termini di principi o di una serie di valori, determinati, a loro volta, dalla posizione e dagli interessi di classe nel modo di produzione prevalente”.³⁵

Sopra si è fatto riferimento alla forma in strofa e ritornello quale modello compositivo affermatosi nella canzone napoletana di fine Ottocento. È stato pure detto come, in tal senso, decisivi risultarono una serie di fattori socio-economici, dallo sviluppo dell'industria culturale alla nascita di nuovi spazi “aperti” e pubblici dove fruire canzoni (festa di Piedigrotta, *café-chantant*). Fermo restando tutta l'importanza di questi fattori nella spiegazione dei meccanismi che ad un certo punto permisero l'affermazione di una struttura formale capace di esercitare una maggiore presa sull'ascoltatore in relazione alle nuove modalità di ricezione, nella spiegazione degli stessi meccanismi non possono essere trascurati alcuni fattori ed elementi culturali con la loro “relativa autonomia”. Il modulo strofa-ritornello, come in altra sede ho avuto modo di approfondire,³⁶ ebbe nella fase classica non poche differenti declinazioni (in forma di aria o di *bar form*, con frase ponte o senza, e con ognuna di queste tipologie a sua volta variabile mediante diversi principi compositivi); la sua articolazione formale fu più netta rispetto al passato (si pensi ai “proto-ritornelli” di brani come *Io te voglio bene assaje*); infine, diretto fu il riferimento a modelli in uso nella tradizione colta (dal melodramma alla romanza da salotto di inizio Ottocento). E questo insieme di elementi culturali non scaturì dalle contestuali dinamiche socio-economiche, piuttosto fu l'esito tanto delle personali motivazioni estetiche di autori di professione (Costa, Denza, De Leva, Tosti, Di Giacomo) quanto della loro composizione “su carta” nel momento di massima diffusione della canzone napoletana scritta.

Chiaramente tale lettura non sarebbe stata possibile senza lo strumento dell'analisi musicale, che ha consentito di osservare tutta la complessità e le diverse sfumature di articolazione di una struttura formale solo in apparenza sempre uguale a sé stessa, nella sua periodica e prevedibile alternanza di strofa e ritornello — oltre a permettere di cogliere la forte somiglianza sul piano formale tra i generi della romanza da salotto e della canzone napoletana classica.

Così come, senza lo strumento dell'analisi, Middleton non avrebbe potuto fornire un'affascinante spiegazione in chiave socio-antropologica del *rock 'n' roll* di Elvis Presley, interpretato come “fantasia romantica «resa giovane», «fornita di carnalità», fatta per «muoversi» fisicamente, che viceversa viene presentata come maggiore libertà del corpo, in linea con l'esperienza della sessualità fra gli adolescenti della società protestante borghese, in modo circospetto, personalizzato, perfino ironico”.³⁷ È l'analisi musicale infatti, in particolare della vocalità

35. Ibid., pp.27-8.

36. Ruberti, *Macrostrutture formali*, pp. 97-8.

37. Middleton, *Studiare*, p. 41.

attraverso trascrizioni ritmiche della linea di canto, a consentire l'individuazione di due elementi fondamentali, combinati o "articolati" da Elvis nelle sue canzoni. Middleton li chiama "boogieficazione", ovvero spostamenti innaturali di accenti, con effetti di sincope e ritmo incrociato — cui è collegabile la sfera della carnalità, fisicità e sessualità giovanile libera da inibizioni; e "lirismo romantico", ovvero l'intonazione piena delle note, il fraseggio legato, il canto sostenuto ed appoggiato — cui è invece collegabile la sfera della fantasia romantica dei giovani borghesi della società protestante.

Qualcosa di molto simile in termini di articolazione musicale è pure rinvenibile, nell'Italia all'incirca degli stessi anni, nella canzone di maggior successo di Domenico Modugno, *Nel blu dipinto di blu* (1958, su testo di Franco Migliacci, comunemente conosciuta come *Volare*) — che forse non casualmente riscosse uno straordinario successo anche negli Stati Uniti.³⁸ In anni in cui la canzone italiana aveva l'ambizione e la pretesa stilistica di assomigliare a una romanza pucciniana,³⁹ *Volare* riuscì ad appagare esigenze di gusto trasversali: sia di un pubblico più adulto e "salottiero", come quello che al Teatro del Casinò di Sanremo ne applaudì calorosamente la vittoria all'ottavo festival della canzone italiana; sia di giovani, che all'indomani della stessa vittoria ne acquistarono un altissimo numero di dischi.⁴⁰ L'articolazione di elementi innovativi e altri della tradizione, di "vecchio" e "nuovo", è ben evidente da qualsiasi prospettiva si osservi il brano di Modugno.

Cominciando dalle parole, a differenza di canzoni negli stessi anni interpretate da Nilla Pizzi o Claudio Villa, la lingua di *Volare* abbandona l'ispirazione letteraria, e con essa il modello della tradizione lirica ottocentesca e della librettistica d'opera. Una lingua, di contro, comunicativa e "schietta", ispirata alla quotidianità e "specchio" della realtà linguistica coeva. Sul piano del contenuto, *Volare* appare sulle prime una "classica" canzone d'amore; tuttavia in essa la parola "cuore" non rima necessariamente con "dolore", e il sentimento amoroso — ancora una volta — non è trattato in modo tradizionale, secondo il modello melodrammatico (ma anche della romanza da salotto e, in gran parte, della canzone napoletana classica). L'amore cantato da Modugno è un affetto gioioso, felice, perché corrisposto pienamente dall'innamorata. E soprattutto, è un amore

38. Per un'analisi dettagliata e un approfondimento su questo brano cfr. Ruberti Giorgio, *E ancora più su... Modugno 50 anni dopo Volare*, Guida, Napoli, 2008; Facci Serena - Soddu Paolo, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma, 2011, pp. 69-74.

39. Come acutamente osservato da Massimo Mila (cfr. nota 17).

40. Nel giro di poco tempo *Nel blu dipinto di blu* vendette, solo in Italia, circa un milione di dischi, contro medie ben inferiori (poche decine di migliaia) fatte registrare dalle coeve canzoni sanremesi "vecchio stile".

giovanile, con tutta la sua carica erotica veicolata dalla metafora del sogno del volo freudianamente sciolta.

Tradizione e innovazione risultano analogamente “articolati” sul piano musicale. Ad esempio nell’organizzazione macrostrutturale del brano, dove — come di recente ha scritto Stefano La Via — *Volare* riesce “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 (quattordici sillabe), fa ugualmente spiccare il volo — e il caso di dire — ad uno dei ritornelli più orecchiabili ed universalmente cantati della storia, a sua volta strutturato sul modello settecentesco dell’aria con da capo (ABA)”.⁴¹ Oppure nel trattamento ritmico-melodico, come all’inizio del noto ritornello. Qui (cfr. Esempio 1), otto battute di “ariosa” melodia caratterizzate da ampi intervalli e valori lunghi e regolari, sono seguite da quattro battute del tutto contrastanti, per via di una linea melodica che procede essenzialmente per gradi congiunti e di un trattamento ritmico “frenetico”, contrassegnato in uno spazio brevissimo da valori puntati, sincopati e terzinati.

Vo - la - re oh, oh!... can - ta - re... oh, oh, oh,

oh! nel blu, di-pin-to di blu, fe - li - ce di sta-re las - sù.

Esempio 1: l’inizio del ritornello di *Nel blu dipinto di blu*

E il senso delle parole del seguente giudizio di Mila sullo stile di Modugno si delucida e risulta ancor più pertinente proprio alla luce delle informazioni derivanti dall’analisi musicale:

Nella sua invenzione melodica confluiscono tumultuosamente ogni sorta di detriti popolari del bacino mediterraneo, agli affioramenti di schietti strati di musicalità popolare si mescolano movenze canzonettistiche di ballabili moderni, echi di banda municipali, come quella che dirigeva Mascagni a Cerignola, e spunti operistici nazionali: Rossini dà il braccio a Duke Ellington, e tutta questa baraonda è fusa come lava nel fuoco di un contatto schietto con la realtà.⁴²

41. La Via Stefano, *Principi e modelli formali della canzone d’autore*, «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 4 (2104), pp. 24-5.

42. Mila, op. cit., p. 502.

I due esempi di Presley e Modugno ben evidenziano quanto, e secondo quali modalità, l'analisi musicale sia in grado di fornire un proprio contributo conoscitivo: il significato di una canzone o di un repertorio di canzoni, il loro valore storico-artistico, si collocano e vanno ricercati nello spazio d'intersezione degli ambiti concettuali collegati ai due termini 'popular' e 'music'. Nell'economia di significato del termine 'popular music', il valore dell'aggettivo *popular* risulta senza dubbio troppo alto perché gli aspetti contestuali possano essere collocati sullo sfondo della prospettiva d'indagine. Questa consapevolezza, tuttavia, non può tradursi nella svalutazione del valore del sostantivo *music*, che nello studio di un genere per definizione 'musicale' quale è la canzone impone un'attenzione agli elementi testuali (parole, musica, interpretazione) almeno pari a quella da dedicarsi agli aspetti contestuali.