

MARIALUISA STAZIO

OSOLEMIO

LA CANZONE NAPOLETANA - 1880/1914

Prefazione di
ALBERTO ABRUZZESE



BULZONI EDITORE

MARIALUISA STAZIO

OSOLEMIO

LA CANZONE NAPOLETANA - 1880/1914

Prefazione di
ALBERTO ABRUZZESE

BULZONI EDITORE

Il presente volume è stato pubblicato con un contributo del C.N.R.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i paesi

ISBN 88-7119-275-3

© 1991 by Bulzoni Editore s.r.l.
00185 Roma - Via dei Liburni, 14

Grafica Anna Bulzoni

Indice

<i>Prefazione</i>	p. 7
-------------------------	------

PARTE PRIMA

Le canzoni nella città	» 25
Poeti popolareggianti e poeti popolareschi.....	» 36
Una cultura cittadina.....	» 43
Casa Ricordi a Napoli	» 49
<i>Appendice</i>	» 55

PARTE SECONDA

Nasce la «canzone napoletana»	» 97
Gli editori e i concorsi	» 106
Gli album di Piedigrotta	» 117
Iniziative editoriali	» 124
Dalle sciantose alle macchine parlanti.....	» 132
Piedigrotta.....	» 143
<i>Appendice</i>	» 149

PARTE TERZA

Popolo e dialetto	» 185
Estetica romantica e industria culturale	» 194
La canzone e la città	» 202
Di Giacomo e la canzone	» 212
L'invenzione della tradizione	» 224
<i>Appendice</i>	» 237

PREFAZIONE

di Alberto Abruzzese

Siamo nel 1906: San Francisco brucia. Elsa Maxwell rischia di essere avvolta dalle fiamme che, provocate dalle straordinarie scosse del terremoto, hanno invaso la città: spinta alla fuga, non ha tuttavia potuto resistere all'impulso di tornare indietro a recuperare alcuni dischi di canzoni napoletane, perché, fatti allora di cera, avrebbero comunque rischiato di liquefarsi per il calore, anche se non fossero stati raggiunti dall'immane incendio.

Tra i mille aneddoti, le tante leggende, le varie sceneggiate, che hanno prodotto e alimentato il mito della canzone napoletana, questo «racconto» in particolare, credibile o incredibile quanto altri, ma comunque sempre ancora tramandato dalla pubblicistica di settore, ci sembra potere esprimere alcune qualità dominanti nell'«aura» di questo inconfondibile genere letterario e musicale, e tipiche, per così dire, del suo destino.

Inattendibile diceria giornalistica, tra giornalisti elaborata e arricchita per i salotti e per la stampa (tornerò più avanti sulla rilevanza del giornalismo napoletano nell'ambito del divertimento musicale), l'episodio, che ha per protagonista una pettegola internazionale, una eroina della chiacchiera, un'artefice di mondanità come la Maxwell (siamo agli antipodi di Karl Kraus ma nel «rovescio» di Heidegger), sfiora il paradosso caricaturale e, nonostante questo, mette in luce, come fosse una illustrazione popolareggiante, un bozzetto fortemente chiaroscurato, il vincolo passionale che lega il consumatore al prodotto; ma soprattutto colloca il rapimento estatico dell'ascolto come «possesso», come Fuga e Ritorno, in un scena catastrofica, dove il tempo è liminare, rischia di «interrompersi» e il supporto materiale della musica, la sua riproducibilità, di finire nel nulla; così come nel nulla può precipitare una intera architettura urbana e un Paesaggio, e nel nulla ogni volta si spegne l'emozione o l'incanto o il sorriso di una canzone.

Nel racconto di chi, seppure straniero, non resiste alla Fama della canzone napoletana, al bisogno di conservarne memoria e traccia, si nasconde il tumultuoso affanno che la ha sempre alimentata, consapevolezza di un «tempo infranto», di una Napoli che «vive la sua morte», che spettacolarizza il suo declino, che vende la propria catastrofe. Come è nel destino di ogni metropoli, anche se quello di Napoli è più precoce e tragico delle altre, più immediatamente «rivelato», più rapidamente «compiuto».

Ma, nello strappare alla «temperatura» delle fiamme quei dischi – testimonianza di una merce che ha invaso il mondo dei media – si celebra anche, in forma più vasta e generale, il conflitto tra due diverse forme di

consumo, quella del fruitore e quella della vita – la vita naturale degli Elementi e la vita artificiale dello Sviluppo. Forme, energie, immaginazioni, che si contendono il campo della soggettività: il desiderio di resistere alla catastrofe e una altrettanto catastrofica pulsione verso la Morte, il fanatismo e la nostalgia, il futile e il tragico, l'individualismo e il desiderio di una Fatalità collettiva.

Sono, infine, gli stessi ingredienti che si erano fatti «maniera» nelle vedute notturne di una Napoli apocalitticamente illuminata dai rossi bagliori del Vesuvio: immagine terrificata e ipnotica, che già nel Settecento e nei primi dell'Ottocento suggeriva ai viaggiatori nordici, al loro puritanesimo, impreviste analogie tra il Golfo e l'isola di Manhattan, folgorazioni sulla futura distruzione di Napoli e di New York, nella inquietante predizione di una comune punizione divina contro ciò che era «troppo umano», contro il perverso connubio tra Natura e Artificialità, contro il Piacere.

Sembrano parole grosse. Eppure non riusciremo mai a cogliere il senso delle infatuazioni di breve e lungo periodo (e quella per la canzone napoletana è stata assai lunga, conservando persino oggi una sua potenza, seppure più circoscritta e amatoriale e sempre meno collettiva), se non comprendiamo l'intensità che anima i fenomeni espressivi «superficiali» ed «effimeri», come appunto le canzoni, tutte le canzoni, tutte quelle che hanno successo e diventano patrimonio dell'immaginario di massa; se non percepiamo il senso epocale che attraversa le forme diffuse e mercificate della Festa nella sua versione mondanizzata; se non intuiamo la gravità, la complessità, l'inconscia ferita esistenziale di una «leggerezza» socialmente programmata, di una sentimentalità sapientemente simulata e codificata, di una melodia o di un ritmo che si intrecciano alle orchestrazioni quotidiane, dando luogo a conflitti «minimi», a drammatizzazioni improvvise, a spiazzamenti provvisori eppure irrevocabili.

Per tenere conto di questo ambito ermeneutico non bastano né la sociologia né l'analisi del testo, non basta fare storia del costume e definire contenuti espressivi. Bisogna scoprire il «meccanismo», individuare spazi, corpi e sostanze; e scavare a fondo.

Mentre i più si sono sempre domandati sul «mistero» di una tradizione canzonettistica napoletana che ha il carisma indiscusso dell'unicità, a noi piace piuttosto riconoscere in essa l'anticipazione di alcuni grandi fenomeni della cultura di massa. Mentre i più hanno scritto pagine e pagine sulla qualità artistica degli autori napoletani, a noi piace piuttosto riconoscere nel loro lavoro gli ingredienti che in altri contesti ed in altri periodi hanno portato al successo altri generi e formati di intrattenimento musicale. Mentre i

più si sono affaticati in disquisizioni di ordine estetico o filologico, a noi piace piuttosto cogliere nella canzone napoletana la stessa ricchezza di «apparato» che ha garantito l'espansione industriale della canzone americana o più avanti del rock. Mentre i più hanno tentato di esplicitare l'ineffabile, senza altro risultato che una tautologica enfaticizzazione, a noi piacerebbe vedere dimostrata la natura tecnica, «macchinica», programmata degli esiti a cui la canzone napoletana ha saputo arrivare.

* * *

E qui sta il punto. La ricerca di Marialuisa Stazio abbandona opportunamente la tradizione di studi, più o meno validi, più o meno utili, più o meno interessanti, che si sono andati accumulando sin dai primi anni del Novecento; e riesce nell'impresa, «raffreddando» il materiale in questione, sottraendolo all'impulso celebrativo e all'inclinazione agiografica, e restituendolo alla sua natura primaria, quella di apparato culturale dotato di forme e modi di produzione, di modelli organizzativi atti a governare e riprodurre l'intero ciclo della distribuzione e del consumo. E, sia detto per inciso, è questo l'unico modo possibile anche per rivalutare proprio la abbastanza vasta ma in ogni caso ripetitiva produzione di storie e critiche della canzone napoletana, che si sono sviluppate intorno alla sua fortuna nazionale e internazionale, riconoscendo in tale letteratura (dai primi abbozzi ottocenteschi e da Gaetano Amalfi in poi) non più o non tanto il migliore punto di vista per comprenderla e valutarla «scientificamente» ma solo un segmento del suo stesso sistema di produzione, un dispositivo necessario alla sua divulgazione, al rafforzamento del suo pubblico, alla definizione dei suoi ambiti culturali, alla invenzione dei suoi divi e delle sue mitologie.

* * *

Non posso spacciarmi per competente. La questione mi interessa per quanto riguarda i suoi risvolti teorici e metodologici, e soprattutto in un quadro più vasto di storia e sociologia dell'industria culturale italiana, in cui, insieme ad altri apparati e ad altri circuiti e prodotti, sicuramente rientra non solo il genere di consumo costituito dalla canzone napoletana ma anche vi rientrano molte figure di autori, scrittori, musicisti, teatranti etc., che hanno contribuito alla sua formazione e che si ritrovano in settori di mia più diretta competenza, come l'editoria di massa, il giornalismo, l'illustrazione, la fotografia, la radio, il cinema e la televisione.

Tuttavia voglio tentare qualche considerazione di fondo proprio a partire dalla lettura di alcuni testi che costituiscono la bibliografia specialistica nel settore. Né la scelta di questo tipo di documentazione, né le esemplificazioni che ne traggio, hanno nulla di sistematico, ma intendono soltanto porre alcune questioni sulla tradizione critica e sul costume culturale che ancora «avvolge» la canzone napoletana. Sono uno spunto, forse una provocazione, che mi permetto di suggerire al lettore per meglio potere valutare lo sforzo che l'autrice di questa ricerca ha compiuto nel tentare un approccio del tutto inedito, come si è detto, rispetto alla maggior parte degli studi precedenti, e soprattutto per fornire un retroterra a nuove analisi, magari anche degli autori e dei testi. Ma con una attitudine sociologicamente ricca, laddove finalmente la «produzione di senso» risulterà in gran parte «fuori testo».

È d'obbligo fare riferimento alla «Storia della canzone napoletana» di Sebastiano Di Massa, perché essa si presta anche a esemplificare il punto d'arrivo della storiografia «classica» sulla canzone napoletana, in una fase – siamo all'inizio degli anni Sessanta – in cui ormai il sistema che aveva generato, alimentato, e riprodotto questo genere di consumo appariva completamente disgregato.

L'impianto dell'opera è erudito, percorso da una seria ambizione filologica: tutta la prima parte del libro e quattro capitoli su cinque della seconda parte sono rispettivamente dedicati a questioni teoriche o di metodo – la «differenza» tra canto popolare, canto popolareggiante e canzone napoletana – e allo sviluppo della canzone partenopea dal Quattrocento al Settecento, dunque all'Antico e ai rivoli di una complessa Tradizione. Ma, proprio arrivato all'ultimo capitolo, quello dedicato all'Ottocento e al Novecento, cioè alla fase che qui ci interessa in quanto codificazione della dimensione moderna con cui il genere ha assunto la sua fama nazionale e internazionale e ha imposto la ricostruzione delle proprie radici e le logiche del suo sviluppo, Di Massa risulta soffocato dall'idealismo che lo impregna sia nella definizione del «sentimento popolare» sia nell'analisi dei testi d'autore. Pregiudiziale che, dopo una significativa citazione del Croce, appariva chiaramente enunciata sin dall'inizio: «La espressione sentimento o spirito del popolo, avanti adoprata, non è locuzione astratta; e chiedendo al poeta e al musicista di ispirarsi a quel sentimento non si designa un cammino impervio od inesplorato. Il popolo esprime il proprio sentimento nel suo canto: il canto popolare. A questo canto gli artisti debbono guardare se vogliono creare opere, che il popolo senta ed accolga». (op. cit. nella ed. Fiorentino, Napoli 1982, p. 6).

Questa «metodologia» guida l'autore nella valutazione della canzone

napoletana dagli anni '80 dell'Ottocento in poi. Senza che nel discorso si faccia breccia la minima attenzione a questioni di struttura economica e produttiva, a modelli organizzativi, a tecniche di distribuzione e di consumo. Puramente «formale» resta il legame tra canzone e festa di Piedigrotta, assolutamente incidentale il riferimento al sistema editoriale: «Iniziative, ardite per quel tempo, di editori come Ricordi, Santojanni, Pierro, Bideri, cooperano alla diffusione delle canzoni, utilizzando dotati cantanti, taluno dei quali si rivela acuto interprete dei componimenti, non di rado assurgenti a compiuta espressione d'arte» (ivi, p. 317).

L'attenzione, con cui lo storico, o il filologo, mette in gioco il giudizio critico, è interamente rivolta appunto al concetto «chiave» di «compiuta espressione artistica», con cui viene penalizzata qualsiasi deviazione dall'autenticità del Popolo o da quella del Poeta (due «tradizioni» forti, quindi, accomunate dall'essere concepite al di là del tempo e della società, delle tecniche e dello sviluppo, per non dire delle merci, del mercato e del pubblico). In sostanza il percorso tracciato da Di Massa sembra costruito al solo scopo di ritagliare la centralità ed il primato di Salvatore Di Giacomo su tutti gli altri, facendone ad ogni passo il termine di paragone, il vertice di una scala di valori puntigliosamente applicata.

Cosicché i diversi sottogeneri o le diverse dimensioni in cui si suole suddividere l'insieme delle canzoni e degli autori napoletani, trovano solo in Di Giacomo la loro più esemplare riuscita. L'inclinazione alla «drammatizzazione», che costa a Libero Bovio un giudizio di eccessiva letterarietà e commercializzazione (cfr. ivi, p. 329), è sì riscattata in Di Giacomo ma al fine anche di tracciare la linea di demarcazione con una degenerazione dello spirito popolare che a Di Massa non piace perché troppo intrisa di elementi spuri e contraddittori, troppo spettacolare e consumistica: «V'è la canzone drammatica, che Di Giacomo tratta a modo suo, senza cioè la truculenza, che essa in seguito assunse ad opera di pesanti imitatori, i quali degradarono tal genere di canzone sino alla sceneggiata, basata su effetti e colpi di scena, e quindi ben lontana dall'arte, che deve sempre ispirare la canzone» (ivi, p. 299).

Allo stesso modo la scelta «popolareggiante» del poeta è garantita nella sua autentica ispirazione dalla «parallela» capacità di Di Giacomo nel «superarla», tracciando così al contempo una differenza invalicabile tra arte popolare ed arte colta: «Ma contemporaneamente a questi componimenti di carattere popolaresco, che il popolo accoglie come espressione di suoi stati d'animo, altri canti compone il Di Giacomo, altre canzoni, pur'esse musicate e cantate, che meno, o poco, e talvolta nulla hanno di popolare, esprimendo esse stati dell'animo del poeta innamorato. Ci eleviamo, con esse, su di un piano artistico più alto, quello della lirica, che il popolo non può certo accogliere come cosa sua o dal suo spirito proveniente. [...] Il canto è puramente lirico, e non è più canzone, ma poesia d'amore, che non il popolo può

sentire e gustare, ma le persone di uno strato sociale più elevato, che con la loro cultura possono godere di questi canti sospiriosi, delicati e talvolta anche tormentati» (ivi, p. 301).

Di Massa ricalca del resto l'impostazione critica dello stesso Di Giacomo, a cui esplicitamente si affida con una lunga citazione da «Luci ed ombre napoletane», dove il riconoscimento del ruolo e della qualità di una tradizione popolareggiante in grado di recuperare la «semplicità» di forme popolari ormai perdute (Di Massa mette in rilievo il ruolo svolto a questo proposito dall'ibridismo urbano) si fonde con la tendenza a ribadire una differenza sostanziale tra i meccanismi che governano la fortuna popolare di una canzone, cioè in altre e più brutali parole il suo mercato, ed i valori perseguiti dal «vero» artista, che è chiamato a soddisfare non i bisogni del consumatore ma le leggi della Forma e che dunque si mette «fuori» dalle necessità dell'apparato e dalle mode: «nessuna cultura musicale, qualcuno nemmeno sa scrivere la sua musica, nessuno la lima. Tutti i meriti, infine, e tutti i difetti degli estemporanei. E pur le canzoni di questi improvvisatori si cantano, pigliano voga, passano i monti e il mare! Egli è che sempre vi s'agitano dentro il nostro impeto meridionale e quel singolar sentimento, tenero e penetrante, che caratterizza tutta la nostra gente». (ivi, p. 325).

Ad un polo si costituisce dunque il «sentimento napoletano» come ispirazione «originaria», all'altro polo la paziente scelta di quelle canzoni o addirittura di quei frammenti di canzone in cui sia possibile riscontrare originalità di «sentimento poetico» o presenza di autenticità popolare. Nel mezzo tra questi due poli, in una simile griglia interpretativa, sfuggono tutti gli elementi costitutivi del processo di industrializzazione e massificazione del genere musicale in questione, la sua dimensione strettamente legata al «tempo libero», la sua «serialità», il suo intreccio con fenomeni di sviluppo della città, delle fabbriche, dei mezzi di locomozione, dei circuiti di consumo, del turismo, delle feste, della moda. Vale a dire che gran parte del materiale, necessario a dimostrare la dimensione «quantitativa» della canzone napoletana, viene oscurato o rimosso o delegittimato in cambio di una «scrematura» degli elementi reputati estetici. Del come e del quanto la canzone napoletana sia divenuta, tra Ottocento e Novecento, uno straordinario fenomeno di consumo musicale collettivo, non si dà ragione. E naturalmente a nessuno può ormai sfuggire il basso profilo della «esteticizzazione» a cui il materiale viene sottoposto, una volta sradicato dai motivi più profondi che ne costituivano la potenza comunicativa ed emotiva, la riconoscibilità, la durata, presso il pubblico. L'uso di un apparato critico letterario, forzatamente o rozzamente applicato al carattere sovranamente spurio di una testualità massificata, appare, ad un occhio avveduto e ormai disincantato, del tutto fuorviante.

* * *

Di Massa, nel bene e nel male, ci serve dunque a indicare una tradizione interpretativa, che, di molto contaminata dai peggiori vezzi dell'«italianistica», deve comunque entrare nel nostro campo di osservazione. Infatti la somma di queste mistificazioni, di queste affermazioni idealistiche e ideologie classiste, si è andata aggiungendo alla più minuta aneddotica giornalistica e turistica, in un «insieme» di indubbio spirito piccoloborghese e di insaziabili desideri di emancipazione. Di questa letteratura – della costruzione delle mitologie di cui si ammantava la canzone napoletana, dell'immagine di «autenticità» su cui specula, dei contenuti stessi che veicola – Marialuisa Stazio mette molto opportunamente in evidenza la funzionalità e per così dire il gioco di sponda tra forza e debolezza, verità e occultamento, necessità e strategie, ingenuità e convenienza, povertà e profitto.

Si è detto «spirito piccoloborghese». Intorno a questa «attrazione», infatti ruotano e agiscono i dispositivi che più hanno collaborato all'immagine e all'uso della canzone napoletana. In particolare la cultura giornalistica che in una stampa particolarmente vivace come quella partenopea ha funzionato da crogiuolo per idealismo, storicismo, eruditismo, bozzettismo letterario, folklore locale, mondanità cittadina. In moltissimi casi autori, temi e personaggi della canzone napoletana fanno parte integrale di questa cultura. In essa si rivela il legame più profondo con le dinamiche dello sviluppo metropolitano (si pensi, ad esempio, al nesso strettissimo tra canzone e Funicolare o l'annuale Piedigrotta). Da questa stessa cultura vengono elaborate le mitologie che servono alla «divizzazione» del prodotto. Cosicché, come abbiamo già suggerito, la letteratura sulla canzone napoletana finisce per essere una componente interna al suo apparato produttivo, predisponendo casi, questioni, polemiche, classificazioni e valori in una dialettica sostanzialmente monodirezionale, anche se tesa a sollecitare comunque «opinioni», a creare «amatori», a fare «promozione». Con un gusto e una cifra che raramente sapevano tradurre in scrittura e in pensiero il patrimonio di cosmopolitismo di cui purtroppo Napoli ancora disponeva e semmai con un provincialismo che era piuttosto la conseguenza del tentativo di attestarsi sui valori dominanti nella pubblicistica nazionale (la quale assai raramente disponeva di una autentica radice metropolitana, se non, a volte, nelle «scapigliature» milanesi, nei «francesismi» torinesi, nei «bizantinismi» romani).

* * *

Questa medesima letteratura, che funzionava da collante tra eventi pubblici e privati, piazza e salotto, caffè e pettegolezzo, arte e abbigliamento o industria alberghiera, fornisce gli elementi necessari a misurare l'impatto territoriale della canzone napoletana. Musica urbana, che collocandosi in un crocevia internazionale di lunga tradizione e di fascino duraturo, può propagarsi in altri contesti e godere di una rete assai complessa di interrelazioni. Ma anche e forse innanzi tutto musica da interno. Le Feste di Piedigrotta sono l'episodio collettivo che realmente soggiace all'ideologia di una coralità permanente nei vicoli e per le strade; ma la quotidianità, a parte i luoghi deputati all'intrattenimento, è garantita dal consumo privato.

La forza del genere sta indubbiamente nella capacità di trascinare in un'unica onda emotiva ceti sociali diversi, dall'aristocratico all'emigrante, ma la struttura che rende possibile la praticabilità di una simile sintesi e l'autocelebrazione dei valori locali su cui si fonda è assegnata al rapporto sinergico tra «famiglia» e media. In questo la differenza, oltre alle tante sovrapposizioni e somiglianze, tra melodramma e canzone napoletana, laddove essa accentua, per le caratteristiche stesse del formato, la sua possibilità di riproduzione domestica, il suo rapido e facile apprendimento, dunque la sua più veloce diffusione (a cui concorre, appunto, l'ideologia populista dei ceti medi, così ricca di molteplici radici ed esiti socialmente diversificati).

* * *

Mario Stefanile ha dipinto una gustosa «caricatura» dei nuclei domestici in cui, al posto dell'odierna televisione si apriva lo spazio al «melodramma», alla «romanza», alla «canzone italiana». È un «quadro» che ha anche il pregio di uno sguardo sociologico: «E sia, la caricatura riguarda nostra madre. La vediamo accanto a un pianoforte sistemato non si sa come in un salotto stracarico con le poltroncine ricoperte di creps giallo, la tappezzeria scarlatta e oro, la *étagères* con un milione di ninnoli di porcellana, maiolica, gesso, cristallo, le grandi fotografie ovali dei nonni, le tende, i tappeti, i pouff in un angolo, il cesto di vimini con il lavoro ai ferri, la lampada a gas. Nostra madre stà lì, vestita nobilmente di bianco, le braccia ricoperte fino ai polsi e dai polsi in giù le mani bianche anch'esse stringevano un paio di guanti «glacés», intorno a lei stanno disseminati cavalieri e commendatori, amici ed amiche, tutti attenti, tutti col volto teso alla musica che nobilita l'anima. Al piano, un cugino che suona ad orecchio... E mia madre cantava: sì, le romanze della sua giovinezza in fiore, le musiche di De Leva, di Tosti, di

Denza, di Tirindelli, mia madre sospirava, flautava, gridava le note altissime, invocanti, perdute di quelle romanze e parlava di «ideal», parlava di «partir», di «morir», parlava di «cavalier» e soprattutto parlava di un liberty che stava in aria, che passava dalle tende alle parole, dai divani alle note, era l'Ottocento dei «Grands Magazins», del «Ballo Excelsior», dell'Ottocento che credeva al progresso e all'olio di fegato di merluzzo, ai ventagli e al boa; e mia madre cantava tutto questo, tutte le madri s'abbandonavano al canto di queste romanze, ogni casa ululava, risuonava, rimbombava, sibilava sotto gli acuti, i bassi, le lacrime finte, i finti sospiri, la declamazione studiata ai primi films se non proprio ogni giovedì da un vecchio conte decadutissimo che veniva a insegnarla per cinque lire...» («Napoli: parole e musica», a cura di Marcello Zanfagna, Ed. Vis Radio, s.d. ma del 1964, pp. 32-33).

Eccolo il salotto gozzaniano. La dimensione liberty non va ricordata soltanto come patina di un'Italia gracile ed eroicomica (Stefanile vorrebbe, proprio su questa base, contrapporre la forza e autenticità poetica della canzone napoletana all'inautenticità dell'Ottocento nazionale, che non sopravviverà alla prima guerra mondiale); sta invece a ricordare un primo ciclo dell'industria culturale di massa, la dimensione ridotta e imperfetta ma nella sostanza europea, di un processo di estetizzazione delle merci (cfr. Alberto Abruzzese, «Archeologie dell'immaginario», Liguori 1988).

Il salotto piccolo e medio borghese del tardo Ottocento e del primo Novecento fa da ricezione, elaborazione e canale di trasmissione della canzone napoletana come «uno» tra i «generi» della musica di intrattenimento che si appresta a trionfare nella «musica per film», della musica di consumo (tematizzazione ormai «classica» nella sociologia della musica a partire da Adorno).

Il salotto napoletano funge da «stemma» di una identità locale (la città di Napoli ma anche l'ex Regno di Napoli), che sicuramente si integra ai canali di diffusione sul pubblico (dal pianoforte al disco, dalla strada al caffè, al varietà, etc.). Di salotto in salotto, di regione in regione: e infine migrando nelle comunità italiane all'estero. Ed in questo stesso spazio privato è rientrata l'onda di riflusso della tradizione canora napoletana: memoria ancora calda e appassionata, conservata in amate collezioni discografiche o riaccesa in serate più o meno intime (con al piano, magari, un Max Vajro).

* * *

Da qualsiasi punto si tenti di trattare la materia, il problema resta quello di capire di quali ingredienti sia fatta la miscela che ha dato vita «organica» alla canzone napoletana. Indubbiamente è Napoli. Ma certamente non nella accezione prevalente. Napoli va vista come il territorio in cui, a deter-

minate condizioni di sviluppo, si è verificata la possibilità di realizzare ciò che in Italia non fu possibile (e che magari ha un suo uguale solo nella musica pop americana): l'integrazione dei bacini folklorici o comunque preindustriali con un sistema di produzione e consumo che si fa capace di «tradurre» in forme, modelli e circuiti di massa l'immaginario locale, radicato in luoghi, modi di vita, conflitti sociali.

Dal momento che Salvatore di Giacomo funziona come massimo esempio di Autore, secondo parametri di lettura del tutto inversi ai nostri (cioè laddove il genere è valorizzato nella sua emancipazione dalle esigenze del mercato e della tecnologia, nella sua presupposta estaneità alle regole della produzione e del consumo seriali, nella sua proclamata «indipendenza» dalle sinergie con l'industria culturale di massa), soffermiamoci allora sulla sua figura di «divo» e «patrono» della canzone napoletana «classica».

Vale la pena di cogliere un importante suggerimento di Raffaello Causa: «L'inizio dunque al 1835: crediamo proprio che questa data non rappresenti un semplice elemento di classificazione cronologica, ma possa dirci qualcosa di più circa la genesi della canzone, o almeno, le condizioni spirituali che determinarono questa genesi. 1835, nell'ora di più grande fortuna turistica di Napoli, nel momento centrale della «Scuola di Posillipo», gloriosa ed illustre tra le scuole di pittura europee del tempo. Mi sono più volte domandato se esistano delle affinità tra le due correnti espressive, perché ho sempre avuto l'impressione che non fossero affatto generici taluni motivi di consonanza, che mi pare di scorgere, almeno dall'angolazione dell'esperienza figurativa» (Napoli: parole e musica, cit., p. 108).

Causa, accogliendo la tripartizione del genere in tre grandi filoni, quello sentimentale, quello paesistico e quello folkloristico-documentario, vede particolarmente in questi ultimi due un rapporto stretto con la pittura che si era andata sviluppando proprio in relazione alla «vendibilità» dell'immagine di Napoli nel mondo, e assai spesso per opera di illustratori stranieri, o nella serialità, anche qui sia colta che popolareggiante o popolare, delle guaches.

«Del resto – scrive Causa – non vi sarà da scorgere anche un vincolo di concordanza, almeno quanto a funzione storica di coordinamento e di sviluppo, tra Pitloo, realizzatore di un linguaggio coerente ed unitario sul magma delle esperienze casuali dei precedenti pittori di paesaggio e di costumi folcloristici, ed un Guglielmo Cottrau, anche lui di estrazione nordica, seppure fatto napoletano già da una generazione, che quello stesso tentativo va compiendo sul corpo vivo del canto popolare, per disciplinarlo in forme e modi di composta divulgazione? Ed ancora non si inserirà nella schiera ben folta di tedeschi e di nordici, in genere, che collezionano e stimolano mecenatescamente una produzione figurativa del tipo della «Scuola di Posillipo», quel Massimo Weber che viene ad impiantare a Napoli la Poliphon Musik-werke?» (ivi, p. 110).

Ed ecco, infine, cosa scrive su Di Giacomo, preferendo valorizzarlo

come «ricercatore» e «rielaboratore», «lirico della filologia»: «La mediazione di motivi poetici che Salvatore Di Giacomo opera attraverso tutto il corpus della Scuola di Posillipo, ed in particolare nell'opera di Giacinto Gigante, è incredibilmente vasta e compiuta. Se ne potrebbe presentare una silloge compiuta e calzante. Ed è il caso di ricordare che tutti i «notturni» digiacomiani («La luna nova ncoppa a lu mare – stenne na fascia d'argiento fino» – oppure – «Quanno sponta la luna a Marechiare – pure li pesci nce fanno l'ammore») trovano non solo riscontro ma immediato precedente nella interpretazione notturnistica del paesaggio napoletano, che nella nostra pittura si svolge attraverso l'arco di una tradizione secolare, dalle prove settecentesche di Leonardo Coccorante, ancora di empito scenografico e decorativo, a quelle cupamente romantiche di Gabriele Smargiassi o vivacemente documentarie dei Fergola e dei Carelli. E poi, scorretela tutta l'immensa serie degli acquarelli di Giacinto Gigante: – solo al Museo di San Martino ve ne sono diverse centinaia – eccolo il vicolo, le case al sole, i sentimenti degli umili, la campagna; tutta una interpretazione commossa della realtà quotidiana più modesta, riscattata in forza di sentimenti e di rigore di linguaggio; un procedimento assolutamente affine a quello che è proprio di Salvatore Di Giacomo. E con più di mezzo secolo di anticipo.» (ivi, pp. 111-112).

Causa ci offre così lo spunto per centrare meglio la «tecnica» di Di Giacomo, esemplare esperienza poetica per chi sostiene il valore artistico del genere, separatamente dalla artificialità dell'apparato, per chi si limita a valutarne l'immedesimazione nello spirito popolare e la sua reinvenzione colta. Infatti nella pagina citata, forzando solo un poco la logica di un discorso che non dismette per intero l'abito idealista, ci si suggerisce che la migliore canzone napoletana altro non sia che la traduzione in parole e musica di immagini già ampiamente prodotte e circuitate, di stereotipi già prefissati e commercializzati, di pubblici già consolidati.

Certo si potrebbe obiettare che non di traduzioni o calchi o «colonne sonore» si tratta, ma di un comune «bene» di riferimento, di una stessa «radice», di una stessa realtà da comunicare e interpretare, insomma di una stessa «anima» o «mondo» o «corpo» o «paesaggio» o «territorio» o «immaginario» che fanno da unico Modello sia alla pittura che a Salvatore Di Giacomo e ai suoi simili. Ma è proprio la professionalità di scrittore di Di Giacomo, tra i pochi, in questo a potere essere accostata a quella di D'Annunzio, a dimostrarci che siamo di fronte a tecniche del tutto consapevoli, in cui la forma d'apparato della produzione culturale di massa è entrata a far parte delle regole dell'invenzione e della composizione; in cui l'esistenza materiale di stereotipi collettivi socialmente operanti è entrata a far parte dei modi in cui l'autore programma e veicola i suoi testi; in cui la coralità dei sentimenti e delle situazioni emotive si manifesta non con il solo vettore verso l'Origine ma anche e soprattutto con quello verso lo Sviluppo e semmai trae «profitto» dalla simula-

zione di un conflitto permanente tra Antico e Moderno. Anzi è proprio su questa «speculazione», su questa «messa in opera» della Nostalgia e dello Spaesamento che, in osservanza ad una delle regole più forti della cultura di massa, si fondano, tra «repetitio» e «innovatio», le progressive variazioni interne del genere.

Insieme con un Capuana, ad esempio, si tratta di tutto un gruppo di scrittori naturalisti e veristi che ha lavorato, tra editoria di qualità ed editoria di massa, servendosi consapevolmente della fotografia come materiale di base per il racconto, il bozzetto, il dramma d'ambiente, la scena di costume. La fotografia come affidamento ad un automatismo collettivo che la «macchina» è in grado di registrare in modo inconscio, ma ormai insostituibile: sorta di «scrittura automatica», di ispirazione fantasmatica. Questa la sostanza di quel «fantasma» di Napoli, che molti hanno evocato come sovrana presenza demiurgica nella canzone napoletana. Questo «fantasma» appunto si esprime nell'accumulo di automatismi individuali e collettivi che la vasta diffusione di immagini dipinte, disegnate, fotografate – immagini che avevano preso a circolare vorticosamente nell'«emporio» ottocentesco di cui Napoli è stata, per una lunga fase, teatro «particolare» e «privilegiato» – ha reso «concreto» e «generativo» nel vissuto quotidiano e nell'immaginario. E, per non avere dubbi a questo proposito, basta guardare la ben nota produzione di manifesti dei Grandi Magazzini, di spartiti illustrati, di cartoline, di almanacchi, di guide turistiche, di pubblicità alberghiere, di affiches di caffè, di pagine di giornali e riviste, in cui parole, musica e immagini si intrecciano in un «unico» prodotto e come «parte» di tanti altri prodotti di consumo.

* * *

Per cogliere dall'interno alcune delle ragioni che hanno segnato il crollo della canzone napoletana, può essere suggerita ora un'altra lettura, del tutto diversa dall'intento «oggettivo» di Sebastiano Di Massa, ma anche dal pulviscolo di eruditismi o cronachette di cui si è detto. Si tratta dell'appassionata biografia del padre, in arte E. A. Mario, che la figlia Bruna Catalano Gaeta ha scritto e recentemente pubblicato presso l'editore Liguori. Di questo racconto «famigliare», come sempre ancora una volta teso a intrecciare la stesura delle canzoni con la vita privata, locale e nazionale, secondo lo schema idealistico che già abbiamo definito nella sua forza e nei suoi limiti, colpisce l'ultima parte, quella in cui il «fantasma» che uccide e allo stesso tempo glorifica E. A. Mario non è più Napoli o la Nazione o il Mondo (lui che per tutta la vita aveva tentato di contrastare la mala sorte di un mercato sempre più difficile, di una concorrenza insidiosa, di diritti d'autore incerti, etc.), ma la Televisione. E Pippo Baudo vi appare come un Angelo Sterminatore.

Sono pagine assai patetiche, quelle in cui E. A. Mario, gravemente ammalato e prossimo alla fine, attende disperatamente che venga mandato in onda un programma televisivo a lui dedicato dalla Rai di Napoli, che l'autore sa bene essergli stato proposto per una documentazione post mortem, ma che lui, creatore del «Piave mormorava», pretende invece come giusto seppure ormai tardivo riconoscimento della propria opera di poeta in lingua e in dialetto: «E intanto i mesi passavano inesorabilmente, ed E. A. Mario declinava paurosamente: "Ma che gente senza cuore!" un giorno esclamò... Pensava sempre a quella trasmissione!... Così le figlie, a metà ottobre, si decisero e cominciarono a tempestare di telefonate la Rai, sia a Roma che a Napoli e, finalmente, l'8 dicembre la trasmissione andò in onda.» (E. A. Mario. *Leggenda e storia*, Liguori 1989, pp. 113-114).

Si era nel 1960. Ma ecco, a metà del 1961, la vera scena finale, magistralmente sceneggiata. Durante il «Giugno canoro» dell'Ente della Canzone Napoletana, E. A. Mario si spegne. Accorrono amici, parenti, giornalisti, tutti intorno alla salma: «Ma alle 21, da un appartamento di un palazzo adiacente, giunse il suono di una televisione accesa: era la trasmissione "in diretta" del Giugno canoro al Mediterraneo. "Come?!", Si dicevano le figlie di E. A. Mario, sgomento: "Fanno lo stesso lo spettacolo pur essendo stati informati di nostro padre? ma dovevano chiudere il Teatro in segno di lutto!" Ed invece le esecuzioni delle Canzoni continuavano a giungere, attraverso i balconi aperti per il grande caldo di quella sera estiva... Ma, dopo circa un'ora di quello strazio, si sentì la voce di Pippo Baudo che dava la triste notizia agli spettatori: ci fu un attimo di silenzio: poi scoppiò un immenso applauso con grida del pubblico "Viva E. A. Mario!"» (ivi, p. 117).

Nel 1835, che molti vogliono individuare come l'anno di inizio della canzone napoletana moderna, sempre per le medesime finestre aperte si era diffusa la voce di Raffaele Sacco che cantava per la prima volta «Te voglio bene assaje» con musica di Donizetti. Questa la leggenda sulla notissima canzone, che «senza ausilio di dischi o di radio e senza ugole preziose che la diffondessero, corse tanto per la città...» (Mario Stefanile in «Napoli: parole e musica», cit. p. 17).

Più di centocinquanta anni dopo, ecco che la Fama non appare più assegnata al ruolo «spontaneo» e «naturale» del Popolo ma questo si confonde ed integra con la Fama della TV, che esibisce il suo primato sull'immaginario. L'epopea della canzone napoletana sfocia, spegnendosi, in un'altra epopea, di dimensione nazionale e non più dialettale, quella del Festival di San Remo. E. A. Mario, che aveva avuto successo anche con prodotti italiani come «Vipera» o «Balocchi e profumi», ben si presta a celebrare questo rito di passaggio. Napoli si fa «regione» governata dai media, privata di «centro», città che consuma molto più di quanto produca. La Napoli canora è affidata ad alcune «figure», figure della sopravvivenza, della reincarnazione o dell'adattamento, e dell'istituzionalizzazione: da Murolo a Peppino di Capri, sino a De Simone. Il

«regno di Napoli» si estingue anche in tante piccole vicende come quella di E. A. Mario, che certamente non ne spiegano il definitivo crollo, ma semplicemente lo hanno vissuto e confusamente interpretato.

* * *

Inclinazione fortemente individualista ed elevato grado di sentimentalità. Sulla prima di queste due caratteristiche della canzone napoletana, si leggono degli spunti interessanti in un contributo di Domenico Rea, che individua la tendenza tutta napoletana a esporre «casi personali», «identificazioni» anticollective (cfr. in «Napoli: Parole e musica», cit., pp. 63-72); considerazioni che si affiancano alle indicazioni socioantropologiche di chi ha messo in rilievo le differenze originarie tra ispirazione collettiva dei canti popolari dell'Italia settentrionale e «individualismo» dei canti popolari meridionali. Ma anche in questo caso ci sembra che potrebbe essere sviluppato un punto di vista diverso, più connaturato alla natura di apparato industrializzato a cui la canzone napoletana si «conforma»: la personalizzazione di situazioni e scenari ben si salda al processo più intimamente attivo nell'industrializzazione di massa (così come nello sviluppo delle Mode) e cioè alla costruzione, su scala collettiva, di «bisogni individuali».

La seconda caratteristica, cioè la «sentimentalità» di cui il genere si nutre, andrebbe parimenti analizzata alla luce del bacino di esperienze pre-industriali a cui il genere ha attinto per dare corpo al suo lungo e paziente lavoro di modernizzazione, vale a dire di serializzazione, spettacolarizzazione, massificazione. Non è un caso che tale «sentimentalità», con ironici e nostalgici recuperi o con strappi demenziali, torni adatta ad alcune mutazioni post-moderne dell'apparato televisivo. In questo caso è Renzo Arbore ad annunciare una sorta di riappropriazione del mito della canzone napoletana da parte di uno «spirito italiano» alla ricerca di identità, di localismi significativi, di memorie «nazionalpopolari» da contrapporre all'imperialismo, alla meccanicità, alla durezza ritmica dell'industria culturale della civiltà di massa internazionale.

* * *

Chi vorrà, come me, apprezzare questo lavoro di Marialuisa Stazio, lo dovrà fare proprio sapendo riconoscerne i limiti rigorosi in cui la ricerca si è voluta mantenere puntigliosamente, cercando di discostarsi dalla tradizione

convenzionalmente erudita (a cui tuttavia sapientemente ricorre con un fitto apparato di note) e da quella appassionata e amatoriale (presente comunque anche nelle vaste appendici documentarie). E non solo questo: Stazio si è giustamente mosso percorrendo un segmento con la logica di chi ha in mente l'insieme e lasciando ad altri o ad altre ricerche in campi e sostanze diverse il compito di cotruire poco a poco il «sistema» di cui i vari segmenti garantiscono una piena funzione motoria; preoccupandosi di fornire il materiale documentario necessario a dimostrare le tante valenze che la canzone napoletana intrattiene con l'industria culturale partenopea nella sua fase di crescita e maturità.

Il lavoro di Stazio, che ora finalmente si pubblica grazie ad un contributo del CNR e alla gentile collaborazione dell'editore Bulzoni, rientra in un progetto più vasto, che, se si avranno a disposizione i mezzi necessari, vorremmo un giorno vedere compiuto: la ricostruzione delle origini, dello sviluppo e della crisi di una cultura di massa che a Napoli ha vissuto una sua dimensione metropolitana, forte e strutturata su basi industriali, prima e meglio che nel sistema nazionale, e che i «media italiani» non hanno saputo e potuto né assorbire né riprodurre. Forme di una dissipazione endogena ed esogena di grande significato per chi oggi voglia seriamente affrontare la fase di trapasso dai modelli dell'industria culturale di massa a quelli «nascenti» della civiltà postindustriale (come coniugare insieme «disastro» e «ricostruzione», «tradizione» e «innovazione»).

Questioni che interessano i problemi di ideazione, progettazione, programmazione per il «recupero» e lo sfruttamento delle risorse e dei beni storici e artistici di Napoli, e altrettanto riguardano un non velleitario dibattito sul Made in Italy. Tutte questioni che hanno bisogno di una buona e mirata archeologia industriale e di analisi sociologiche atte a fornire contenuti per nuovi modelli di sviluppo, per nuove capacità creative, per nuovi processi formativi.

Esistono tracce di questo lavoro. Pensiamo ad esempio alla mostra «I manifesti Mele – Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini», a cura di Marianonietta Picone Petrusa, Mondadori-De Luca 1988) e alle ricerche sulle «Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911», di M. Picone Petrusa, M. R. Pessolano e A. Bianco, pubblicate da Adriana Baculo su «Quaderni Di» n. 6, Liguori 1988. Pensiamo anche ad una già sviluppata letteratura sul cinema napoletano (soprattutto a quella dovuta ad alcuni giovani cinefili, come Mario Franco, Achille Pisanti e Gino Frezza, che a loro tempo hanno saputo reinserire la riflessione sul cinema regionale delle origini, o quello dialettale e di serie b, in una teoria della produzione audiovisiva) o sulla «sceneggiata» (in particolare le ricerche maturate da Romolo Runcini). Ma sicuramente ben più vasto e disperso è il materiale da raccogliere intorno all'idea centrale di una storia dell'industria culturale a Napoli. Ad esempio pensiamo anche ad alcune pagine, di sorprendente interesse, sulla Napoli

«mesmerica», scritte da Clara Gallini nel suo «La sonnambula Meravigliosa» (Feltrinelli, 1983).

Infine, per tornare allo scenario in cui il «mistero» della canzone napoletana si è «razionalmente» compiuto, vanno ricordate almeno due mostre, quella allestita nel maggio-luglio 1990 a Castel Sant'Elmo, intitolata «All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento» (catalogo pubblicato da Electa Napoli), e quella sull'industria («Napoli e l'industria 1840-1990. I luoghi, i segni, le vicende»; Catalogo CUEN 1990).

Anche la Canzone napoletana potrebbe oggi sperare in una grande mostra. Non avrebbe nulla di regionalistico e provinciale, nulla di meramente folklorico o populistico, se si proponesse di esporre e documentare i temi e i problemi, che la presente ricerca affronta, ed i tanti altri, a cui solo in minima parte ho saputo e cercato di accennare in questa presentazione (a sua volta, del resto, di molto debitrice delle indicazioni che mi sono venute dal lavoro di Marialuisa Stazio).

Certo che, per ridare memoria al passato metropolitano di Napoli, tornerebbe ancora più utile e significativa una grande mostra su tutta la cultura industriale partenopea (linguaggi, tecnologie, dispositivi, apparati, circuiti, sinergie, merci e bisogni, etc.), assumendo la canzone napoletana come uno dei tanti suoi capitoli e settori; ma purtroppo il quadro delle risorse pubbliche e private interessate a simili progetti appare del tutto incerto, precario o comunque ancora troppo esile o troppo poco attrezzato quanto a contenuti e procedure. Siamo in attesa.

PARTE PRIMA

Le canzoni nella città

Il tema di questo lavoro si colloca sullo sfondo del progressivo e lento avvicinarsi di diversi *luoghi di produzione* dell'immaginario e di quella serie di fenomeni che, nella elaborazione di 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.

La canzone napoletana è particolarmente adatta a definire e fissare alcuni dei momenti in cui si articolò questo processo.

Sul finire dell'800, quando assunse il carattere di prodotto industriale connesso ad apparati di una certa complessità, essa poteva già contare su un pubblico fedele, una tradizione radicata nella cultura cittadina, stilemi e stereotipi collaudati, connotazioni riferite al mondo del «popolare».

In questa prima parte seguiremo le fasi attraverso cui questo patrimonio si venne costituendo.

La documentazione pervenutaci sulla produzione di canzonette dialettali napoletane nella prima metà dell'ottocento, si compone per larga parte di *raccolte*, la più famosa e la più antica delle quali è certamente i *Passatempi Musicali*, curata da Guglielmo Cottrau, intorno al 1827, per la casa editrice di Bernard Girard¹.

La raccolta di Cottrau è composta solo in parte di canzonette in dialetto napoletano: ariette, romanze e duettini da camera, musica da ballo e fantasie teatrali vi trovano ampio spazio. Se la raccolta è rimasta famosa per le canzonette è perché il genere incontrò un inaspettato successo.

Le canzonette dialettali dei *Passatempi* fondevano musiche che risentivano degli influssi del melodramma romantico, della romanza da salotto, della musica da intrattenimento, a testi desunti dalla tradizione popolare o ad essa liberamente ispirati.

Ad alimentare l'interesse di Cottrau per la tradizione popolare napoletana furono certamente la cultura e le origini oltremontane, l'infatuazione per l'«esotico» italiano ed il romantico idoleggiamento dell'immediata e spontanea poesia popolare. I suoi *Passatempi* erano destinati a quanti condividevano con lui queste inclinazioni: i viaggiatori che ricalcavano le orme di Goethe e di Stendhal, i frequentatori di salotti piccolo borghesi che co-

minciavano ad apprezzare le litografie di Gatti e Dura e ad aprirsi alla compiaciuta contemplazione di quell'esotismo casalingo rappresentato nelle raccolte di *Usi e Costumi*.

Tentazioni folkloriche a parte, Cottrau e la prima edizione dei suoi *Passatempi* vanno collocati in quello straordinario fiorire di opere di puro intrattenimento salottiero, che rappresentò il vero *boom* dell'editoria musicale ottocentesca.

Una conferma di questa affermazione ci giunge da una contemporanea di Cottrau: M.me Presteau che, nel 1880 — ormai ottuagenaria — asseriva di:

«... ricordarsi perfettamente come — dal 1822 al 1826 — venendo a casa di suo padre Guglielmo Cottrau, questi soleva mettersi al piano e farle cantare, come appena dalla sua fantasia uscivano, le sue composizioni musicali: ora era una canzoncina napoletana, ora una romanza francese, ora una ballata, e tutte belle, originali, tanto che qualche anno dopo vennero alla luce nella raccolta *Passatempi Musicali*, ove ebbero gran voga dai dilettanti dell'epoca»².

I *Passatempi* erano dunque destinati a quella categoria di *dilettanti* a cui si rivolgeva in prevalenza l'editoria musicale ottocentesca; una categoria che richiedeva prodotti da *consumare* agevolmente, ma apparentemente rispondenti ai canoni della «buona musica».

Così, vuoi del tutto incidentalmente, vuoi perché egli stesso condivideva esigenze e cultura di coloro ai quali destinava i suoi prodotti, Cottrau scopriva nella canzonetta dialettale napoletana un genere che interpretava gusto e sensibilità dei salotti borghesi, intermedio fra la romanza ed il canto popolare, in grado di mantenere — almeno a livello di immaginario — le suggestioni di entrambi.

Verosimilmente egli utilizzò materiali preesistenti: rielaborò frammenti popolari e popolareggianti alla luce di spunti tratti dalla frequentazione delle riunioni musicali e dei generi più in voga, amalgamando il tutto, nel testo come nella musica, ai «palati» dei destinatari³.

Probabilmente, non prevede neppure il successo cui sarebbero andate incontro le composizioni napoletane della prima raccolta: in tal caso avrebbe cercato di garantirsi la proprietà letteraria, almeno nei paesi in cui ciò era possibile⁴. In seguito, quando la fortuna del nuovo genere fu decretata definitivamente, Cottrau — che da direttore era ormai divenuto socio della casa editrice Girard — continuò la pubblicazione dei *Passatempi* esclusivamente con canzoncine dialettali⁵, componendo o facendo comporre testi e musiche, cogliendo spunti, chiedendo suggerimenti, vagliando interesse, resa e godibilità delle nuove composizioni su conoscenti, parenti e amici.

Tutto il suo *entourage* venne infatti coinvolto — volontariamente o involontariamente — in una operazione di «distillazione» di umori, gusti, preferenze, vizi espressivi⁶, solo in apparenza casuale.

Se le nuove canzoni sembravano nascere dalla osservazione e dalla contiguità con quello stesso ambiente cui erano destinate ad essere restituite, in realtà entravano in gioco nella loro composizione tutte le suggestioni della cultura italiana, internazionale, del romanticismo imperante, ed anche gli echi delle diverse culture cittadine, da quella popolare — con i suoi canti tradizionali — al variegato panorama delle culture popolareggiante, popolaresca e colta.

A questo proposito c'è da notare che le canzoni che circolavano a Napoli in questa prima metà dell'ottocento non erano soltanto quelle contenute nelle raccolte. Emmanuele Bidera, nella sua *Passeggiata per Napoli e contorni* — che trasponne in letteratura la tradizione pittorica del *vedutismo*, con i suoi quadretti di bellezze naturali, e quella delle incisioni di tipi e costumi pittoreschi — così ci informa:

«... La piccola chiesa di Piedigrotta suona a messa e, immantinente, il ballo termina, ma non il canto che si spande per tutta quella riviera, e come dal caos misteriosamente è uscito il mondo, così come per quei canti popolari s'ode intuonare la novella canzone che si canta poscia per tutta la capitale dell'armonia e spargersi quindi per tutta l'Europa, anzi per tutto il mondo musicale.

La loro nascita è un mistero: chi sia l'inventore, chi sia il maestro di così armoniose armonie nessuno lo sa, né cura di saperlo; tanto è vero che si ama spesso l'opera, e non l'autore di essa (così forse da quella grotta uscivano gli osceni canti fescennini): i piccoli lazzaroni le vanno vendendo poscia stampate per Toledo ed esse hanno la durata di circa un anno. La canzone di questo settembre è *Luisella*

Nce sta na giardenera

Chiammata Luisella

di là uscì *Chi ti ha fatto sta bella scarpetta*; di là la celebre canzone *Te voglio bene assaje, E tu non pienze a me* e cento altre che troverai, o straniero, nella tomba egiziana a Via Toledo N° 211⁷ raccolte e pubblicate con la musica, per cura del signor Cottrau...»⁸.

Il brano fa supporre l'esistenza di un momento — rappresentato da Piedigrotta — di produzione e/o diffusione di quelle «canzoni nuove» che venivano, poi, stampate sia per la diffusione per le strade sia da e per i negozi più eleganti.

Ma, nello stesso tempo, fa emergere un primo «mistero»: come nascevano le canzoni nuove? in quali circostanze? quali ne erano gli autori? Luigi Settembrini, nelle *Ricordanze della mia vita*, rievocando il periodo della sua prima carcerazione, nel 1839, così scriveva:

«... Una mattina (...) udii di lontano una voce di donna che cantava soavemente, e mi parve come un balsamo sopra la piaga.

Si trovò ad entrare il Liguoro ed io lo domandai: Chi è che canta così bene? — È mia figlia. — E che canzone canta? — La canzone nuova *Te voglio bene assaje, E tu non pienze a me*. Vi piace? Ebbene le dirò che la canti spes-

so. Ma voi non pensate né a me né a lei. — Ogni anno a la festa di Piedigrotta l'8 di settembre il popolo napolitano va nella grotta di Pozzuoli, e lì l'uno sfida l'altro a cantare improvviso, e la canzone giudicata più bella si ripete da tutti, è la canzone dell'anno; questa fu tra le bellissime ed io non posso ancora dimenticarla. Tre belle cose furono in quell'anno: le ferrovie, l'illuminazione a gas e *Te voglio bene assai*. (...)»⁹.

Da questo brano sembrerebbe che la festa di Piedigrotta fosse una delle sedi in cui cantori popolari si esibivano in canti *a ffigliola*¹⁰ come si usavano ancora a Nola, durante il ritorno dal pellegrinaggio a Montevergine, fino a tempi relativamente recenti.

Coloro che si esibivano in queste sfide «improvvisavano» i loro canti sulla base di un vasto repertorio tradizionale, avendo a disposizione una certa quantità di modelli su cui articularli. La bravura del cantore veniva valutata in base alla vastità della conoscenza del patrimonio tradizionale, all'abilità e alla fantasia nell'accostare l'uno all'altro i diversi momenti del canto e alla pertinenza delle risposte date alle sfide del cantore avversario¹¹.

Non è da escludere che questo tipo di sfide si siano svolte anche a Napoli in occasione della Piedigrotta. Ma non è da esse che poteva nascere una canzone come *Te voglio bene assaje*.

Più vicina a quest'ultima — sia nei contenuti che nelle forme — possiamo ritenere una tradizione cittadina della quale, purtroppo, si sa molto poco: quella degli *improvvisatori* che lavoravano al Molo, uno dei maggiori centri di divertimento popolare della Napoli ottocentesca dove si concentravano i cantastorie di Rinaldo, i teatrini delle *Guarattelle*, ciarlatani e venditori ambulanti di ogni genere¹².

Alla base di questo tipo di improvvisazione doveva esistere un repertorio tradizionale, ben conosciuto e condiviso anche da coloro che assistevano alle gare poetiche degli improvvisatori.

All'elaborazione di un patrimonio di temi e modi tradizionali si riferisce anche la testimonianza di Amilcare Lauria che, in un articolo pubblicato nel 1896 sulla «Nuova Antologia», riporta una esperienza risalente a circa 30 anni prima:

«... Io stesso ricordo che, assai ragazzo, ebbi la fortuna di assistere alla nascita d'una vera canzone popolare, fra popolani.

Ero a villeggiare con i miei a Portici, in una magnifica villa, che apparteneva ad una famiglia d'intimi amici nostri, i quali vivevano con gran lusso e ci ospitavano.

Una sera, tutti erano fuori per la solita passeggiata. Avevano lasciato me solo in casa, in consegna alle cameriere. Giù nel cortile c'era musica, di là veniva, col suono del mandolino e della chitarra, la vocetta del cavalcante, che sbocconcellava in modo strano una canzone, ch'io non avevo mai udita: ripigliandola per trasformarla, ricominciandola per modificarla, interrompendosi centinaia di volte, per le osservazioni che gli movevano quelli che erano con lui; e, dopo calorose discussioni, la vocetta del cavalcante ripigliava.

In un momento, io, lesto, mi sottraggo alla custodia delle cameriere, e scappo giù.

Intorno al cavalcante erano il cocchiere, il cuoco, il guattero, due altri domestici, ed il caffettiere che aveva bottega di fronte alla villa.

In quel punto, la graziosa vocetta di tenorino ripigliava ancora la canzone, che — lo capii subito — lui e gli amici apparecchiavano per la festa di Piedigrotta, a cui mancavano pochi giorni. E avanti!

Auh, mannaggia! Aub, mannaggia...

S'è scumbinato, non sposo cchiù...

Le eterne ripetizioni incominciavano a stancare la mia pazienza ragazza-sca, per cui mi rivolsi al cocchiere — il mandolinista — per pregarlo:

— «Basta mò... e sunate n' autra cosa...

— «Signurì, fatece fà...» Mi rispose lui brusco... — E da capo:

Ma è na buscia, oggi sò ghiuto

Da nenna mia: m'ha fatto: «scitù»!...

La comitiva degli ospiti e degli amici tornò dalla passeggiata. Poiché era pronta, il cuoco annunciò la nuova canzone del cavalcante; tutti fecero circolo per sentirla... e quante volte non dovettero ripeterla! I padroni, con gli amici loro, se ne andarono in sollucchero; ed il loro giudizio entusiastico non fu esagerato, perché i *posteggiatori* s'impadronirono della canzone, e quell'anno (...) *S'è scumbinato* fu la preferita a Piedigrotta.

Dopo la festa la canzone fu trascritta dal maestro Filippo Troisi — un ingegno musicale di allora — che, stimandola troppo breve, si servì soltanto del «motivo tematico», per farne un'altra sulle stesse parole.

È vero, sono belle entrambe, quella che non mi è mai uscita dall'orecchio — l'ingenua composizione del cavalcante — e l'altra raffazzonata dal Troisi — in cui si sente una romanza del Quercia allora in voga — ma nella frasiuccia semplice, malinconica, così piena di sincero rimpianto, come il cuore schietto del popolano poteva provarlo, quanta maggior seduzione!...¹³.

A quanto suggerisce questo brano, l'autore del canto istruiva un gruppo di amici con i quali eseguire in coro la sua creazione e, nello stesso tempo, la rifiniva e perfezionava con il loro aiuto. In seguito, nel suo «viaggio» attraverso la città, da una bocca all'altra, da uno strato sociale all'altro, da una tipografia all'altra, il canto mutava nelle parole, nella musica, cambiava autore e fruitori. L'uno e gli altri si trasformavano costantemente. E così, *S'è scumbinato* fu non soltanto riscritta dal maestro Troisi per un pubblico «colto» e amante della romanza da salotto, ma anche da *Totonno Tasso*, e la ritroviamo oggi nell'esiguo mazzo di *fogli volanti* che è stato possibile esaminare, stampata per un pubblico popolare dalla tipografia Azzolino e destinata alla diffusione tramite ambulanti e «piccoli lazzaroni».

I *fogli volanti* facevano parte della vasta famiglia della letteratura di *colportage*, destinata al consumo, al divertimento e, spesso, all'edificazione del *popolo*.

Quelli che circolavano a Napoli erano moltissimi e dei più diversi generi. Al riguardo, sembra che anche le *novelle* fossero destinate al canto:

«... esposte su le piazze a vendita, e delle quali parecchie intesi cantare.

Codeste novelle sono le tristissime storie del brigantaggio, che ne' tempi andati travagliava le province del regno, stampate in pessima carta mostrano in capo alla pagina impresse strane immagini, ritraenti i più famigerati briganti, quali armati di pugnale in atto di trafiggere qualche sciagurato caduto nei loro agguati, altri recanti in trionfo teschi di uccisi, e diversi inseguimenti con ogni sorta di ribalderie e fuggiasche famiglie...»¹⁴.

Più vicine alla canzone erano le *storie 'e copp' 'o muolo* che comprendevano *ridicolosi contrasti*, *capitoli di carnevale* (parodie di contratti matrimoniali), *testamenti*, *gustose storie*, tutti in rima e spesso con appendice di *canzonette*. A questo gruppo appartenevano le *nuove e gustose canzoni* de *Lo Recottaro*, *Lo 'Nfornataro*, *Lo Ciardenero*, *Lo Cacciatore*, *Lo Piscivino*, *Lo Polliero*.

Ne parla Pietro Martorana, facendone risalire l'origine ai tempi del Basile (1575-1632), in forma di canti carnascialeschi degli artigiani e dei piccoli rivenditori napoletani. Secondo Martorana, di tali canti rimanevano ormai

«...talune stampacce, dette *Storielle de coppa a lo Muolo* perché colà si vendono (...) Esse erano cantate perlopiù da popolani, che vestivansi tutti di bianco, pieni di nastri; fornendosi ognuno dell'emblema che bramava rappresentare, e andando a cantare sotto le finestre delle loro belle: costumanza che da qualche anno è andata quasi in disuso...»¹⁵.

Fra le *storie e copp' 'o muolo* oggi visibili esiste anche un *Ridicoloso contrasto de Matrimonio mpersona di D.Nicola Pacchesecche, e Tolla Cetrula figlia de Zeza e Polecenella*. È la *Canzone di Zeza*, il tema carnevalesco più resistente e presente nella tradizione campana, del quale si ritrovano continuamente e insistentemente le tracce.

La Zeza (che, tra l'altro, è ancora eseguita ai giorni nostri) è presente anche in forma ridotta e arrangiata per pianoforte nella prima edizione dei *Passatempi Musicali*, sotto il titolo di: *Antichissimo dialogo di Zeza che si canta in Napoli dal popolo colla maschera di Carnovale*.

Una tradizione piuttosto antica questa delle *storie* (se non seicentesca — come vorrebbe Martorana — sicuramente settecentesca) che arricchisce di materiali sia le *canzoni nuove* popolareggianti, sia le raccolte d'album destinate ai salotti.

I fogli volanti destinati alla diffusione delle canzonette vere e proprie, cui accenna Bidera nel brano riportato, erano grandi circa 20x30, rozza-mente illustrati e stampati, e destinati a un enorme smercio.

Giuseppe Regaldi — sul *Poliorama Pittoresco* — *opera periodica diretta a diffondere nella società utili conoscenze di ogni genere e a rendere profique e gradevoli le letture in famiglia* — così scriveva:

«... Non vi ha scrittura nel Regno di cui si stampino e si vendano copie in tanto numero, quanto avviene giornalmente di tali canzoni. Della canzone — *Io te voglio bene assaie* — e se ne stamparono

copie	180,000
<i>La Luisella</i>	45,000
<i>D. Ciccillo alla fanfara</i>	100,000
<i>Alla finestra affacciati</i>	40,000
<i>Il Bivacco</i>	12,000
<i>La Palombella</i>	30,000 ¹⁶ .

Non sappiamo come e dove Regaldi fosse venuto in possesso di questi dati, né si può evitare di essere sospettosi circa la loro esattezza. La vendita — o anche soltanto la stampa — di 180.000 copie di una canzone in una città i cui abitanti oscillavano fra le 300.000 e le 400.000 unità ed il tasso di alfabetizzazione fra il 6 e il 7%, non sembra verosimile.

In ogni caso queste cifre, pur nella loro presunta esagerazione, testimoniano l'impressione di estrema vitalità che il fenomeno della canzonetta popolareggiante doveva dare ad un osservatore esterno.

La diffusione delle canzoni — pur avendo uno straordinario veicolo nei fogli volanti — si basava però essenzialmente sulla trasmissione orale, della quale erano protagonisti tutti coloro che affollavano le strade, le piazze e i vicoli napoletani.

Esistevano naturalmente alcune figure il cui compito specifico era quello di far conoscere e godere alla maggioranza della popolazione i nuovi prodotti musicali. Costoro erano i venditori ambulanti, abituali distributori della letteratura di *colportage*¹⁷, e i cantori girovaghi. Fra questi ultimi Regaldi cita i *Viggianesi*, «figli della musica» provenienti da Viggiano, paesino della Basilicata di antica tradizione musicale, tale da fare dei Viggianesi i messaggeri della melodia italiana nel mondo¹⁸.

I Viggianesi — ben ricevuti non solo «dal minuto popolino accolto sulle piazze», ma anche in «sale di ornate dame e splendidi signori»¹⁹ — avevano in repertorio canzonette napoletane delle quali venivano a conoscenza «comperandole al prezzo di un grano per ciascuna dai venditori che con un fascio di tali canzoni schiamazzando fanno il giro di tutta Napoli»²⁰.

Regaldi li descriveva in atto di cantare *Sto crescenno nu bello cardillo*, una delle canzoni di cui è possibile rinvenire il maggior numero di versioni e arrangiamenti, a testimonianza di una grande diffusione non solo spaziale e temporale, ma anche fra gli strati più diversi della società napoletana.

Fra i più famosi cantori girovaghi della prima metà dell'ottocento napoletano bisognerà poi menzionare due personaggi rimasti relativamente noti anche parecchio tempo dopo la loro scomparsa: *Pascariello* e *Don Antonio 'o cecato*²¹.

Tutte le testimonianze raccolte sui cantori girovaghi delineano nell'insieme delle figure intermedie fra la musica popolare e quella colta, capaci di trasferire da questa a quella modi, frasi, cadenze.

I *Viggianesi*, *Pascariello* — descrittoci da Torelli come dotato di «una soave voce di tenore», buon interprete di *Vi ravviso luoghi ameni* e frequentatore (non pagante) del San Carlo²² — e, sia pure a un minore livello di cul-

tura e abilità, *Don Antonio 'o cecato*, passavano tutti con una certa facilità dai brani d'opera alla canzonetta dialettale. In tal modo Agostino Clemente poteva lamentare, nella sua canzonetta *L'appassionato de lo Trovatore*:

Strellà sento p'ogne loco
«Della pira il tristo foco»;
Che mmalora! pe na pira
Chi se spremme, e chi sospira
.....
Chest'è niente: pe li strate
Donn'Antonio e li cecate
Co violino e caccavella
Fa sentì st'opera bella:
Ma a chi, che disannore
Iuto è mmo lo Trovatore!!!²³.

Di perizia, livello e sensibilità musicale diversa questi operatori «popolari» rimaneggiavano e porgevano ai loro ascoltatori oltre che canzonette, brani ascoltati e appresi nelle più svariate occasioni: nei teatri o ai concerti pubblici che — come ci informa Bidera — «a un'ora di notte la Banda a Palazzo»²⁴ eseguiva.

Probabilmente questi personaggi non soltanto «popolarizzavano (poiché diffondevano, ma anche adattavano a parametri musicali «popolari») la musica «colta»; essi rimaneggiavano — secondo criteri musicali semi-colti — le canzonette da foglio volante, le musiche e le strofe di origine popolare e popolareggiante, svolgendo in tal modo funzione di membrana nel processo di osmosi fra le diverse culture musicali presenti nella città.

NOTE

¹ Il Titolo completo dell'opera è *Passatempi Musicali — Raccolta di ariette e duettini, romanze francesi, canzoncine popolari, pot-pouris di opere teatrali, variazioni per canto, piccoli divertimenti per pianoforte, contradanze, waltz, balli diversi*.

² Testimonianza tratta da *Ricordi Biografici Napoletani per cura di Lilyrcus* (Eduardo Cirillo), Napoli, Riccardo Marghieri di Gius. Ed. 1881, 2a ed. con appendice.

³ Achille de Lauzieres, in *«La Patrie»*, Parigi 25 sett. 1882, scrisse:

«...Qualche volta Guglielmo Cottrau non prendeva al popolo che l'idea melodica e vi adattava le parole, oppure era il contrario: metteva musica su versi popolari, quando non componeva insieme le parole e la musica, l'aria e la canzone, che era la cosa più frequente (...).

⁴ Nel Regno di Napoli, in quel periodo, la legislazione non garantiva la proprietà delle opere d'ingegno, prevista invece dal codice napoleonico, cui si ispirava la legislazione francese.

I *Passatempi* ebbero discreta fama anche in Francia (ne esiste infatti una edizione francese) e Cottrau dovette difenderne lì i diritti di proprietà. A questo proposito abbiamo uno scambio epistolare con la madre, residente a Parigi (da G. Cottrau, *Lettres d'un mélomane*, Napoli, Morano 1885; trad. d. A.)

13 maggio 1838

«...È fuor di dubbio, cara mamma, che ho perduto tutti i diritti di proprietà sulle vecchie canzoni; ma rinfrescandole con delle nuove e ritoccandole metterei qualsiasi altro editore nell'impossibilità di pubblicarne un'altra edizione...»

⁵ Alla morte di G. Cottrau, nel 1847, la collezione completa di canzoncine napoletane edita da Girard ne raccoglieva 246. I *Passatempi* contavano ormai 6 supplementi costituiti esclusivamente da canzonette napoletane, per un totale di 106, che si andavano a sommare alle 58 della prima edizione.

Nel 1850 nel catalogo della ditta, passata ormai in proprietà a uno dei figli di Guglielmo, Teodoro, erano presenti anche altre raccolte di canti napoletani: *Le montanine, I Canti della Collina, Le Brezze Marine, Grida di venditori di Napoli, Le Popolane, Ischia e Sorrento, Album Napoletano, Notti Estive a Posillipo*.

⁶ Da *Lettres d'un mélomane*, cit.

9 novembre 1836 (G. Cottrau alla madre)

«...Ti invio la copia che ho appena fatto fare di 18 ariette napoletane composte da me (ad eccezione dei numeri 3 e 12) e che vorrei pubblicare quest'inverno con 5 o 6 che non sono ancora pronte (...). Ne ho ancora altre in portafoglio, e nove su delle grida popolari delle quali Ricci mi ha fatto dono: sono di un'originalità bizzarra».

13 maggio 1838

«...Bisogna che l'amor fraterno, che nondimeno è molto chiaroveggente per l'ordinario, faccia molta polvere negli occhi a Lina perché non trovi niente da ritoccare nelle mie ariette napoletane.

Mi sembra che guadagnerebbero molto se le notasse come le canta e le accompagna e poi, qualche abbellimento, qualche cadenza non vi guasterebbero affatto.

Io mi ricordo che nella *Festa di Piedigrotta* colsi al volo le due quinte che Felix metteva del tutto naturalmente, cosa che ha fatto per tre quarti il merito della canzone di «fare sputazzella...»

11 dicembre 1845

«... Vi mando un quaderno di venti nuove canzoni napoletane; Lina troverà queste ultime melodie ben poco originali; ma è colpa del cambiamento di gusto dopo il prodigioso successo di *Te voglio bene assaje*. Mi è abbisognato, volente o nolente, sottomettermici.

Al di fuori di *Luisella, Tiritomba, Trippole Trappole* (arrangiate da Jules) e *'O primm' amore*, tutte queste canzoni sono del mio sacco, che si impoverisce, non lo nascondo, con l'età».

⁷ Si allude al negozio Girard, inaugurato il 1° gennaio 1838. Esso fu infatti decorato in stile egizio e, nei suoi ampi e lussuosi saloni, offriva una profusione di merci e di esotico, il cui spirito richiamava per certi versi quello delle esposizioni universali.

⁸ Emmanuele Bidera, *Passeggiata per Napoli e Contorni*, Napoli 1845.

⁹ Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Napoli 1894.

¹⁰ «Il canto *a ffigliola* è un particolare tipo di canto intonato per le feste dedicate alla Madonna (in special modo per la Madonna di Montevergine e la Madonna di Castello). (...) si presta ad essere cantato sillabicamente e lascia molto spazio all'improvvisazione degli esecutori. La melodia tradizionale viene intonata da un solo cantatore, al quale però si unisce alla fine il coro dei presenti. Infatti la caratteristica maggiore di questa forma, è la sua speciale cadenza articolata in coro su diverse espressioni stereotipe, delle quali la più usata è proprio: *a ffigliola* (...) Una volta, specialmente a Napoli, il canto *a ffigliola* era anche tipico e rappresentativo della malavita locale. Con la stessa forma di canto, poi, si sfidavano i cantatori dopo il pellegrinaggio a Montevergine e la competizione veniva fatta a Nola». — Roberto De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side 1979.

¹¹ Che le sfide si svolgessero secondo queste modalità si inferisce dalle osservazioni etnomusicologiche di Roberto De Simone: «L'improvvisazione infatti, va considerata sempre da un punto di vista culturale e non secondo un concetto di improvvisazione assoluta. In questo senso il cantore conosce un vasto repertorio di canti tradizionali (dal punto di vista verbale) e ha a sua disposizione una quantità di modelli musicali con i quali articolare i canti stessi. La tradizione, insomma, mette a sua disposizione una lingua da articolare di volta in volta e da comporre in maniera nuova» (R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, cit.).

Il che rimanda a un brano de *Il Folklore come forma di creazione autonoma* di Bogatirëv e Jakobson (1929), cui evidentemente De Simone si richiama: «Marcel Jousse, che ha indagato con finezza lo stile ritmico orale (...) spiega magistralmente la funzione mnemotecnica degli *schemi ritmici*. Lo schema ritmico orale di un «milieu de récitateurs encore spontanés» è interpretato da lui in questo modo: «Immaginiamo una lingua che possieda due o trecento frasi rimiate e quattro o cinquecento schemi ritmici, tramandati in formule esattamente fissate, senza le modifiche proprie della tradizione orale: l'invenzione personale consisterebbe in tal caso nel formare, usando questi schemi come modello, altri schemi ritmici, simili nella forma e uguali nel ritmo e nella struttura (...) e possibilmente nel contenuto, procedendo per analogia e aiutandosi con formule fisse». Qui si trova chiaramente definito il rapporto fra tradizione e improvvisazione, fra *langue* e *parole* nella poesia orale». (Trad. It. di Eleonora Vincenti, in «*Strumenti Critici*», anno I, III, 1967).

Così si esprimeva Cesare Segre in nota a questo stesso articolo: «L'articolo... chiude brillantemente la vecchia questione dell'origine individuale o collettiva dei fenomeni folklorici. Se ci si pone sulla intersezione fra i piani delle *langue* (convenzione generalmente accettata) e delle *parole* (intonazione personale e innovazione), si coglie il momento della nascita del fenomeno folklorico in quanto tale: che non è il momento della sua creazione, ma quello della sua accettazione da parte della collettività. Si torna insomma a una concezione collettiva del folklore (e della poesia popolare), che si differenzia però da quello dei romantici perché non confonde il momento genetico con quello istituzionale (...). Il prodotto folklorico è insomma adattato alle regole del gusto collettivo (...) questo gusto collettivo, uscendo da genericità care ai romantici e a molti loro epigoni, si articola secondo una precisa stratificazione di ambienti regionali e sociali (...) e si adegua ai dettati delle poetiche popolari vigenti. Visione attiva e dinamica sul piano stesso della collettività e non solo dell'antagonismo fra collettività e individui. (In «*Strumenti Critici*», cit.).

¹² «Al tempo di Ferdinando I° vi erano qui due improvvisatori fissi che (...) si esibivano pubblicamente davanti al popolo.

Erano due contadini di Lecce e di Ischia, che quotidianamente si provocavano in gare poetiche, e gareggiavano l'un l'altro cantando versi.

Sovente invitavano anche i circostanti a proporre i loro temi, che essi poi trattavano con grande sottigliezza». (Tratto da Carlo Augusto Mayer, *Neapel und die Neapolitaner oder briefe aus Neapel in die Heimat*, Oldenburg 1840; trad. parz.: Lidia Croce, *Vita Popolare a Napoli nell'età romantica*, Bari, Laterza 1948).

¹³ Amilcare Lauria, *Vecchie memorie napoletane — La canzone*, in «*Nuova Antologia*», settembre 1896. Quello descritto da Lauria sembra ricordare il tipico processo di produzione della poesia orale, per come Ruth Finnegan lo ha descritto in *Oral Poetry* (Cambridge, London, Melbourne 1977); si vedano al riguardo: Patrizia Mureddu, *La formula nella poesia orale tradizionale* e Bruno Gentili, *Poesia orale colta nel Settecento Italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, ambedue in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Roma, Bulzoni 1982 e,

più in generale, Walter J. Ong *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986 (Tit. orig. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982).

¹⁴ — Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli* (1847), in «*Poliorama Pittresco*», Napoli 1848, poi in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, a cura di F. De Bourcard, Napoli 1857/8.

¹⁵ — Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi 1874.

¹⁶ Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, cit.

¹⁷ Giuseppe Regaldi, (*I canti popolari in Napoli*, cit.) così scriveva: «...Azzolino, reso proprietario dei versi, e lo dice ai piè della canzone, consegna le centinaia di copie ai venditori; dei quali il più noto è tal Gennarino Pennone, nerboruto giovane, che ogni mattina viene dalla vicina Casoria sua patria e, recando un fascio di canzoni su per ogni parte della città, con stridula voce ne va annunciando il titolo e il prezzo di un grano. Corre Gennarino per le vie; per i crocicchi, per ogni piazza e per entro le botteghe: il merciaio, il pizzicagnolo, il panicuccio, l'erbajolo acquista una copia della nuova canzone e verso sera vedesi il buon Gennarino camminare a sghebo per le strade, sostare alle taverne, trafficar le canzoni coi bicchier di vino e finalmente stanco del petto pel continuo far baccano e per soverchio tracannare, ebbro il cervello, avviarsi nel vecchio Napoli e va in casa dell'Azzolino a rendergli conto del suo poetico traffico. Di ogni cento copie vendute deve recare quattro carlini al tipografo il quale però solo tre ne richiede dalla cieca vecchiarella Lisabetta sventurata vedova donna che va attorno per la città accattando un pane col vendere, assieme ai calendari, le canzoni, condotta dal suo poverello trilucente figlio...»

¹⁸ Giuseppe Regaldi, *I Viggianesi in Usi e Costumi di Napoli*, cit.

«... Nelle lontane regioni come figlio della musica nostra ammirasi l'armonico pellegrino di Viggiano, il quale non che soltanto ripetere i canti del teatro italiano, reca pure altre armonie, che gli stranieri non potrebbero avere dalle opere dei nostri grandi musicisti: reca le armonie de' nostri pastori, de' nostri devoti. Il Viggianese va informato dello spirito della sua patria, e passando in mezzo alle più cospicue città italiane, lo ingagliardisce...»

¹⁹ Giuseppe Regaldi, *I Viggianesi*, cit.

²⁰ Giuseppe Regaldi, *I Viggianesi*, cit.

²¹ Di *Pascariello* (o *Pascalotto*) troviamo la descrizione, fatta da Vincenzo Torelli, in «*Omnibus Pittresco*», Napoli 1838. Inoltre venne a lui intitolata una elegante raccolta di canzoni dei fratelli Antonio e Gennaro Migliorato, edita all'incirca nel 1840. Su *Don Antonio 'o cecato* ci sono pervenuti due brani dei primi del '900, l'uno di Di Giacomo e l'altro di Giovanni Capurro, un accenno nella canzonetta *L'appassionato de lo Trovatore*, e una canzoncina apparsa su «*Lo Spassatiempo*», Napoli 20 febbraio 1876.

²² Cfr. Vincenzo Torelli, *Pascariello*, in «*Omnibus Pittresco*», 1838.

²³ Urlare senti per ogni luogo

«Della pira il tristo foco»;

Che diamine! per una pira

Chi si sforza a commuoversi e chi sospira

.....

Questo è niente: per le strade

Don Antonio con i ciechi

Con violino e putipù

Fa sentire quest'opera bella

Ma a chi, che disonore

è andato a finire il Trovatore!!!

²⁴ Emmanuele Bidera, *Passeggiata per Napoli e Contorni*, cit.

Poeti popolareggianti e poeti popolareshi

Le testimonianze riportate nel paragrafo precedente rischiano di rivelarci molto più sui loro autori che non sull'argomento di cui trattano.

I vari brani si richiamano tutti a un genere — quello del quadretto di costume, del pittoresco napoletano — i cui temi, contenuti e forme non solo erano fissi, ma risentivano fortemente della visione del mondo, dello spirito e del senso comune propri dell'epoca in cui vennero scritti ¹.

Pur tenendo conto dei rischi che l'uso di un tal genere di testimonianze comporta, è da ritenersi verosimile l'ipotesi che uno dei processi di stratificazione del patrimonio musicale napoletano avvenisse con il contributo di piccoli imprenditori tipografi e cantori girovaghi, in veste di manipolatori e divulgatori di materiali eterogenei (canti contadini, frammenti operistici, estrapolazioni dalla letteratura di colportage, cultura musicale tradizionale cittadina ecc.). Essi mettevano in circolazione ritmi, strofe, metri, temi e motti destinati, a loro volta, ad essere ripresi e reinventati continuamente. Da questo processo scaturivano anche i materiali su cui si basava la produzione di album e di raccolte per i salotti.

In questa dinamica articolata e complessa trova un posto a sé una particolare fascia di operatori: i *poeti popolareggianti* che così definiamo in quanto appartenevano e destinavano le loro creazioni solo in parte agli strati popolari veri e propri ².

Erano i vari Totonno Tasso, Giovanni Chiovetiello, Mariano Paoletta (firme che molto frequentemente appaiono in calce ai fogli volanti). Essi prendevano spunto da canzonette già circolanti per via orale o stampata oppure dal vasto repertorio di temi tradizionali (la figlia che vuol sposare, l'innamorato schernito, il lamento dell'abbandonato, la vecchia che cerca marito, ecc.) e proponevano i frutti delle loro rielaborazioni ai numerosi tipografi napoletani.

Intorno ai rapporti intercorrenti fra autore e tipografi fa luce ancora una volta Regaldi il quale vedeva in Totonno Tasso il poeta-tipo della canzonetta napoletana.

«... Il più conosciuto è Totonno Tasso, che nella tipografia dell'Azzolino è l'anima vivificante de' tipi, sempre inteso, prima che altri nol prevenga, a cogliere l'opportunità di canzoncelle dalle cose nuove che giornalmente

te accadono. (...) Molta festività di espressione e ingenuità di pensieri hanno le semplici, incolte sue canzoni, atte a facilmente entrare in capo alla gente dilettrandola, ed anco, talvolta, ammaestrandola.

Richiesi il poeta se prima di metterle in luce curasse emendarle addomesticandosi con critici valorosi. Al che ingenuamente rispose: consigliarsi alcune volte col barone Michele Zezza, e col Giulio Genoino, poeti molto reputati nel dialetto napoletano. Richiesto inoltre d'onde avesse di che trarre la vita, mi rispose il meglio dell'esistenza derivargli dalle sue canzoni, ed ecco come il suole procacciarselo. Il paese d'Italia che vanta la maggior quantità di canzoni popolari è quello di Napoli, talché sono divenute oggetto di un commercio, piccolo se vogliamo raffrontarlo alle tipografiche speculazioni del Fontana e del Pomba, ma utile bastantemente applicandolo ai modesti desideri dell'Azzolino il quale acquista la proprietà dei versi pagando per ciascuna canzone sei carlini al poeta e dandogli inoltre un gran numero di copie della canzone stampata, ch'egli poscia va dispensando ai suoi protettori, i quali largamente lo retribuiscono. E dove mai non incontrerà conforti il povero poeta del popolo? Trova mecenati fra i ministri di stato e fra i patrizi, reca le sue canzoncelle ne' palazzi di Chiaja e nelle splendide officine di Toledo, e nelle locande e nelle bettole, e per ogni dove le sue strofe sono salutate d'un sorriso e d'una moneta»³.

Anche fra i poeti popolareggianti esisteva una sottile gerarchia di livelli: v'era il «poeta» più «colto» che lavorava con tipografi leggermente più raffinati, la cui clientela annoverava piccoli e medi borghesi. È questo il caso degli operatori in contatto con la Stamperia De Marco che spesso fregiava i suoi fogli volanti con una graziosa incisione di un Pulcinella, a mò di marchio di fabbrica, e quasi sempre riportava lo spartito del primo ritornello.

Ovviamente, il poeta più rozzo e il piccolissimo tipografo non potevano permettersi nessuna di queste raffinatezze.

Ma spesso accadeva che le canzoni — adattate nei testi (che venivano drasticamente ridotti, dirozzati, ingentiliti) e nella musica (che spesso veniva completamente ricreata) — venissero accolte negli album e nelle raccolte venduti «a Toledo» nei negozi più eleganti.

Non va dimenticata l'esistenza di questi album e di queste raccolte, e nemmeno come, grazie a Guglielmo Cottrau ed ai suoi epigoni, la canzonetta dialettale avesse fatto la sua ufficiale comparsa nei salotti e vi fosse diventata di moda.

A questo punto è opportuno ricordare che la poesia dialettale, anche tacendo dei precedenti sei-settecenteschi, era allora un genere molto coltivato dalla buona borghesia e dalla piccola aristocrazia napoletane.

Composizioni vernacole, perlopiù in rima, venivano preparate in relazione ad eventi privati — monacazioni, ordinazioni, nascite, fidanzamenti, matrimoni. Stampate in piccole tirature, costituivano un dono per parenti ed amici. Una circolazione maggiore avevano le rime a carattere politico — come la *Chiacchiereata ntra lo Cuorpo de Napole e lo Sebeto*, scritta intorno

al 1820 da Salvatore Grasso e avente per argomento la costituzione concessa da Ferdinando IV — o devozionale ⁴.

Prodotte e diffuse in piccole quantità in occasione di varie ricorrenze erano, poi, le *strenne*: opuscoletti contenenti versi e prose dialettali. Con il procedere degli anni la circolazione di queste divenne più ampia, ed esse cominciarono ad essere prodotte per la vendita ⁵. Altra esercitazione in voga fra gli strati agiati della popolazione era l'improvvisazione — in dialetto come in lingua — che avveniva solitamente con accompagnamento musicale, come un recitativo.

Gli improvvisatori che si esibivano in teatro su temi proposti dal pubblico — come Bindocci e Grizzi, di cui parla Mayer ⁶ — trovavano validi emuli nelle riunioni familiari.

Uno di essi era Raffaele Sacco autore, secondo la maggiore parte delle testimonianze, di quella *Te voglio bene assaje* che tanto piaceva a Settembrini, e altrettanto dispiaceva a Cottrau ⁷.

Non è chiaro come questa canzone abbia potuto raggiungere un successo tale da vendere — come scriveva Regaldi — 180.000 copie, né la letteratura esaminata suggerisce ipotesi che possano reggere a una critica ⁸.

In ogni caso, essa entrò ben presto a far parte del patrimonio cultural-canzonettistico della città, come testimoniano numerosi fogli volanti con canzoni di *risposta*.

Quello della *risposta* era un uso assai frequente con schemi abbastanza rigidi: a ogni genere di canzone si contrapponeva una tipica risposta. Ad esempio: al *lamento dell'abbandonato*, per le ripulse, l'abbandono, lo scarso amore della sua *nenna*, corrispondeva sempre la canzone «dalla parte di lei» che — con lo stesso metro — accusava proprio lui di essere colpevole di abbandono, tradimento, scarsa affezione o poca affidabilità economica in vista del matrimonio. La pratica era talmente usuale che spesso era lo stesso poeta a scrivere canzone e risposta sul medesimo foglio volante.

La *Resposta de la femmena a la canzona*. / *Te voglio bene assaje e tu non pienz'a me*, firmata da Francesco Saverio Tornese, seguiva questa consuetudine, testimoniando l'accettazione della canzone da cui prendeva origine nell'orizzonte e nella dinamica culturale tradizionali.

Di tutt'altro genere era, invece, la risposta a *Te voglio bene assaje* di Totonno Tasso.

Infatti, piuttosto che rifarsi ai canoni in uso, Tasso nella sua *A la morra* (dispregiativo per torma, branco, N.d.A.) *de li poete appassionate de la canzona Te voglio bene assaje*, protesta contro la nuova canzone *cchiù peggio de li guaje*, contro i *poete sbietece* (bisbetici, strani — N.d.A.), autori di un'opera *degnà di cantastoria*, piena di *smorfie* e per niente spiritosa, concludendo contro tutti coloro che ne avevano decretato il successo:

E tutte cheste sbriffie
Tutti sti milordini

Spezzate int'a li rini
che a buje stanno a lodà
(...)
Vuje site ciucce assaje
Cchiù ciucce assaje de me ⁹

Probabilmente ¹⁰ anche Totonno Tasso ¹¹ — come già Cottrau — rilevava il cambiamento di gusto provocato dalla canzone e mirava ad esternare il giusto disappunto di un onesto artigiano della canzonetta nei confronti di una «novità» che non aveva alle spalle l'autorità di una tradizione consolidata.

In ogni caso con *Te voglio bene assaje* si affacciano alla ribalta della canzonetta i *poeti popolareschi*, appartenenti alle classi medio-alte. Possiamo ipotizzare che costoro abbiano inizialmente coltivato le loro doti poetiche per «far bella figura» in società e che solo in un secondo momento abbiano stabilito contatti con i tipografi.

Per chiarire sia la meccanica sia la psicologia dei contatti fra poeti popolareschi e tipografi è necessario tenere presente come nella Napoli ottocentesca classi popolari, medie e alte vivessero e lavorassero negli stessi luoghi ed intrattenessero a livello personale rapporti abbastanza stretti ¹².

Ciò spiega non solo come gli esponenti del ceto civile e della piccola aristocrazia potessero cedere le loro fatiche poetiche a piccoli stampatori ma soprattutto come mai essi avessero tale padronanza di quel patrimonio culturale indispensabile per parafrasare, arricchire, manipolare i materiali del repertorio tradizionale.

Documento di tale situazione è un foglio volante della Stamperia De Marco: *La Morena aria mprovesata da lo cavaliere D. Raffaele Sacco*.

Come accade di frequente nei fogli stampati da De Marco, in alto è riportato il *Ritornello dell'accompagnamento*, opera del Maestro Luigi Biscardi.

Il foglio reca, inoltre, una piccola nota introduttiva:

«Nel mentre che l'editore chiedeva al Cav. D. Raffaele Sacco una canzonetta sopra la Morena, egli là per là ce la improvvisò. Questo soggetto è ben conosciuto nel nostro paese per la poesia estemporanea nel patrio dialetto, per la graziosa canzonetta napoletana — *Te voglio bene assaje* — e per molte altre sue composizioni».

Il tema della *Morena* era evidentemente di grande popolarità: sono molti le canzoni e i fogli volanti che lo trattano. Quando il Cav. D. Raffaele Sacco vi si cimentò, aveva ben presenti tutti i materiali stratificatisi sul tema del marinaio che esce in barca per pescare una murena da portare all'innamorata.

Fra i nomi che spiccano in calce ai fogli volanti — oltre a quello di Raffaele Sacco (ottico e proprietario di un negozio ancor oggi esistente in

via Capitelli, nonché inventore dell'*Aletoscopio*, apparecchio per smascherare le contraffazioni) — troviamo ancora: Pietro Martorana; Giovanni Gagliardi, collaboratore di vari giornali umoristici; Michelangelo Tancredi, educato in seminario e collaboratore di strenne e fogli periodici; Luciano Faraone, che studiò con De Sanctis e Puoti e fu giudice e poi avvocato ¹³. Le musiche se presenti, erano firmate da Biscardi o da Pietro Labriola, maestro di musica a S. Pietro a Majella e tenorino della cappella reale ¹⁴.

Tutta gente colta e «perbene» che si dedicava a un genere cui — come scrive la madre di Cottrau — «il successo è assicurato e che non si disdegna di collocare al rango delle melodie napoletane» ¹⁵.

In conclusione, intorno alla prima metà del secolo la produzione di canzoni da foglio volante, di *canzoni nuove* si arricchì di nuovi produttori popolareschi. Pur concedendosi al genere, gli esponenti del *ceto civile* rimanevano però ancora abbastanza estranei al processo produttivo della canzonetta: il loro intervento manteneva l'apparenza — se non proprio la sostanza — di una prestazione occasionale, gentilmente concessa per cortesia o per divertimento.

NOTE

¹ Si veda, a proposito del problema delle fonti scritte relativamente alla storia delle classi subalterne Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi 1976.

Si veda anche Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia*, vol. 5, Torino, Einaudi 1978.

² Con questa definizione adotto una suddivisione dei prodotti culturali urbani effettuata da Piero Camporesi (Piero Camporesi, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed Età Moderna*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi 1981 - Annale 4):

«...In realtà ci sembra che si possa ragionevolmente ipotizzare uno strato più profondo ed arcaico, quello della cultura agraria, e uno strato che da questo grande e fertile serbatoio attingeva schemi, motivi, figure, tutto ciò che va sotto la promiscua etichetta di *cultura popolare*, cui si può aggiungere la sfera del *popolareggiante*, quando i destinatari di questi messaggi appartengono solo in parte alle classi subalterne. Il *popolaresco* attiene, invece, nella sua quasi totale integrità alle maniere popolari «rifatte» da intellettuali delle classi superiori, parodia letteraria del popolare».

³ Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, cit.

⁴ Traendo esempio da S. Alfonso de' Liguori (1696-1787), che aveva composto canzoncine spirituali in dialetto, molti religiosi napoletani si dedicarono all'edificazione dei fedeli usando rime diffuse tramite i fogli volanti.

⁵ Pietro Martorana (*Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.) così scriveva: «... Il nome STRENNNA è rimasto a taluni libri contenenti poesie e prose scritte da diversi autori, e talvolta da uno solo, ed il denaro che se ne riceve (...) serve a soddisfare gli bisogni necessari della vita, divenuti presentemente troppo insopportabili...»

⁶ Carlo Augusto Mayer, *Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat*, cit.: «...Confesso che alla prima comparsa di Bindocci credetti di avere davanti agli occhi meno un poeta che un attore che facesse la parte di un poeta, e dubitai della composizione istantanea delle sue poesie. Ma poi acquistai sempre più convinzione che gli improvvisatori creano molto in un istante, ma che oltre la loro straordinaria prontezza nel concepire e nel rimare posseggono una grande scorta di pensieri poetici, una grande conoscenza di ogni cosa che rientra in quel campo...»

⁷ Vedi nota n. 6 del 1° paragrafo.

⁸ La maggior parte delle testimonianze in merito alla raggiunta popolarità dei *Te voglio bene assaje* ci sono fornite da esponenti delle classi borghesi. Tale successo travolgente potrebbe, quindi, essere un fenomeno limitato a tali ceti. Se Cottrau attribuiva alla canzone la colpa di un «cambiamento di gusto», è pur vero che egli si riferiva a mutamenti avvenuti nella cerchia dei destinatari delle sue pubblicazioni. Esistono, inoltre, molte canzoncine che, come questa di Carlo Crescenzi: «Non se po cchiù soffrire / Strellà sempre sentire, / E senza caretà / Sentire p'ogne chiazza: / Oje chi vole maje, / Te voglio bene assaje / E tu non pienze a mme», lamentano l'eccessiva diffusione della canzone, ma sono per la maggior parte di esponenti del ceto civile che in tal modo, probabilmente, intendevano rendere scherzoso omaggio alla fama acquisita da Sacco.

⁹ E tutte queste ragazze leziose / Tutti questi milordini / Dalle reni spezzate / che vi lodano (...) Voi siete molto asini / Molto più asini di me.

¹⁰ Riguardo a questa ipotesi non si può essere molto certi né molto precisi: occorrerebbe un'analisi puntuale delle canzoni «prima» e «dopo» *Te voglio bene assaje*. Tale analisi presenta però notevoli difficoltà, soprattutto per la datazione dei materiali, segnatamente dei fogli volanti, perlopiù senza date.

¹¹ Secondo Pietro Martorana, Totonno Tasso «in tutto il tempo della sua vita, non compose mai un verso» dal momento che esponenti di ceti superiori come «Zezza e gli altri lo fornivano di poesie e canzoni». Se tutto ciò corrispondesse a verità l'analisi di questa risposta sarebbe differente, ma purtroppo non abbiamo modo di appurarlo. La difficoltà a distinguere il prodotto di un operatore popolareggiante da quello di esponenti dei ceti medio-alti, insiste sulla notevole comunanza di temi e modi fra poeti popolareggianti e poeti popolareschi.

¹² Si veda, al proposito, Giuseppe Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di Percy Allum, Bari, Laterza 1978: «... nelle stesse vie e vicoli del centro antico sorgevano i grandi, e spesso splendidi palazzi della nobiltà e le meschinissime case dei ceti più disagiati (...). Nel corso dell'800 (...) i nobili e i ricchi, a volte per bisogno, a volte per speculazione, a volte perché si trasferivano altrove, fittavano parte delle loro case (...) ciò diede luogo ad una struttura abitativa assai tipica. Al piano nobile abitava la famiglia o le famiglie più importanti, dei nobili o dei ricchi, o dei maggiori professionisti. Al primo piano e al terzo piano abitavano le famiglie della media borghesia: professionisti, commercianti, redditieri, impiegati dello Stato, ufficiali di carriera non ricchi, sacerdoti; insomma quello che era il *ceto civile*. Al quarto e al quinto piano, così come negli ammezzati e negli appartamenti ricavati fra un piano e l'altro, si incontravano artigiani, negozianti al piccolo dettaglio, gli impiegati di minor rango, famiglie decadute della media borghesia, insomma tutti quei gruppi che si collocavano fino al margine dei ceti più poveri del popolo.

Il popolo più povero abitava al piano terreno, negli scantinati e, talora, nelle soffitte o in abitazioni di fortuna sui terrazzi delle case.

Così i *bassi* dei palazzi — dove una volta erano scuderie, cucine, magazzini ecc, più spesso nei cortili interni, poiché nei piani terreni sulle strade più spesso si dava preferenza a negozi e negozietti — i *bassi* dei palazzi più importanti completavano la catena sociale, il microcosmo promiscuo, che rendeva la società cittadina napoletana piuttosto singolare anche fra quelle dell'*ancien régime*. Alla promiscuità sociale corrispondeva, infatti, una frequenza di rapporti quotidiani che influiva profondamente sullo spirito delle relazioni sociali.

¹³ Notizie tratte da: Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

¹⁴ Notizie tratte da: Gaetano Amalfi, *La canzone Napoletana*, in «Giambattista Basile», Napoli 1907.

¹⁵ *Lettres d'un mélomane*, cit.

Una cultura cittadina

La letteratura «di genere» napoletana ha universalmente segnalato la festa di Piedigrotta come il momento in cui «da sempre» venivano presentate in pubblica competizione le *canzoni nuove*. Nessuna testimonianza fra quelle consultate può però considerarsi sufficiente a suffragare l'ipotesi che Piedigrotta abbia — prima del tardo '800 — ospitato gare o rappresentato una ribalta privilegiata per creazioni musicali composte per o durante la festa stessa.

Questa immagine si è venuta costruendo — più probabilmente — attraverso passaggi successivi. Nei primi decenni dell'ottocento gli osservatori a caccia di *pittoresco* non poterono fare a meno di notare che durante la festa i «popolani» cantavano.

I loro canti erano probabilmente di origine contadina, o mutuati da forme contadine: in essi trovava espressione culturale il fenomeno di continua immigrazione e di «pendolarismo» fra la città e le campagne circostanti. Non è da escludere che anche operatori musicali artigianali approfittassero di questo particolare momento di aggregazione cittadina per diffondere prodotti la cui creazione non era finalizzata alla festa e non aveva in essa l'unico sbocco. Una domanda crescente e una offerta diffusa e articolata avevano creato un discreto mercato intorno alla canzone dialettale. Per questo Piedigrotta poteva rappresentare una occasione di smercio e di introiti per una larga fascia di tipografi, venditori ambulanti, cantori girovaghi, compositori popolareggianti. La descrizione della festa divenne così un luogo letterario ideale e quasi obbligato, specialmente in epoca romantica, quando era doveroso affermare la creatività, la musicalità, l'inventiva del popolo, spontaneo poeta.

A una trentina d'anni dalle prime testimonianze la letteratura aveva trasformato Piedigrotta nel momento in cui il popolo «crea e canta le sue canzoni», nella festa che culminava con l'elezione della «canzone dell'anno». Ma, contemporaneamente, grazie alla diffusione dei prodotti popolareschi e delle raccolte da salotto, l'idea di cosa fosse il canto popolare era andata via via inquinandosi.

Così nelle cronache giornalistiche intorno al 1870 l'uso di presentare *canzoni nuove* a Piedigrotta si dà per scomparso o in via di estinzione an-

che perché probabilmente ormai si identificavano quelle canzoni col prodotto semi-colto.

Quando l'editoria musicale napoletana cominciò ad usare il momento di concentrazione e afflusso alla festa per propagandare e lanciare i suoi prodotti (e ciò avvenne nell'ultimo ventennio del secolo) il vecchio cliché letterario venne rivisitato secondo gli avvenimenti successivi. Il nuovo uso di presentare canzoni a Piedigrotta fu fatto discendere da un'antica tradizione; un po' in maniera del tutto involontaria e spontanea («filtrando» il passato attraverso le proprie personali conoscenze ed esperienze); un po' per connotare anche i nuovi frutti dell'editoria attraverso la storia delle vecchie canzoni (parto spontaneo, collettivo, poetico del «popolo»); un po' — infine — per stabilire fra vecchio e nuovo una rassicurante continuità.

In ogni caso, si può presumere che, già negli anni intorno all'Unità, Piedigrotta rappresentasse un momento importante nella vita economica di un nuovo tipo di operatore, che cominciava allora ad affermarsi sulla scena della canzone napoletana: l'editore, o il libraio-editore. Di ceto medio-borghese e di estrazione culturale medio-alta, produceva continuativamente canzonette dialettali, sia firmandole personalmente che commissionandole ad altri.

A livelli diversi, e con destinatari diversi, esponenti di questa categoria furono Teodoro Cottrau — che dopo la morte del padre Guglielmo era riuscito a rilevare interamente la Girard, ereditandone catalogo e clientela — e Luigi Chiurazzi, di possibilità economiche più limitate e con un pubblico di livello sociale e culturale più basso.

Sembra che Teodoro Cottrau affidasse la notorietà delle sue canzoni alle esecuzioni piedigrottesche:

«... Si può dire che specialmente da vent'anni in qua (sic) egli era sempre il vincitore della gara per la nuova canzone che ogni anno veniva fuori a Piedigrotta: era il compositore prediletto dei *guaglioni* e delle *figliole* che passavano banchettando e cantando la notte della Madonna. *Il Zoccolaro* (sic), che divenne poi *La Bandiera Tricolore* del 1849, *Teresa*, *Larà larà*, la notissima *Mariannina* e la non meno famosa *Palummella* son sue, ed è pure sua in gran parte *Ciccuza*, ch'egli trasse da una cantilena siciliana, probabilmente d'origine saracinesca, armonizzandola assai bene ed aggiungendovi le seconde otto battute. Son pure sue *Santa Lucia*, *La Sorrentina*, e l'*Addio mia bella Napoli*, che si cantano da un capo all'altro del mondo.

Il povero Teodoro, assorbito dalla politica e dagli affari, non sapeva neppure lui come, quando e quante canzoni andasse componendo. Spesso prima di scriverle egli le insegnava ad uno o due nuclei di monelli *orecchianti*, quasi per provare l'effetto che esse dovevano produrre nella città»¹.

Alcune delle canzonette citate nel brano precedente erano forse opera di Teodoro Cottrau; altre erano certamente rimaneggiamenti e rielaborazioni destinate alle raccolte che costituivano la maggior parte della produzione

della sua casa editrice. In ogni caso Teodoro dimostrava un interesse ed un coinvolgimento del proprio *nome* nella produzione non riscontrabili — ad esempio — in suo padre, per lungo tempo aristocraticamente sdegnoso di firmare una produzione di livello musicale così poco elevato e dalla destinazione tanto chiaramente commerciale.

Più innovativo di Teodoro — e di qualche anno posteriore — fu Luigi Chiurazzi: libraio, autore di numerose canzonette stampate su foglio volante; collaboratore di diversi fra i giornali in dialetto nati a Napoli immediatamente dopo l'Unificazione; socio fondatore dell'Accademia dei Filopatri, autore di strenne, editore ecc...

Al 1869 ² risale la sua *La Chitarra Napoletana — raccolta di nuove canzoni popolari di vari autori*. Questa iniziativa si avvaleva della collaborazione — fra gli altri — di Antonio Petito; del barone Michele Zezza, autore di innumerevoli poesie «scritte per strenne, per giornali, per monacazioni, per onomastici e per matrimoni» ³; di Ferdinando Bottazzi, ellenista, «cultore di latine e toscane lettere» ³; di Michele Capaldo, maggiore del corpo del genio ed autore di un canto di sessanta sestine dal titolo *Napoli dinto a le ffrasche, zoé quatt'anne de Cuccagna* ³; di Pasquale Altavilla «borbonico di razza galantuomo a tutta prova, comico di vaglia e suonator di chitarra amabilissimo» ⁴, oltre che principale attrazione del *San Carlino* dal 1834 al 1873; del duca Antonio de Lerma di Castelmezzano, commediografo, «intelletto colto, spirito arguto, coscienza retta» ⁴, nonché inventore di «quella specie di *fèeries*, note nella storia teatrale col nome di *riviste*, e che si proponevano di passare in rassegna, a ogni principio d'anno, gli avvenimenti e i tipi più notevoli dell'anno tramontato» ⁴.

Molte delle canzoni della raccolta erano dello stesso Chiurazzi, che amava celarsi dietro vari pseudonimi: Anacreonte Chiurazzi, Senofonte Chiurazzi, Anna Maria Chiurazzi, Lucia Riughizzi.

La Chitarra Napoletana riunì per la prima volta intorno a un progetto a lunga scadenza una serie di personaggi, impegnandoli semi-professionalmente a produrre canzoni in numero e a date fisse.

La pubblicazione delle canzoni avveniva su fogli volanti che, alla fine, erano destinati ad essere riuniti in album. Era possibile per i compratori sottoscrivere una sorta di abbonamento.

Un'altra iniziativa dell'eclettico Chiurazzi fu un concorso per la canzone di Piedigrotta che fu annunciato il 29 luglio 1877 su «*Lo Spassatiempo*», giornale di prose e versi dialettali di cui egli iniziò le pubblicazioni nel 1875 e a cui collaborarono molti dei personaggi coinvolti nella operazione de *La Chitarra Napoletana*:

«Aviso a li maste de museca»

«Chi mettarà la meglio museca ncoppa a sta canzona (*Dimane po' facimmo sto servizio*, di Lucia Riughizzi, N.d.A.) nuje nce la stampammo e lle dammo lo premmio de na copia de sto giornale da che è principiato

nfino ammo. Le museche se consegneranno sotto a no finto nomme, reterannone la ricevuta. Fatto la sceveta, l'autore se farà conoscere. L'esamenature sarranno maste addotte e canosciute, che doppo se saparranno.(...)»⁵.

Il 2 settembre — poco prima di Piedigrotta, dunque — si ebbe l'esito del concorso: la commissione, presieduta da Lauro Rossi direttore del collegio di musica, aveva designato come vincitore Enrico Apostolico, allievo del più famoso Francesco Palmieri.

Ma le motivazioni che spinsero l'editore Chiurazzi ed i suoi collaboratori verso la produzione vernacola non erano solo di natura commerciale.

Infatti Chiurazzi e gli altri facevano parte dell'*Accademia dei Filopatrìdi* che, nata nel 1877, ebbe dal 1878 come organo ufficiale proprio *Lo Spassatiempo*.

L'accademia aveva come intenti statutari quelli di studiare il dialetto e di stabilirne le regole dell'ortografia in modo che — come scrisse l'accademico Bugni in una sua comunicazione agli associati —

«... se si dovesse avverare il manzoniano vaticinio che la lingua italiana debba prevalere, unificandosi in tutta la nostra penisola, noi del dialetto conserveremo almeno l'illustre cadavere intatto, e tale da scorgervisi quale e quanto era vivente, così che non pervenga ai posteri inesplicabile. (...)»⁶

Negli intenti dichiarati l'attività dell'accademia sembrerebbe inserita nel movimento moderato post-unitario che — in opposizione alla soluzione manzoniana della questione della lingua — individuava nei dialetti non gli avversari da battere ma «serbatoj di nuova vita, (...) vene di succhio fecondatore, (...) esperimenti e indizj d'un'ottima forma di letteratura popolare»⁷.

Anche i Filopatrìdi asserivano, infatti, di voler arricchire e preparare attraverso la ricerca e lo studio di un «passato» dialettale, un «avvenire» in cui riponevano «dolci speranze» per il costituirsi di una lingua italiana «da usare nel favellare»⁸.

Ma ciò che in realtà essi miravano a continuare, con la loro opera di studio, era la tradizione del «dialetto colto»:

«... Giova altresì augurarsi che i Soci più pratici, a cui è commesso il compito di una Grammatica del dialetto, vorranno darvi opera alacre, perché bene e diligentemente se ne stabiliscano i termini, oggi turbati da uomini valenti in ragion filologica, ma che tentar vorrebbero delle innovazioni non consentite dall'uso, dall'autorità degli scrittori e dalla ragione. Imitino dunque i soci l'esempio di Virgilio, che dal fango di Ennio trasse l'oro: ed indagatori prudenti del sermone popolare, come fa l'ape, ne succhino le più vezzose immagini e ne ingemmino le loro scritture. Così operando si renderanno benemeriti non solo della città natale, ma ancora dell'Italia, dell'arte e dell'umanità, continuando e compiendo una mis-

sione eminentemente civile, iniziata già con tanto splendore dai sapientissimi nostri padri...»⁹.

Uno dei principali compiti che essi si proponevano era quello di sottrarre il materiale linguistico dialettale alle inevitabili alterazioni; di fermarlo e fissarlo — stabilendone le regole fonetiche, ortografiche e grammaticali — per conferirgli la «nitidezza» e la «eleganza» che si convengono a una *lingua*.

E tramite questa lingua — in un progetto che li allontanava e separava definitivamente dal dibattito ideologico e politico nazionale — essi si prefiggevano di ammaestrare e dirigere il «popolo» in un progetto «pedagogico»¹⁰ che solo in apparenza si ispirava alla funzione della lingua nel programma moderato.

In questa azione di «elevazione» del dialetto e di «educazione» del popolo, gli accademici si scontrarono spesso e violentemente con la realtà del parlato del primo e con la recalcitranza del secondo.

Ad esempio Pietro Martorana, collaboratore de «*Lo Spassatiempo*» e accademico dei Filopatrìdi, «oppositore di quelli che ardiscono dire che il dialetto napoletano sia buono per le buffonerie e le oscenità soltanto»¹¹, così scriveva:

«...Le varie canzoni messe a stampa nei fogli volanti senza nome di tipografia sono cose che schiodano, non che la ferma pazienza del pubblico, le Muse istesse del Parnaso. Per costoro che anche nel passato hanno goduto la piena libertà di spropositare, sarebbe conveniente che sotto l'impero della libertà vi fosse una revisione, non mica nel fine di inceppare le libere manifestazioni dello spirito, ma per onore del paese soltanto. Ci si perdoni, anche a noi questo paradosso, effetto del vivissimo amore che sentiamo pel decoro del nostro paese; imperciocché molti moderni aristarchi giudicano da un sol foglio; e se a lor ne capita uno di questi, han molte ragioni di dire goffo il dialetto e i Napoletani...»¹².

NOTE

¹ Da «*L'Opinione*», Napoli 15 aprile 1879 (Cottrau era morto da 15 gg.)

² Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

³ Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

⁴ Aniello Costagliola, *Napoli che se ne va*, 1^a ed. Napoli, Giannini, 1918, attualmente Napoli, Berisio 1967.

⁵ «Chi metterà la miglior musica su questa canzone noi gliela stamperemo e gli daremo in premio una copia di questo giornale da quando ha cominciato le pubblicazioni fino ad oggi. Le musiche si consegneranno sotto falso nome, ritirandone la ricevuta. Fatta la scelta, l'autore farà conoscere il suo nome. Gli esaminatori saranno maestri dotti e conosciuti i cui nomi si conosceranno in seguito».

⁶ Giacomo Bugni, *Prologomeni*, in *Statuto dell'accademia dei Filopatri di Napoli*, Napoli 1877.

⁷ Cesare Correnti, *Scritti in parte inediti e rari*, a cura di T. Massarini, Roma 1892. Citazione tratta da: Claudio Marazzini, *Dibattiti ideologici e questione della lingua*, in «*Sigma*», anno XI, n. 2/3 1978. Sull'argomento si vedano anche: Giovanni Battista Bronzini, *Unità d'Italia: lingua nazionale e poesia popolare*, in «*Cultura neolatina*», 1971 e Alberto Asor Rosa, *Una lingua per la nazione*, in *La Cultura*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi 1975.

⁸ Giacomo Bugni, *Prologomeni*, cit.:

«...Per arricchire la storia d'irrefragabili testimonianze ora si frugano con ardore febbrile archivi e biblioteche per trarne fuori le preziose carte del medioevo. La filologia fa tesoro di forme e di voci per arricchire il linguaggio politico, diplomatico, del commercio, delle arti. La storia è appunto nei vecchi parlari in cui si rivela l'indole de' popoli; e non sarà mai soverchia copia di siffatti documenti, di che maravigliosamente abbondano i dialetti, a chi sa bene leggersi dentro. (...)».

⁹ Giacomo Bugni, *Prologomeni*, cit.

¹⁰ «... Inoltre si prefigge il virtuoso scopo di restituire a corretta morale la plebe nostra, in ispezialità per mezzo delle rappresentazioni teatrali, dove è a desiderare che il popolo rida non per insulse e ignobili scede, per lazzi indecorosi, per motti che suppongono lerci significati; ma venga a far parte della garbata ilarità gustata dalle persone a modo, e applaudisca a' sali, agli accidenti, a' que' tratti che hanno del lepido, del saporito, del grazioso...» - Giacomo Bugni, *Prologomeni*, cit.

¹¹ Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

¹² Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

Casa ricordi a Napoli¹

Nel 1846 Pietro e Lorenzo Clausetti, trasferendosi a Napoli da Milano, impiantarono una calcografia ed aprirono un negozio di articoli musicali «*rimpetto al teatro S. Carlo*». Avrebbero avuto destino comune a numerosi altri editori musicali napoletani dell'epoca, se la loro storia non si fosse intrecciata con quella della casa editrice milanese di proprietà di Giovanni Ricordi. Il padre dei due — Carlo Clausetti, commerciante in peltro e buon dilettante di musica — aveva collaborato con Ricordi già dalla fondazione della casa editrice (avvenuta nel 1808). Riforniva infatti Ricordi di lastre calcografiche per l'incisione degli spartiti: un sistema del tutto nuovo, in un'epoca nella quale la musica veniva perlopiù copiata a mano.

Fino alla emigrazione nella capitale borbonica, anche Pietro e Lorenzo avevano lavorato negli stabilimenti Ricordi, e lì si erano impadroniti del mestiere.

L'azienda dei due Clausetti prosperò a Napoli fino al 1860 (anno in cui pubblicarono un catalogo abbastanza ricco e variato) quando, con l'unificazione italiana, si posero per Ricordi problemi di presenza nel Sud dell'Italia.

Giovanni Ricordi aveva riscattato dalla Girard già nel 1834 il diritto di proprietà assoluta sulle partiture e riduzioni delle opere nuove scritte per il San Carlo; nel 1838 condusse la stessa operazione con Fabbricatore. Sempre in questa ottica Ricordi si recò a Napoli nel 1844 per contrattare con Edoardo Guilleme (impresario dei Reali Teatri di Napoli) la cessione di tutte le opere rappresentate fino a tutto «Il Sabato di Passione 1848».

Napoli, dunque, come centro musicale fra i più importanti d'Italia e come maggiore città del mezzogiorno rappresentava una «piazza» indispensabile per la costante espansione della Ricordi.

I Clausetti, messi di fronte all'alternativa di lottare con una rivale tanto potente e organizzata oppure allearsi con essa, optarono per la seconda soluzione: costituirono infatti una società commerciale con Tito Ricordi, succeduto al padre Giovanni nella guida dell'azienda.

Nacque in tal modo la *Tito di Gio. Ricordi & F.lli Clausetti*, società cui venne affidata la vendita in esclusiva delle 33.000 edizioni Ricordi per l'ex Regno delle Due Sicilie.

Quattro anni più tardi Ricordi assorbì completamente l'azienda dei Clausetti: per 70.000 lire questi cedettero il negozio in via S. Carlo, lo stabilimento calcografico in Via Nunziatella e le oltre 30.000 lastre calcografiche di loro proprietà. Nacque così la prima succursale Ricordi: Pietro Clausetti ne divenne il gerente mentre Lorenzo assunse la direzione dello stabilimento calcografico.

La Ricordi non era nuova a questo tipo di operazioni. Il suo processo di accentramento nel campo dell'editoria musicale era cominciato nel 1837, con l'assorbimento del reparto musicale della ditta milanese di Ferdinando Artaria e Figlio. Nel 1840 aveva inglobato anche lo stabilimento tipografico di Gaetano Longo assumendo con esso il diritto di fregiarsi della dicitura *Imperial Regio Privilegiato Stabilimento Tipografico* nella intestazione.

Nello stesso periodo — come abbiamo visto — aveva anche ottenuto la proprietà di gran parte dei fondi delle due maggiori case editrici napoletane. Dopo l'incorporazione dello stabilimento musicale di Pietro e Lorenzo Clausetti la Ricordi acquisterà nel 1887 la napoletana Dal Monaco e la fiorentina Guidi e, nel 1888, la casa editrice del suo grande rivale, il milanese Francesco Lucca, acquisendola dalla vedova di questi per la «favolosa» somma di un milione di lire.

Come si vede la Ricordi era solita salvaguardarsi dalla potenziale concorrenza di altre case editrici che stessero sperimentando nuove tecniche o fossero in possesso di buoni fondi musicali: la strategia era quella di assorbirle, incamerarne gli archivi e adottarne le innovazioni. Niente di inusuale, quindi, nel fatto che facesse ricorso all'incorporazione anche nel caso dei Clausetti.

L'avvenimento diventa interessante per noi in quanto, in seguito all'apertura di questa filiale napoletana, divenne per essa quasi inevitabile occuparsi anche di canzoni dialettali napoletane. Nel primo catalogo completo delle opere Ricordi del 1875 fra i canti popolari toscani e quelli veneziani trovavano posto circa cinque pagine di canti popolari napoletani, perlopiù ordinati in raccolte. I titoli di queste ricordano da vicino quelli delle raccolte Girard/Cottrau — *Le Montanine, I canti della Collina, Le Brezze Marine, Ischia e Sorrento, Le Napolitane, Aure dell'Infrascata*, etc. — così come coincidono i nomi degli autori delle musiche — Biscardi, Mercadante, Labriola, Ricci, Florimo. Anche i titoli delle canzoni sono quelli già incontrati nei *Passatempi Musicali* di Cottrau e nelle raccolte che ad essi fecero seguito: *La Festa di Piedigrotta, Antonia, Aizaje l'uocchie 'ncielo, Cicerenella, La Luisella, Don Ciccillo alla fanfara...*

Ricordi non aveva fatto altro che affidare a musicisti già esperti del genere i rifacimenti e gli arrangiamenti di canzoni già note per produrre album, spartiti, raccolte destinati alla produzione di musica in casa come da anni facevano gli editori napoletani. Un'operazione ormai consueta (anche se «il tocco» Ricordi si sente nella nitidezza della stampa e nella cura delle

edizioni) ripetuta come risulta dal catalogo anche per i canti delle maggiori regioni d'Italia, ridotti ed adattati per pianoforte e accomodati per una funzione salottiera e «gastronomica».

Infatti, il bisogno di musica «facile» da comprendere e da eseguire cresceva con il crescere della nazione e dei nuovi ceti borghesi, con il precisarsi di una nuova sensibilità, di nuovi modi di vivere. Ed era al melodramma, una delle grandi passioni di questa nuova nazione, che si richiamavano molto scopertamente le musiche di accompagnamento delle canzonette delle raccolte. Esso esercitava infatti in quegli anni una vera e propria dittatura sul gusto ².

Non a caso due delle canzoni più note del periodo — *Fenesta ca lucive* e *Te voglio bene assaje* — sono state con insistenza attribuite rispettivamente a Bellini e Donizetti. Anzi, la musica della prima si rifaceva con molta chiarezza ad un'aria della *Sonnambula*.

D'altra parte queste musiche non potevano non risentire di un particolare modo di consumare l'opera che ne perdeva di vista il corpus intero, prediligendo il ricordo di arie celebri: si scindevano così, nella memoria e nell'esecuzione i pezzi di maggior effetto e di più facile memorizzazione, secondo quella prassi per la quale *La Bohème* diviene *Che gelida manina* ed *il Barbiere di Siviglia*, *Figaro qua Figaro là*.

Prassi che determinò per tutto il secolo il nascere ed il prosperare di una produzione editoriale, fatta di riduzioni, scherzi, fantasie, variazioni sui temi musicali più celebri, della quale anche i *Passatempi Musicali* di Cottrau erano un esempio.

Nessuno meglio di Tito Ricordi, maggior produttore del genere, può offrirci quadro più attendibile sia della produzione che del pubblico cui essa era destinata:

«...Quelli che scrivono fantasie e variazioni sanno benissimo che dai compratori, dai dilettanti si ricerca non la nuova forma, ma la sostanza che ad altri appartiene. Si domanda la fantasia sopra i motivi d'opera esclusivamente per i temi che racchiude, cosicché la mancanza sola del titolo dell'opera a cui fu tolto a prestito il tema, basterebbe ad arrestarne lo spaccio. (...)» ³.

Ed egli fu sempre attentissimo ai gusti e ai consumi del suo pubblico. Proprietario della maggior parte della produzione operistica italiana, faceva elaborare dai moltissimi maestri che lavoravano per lui tutti gli adattamenti, i pot-pourris e le fantasie atte a soddisfarne i bisogni.

Inoltre era solito commissionare agli autori che formavano la sua vasta ed abile «scuderia» di talenti un certo numero mensile di romanze; altro genere di gran voga nei salotti, nelle sale da concerto, nelle stazioni termali, negli hotel e nei caffè.

La Ricordi si distinse anche per l'attenzione prestata alla rappresentazione pubblica dei prodotti della casa; per la cura con cui sceglieva teatri e compagnie, negando la rappresentazione delle opere quando non ne fosse più che assicurata la perfetta esecuzione o imponendo brani poco richiesti con la forza contrattuale conferita da un catalogo ricchissimo di successi ⁴.

Infatti l'organizzazione della editrice rivelava già in tempi abbastanza remoti una lungimiranza che in parte può spiegare il grande e duraturo successo commerciale. Già dal 1840 essa iniziò ad esempio a proteggere i propri fondi musicali dalla pirateria imperante ⁵ e a preoccuparsi di riconoscere i diritti agli autori.

La Ricordi era dunque una organizzazione editoriale modernamente e dinamicamente concepita che riusciva ad abbracciare l'intero ciclo della produzione: dalla ideazione di prodotti confacenti ai gusti del pubblico fino alla loro imposizione sul mercato. Tuttavia risultava difficile l'inserimento delle canzonette dialettali napoletane in questi modi di produzione.

Il terreno maggiormente praticato dalle maggiori case editrici napoletane — quello delle raccolte da salotto — era strettamente contiguo a quello della produzione cittadina artigianale-popolareggiante e semi-dilettantesca «colta».

Una casa editrice come la Ricordi rischiava di scontare sul piano produttivo e della vendita la forzata lentezza nel recepire, rimaneggiare e riproporre il prodotto.

Anche la strada della produzione di nuove canzoni che abbiamo visto percorrere a Chiurazzi era, ferme restando le «vecchie» caratteristiche della produzione e dei produttori, di scarsa praticabilità. Infatti solo una piccola casa editrice come quella di Chiurazzi poteva ragionevolmente sperare di far fronte agli impegni assunti con il pubblico servendosi del lavoro dei dilettanti, appassionati o semi-professionisti. Non solo un piccolo libraio-editore aveva oneri e impegni relativamente limitati ed era moderatamente esposto a rischio; in questo caso giocavano anche un grosso ruolo mentalità, cultura e organizzazione del lavoro.

Gli impegni, le scadenze, gli investimenti di una casa editrice grande, strutturata e diversificata come la Ricordi richiedevano un'elevata divisione del lavoro, il rispetto dei tempi e delle modalità produttive, una precisa concatenazione delle fasi lavorative.

La professionalità e l'affidabilità di chi entrava in contatto con un tale tipo di organizzazione dovevano essere alte: il lavoro aveva scadenze precise ed il prodotto doveva rispondere ad altrettanto precise caratteristiche.

La Ricordi continuando ad occuparsi di canzonette napoletane ed a produrre raccolte, album e spartiti di notevole qualità e in notevole quantità, aveva di fronte un'alternativa: o modificare secondo le sue esigenze i processi di produzione, le caratteristiche e gli autori delle canzonette dialettali napoletane; oppure arrivare «seconda» in un «affare» che sembrava avere tutte le probabilità di diventare lucroso.

NOTE

¹ Le notizie contenute nel seguente paragrafo sono dovute — quando non altrimenti indicato — alla cortesia della Ricordi & C., al suo archivio storico, nonché alla personale disponibilità del curatore di quest'ultimo, Carlo Clausetti jr.. Le notizie più generali sulla casa editrice sono state tratte da: Claudio Sartori, *Casa Ricordi 1808/1958*, Milano, Ricordi 1958.

² Cfr. Giorgio De Maria, *La funzione storica degli scialacquatori di suoni*, in *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani 1964.

³ Tito Ricordi, *Rapporto al congresso di Bruxelles*, in «*La Gazzetta Musicale di Milano*», 10 ott. 1858. Nel 1858 Charpentier e Hachette — *commercianti librai* — organizzarono questo congresso per discutere sulla tutela della proprietà intellettuale. L'intervento di Tito Ricordi — lungo, articolato e interessante — venne pubblicato sul giornale da lui stesso diretto ed edito.

⁴ Indicativa, in tal senso, la corrispondenza fra la sede di Milano e la filiale di Napoli, riguardo alla richiesta del teatro napoletano *Bellini* di ottenere in rappresentazione *L'Aida*. Quest'ultima venne concessa al teatro solo a patto che in cartellone venisse aggiunta un'opera di Gaetano Luporini. A questo proposito la sede milanese così si esprimeva: «... Capirete bene che noi scritturiamo dei maestri e spendiamo non poco denaro per far scrivere le opere dobbiamo pure provvedere a farle rappresentare, e, giacché difficilmente si incontrano impresari che si prestino di buona voglia, bisogna *gentilmente* costringerli allorché hanno bisogno di noi (...).» (lettera del 14 luglio 1896, *Archivio Ricordi*, Milano).

⁵ Appunto nel 1840 Ricordi inviò al governo austriaco un memoriale per sollecitare la conclusione di una convenzione con il Regno di Sardegna in materia di uniforme e costante protezione della proprietà intellettuale nei due stati. A tale convenzione aderirono tutti gli stati italiani ad esclusione del Regno delle due Sicilie. In tal modo Ricordi si garantiva la necessaria tranquillità nel lavoro e, data la quantità di partiture di cui era ormai proprietario, una situazione di semi-monopolio. La proprietà intellettuale fu un grande problema degli editori dell'epoca, data l'assoluta carenza di legislazione in merito. Carenza che aveva permesso il consolidarsi a sistema dell'abuso esercitato da editori-pirati e copisti, la maggior parte dei quali era concentrata proprio a Napoli. Così si esprimeva Tito Ricordi, nel 1858: «... Si sa come nelle Due Sicilie la pirateria e la contraffazione napolitana sono più acerbi e vergognosi di quelli che in passato recava il Belgio, inquantoché esercitandosi le ruberie sulle produzioni esclusive dei connazionali si verifica una specie di furto domestico di cui risente l'onore, l'interesse morale e materiale, lo sviluppo intellettuale di tutta la nazione...» (Tito Ricordi, *Rapporto al congresso di Bruxelles*, cit.) Inoltre i Ricordi, coadiuvati da ottimi legali, studiarono le migliori forme di contratto fra autore ed editore, prevenendo spesso la legislazione in materia.

APPENDICE

Una passeggiata al Molo

Carlo Augusto Mayer (*Neapel und die Neapolitaner oder briefe aus Neapel in die Heimat*, cit.) in una passeggiata al «molo». Questo era uno dei luoghi tradizionali dei divertimenti popolari, sede di vari teatrini, oltre che di saltibanchi, guitti e ciarlatani. In questa particolarissima «Torre di Babele» si intrecciavano messaggi, codici, sistemi e linguaggi dei più diversi ambiti dell'esperienza e si incontravano esponenti di culture diverse (marinai, contadini, artigiani, popolo basso e popolo grasso): si metteva «in scena» e in atto insomma, una parte di quel complesso processo di circolazione che diede corpo al tessuto culturale tipicamente napoletano.

(...) Chi vuol imparare a conoscere i divertimenti giornalieri del popolo, deve frequentare innanzi tutto la strada del Molo, dove, soprattutto di sera, svariati artisti e virtuosi, come da noi tutt'al più li raccoglie un solo mercato annuale, si producono davanti ai lazzaroni e ai barcaioi. In questo quartiere chiassoso e allegro, dove il S. Carlino e un altro teatro buffo, il teatro del Fondo, e due teatri di marionette, apprestano diletto ai principi e ai mendicanti, dove la posta raccoglie la gente affaccendata e i caffè radunano l'oziosa, dove un fiume ininterrotto di marinai, di soldati, di barcaioi, di stranieri scorre avanti e indietro, andiamo anche noi passeggiando e chiacchierando.

Qua il dottore delle meraviglie, innalzando sopra la folla bandisce unguenti e essenze, là un domatore di animali fa fare gli esercizi a uno strano topolino e a una vipera resa innocua, più in là un omettino accende un fuoco di artificio. «Vedete, Signori; vedete!» esclama «Fa molti scherzi; sempre altri scherzi». Davanti a un «basso» su un banco, un paio di atleti suonano le nacchere e la tromba; Baiazzo celebra l'arte del mangiatore di fuoco, e bandisce i suoi migliori giochi, per attirare gli esigenti uomini di mare.

All'ingresso del teatro di marionette i Pulcinella invitano con voce stridula gli onorevoli signori lazzaroni a vedere il meraviglioso assedio di Corinto e come «Sua Eccellenza il Console Mummio» alla fine della «tragedia» fa saltare per aria la Cittadella; al che segue un balletto comico, eseguito pure da marionette, di cui la più bella, splendente di velluto di seta, e di lustrini d'argento, appare sulla porta, e ammicca facendo vezzi con la testina. Entrano spettatori su spettatori, comincia la rumoreggiante musica dei giannizzeri e attira sempre nuovi spettatori, dal tempio delle muse si sente declamare ad alta voce. Altrettanto possente risuona una ventina di passi più in là la voce del cappuccino, che giù da uno scanno, dipinge le pene dell'inferno. (...) Là uno smacchiatore e un lustrascarpe — sia lode

a lui! che si cura di questo— ha raccolto intorno a sé un piccolo pubblico. Ecco, prende per il colletto un giovane passante. «Vedete, signori» esclama «questa macchia di olio grossa come una mano qui sulla giubba del mio piccolo amico! Vi faccio cadere sopra una goccia di quest'acqua meravigliosa, spazzolo, uno, due e tre! e la giubba è pura come la Santa Vergine. Comperate, signori, comperate la boccetta per due grani! Ma vogliate prendere pure un pezzetto di questo famoso lucido di scarpe, per poter rendere almeno per cinque anni lucenti come acciaio le vostre scarpe: non pagate che cinque grani. Cinque grani, miei protettori! una piccolezza per tali signori!».

Non lungi un abruzzese, che compare in una pelle di agnello bianca, fa esercitare il suo cane barbone; due soldati siciliani, due giovani mendicanti e un pittore che disegna l'artista, sono i suoi spettatori. Accanto al gruppo modesto, un uomo solleva una vecchia suola consumata, e la elogia come moderna, e fine come la suola di sua maestà il re, altri altrettanto splendidi pezzi di vestiario giacciono al suolo, e più in là un vecchio saltimbanco canta (come un gallo) davanti a una grande tela cerata su cui è ritratta una serie di immagini della vita di S. Gennaro, una canzone senza fine. Il suo nipotino, in camicia, accompagna il canto su un violino scordato.

Andiamo al Molo. Qui, dinanzi a una folla, l'illusionista accanto al suo tavolino magico, e da una coppa stregata, ancor vuota, fa uscire una ventina di palle. Un indovino siede a una piccola tavola tarlata, su cui giacciono libri con segni astronomici. Accanto a lui un antiquario ha disposto a terra i suoi quadri e libretti, e per passare bisogna scavalcarli. Una serie di fogli rappresenta lo sviluppo embrionale dell'uomo dalla concezione alla nascita. Il re dei Pulcinella di Napoli, che non si dà al servizio del teatro delle marionette, recita un paio di passi più in là, in vista delle navi e del Vesuvio, un monologo dalla sua cassetta e a scosse sale a lui, come un profumo di olocausto, un riso incommensurabile. Ma, attenzione! Il cantastorie racconta a una folta cerchia di ascoltatori le sue storie. È la favola di Turandot. Marinai seggono fumando sui banchi intorno a lui, per un attimo un paio di facchini, che passando trasportano una cesta sulla testa, stanno ad ascoltare. Due ragazzi ignudi giacciono mangiando bucce di arancio su un muretto basso del porto o stanno accoccolati in strettissima cerchia con le gambe incrociate. Ora il cantastorie si mette a cantare con voce melodiosa. Due ragazzi, che un terzo ragazzo ha pizzicato, fanno un salto gridando. Il cantastorie solleva serio il suo bastone, e i gatti che si mordevano stanno di nuovo quieti.

Ma dov'è il cantore di Rinaldo? Ah, egli è là, accanto al vecchio battello di linea Vesuvio! È un vecchio con gli occhiali, tiene in mano un foglio scritto. Attenzione! Egli legge con voce tremante un paio di stanze, poi getta con violenza in terra il suo cappello. «Così» egli esclama «la bella Brandimarte dal bianco pennacchio gettò a terra Sacripante; dalla mano

di una donna il circasso millantatore fu sbalzato di sella, il turco, l'infedele, il c...! Ma dove abbiamo lasciato la bella Angelica?» egli domanda, trattenendo il fiato; «Essa sta accanto a Sacripante» dice un marinaio «e il suo cavallo pascola sulla riva del mare» «Bravo, bravo!», ripete il vecchio e continua con molto pathos. «Qual istordito e stupido aratore, ecc.»

Un declamatore e due narratori intrattengono attualmente ogni pomeriggio il pubblico sul Molo. Il primo resiste anche al tempo peggiore; almeno, io lo incontrai durante una tempesta, mentre taceva ogni lavoro, e le barche da pesca da tempo erano state tratte a riva, col suo piccolo cerchio di ascoltatori fedeli in un angolo del molo, dov'erano riparati dal vento e dall'infrangersi delle onde. I declamatori e i cantastorie sono chiamati anche banchi, poiché essi pongono dei banchi per gli ascoltatori regolari, che alla fine gettano nel cappello delle monetine di rame. Spesso incominciano e chiudono con preghiere e invocazioni alla Madonna. Il declamatore recita dall'Ariosto, dal Tasso, dal Ricciardi, dai Reali di Francia, i cantastorie che si servono scambievolmente ora della lingua italiana, ora del dialetto napoletano, attingono naturalmente dalle più varie, qui ricchissime fonti, e foggiano arbitrariamente la loro materia, mescolandovi allusioni, facendo delle osservazioni dilucidatorie, spesso moralizzando. Sebbene siano poveri e malvestiti quasi quanto il loro pubblico, pure sentono di avere, e difatti hanno per il popolo un valore incommensurabile. (...) È interessante la grande e appassionata partecipazione del popolo per Rinaldo, in napoletano Linardo. Tra tutti i cavalieri della poesia romantica egli è il suo eroe preferito, e se qualcuno ha l'ardire di lodargliene maggiormente un altro, egli viene a discussioni e giunge financo a una lotta sanguinosa. Una volta la moglie di un barcaiolo, con cui spesso andavo per mare, si lamentò con me: «Stasera, disse, mio marito torna a casa con atti d'ira e con le lacrime negli occhi. Cos'hai, gli domando. Maledetto Medoro! egli risponde. Medoro, gli domando ancora, chi è? Medoro, il moro, risponde furibondo, ha ancora portato via la bella Angelica; ciò a cui non è riuscito il nobile cavaliere cristiano, è toccato al diavolo nero. Che m'importano il moro e il cavaliere cristiano, io rispondo. Andiamo a mangiare. Che! egli grida e mi percuote sul volto, non t'importa di Orlando? e neppure di Linardo? come, neppure di Linardo? Oggi non mangerò e neppure tu devi mangiare. Se avessi qui il moro; gli vorrei amareggiare il suo amore». (...)



In questa e nella pagina seguente:
La Serenata e I Viggianesi di Filippo Palizzi, tratte da *Usi e Costumi di Napoli e Contorni*, cit.



Cantori girovaghi

Una piccola galleria di personaggi «deputati» alla diffusione di romanze e canzoncine in voga: partecipi di più livelli culturali e musicali, contribuiscono alla creazione dello stile di canto «napoletano».

Nella pagina precedente l'illustrazione raffigura i *Viggianesi* «figli della musica, che traendo una vita nomade vanno accattando un pane con l'arpa», diffondendo «le armonie dei nostri pastori, de' nostri devoti» e, non ultime, le canzoni che essi compravano «al prezzo di un grano per ciascuna dai venditori che con un fascio di tali canzoni schiamazzando fanno il giro di tutta Napoli» (Giuseppe Regaldi, *I Viggianesi*, in *Usi e Costumi di Napoli e Contorni*, cit.).

In questa pagina e in quella seguente: *Don Antonio 'o cecato*, famoso cantore girovago cui si fa riferimento in un buon numero di testimonianze.

Anno I. — Numero 51 Costa UNO Sordo Esce ogni Domenica

LO SPASSATIEMPO

VIAZZE E PROSE (PATTI) NOVE E BECCHE

DE LUIGI CHIURAZZI E D'ALTRE

L'associazione se fanno a Napoli, a lo Liario de le Pigne, mo, Chiazzia Cavour 47.
Lettere, vaglie, manoscritte, tutte ntestate e affrancate a lo direttore L. Chiurazzi.

Napole 20 Frevaro 4876

LEGGITE BUONO!!!

Avisimmo a l'associante nuosto che n' altro numero nec sta pe ferni l'anno de l'apparo. Chillo poche che ancora anno da javare auito a chille che bonno continovare ad avere lo giornale che manasso li scorde, si nò non anno niente chiu:



DON ANTONIO LO CECATO

Vaco attorno a la cetà
Pe sonare e pe cantà.
Mò so biechio e so cecato,
Aggio perzo voce e sciato;
Ritto s'è lo violino,
Manco cchiù va no carrino.
Comme faccio pe campà?
Don Antò: haio da crepà!

STORIA DE NAPOLE (50)

SPALEFECATA A LO VASCIO PUPOLO
DA LUIGI CHIURAZZI

(Vide lo numero passato)

D. E' evette mo' l'era Ferdinando IV?
R. Avevno combinato lo matremmonio co la figlia de lo Imperatore Francesco I, Maria Giuseppa Arciduchessa d'Austria, chesta pe drancuto s'appartechiava pe lo matremmonio se nno morette, o a cagno d'ossa se pigliava l'antra sora a nommo

Ah destino, ah sciorta perra!
So arreddutto uchiata terra:
Vide vi chisto trombone
Chiu de me soua a scassone.
Vide, vi' chesta chitarra
La sorrè che sempe sgarra
Non la sape maje piglià,
E sta sempe a scombinà.
Pe sti duje già rinomate
Professure sfrantomate,
Doppo ditto na canzone
Stong'a avè no pernacechioue.
Sento di: moscia è la sacca:
Don Antò, passa la vacca:
Chesta vita mberetà
Non se po chiu sopportà.
Comme è fatto chisto munno!
Chi va opoppa e chi va nfunno.
Chillo ngrassa, veve a magna
Sempe minzio a la cuccagna.
Chisto dinto a lo denocchia
Pe la famma se sconocchia:
Ed io po ch'aggio da fa?
Ngotto neurpe e aggio sbottà
Tutto chesto che succede
Se po di, ma non se crede.
Neuollo a me sò tanta guaje,
Che non bonno ferni maje.
Chesta panza è na pellocchia,
Quanto sta chiu s'arpeccchia.
La vorria mo fa schiatta
Pe fermire de cantà.

GIUSEPPE VERACE

Maria Carolina. Accompaniata che fuje a Napole da lo frato suo Pietro Leopoldo, che regnava a Firenze, fujeno fatte li festine de lo sposarizio lo juorno 22 maggio 1788. L'anno appresso se nno morette lo Papa, e fuje fatto Clemente XIV, e lo re Ferdinando lo tornajo le terre de Roma che gli s'arova pigliate, e sto nuovo Papa, recano sotto la cacciata de li Gesuite. Non passaje gran tempo e sto Papa se nno morette e benette Pio VI.

D. E' stettimo co' l'era co chi d'altro Papa?
R. Assenno che Roma levara lo dritto ncoppa Napole d'avere ogni anno a lo juorno de san Pietro lo rialo ditto la China che beneva ad essere, comme avimmo ditto a l'autra vota, de no caval-

Don Antonio 'o cecato

Nel «*Giambattista Basile*» (1907) Giovanni Capurro, famoso autore di canzoni (fra le altre *'O sole mio*), rievoca ancora una volta la figura di «Don Antonio 'o cecato». Sono pagine forse meno famose di quelle digiacomiane di *Celebrità napoletane* (1986), ma certamente più attente — data anche l'impostazione rigorosa e «scientifica» del giornale che le ospitava — ai piccoli particolari concreti, ai dati e alle informazioni. Il brano non manca di



Spartito Ricordi del 1896; illustrazione di P. Scoppietta.

riflettere, comunque, l'ansia che accompagnava, a Napoli, le fasi della «modernizzazione» cittadina: si noti, infatti, il rilievo dato al legame di «Don Antonio» con la tradizione. Quest'ultima e il vecchio cantore girovago sono costretti insieme — al sopraggiungere del «nuovo» (lo «sventramento») — a cedere il passo, ad alienare i loro stessi strumenti e, infine, a morire. Ma, con un simbolico «scambio del testimone» — il violino — Capurro si pone come continuatore dell'opera di Don Antonio e, dunque, della più genuina «popolarità» napoletana.

«Numero del registro: 204. L'anno 1893 il diciannove di marzo, a ore dodici meridiane e minuti trenta, nella casa Comunale, davanti di me avvocato Raffaele Grignetti, vice sindaco aggiunto, con atto del sindaco, del 13 febbraio ultimo, ufficiale di Stato Civile del Comune di Napoli — Porto — sono comparsi Francesco Cozzolino di anni 31, calzolaio, domiciliato in Napoli, e Vincenzo Lentini di anni 28, ramaio, domiciliato in Napoli, i quali mi hanno dichiarato che a ore pomeridiane 9 di ieri nella casa posta in Vico Stella al n. 12 è morto Silvio Antonio di anni 76, suonatore, residente in Napoli, del fu Vincenzo — si ignora la madre — celibe.

«A quest'atto sono stati presenti quali testimoni Giuseppe Buonaccorso di anni 59, locandiere, e Raffaele Valiante di anni 33, bettoliere, ambi residenti in questo comune.

«Letto il presente atto a tutti gl'intervenuti, lo hanno meco firmato i soli dichiaranti essendo i testimoni analfabeti. Cozzolino Francesco, Lentini Vincenzo, Raffaele Grignetti».

Dunque Don Antonio 'o cecato, nel mese di marzo 1893 morì nella locanda di Giuseppe Buonaccorso, al n. 12 del Vico Stella che un tempo ebbe una denominazione innominabile, epperò molto più meritata. I napoletani, che sanno appiccicare con molta proprietà i titoli alle cose, dettero a quel vico un nome come conveniva ma il ripeterlo qui sarebbe sconveniente.

Si è ritenuta e si ritiene tuttavia da parecchie persone, che il famoso Don Antonio fosse morto nell'ospizio di San Gennaro dei poveri, e che quando vi entrò, quei ricoverati, gli avessero fatto una grande festa, con offrirgli un pranzo, ed un nuovo violino col quale poi suonò Ciccuzza, e che alla nota canzonetta, tutti, commossi, prorompevano, l'un dopo l'altro, in pianto.

A comprovare l'errore in cui cadde anche qualche nostro confratello quotidiano, ho voluto riprodurre l'atto di morte che si conserva alla sezione municipale di Porto, e mercè le cure gentili del signor Maltese ho potuto pienamente assicurarmene.

Don Antonio, ridotto ossa atque pellis, terminò i suoi ultimi giorni sui gradini di S. Giuseppe ove attendeva il soldo dei passanti e la mezza lira del notaio Carnevale.

Quando gli capitava qualche soldo a cuppetiello egli appressava alle labbra la mano scarna e tremante per baciare la moneta di buon augurio o vi faceva ballonzolare la mezza lira del pietoso notaio. Allora, la sua faccia, triste pergamena su cui la fortuna aveva segnato la muta canzone dei suoi dolori, quella faccia ruvida e grinzosa acquistava un'espressione di evidente gioia, e rivolgendosi a una venditrice di pane ch'era lì presso tutto contento, egli esclamava: «Siè' Ntuniè, l'aggio'ncucciato» (l'ho trovato).

Don Antonio nacque nel Vico Ëcce Homo in sezione Porto il 28 maggio 1816, sicché aveva 77 anni e non 76 come rilevasi dall'atto di morte. Fanciullo ancora dimorò alla piazza di Porto, e precisamente nel palazzo di certo Spasiano, rimpetto a un magazzino di generi coloniali allora esistente, che apparteneva ad un tale Don Vincenzo Manna. Era un primo piano con un terrazzino sotto il quale spumeggiava lo strutto bollente nelle grandi padelle della famosa e formosa Siè Lucia che incartocciava il pesce fritto con una destrezza da incantare.

Il padre di Don Antonio, Vincenzo Silvio, aveva il grado di primo sergente nei cannonieri di Marina e la madre, Antonia Maria D'Andrea, esercitava il mestiere di cambiavalute, sicché era nota nella sezione col nome d'a Siè Maria' a cagnacavalle.

Egli, come ogni buon figlio del nostro popolo napoletano, era appassionatissimo della musica, ed apprese a suonare il violino a solo scopo di diletto. Ma non andò guari e le traversie della sua famiglia lo ridussero a desiderare il pane.

Nato cieco, Don Antonio doveva provare più tardi altri dolori e d'un subito si vide lanciato nel tempestoso mare dei guai.

Che fare?

Unico mezzo di salvezza a lui non rimaneva che un pezzo di legno, ed abbracciando il violino che gli fu compagno nella fanciullezza lo riaccarezzò con la guancia, l'arco strisciò sulle corde e queste diedero le prime note dolorose della sua nuova esistenza.

Così cominciarono le peregrinazioni di Don Antonio per tutta Napoli, ed ai festini, alle figliate, alle parole, cioè alle promesse di matrimonio di ogni agiata popolana, egli era sempre invitato pel primo, insieme agl'indivisibili suoi compagni Giovanni Sottile (Ottavino) 'O Manchella (trombone) e Gennarino 'o lampionario (chitarrista).

Molte volte, Giovanni Sottile, rincasando a notte inoltrata, s'incontrava con le guardie ('e feruce) ed alle dimande del commissario di polizia egli prontissimo rispondeva, affrettando le parole: 'Ccellenza, Giovanni Sottile, professore di ottavino, domiciliato a S. Bartolomeo 30. E quelle parole divennero così note che 'i guagliune gliel ripetevano per canzonatura, ad ogni occasione, poi, rivolgendosi a Don Antonio lo stuzzicavano rifacendogli dietro il verso con la pronunzia sbagliata:

*Cu cachicche e cupeccate
nghe fachimme 'na fevvata
che voleva dire:*

*Cu sacicce e supressate
nce facimmo 'na fellata.*

V'è chi ricorda ancora i tempi della sua agiatezza, tant'è che il padre del surriferito signor Maltese, bene e spesso, incontrandolo per le vie di Porto, esclamava: Povero Totonno! chi l'aveva di l'ò pate'ò faceva pazzià ch'è duede carrine 'mmiezo 'a luggetella!...

E ora, Don Antonio, perché muovesse il riso, veniva guidato con una fune che gli cingeva i fianchi; un suonatore di trombone, Don Raffaele detto 'O Manchella, lo faceva girare in tondo, parodiando le chiamate della quadriglia, e, poi, guardando alle finestre e ai balconi annunciava: 'A primm'aria attocca a Don Antonio.

Il povero cieco, allora, fissava gli occhi senza anima nel vuoto, con una falsa espressione d'ilarità, dava le due toccate di accordo sul nero strumento che piangeva terza terza appresso alla sua voce indefinibile, arrochita, stentata, e Don Antonio, ancora vivente, era già una tradizione.

Se non dovessi credere agli atti di Stato Civile, direi ch'egli fu un secondo Matusalem: i nostri nonni conobbero anche Don Antonio, ed i più vecchi della sezione Porto lo ricordano del pari commiserandolo.

Giuseppe Mazza, antichissimo pescivendolo, detto 'o figlio d'ò Smanecatore, tra un boccone e l'altro di anguille fritte, tentennava il capo dicendo: «Chillo era 'nu sant'ommo».

E poi? Carolina Acciaro, agitando uno straccio e mandando via le mosche che non sanno dipartirsi dalla bancarella ove sono allineati i suoi rusecarielle c'ò senzo, vi dirà con un sorriso grinzoso: «Giesù, 'mme vulite 'mparà a Don Antonio justo a mè? Chillo me veneva a sunà 'a nuvena!»

La vecchia vedova Mazza, una lattivendola che lo sventramento di Porto ha rintanato nel Vico Mezzo Cannone, vi dirà che conobbe la madre di Don Antonio e che il figlio a quei tempi «steve cummeto p'è fatte suoie». Il beccaio Francesco Scerminio vi ripeterà: «Caru signore, 'a morte 'e Don Antonio è stato 'o sventramento! 'O pover'ommo aveva perze 'e strate soie; tutt'e cantine addò ieva a sunà pe' s'abbuscà 'a campata addò 'e truvava chiù? 'O puverello se sperdeva e ghieva chiagnenno. Avit' 'a penz' 'na cosa ca si chillo non è ghiuto 'mparaviso i' ve dico ca paraviso non ce ne sta, pecché chillo nun è stato maie capace 'e ricere nu schiatta!; e in dir ciò vedrete che anche al beccaio luccicheranno le lagrime negli occhi: «Signò, 'o volèvamo bene».

Don Antonio fu sempre avversato dalla sfortuna che contribuì solo alla sua notorietà.

Avvelenatosi per isbaglio venne salvato da alcune donne.

Altra volta, la locanda del Vico Stella ov'egli dormiva, rimase preda d'un incendio e quando tutti lo credevano già morto e lo piangevano per tale, Don Antonio scalò un pozzo e malgrado la sua cecità seppe salvarsi affrontando un secondo pericolo.

Ed io lo vidi in quel budello di vico, ove i ratti ed i topi fuggivano ad ogni pedata di un uomo che ne calpestava le immondizie. Un senso di nausea mi vinse entrando in quel palazzo dalle mura viscide e sporche, ove ad una lunga canna, tesa ad una finestra smussata, leggermente ondeggiavano stracci di pannolini rattoppati e sciorinati al sole che invano aspettavano.

«O vedite cā, chist'è 'o lietto e 'o pizzo addò è muorto Don Antonio. M'ha rummaso 'a dà paricchie nuttate, ma ch'aggi'a fà? L'aggio dato 'o poco 'e brodo anzi l'urdemo mumento e l'avimmo fatto pure 'e denare p' 'e cannele! chaggi'a di? 'o Signore 'o benedicesse!» Così mi disse la padrona della locanda mostrandomi infatti un paio di scannetielle, le due tavole, il misero pagliericcio, e un covertino sforacchiato, dalla fodera color verde mare, tutta bisunta.

Nella medesima stanza, ov'erano altri letti che si fittano a quattro soldi, facevano coppia due immensi colatoi ripieni di panni da lavare, e l'acqua che si riversava al di fuori formava qua e là come delle pozzette sul pavimento tutt'altro che levigato. Quel sudiciume era insopportabile, rattristante.

A capo del letto di Don Antonio vidi un chiodo, era quello ove forse riposava anche il violino, quel vecchio strumento sul quale fremettero le più antiche, le più belle canzonette nostre, quel violino che esilarò tanti allegri Napoletani e che Don Antonio, ultimamente, pignorò per tre lire senza ritirarlo più.

Quel violino, conservato in pegno da un cambiavalute, l'ho acquistato io.

Sullo scannetto, ove poggia la prima corda, v'è un pezzetto di carta bianca piegato in più volte; la seconda è spezzata a mezzo e le altre due sono ancora in mediocre stato.

Ora, quando mi fermo con gli occhi sul nero strumento, penso al numero 27451 del giardinetto comunale sotto cui fu sepolto il mendico dei gradini S. Giuseppe, là al camposanto dei poveri.

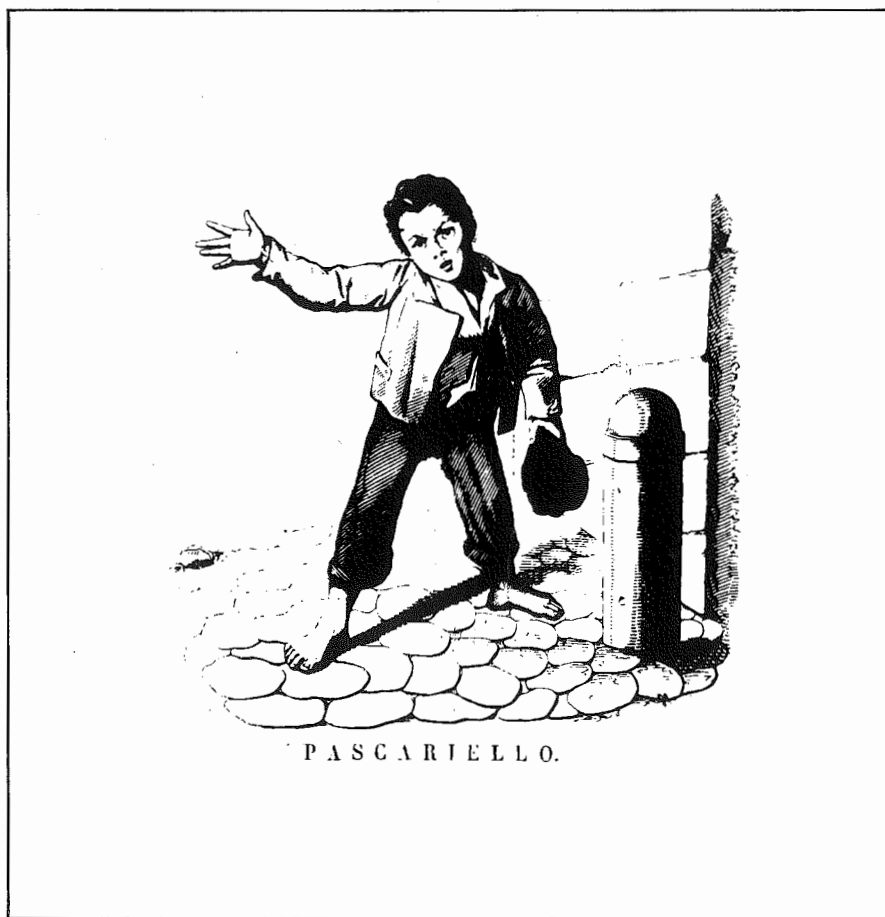
Quella corda spezzata m'intenerisce, e rianima nella fantasia la lunga persona del tradizionale suonatore, del povero Don Antonio 'o cecato.

GIOVANNI CAPURRO

Pascariello

Pascariello (o *Pascalotto*) era un altro fra i cantori girovaghi «famosi» nella prima metà dell'ottocento.

Questo suo «profilo» — tratto da «*Omnibus Pittoresco*» (dicembre 1838) — giustifica il suo intento apponendo in epigrafe una frase di Machiavelli: «Scrivete i vostri costumi, se volete la vostra storia».



Pascariello

Pascariello è una notabilità del nostro paese. La patria spesso ingrata o immemore de' suoi benemeriti figlioli lascia senza lode e senza monumento questo illustre, che tanto di lei canta e dice. Pascariello è uno di quegli esseri che mira al bene e al progresso generale, spregiando il privato e suo proprio. Egli non ha casa, luogo o tempo prefisso alle sue buone opere, ma non sempre il Cielo e la terra sono i soli testimoni delle sue beneficenze. Quando tuona la sua voce, vedi raccogliere di qua e di là uditori, ed egli regolandone il cuore ora con forte ora con tenera, e sempre con toccante voce, canta o i rimorsi della pentita moglie di Belisario, o i pianti del deserto Pirata, o gli estremi sospiri di Giulietta e Romeo. Egli supremo genio, che basta solo a tutto, spesso fa sua scena il largo della Vittoria, sua eco il mare, guarentigia il cielo, pubblico 100 mascalzoni che pendono da' suoi labri immoti e rapiti. E né strumenti, né falsi lumi, né striduli suggeritori gli dan soccorso di accordo o di effetto; ei solo, lacero come lo vedete, brutto come lo mirate, gobbetto e bitorzoluto, con la bocca (già) canta, con le mani agisce, e coi piedi, battendoli indentro che scoppiano, accompagna le sue arie. Né arie sole, né soli duetti, né terzetti soli: egli sa ed abbraccia tutto; e in un corpicino, né bello, né dritto, è tutto grazia e giustezza. E come canta egli? benissimo; ha una soave voce di tenore; una espressione vivissima negli atti e nel viso, un'ammirabile intonazione nella voce.

Io pure mi fermai ad una delle sue rappresentazioni. Egli comprese che il suo pubblico era fatto più scelto, e s'atteggiò meglio, e invece delle spalle mi profferse il viso, e mi dedicò l'aria della donna nel Belisario:

*Egli è spento e del perdono
la parola a me non disse...*

Io gli gettai una moneta, egli come un folletto uscì di mezzo al cerchio dei suoi uditori, la raccolse e disparve.

Un giorno io ero a mensa a Posillipo. Il vino movea all'allegria, e l'allegria il cuore a più grati sentimenti. Si parlava di patria, del piacere di rivedere, lontano, la sua patria; io volea essere in seno alla mia, alla mia tremenda e ancor pura terra di Albanesi, quando alle porte si udì una grata voce cantare:

Vi ravviso luoghi ameni...

Era Pascariello. Avanti Pascariello: bevi, canta; canta, bevi. Pascariello ci compiacque in tutto. In mezz'ora la stanza raccolse il fiore di Rossini, di Bellini e di Donizetti. Noi ci facemmo stretti amici.

La mattina del 9 febbraio ultimo (poiché a fatti memorabili bisogna dar data certa) era un tempo puro, un cielo sereno, un sole di primavera, una di quelle giornate che tutto il mondo invidia a Napoli, quand'io ferma a Largo Cappella Vecchia il mio cavallo per mirare una folla, un bac-

cano popolare un subuglio d'inferno, e guardando da sopra vidi dentro della folla un pigmeo, Pascariello, che si dibattea e quistionava, e vedendomi, sfilando tra le gambe della folla venne a me.

— Che è stato?

— Un bel generale, con un occhio cieco e una faccia tagliata (il furbo capiva che quei guasti son bellezza in un soldato) mi ha gittata una piastra dalla carrozza: egli mi protegge, mi vuol bene, mi ode spesso e volentieri a cantare *La tremenda ultrice spada*. Costoro mi si sono affollati attorno: una piastra era troppo per me; ho voluto io pure farla da gran Signore: e, tenete, ho detto, gittando loro un sei carlini.

— Viva Pascariello! gridò il popolo.

E Pascariello arringò loro il famoso canto:

— Son felice, son contento...

Io ero una sera in S. Carlo. Si fischiava un flagello di musica, si fischiauan pessimi cantanti, era uno strazio inaudito, una tirannia delle orecchie... Mi udii piano sussurrare alle spalle:

— Meco tu vieni o misero.

Era Pascariello.

— Tu qui?

— E come?

— Io sono un virtuoso.

— Hai ragione. Meriteresti che stessi lassù, e quelli qua giù. Hai porta franca?

— Sì, son conosciuto alla porta. Calvarola ha parlato per me a Barbaja. Io ho porta franca.

— E così vestito?

— Io non tradisco il mio carattere.

— Evviva Pascariello!!!

Lo scopo morale di questa biografia? Machiavelli ve l'ha detto di sopra, ed io non potrei dirlo a coloro che non vedono nel nostro cielo e nel nostro popolo l'armonia e la musica.

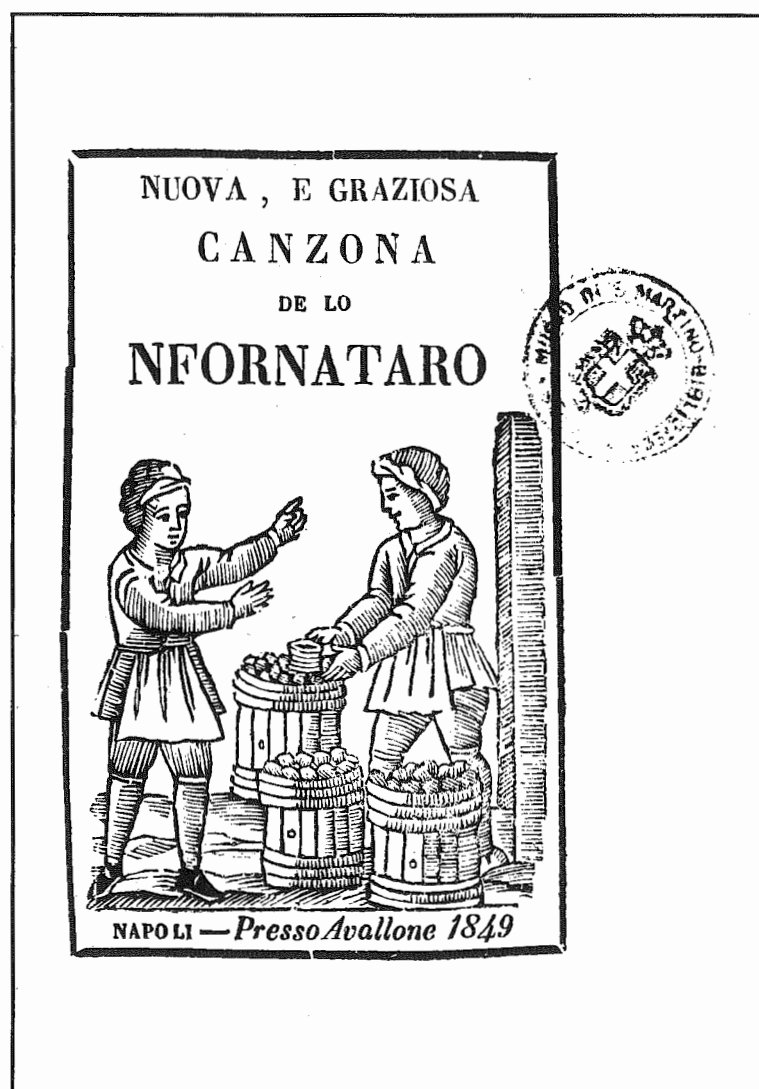
V. TORELLI



Figliola a a a - Scene della festa di Montevergine, di F. Palizzi, in Usi e costumi di Napoli e Contorni, cit.

Storie 'e copp' 'o muolo

In questa pagina una ristampa ottocentesca di una di quelle «storie scritte da poeti volgari» di cui parla Bartolomeo Capasso nell'articolo a fronte, intitolato *Sulla poesia popolare in Napoli* (Archivio Storico delle Province napoletane, 1883).



«(...) E neppure voglio tacere delle canzoni o canzonette che nel carnevale si recitavano dai popolani sotto le finestre delle proprie innamorate. Era un costume questo durato tra noi fino a quasi mezzo secolo fa. Brigate di giovani del popolo vestiti con calzoni bianchi, con abiti propri di qualche mestiere e con cappelli adorni di gran quantità di nastri di vario colore sollevano, percorrendo le vie della città, fare il giro delle case delle innamorate rispettive. Ivi giunti, affacciatisi la donna alla finestra, uno della brigata cominciava la recita della sua canzone, che ad un certo punto era interrotta da un compagno con le seguenti parole:

*Ferma, ferma frate
Dimme, Né, te guarda tata
Chisso a buie che v'ha contato?
'Nu cato d'acqua non tenite?
A capo a o pede non nfunnite?*

ed indi cominciava la canzone del suo mestiere, per esempio di pescivendolo, dicendo: Lo pisciavinolo o volite, e così seguiva un secondo ed un terzo ecc. Ultimo veniva il giovane, che era l'innamorato della donzella, sotto la cui finestra si stava ed egli aveva il privilegio di recitare l'intera canzone che finiva sempre con un getto di confetti e con le parole:

Piglia e acchiappa sti confiette,

o pure:

*E pe signo de l'onore che m'aie fatto
Chisso core me lo scippo da lo pietto
Tè, sta dinto a sti confiette.*

Così si esauriva il giro di tutta la brigata.

La «Zeza»

In basso, e nella pagina seguente, le illustrazioni di due *ridicolosi contrasti*.

La prima si riferisce alla cosiddetta *Canzone di Zeza*, tema carnevalesco ancor oggi presente nella cultura contadina campana.

La *Zeza*, arrangiata e ingentilita venne anche introdotta da G. Cottrau nei suoi primi *Passatempi Musicali*.



REDICULOSO CONTRASTO

T R A

ANNUCCIA E TOLLA

*Ntiempo , che Polecenella (Marito
d' Annuccia) sta p' ascire da la Casa*

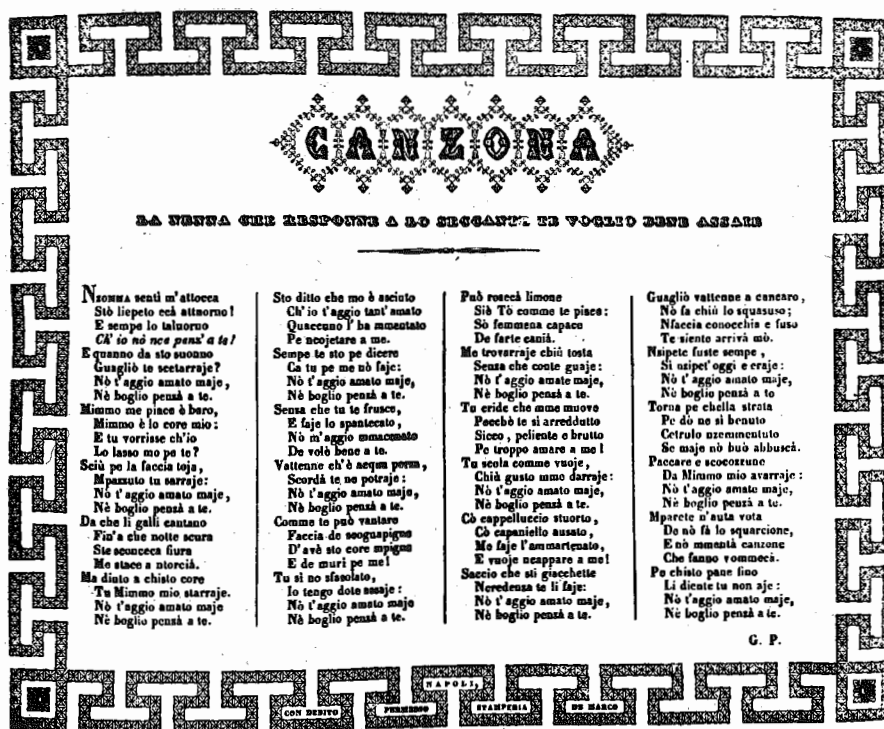


NAPOLI

Fogli volanti

Le otto illustrazioni seguenti riproducono altrettanti *fogli volanti*.

La prima, intitolata *La nenna che responne a lo seccante Te voglio bene assaie*, è una *risposta* alla nota canzone attribuita a Raffaele Sacco. *Te voglio bene assaie*, ebbe innumerevoli *risposte*, alcune rispettose delle convenzioni del genere, altre, come quella di Totonno Tasso alla pagina seguente, decisamente polemiche.



CANZONA

LA NENNA CHE RESPONNE A LO SECCANTE TE VOGLIO BENE ASSAIE

Nonna senti m'attoca Sò liepeto cchi' attorno! E sempre lo taloruo CA' io nò nce penz' a te! E quando da sto suonno Guagliò te scetarraje? Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Mimmo me pise à bero, Mimmo è lo core mio: E tu vorrisse ch'io Lo lasso mo pe te? Sciù pe la faccia toja, Mparuto tu sarraje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Da che li galli cantano Fia' a che notte scura Sta sounceci fura Me stace a ntorcià. Ma dinto a chisto core Tu Mimmo mio starraje. Nò l'aggio amato maje Nè boglio penzà a te.	Sto ditto che mo è asciuto Ch'io l'aggio tant' amato Quaccuno l'ha mmettuto Pe scojtare a me. Sempe te sto pe dicere Ca tu pe me nò faje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Senza che tu te frusce, E faje lo spanteco, Nò m'aggio ammacato De voto bene a te. Vattenne ch'è aequa porma, Scordà te ne potraje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Comme te pòb vanare Faccia de seognapigne D'avè sto core migne E de muri pe me! Tu si no sfasolato, Io tengo dote stasaje: Nò l'aggio amato maje Nè boglio penzà a te.	Pòb rosca' limone Sò Tò comme te pise: Sò femmena capace De farte cania. Me trovarraje cchiù tosta Senza che coite guaje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Tu eride che mme muove Pecchè te si arredduto Sicco, pelicote e brutto Pe troppo amare a me! Tu scola comme vuaje, Chidà gusto immo darraje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Cò capelluccio storto, Cò capanellu' ausato, Mò faje l'ammartanato, E vuaje scappare a me! Saccio che sti giacchette Neredenza te li faje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te.	Guagliò vattenne a cantero, Nò fa chidà lo squassu: Nifaccia conocchia e fusa Te sientu arrivà mò. Naipepe fuste sempre, Si usipe' oggi e craje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Torna pe chilla strada Pe dō ne si bruto Cetrulo nremmentuto Se maje nò buò albusci. Paccare e scocotrune Da Mimmo mio avarraje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te. Mparete n'asta vota De nò fà lo squarcione, E nò mmentà canzone Che fanno vommecia. Pe chisto pane fuso Li dicite tu non sje: Nò l'aggio amato maje, Nè boglio penzà a te.
--	---	---	---

G. P.

STAMPATO IN NAPOLI
DALLA STAMPERIA DI MARCO

La «risposta» di Totonno Tasso alla canzone «nuova» *Te voglio bene assaje*.

**A LA MIORRA DE LI POETE E APPASSIONATE DE LA CANZONA
TE VOGLIO BENE ASSAJE**

CANZONA.

Na bella cosa certo Credite d'avè fatta Co sta canzona sfatta Che non se sà ched'è?	Nè, chi è chesta nonnella Ch'è bella, ch'è ciunciosa Cassosa e broccolosa Contenta de senti,	E tutte chesto sbriffie Tutti sti moidorini Sperrate int' a li rini Che a buje stann' a lodà,
Aprite aprite ll' uocchie, Già no ll' aprite maje Ca site ciucee assaje Chiu ciucee assaje de me.	Sta sciorta de canzona Chiu peggio de li guaje <i>Te voglio bene assaje.</i> <i>E tu nò ppienze a me?</i>	Judicio non avettero Dint' a la capa majo So ciuccio, ciucee asoje Chiu ciucee assaje de me.
A unu che nee ne importa. De cheste suoricie voste? Da facce accosi toste Se sape che ppò asci.	Chest' è na imenzione Degna de cantastoria, Jettate chesta boria E ghialeve a stepà.	Apollo, da lo Monte Abboffa de pretate Poete sfasulate Che a me fanno piatà.
Vuje site no taluorno Vuje site tanta guaje Vuje site ciucee assaje Chiu ciucee assaje de me.	Non ve persuadarrate, Ne sonco certo, majo Che site ciucee assaje Chiu ciucee assaje de me.	E ncoppa a lo Parnaso Spero che scrivarraje: <i>So ciucee, ciucee assaje</i> <i>Che janno sciorno a me.</i>
Si jammo buono a cernere Avite scritto cose Che non so spiritose Che fanno vommeccà.	Site poete sbieteco orrite a gran fracasso, Ma po se rompe ll' asso Nè s' arremmedia cchiù.	<i>Chill' amico che te vò bene assaje.</i>
No sempe de repetere Me stancarraggio majo Che site ciucee assaje Chiu ciucee assaje de me.	Uh si ve canoscense Vorria darvene guaje Ca site ciucee assaje Chiu ciucee assaje de me.	TOTONNO TASSO.

Un esempio di canzone di «lamento dell'innamorato» e di risposta di scherno dell'innamorata, scritte ambedue da Tommaso Bonito e stampate da Azzolino.

LO PRIMM' AMORE

CANZONA NOVA

**PREPOSTA DE
LO INNAMORATO**

*E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!*

Nemm' non mme fa perdeie
Sta vota la venuta,
Se l'aggio nzalanzaia
Venennote a echianima:
Ca voglio date a ntemme
La lagna de sto core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Quanno te vede allora
Da chella fenella,
Sta cara toia facella,
Mme fece lla ncanà.
E itannu na frenata
Mme niese a echisto core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Restate comu a na statola,
Perchè ch'uscite belle
Chiu lustru de le stelle,
Mme fovero abaglia!
E allora fuie che mpetto
Mme s'alluminaie lo core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Sto mmo mme parete
Na lonta veravella,
Na rosa arancinella
Fatta pe nnamorà.
Da tanto, siente, o cara
Fetu m'nie lo core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!



**RESPOSTA DE
LA INNAMORATA**

*Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.*

Oie Nì! vattenne a crancari!
Non fa echiu lo cinnusio:
Sì brutto, e sì schiuso,
E cride nnamorà!
Va lla... vota sto vico,
Non mme scurà lo core:
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
Te l'aggio sempre ditto
Ch' a tiene echiu non penze.
Vedite! no silenzio
Se vole mò nora!
Amico mio n'è crusa
Te repreco a tutt' ore:
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
Co s'uscite spietate
Mme viene pe da tuorno?
E tutto lo contuorno
Sta vernia viene a lla?
Tu vi che mme soccede!
Guè! niamu traditore,
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
La scerio ca mcredenza
T'ha fatto sto vestito.
Pe gli bello pulito
Le flemmene a ngannà:
E mmo da pezenione
Già cride esse signore?
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.

Tu m' peccà nime strazie
Co ddi ca m' ha scartato?
Io sono addiventato
No parzo pe l'ania!
Frescu, bella nenna,
Resimane sto core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Ma se non vuoie echiu bene
A mme che t'amo tanto
De ghi a lo campusanto
Mme voglio apparecchià:
Ioraggio a sotterzarene
Co la sperma 'e core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Io morell... e tu allecordate...
Spagne na faccinella...
Na rosa... ncapa lla!
Così darraie solivo
A echisto alfitto core:
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!
Nemella, via, resovolete,
Non esse contegnata,
Fate lla mia vezza
Non farne echiu prenà!
Scampimmo a bonura,
E ddi co bera core,
E' caru o primm' amore,
E non se pò scorda!

TOMMASO BONITO.

T'avire ncaparata
De già la Sia Francesca?
E a mme co cchista treca
Venite a mpojocchia?
Drove pe tte quante
Sto sconzato core?...
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
Pe ghi a lo campusanto
Preparate sperato,
Malato ngietecuto
Vattenne a lla squarà!
Schitto pensano a l'ine
Mme faie cagna colore:
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
Da mè niente sperare
D'avè quanno si mmoorto,
Ca tanno piglio puorto,
E mme voglio sposa.
No certo penzo a l'ine
Che ssi no ngannatore:
Io nò, non sento ammore,
E non te voglio amà.
Pe mme, te torno a dilicere,
Ch' amà echiu non te voglio,
Pierde lo suanno e l'uglio
Pe farte remmolla.
Lo buse echiu mungio alenere?
Ca diti a echisto core,
Pe tte non sento ammore,
E non te voglio amà!

DE LO STISSO.

Da li Truorchie de Francisco Azzolino, vico Gerolomini num. 10.

Canzoncella Bona di Francesco Casularo «sacerdote napolitano», si inseriva in una tradizione di divulgazione religiosa tramite le canzonette dialettali cui aveva dato inizio S. Alfonso de' Liguori.

Casularo utilizza qui il metro e la cadenza di *Te voglio bene assaje* per meglio imprimere nella memoria dei fedeli un inno in onore di Maria Vergine.

*Mo vedimma chi venne a sta jocata
il Capasso.*

Vrucculillo, che fa no buono Crestiano a MARIA Mamma nosta a scuorno de lo diavolo puorno, che
ghinorne fa è ghiuto ammentanno certe cantarinoie fefente de zuzzimma de munno... sciu...!

CANZONCELLA BONA

Maria, quanto si bella
Cantate in mo vortia;
Ma che te lingua mia
Ch'avasta pe me di?
Sole chi t'ha criata
Po di tu quanto voje
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Era la prima mamma
Fuje chiena de bellure;
Muparò minco no sghure
Rasemigliata a te.
Lo Dio, che te facette
De te s'annamuraje;
Maria, si bella assaje
Io sempe penso a te.
Tu si schiena de rose
Covete eparavise,
Si giglio, si narcise
Dell'orto de lo Re;
Lo Re mo voglio nvennere,
Che a nuje te rialaje,
Maria, si bella assaje,
Io penso sempe a te.
Tiene no pare d'occhie
Che parene na stella
Sta fronte, e sta facella
Non sacciu di chiedi.
Si tu faje na stella
Solliete de li guaje;
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Sto munno sta mialato
De zucchero, e cannella,
Sto naso, sta vucchella
Te fanno parzà.
E quanno chiamme, o parle,
Mme ninccherò! lo sa?
Maria, si bella assaje,
Io penso sempe a te.
Quanno la brutta destia
Non vene a tormentare,
Quanno nce vè mbrugliare,
Fuje, si vede a te.

Si sente chi te chiammo
Mai chiù lo trovarraje;
Te voglio bene assaje
Maria, io penso a te.
Me pare tu la stella,
Che esce la matina,
Na janca palomella,
Che sonpa a re, e a la.
La luna ntercò a te,
È brutta, è acuta, e guaje;
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Lo sole se vinga,
Che tu si cchiù strannente,
Ma io n'è scatenio
De stare sotto a te.
De farete da seggia,
Oh! non se stracqua mai;
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Mpirito si po tu tiene
No core de Regina,
Na sera, e na matina
N'avasta pe lo di.
Sple lo pote dicere
Lo Dio, che te criaje,
Te voglio bene assaje
Maria, io penso a te.
Avasta a me lo dicere
Solo pe di na cosa;
Pe Figlia, Mamma, e Sposi
Sio Dio volete a te.
Solo tra l'ante femmena
De te s'annamuraje,
Pecchi si bella assaje,
Maria, io penso a te.
Tu quanno fuste nenna
Parive n'angeliella,
Parive na stella,
Lo dico mmerità.
Viata chella Mamma
Oh! che te squassaje,
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.

Credo ch'avise a tomola,
Le mmore, e liquadille,
Lo vici a pericillile
Chiaravente pe te.
Felice chillo Tata,
Che tanno l'abbracciaje;
Te voglio bene assaje,
Maria, io penso a te.
Ma fetta pe chiù grossa
Lo Settilorne Amore,
Pe farete chiù amore
Sennette nuorpo a te.
E nce portaje contolo
Lo Dio, che te criaje,
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Ma po, pe me scato
De curra la volente,
E mamma te facette
De chi curaje a me.
Ma pechi chian Dio
Te sol nquellaje?
Pecchi v'è bella assaje
Mpirito penaje a te.
Io chisto granno Affie
Tu nante non parlate
Ma li belline arize
De vergine, e mmonaj;
Si li volate a dicere
Non fennarila giannaje;
Maria, si bella assaje,
Io sempe penso a te.
Po de lo munno tutto
Regina te facette
E mmane te mettete
Le grazie a buonichia,
E te dicete: sienteme
A chi van le darraje
O Mamma bella assaje,
Qua cosa pare a me.
Si pe lo scuro tempo
Non l'aggio fatto amore,
Si chillo agato core
Se ammentaje de te.

Si io chiù de Caturen
Nii a mo m'annegassaje,
O Mamma bella assaje,
Ma l'anno m'annegaje a te.
Tu co lo Figlio tuje
Gorda, ches'arma sgrata,
Mottia a la culata,
Fummetta puca, si.
Ma pechi, si mmo pento
De l'ora che peccaj;
O Mamma bella assaje,
Pignare tu pe me.
Veduto lo monente
Ch'io ghuto a mmalata,
Mardetta sia che l'ora,
Ch'io me pose a peccà.
Scappate da vicino
Al mmo, chi me curaje;
O Mamma, bella assaje,
Pignare tu pe me.
Ma voglio cognà storia,
Mo voglio la no santo
Mpirito da mo monente
Me ninccherò spiciale a te.
Io voglio anzi pe sempe
Assaje assaje assaje,
Tu po me parlaraje
Li noppa avante a te
Canno, che bella cosa
Volerme a te vicino!
Avraggio na cuscino
Appiede de Mimmà
O munno bincetto,
E quanno v'arraraje,
O Mamma bella assaje,
Fallo veni pe me.

A scorno del demonio impu-
ro, ed a gloria di Maria Madre
purissima.
FRANCESCO S. A. CASULARO,
Sacerdote Napolitano.

L'Autore ne ha dato la stesura al solo Tipografo G. Messina edo con la Tipografia Strada S. LEOVINO n. 40.

«Foglio volante» rappresentante un «genere» abbastanza fiorente: quello delle canzoni a doppio senso. «Paperaciano» o «paparasciane», secondo il vocabolario Napoletano-Italiano di Andreoli (1887), sta per «uccello notturno, barbagianni, furbescamente per membro virile». Con queste canzoni si preparano parte dei materiali (altre fonti a questo riguardo andrebbero ricercate nella cultura teatrale, in quella goliardica ecc.) per quelli che saranno, alla fine del secolo, i generi della «macchietta» e della canzone birichina.

O PAPERACIANO

1
Da lu juorno ca te vedette me piaciste
Nun saccio se fui fattura ca me faciste
Ca me faciste e ghianno
Quanto è bello o paperaciano.
O paperaciano mio
O voglio dà a chi dich' io.
Paperaciano sbruvignato
Scrianzato e mal' erucato.

2
Na sera iette a guardà a nu pertuse
Veco la bella mia senza cammise
Senza cammise e ghianno
Quanto è bello o paperaciano
O paperaciano mio
O voglio dà a chi dich' io.
Paperaciano sbruvignato
Scrianzato e mal' erucato.

3
Vurrie addeventare nu suricillo
Pe farte nu pertuso a sta vunnella.
A sta vunnella e ghianno
Quanto è bello o paperaciano.
O paperaciano mio
O voglio dare a chi dich' io.
Paperaciano sbruvignato
Scrianzato e mal' erucato.

4
Vorra addeventare nu cantariello
Fore a na potea po me mettesse,
Venesse nonna mia e m' accattasse
Sotto a lu letto sujo me mettesse
No me ne curario ca sempe cacasce
Basta ca addore suio io sentesse
Io sentesse e ghianno
Quanto è bello o paperaciano.

E. Piscardi

Tradizionale descrizione della «nenna» nelle canzoni da «foglio volante»; fra le doti estetiche sono indispensabili anche quelle della «brava massai».

È BELLA. È BONA. È CARA

1

È bella è bona è cara
Sta nenna ch'aggio asciaia,
È tutta aggraziata
Nò c'è che nò scarrà.
È bella pe la faccia
È bona pe lo core;
È cara a lla l'ammore;
È libera raretà.



4

Co chello umane sojo
Ogne arte sapo fare:
Sa cucire, stirare,
Lavare, e cucenà.
Nec ne stavanno femmene
Da cra nì a la Turchia;
Ma comme a nenna mia
Nò, n' nita non ce sta.

2

Celiù de la neve juncà
Tone esia la manella
È sfaccia na rosella
Tone da cra e da lla.
La vocca è de corallo
Da perle so li diente;
Si parie po lu siente
Na voce da 'neantà.

3

Quanno la notte è chiara
N' cielo non ce so stolle
Comme so li uocchie belle,
De chesta nenna era.
Chilli capille juncas
Catene so d'amore;
Dhe attaccano lo core
Ce chi li sta a guarda

5

Quanno nec sto lontano
Sto core sta contento
È pare ogni momento
Sentiremo chiammà.
Ah! si no juomo arrivo
Sta nenna a sp' sarni lo
Allora, oh bene mio
Che festa voglio fa'!

Stamperia Strada S. Paolo n. 48.

Mariano Pistella

Gli ultimi due esempi traggono la loro particolarità dal confronto. Sono, infatti, due edizioni della stessa canzone *'O Guarracino*: una di De Marco, l'altra dei fratelli Migliorato nell'ambito della raccolta *Pasquariello*.

Ambedue i fogli erano concepiti per un pubblico borghese. Quello di De Marco, però, era «pensato» per la circolazione tipica del «foglio volante», mentre quello dei Migliorato, pur potendo essere «usato» anche come «foglio volante», si collocava idealmente in una raccolta e doveva quindi avere una veste grafica più consona alla sua destinazione «salottiera».



LO GUARRACINO

Allegro

CANTO



Lo Guarracino jera pe mare,
J'era tantano de so anaro,
No scordo no bello vestito
De scordo de spino pulito pulito,
Co na perusa tutta agriata
De stivato ch'era scialata,
Co lo scorb, o scorb, o scorb
De posto d'agosto fero fero.

Co il canno de reze de fumo
Scorpo a scorb, de polle de tunno,
E sciammaro, o sciammaro
D'aleho a pila de voje mariso,
Co bottine e bottinara
D'orechie de porpo, o cora, o fero,
Fibbia, o spata, o scorbato adora
De niro de scorb, o fero d'achilato.

La Sardella a lo barone
Seva anarano in calascione;
E a onosa de trombetta
Jera cantano st' orietto
E fero lo mare a lea
E la figlia de via Lona
Ma la sarda lo innamorato
E fero niro l'achilato.

Lo Guarracino aninà a guadoja
De la Sardella de innamorato;
Se no jello de na Vavosa
La cunà bechia maliziosa;
L'ebbe bona avvisata
Pe manar lo innamorato;
La Vavosa pisco pisco
Chisto, o fero, o fero lo dino.

La Sardella aninà scorbato
Rosa rosa se fero
Pe lo scorbato che so pigliato
Sotto a no scorbato de mazzato;
Ma la vecchia de Vava Aloa
Subito disse, o fero, o fero
De ata manara non trovo partito
Nemo lo resta lo marito.

Ma la Patella che stera de posto
La chiamajo facciatola
Traditora sbrovgnata
Sceza parola, malenata,
Ch'aveva schiantato l'Allettorato
Vivamo, o scorbato innamorato;
Pe corrio da chisto jello,
E ogni cosa lo dicello.

Leto se fero l'Allettorato
E se dicevano omm'è stato?
Se mpera a alluce: voglio scorbato;
Scappa ad armare omm'è scorbato.
Figlia pe stocche spina de porco
E se bacione che man fero,
Corra e scorbano lo Guarracino
Pe ata sonata de violino.

Tu me fero lo innamorato
E pigliatelo a mazzato,
Tuffato, o scorbato a molino
Lo deve scorbato, o scorbato,
Schiffa poie a perperano
Scorbato fero, o cora, o fero,
Scorbato scorbato, o scorbato
E l'ammazza omm'è scorbato.

Patre, figlia, marito, a moglie
S'azzuffano omm'è fero
A molino correvano, a scorbato
De ata partito, o de chillo pisco:
Che badito de scorbato, o d'Aloa
De Polajo, o fero, o fero
Narcho, Dintrea, o Achilato,
Scorbato, Tunno, e Allettorato.

Muore e pisco a belino
A dell'aria li scorbato.
Non va dico che biva fero
Se faceva pe ogni fero.
Tù, tù, tù, cò pistoletato,
Tù, tù, tù, cò scorbato
Tù, tù, tù, cò li pistone
Bù, bù, bù, cò li cannone.

Ma de canò se già scorbato,
E me manco me lo scorbato;
Sicché d'atomo l'innazio
Gravosa e bella audienza.
Nì che scorbato na maza de sejo
Co scorbato de Laja a de Laja,
Ca se arca in caparone
Schiantano lo promone.

Si vende
NELLA STAMPERIA, DE MARCO
Via S. Nicolo alla Carità N. 1.

CANTONA SULLA TARANTELLA

LO GUARRACINO CHE JERA PE MARE

Gli caruso de reze de fumo
Scorbato e scorbato de polle de tunno,
E sciammaro, o sciammaro
D'aleho a pila de voje mariso,
Co bottine e bottinara
D'orechie de porpo, o cora, o fero,
Fibbia, o spata, o scorbato adora
De niro de scorb, o fero d'achilato.

La sardella a lo barone
Seva anarano in calascione;
E a onosa de trombetta
Jera cantano st' orietto
E fero lo mare a lea
E la figlia de via Lona
Ma la sarda lo innamorato
E fero niro l'achilato.

Lo Guarracino jera pe mare,
De la Sardella de innamorato;
Se no jello de na Vavosa
La cunà bechia maliziosa;
L'ebbe bona avvisata
Pe manar lo innamorato;
La Vavosa pisco pisco
Chisto fero, o fero lo dino.

La Sardella aninà a scorbato
Rosa rosa se fero
Pe lo scorbato che so pigliato
Sotto a no scorbato de mazzato;
Ma la vecchia de Vava Aloa
Subito disse, o fero, o fero
De ata manara non trovo partito
Nemo lo resta lo marito.



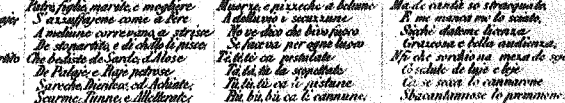
Allegro

CANTO

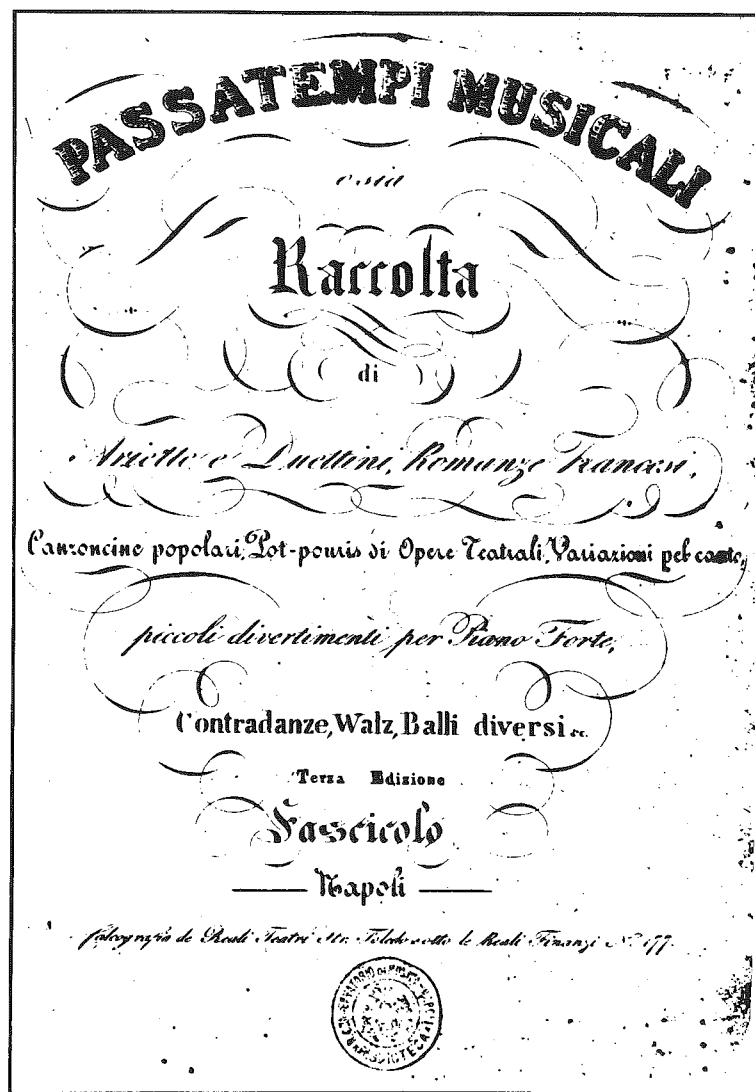


Allegro

CANTO



I *Passatempi* di Cottrau



TERZA EDIZIONE

C I O E.

891.1 ^a PARTE.	Arie, Romanze, Duettini ec: per camera	D. 3.60
	Ogni fascicolo separato	1.50
892.2 ^a PARTE.	Canzoncine Napolitane, Siciliane ec: ec:	4.80
	Ogni fascicolo separato	2.00
893.3 ^a PARTE.	Contradanze, Walz, Tarantelle ec: ec:	3.60
	Ogni fascicolo separato	1.50
894.4 ^a PARTE.	Pot-pouris teatrali	3.60
	Ogni fascicolo separato	1.50
	La 1 ^a e 2 ^a parte riunite	7.20
	La 3 ^a e 4 ^a idem	6.60
	L'intera collezione	12.00
1017. 30	Canzonette scelte Napolitane per voce di Basso	2.40

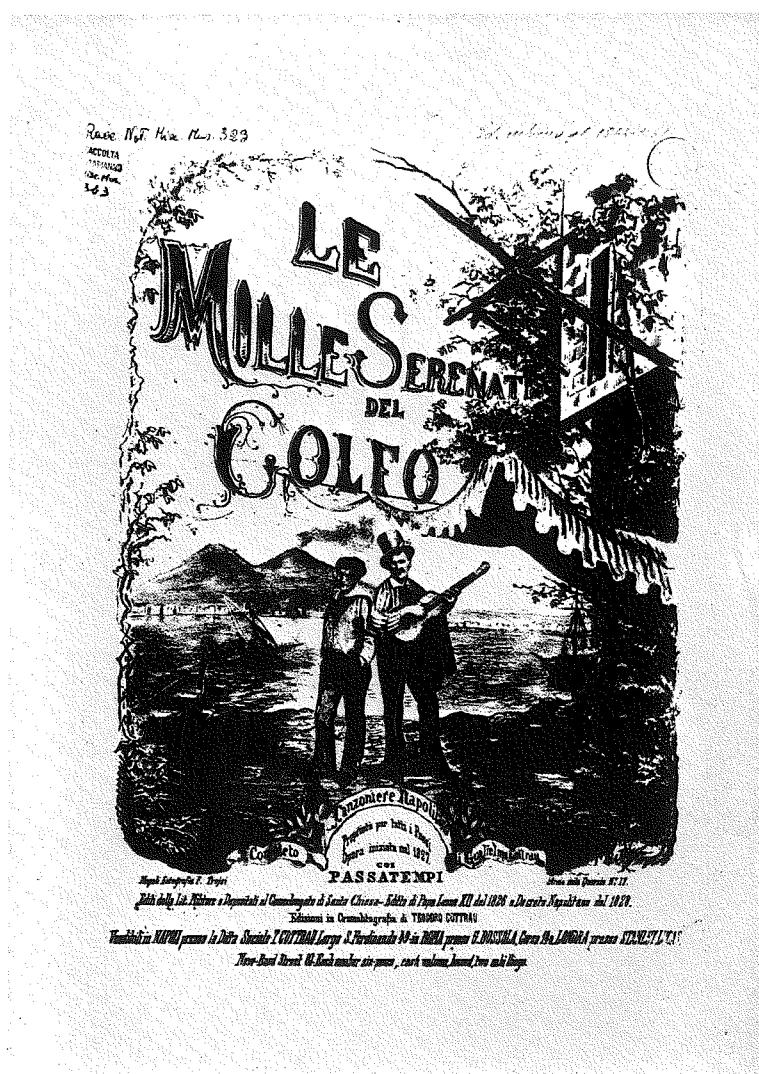
NAPOLI nella Catalogna de' Reali Teatri, proprio B. Giannini, C.
 An. Tebaldi, V. G. sotto le Reali Finanze.

Raccolte d'album

Una breve panoramica sulle raccolte che fecero seguito ai *Passatempi Musicali*. Questa *Pascariello* dei fratelli Migliorato traeva il nome dal famoso cantore girovago, ed è databile presumibilmente intorno al 1840 (Cfr. Gaetano Amalfi, *La Canzone Napoletana*, Napoli 1909).



Le mille serenate del Golfo e L'Eco del Vesuvio dello stabilimento Cottrau, raccolte stampate sicuramente dopo il 1850, data in cui Teodoro Cottrau divenne unico proprietario della Girard. Per aumentare l'illusione che questi canti fossero veramente «popolari», essi vennero suddivisi in sezioni intestate a località di Napoli e dintorni.



L'Eco di Napoli: «monumentale» raccolta in tre volumi curata da Vincenzo De Meglio per Ricordi: di datazione incerta, secondo Pitre sarebbe del 1882-83.



Le Napolitane di Ricordi continuavano il filone della canzonetta popolare «rivisitata» in funzione salottiera. Ma il prodotto è concepito per un pubblico più vasto — la «traduzione», sia pure in funzione di «guida all'espressione» e senza pretese sostitutive di un «dialetto così vivo e immaginoso», tende a raggiungere un pubblico «italiano» — mentre l'edizione è di una eleganza e di una nitidezza che non temono confronti (*Archivio Ricordi, Milano*).



LE NAPOLITANE
SCELTE DI
CANZONI POPOLARI
(in dialetto di Napoli)
pubblicate con l'interpretazione italiana di Ach. de Vaugières
e con accompagnamento di Pianoforte
FRANCESCO FLORINO

15101 N. 1. TE VINCULO DIVE ANGE	15102 N. 2. MONTICELLI	15103 N. 3. LA CALABRIA	15104 N. 4. LA CALABRIA
15105 N. 5. LA CALABRIA	15106 N. 6. LA CALABRIA	15107 N. 7. LA CALABRIA	15108 N. 8. LA CALABRIA
15109 N. 9. LA CALABRIA	15110 N. 10. LA CALABRIA	15111 N. 11. LA CALABRIA	15112 N. 12. LA CALABRIA
15113 N. 13. LA CALABRIA	15114 N. 14. LA CALABRIA	15115 N. 15. LA CALABRIA	15116 N. 16. LA CALABRIA
15117 N. 17. LA CALABRIA	15118 N. 18. LA CALABRIA	15119 N. 19. LA CALABRIA	15120 N. 20. LA CALABRIA
15121 N. 21. LA CALABRIA	15122 N. 22. LA CALABRIA	15123 N. 23. LA CALABRIA	15124 N. 24. LA CALABRIA
15125 N. 25. LA CALABRIA	15126 N. 26. LA CALABRIA	15127 N. 27. LA CALABRIA	15128 N. 28. LA CALABRIA
15129 N. 29. LA CALABRIA	15130 N. 30. LA CALABRIA	15131 N. 31. LA CALABRIA	15132 N. 32. LA CALABRIA
15133 N. 33. LA CALABRIA	15134 N. 34. LA CALABRIA	15135 N. 35. LA CALABRIA	15136 N. 36. LA CALABRIA
15137 N. 37. LA CALABRIA	15138 N. 38. LA CALABRIA	15139 N. 39. LA CALABRIA	15140 N. 40. LA CALABRIA
15141 N. 41. LA CALABRIA	15142 N. 42. LA CALABRIA	15143 N. 43. LA CALABRIA	15144 N. 44. LA CALABRIA
15145 N. 45. LA CALABRIA	15146 N. 46. LA CALABRIA	15147 N. 47. LA CALABRIA	15148 N. 48. LA CALABRIA
15149 N. 49. LA CALABRIA	15150 N. 50. LA CALABRIA	15151 N. 51. LA CALABRIA	15152 N. 52. LA CALABRIA
15153 N. 53. LA CALABRIA	15154 N. 54. LA CALABRIA	15155 N. 55. LA CALABRIA	15156 N. 56. LA CALABRIA
15157 N. 57. LA CALABRIA	15158 N. 58. LA CALABRIA	15159 N. 59. LA CALABRIA	15160 N. 60. LA CALABRIA
15161 N. 61. LA CALABRIA	15162 N. 62. LA CALABRIA	15163 N. 63. LA CALABRIA	15164 N. 64. LA CALABRIA
15165 N. 65. LA CALABRIA	15166 N. 66. LA CALABRIA	15167 N. 67. LA CALABRIA	15168 N. 68. LA CALABRIA
15169 N. 69. LA CALABRIA	15170 N. 70. LA CALABRIA	15171 N. 71. LA CALABRIA	15172 N. 72. LA CALABRIA
15173 N. 73. LA CALABRIA	15174 N. 74. LA CALABRIA	15175 N. 75. LA CALABRIA	15176 N. 76. LA CALABRIA
15177 N. 77. LA CALABRIA	15178 N. 78. LA CALABRIA	15179 N. 79. LA CALABRIA	15180 N. 80. LA CALABRIA
15181 N. 81. LA CALABRIA	15182 N. 82. LA CALABRIA	15183 N. 83. LA CALABRIA	15184 N. 84. LA CALABRIA
15185 N. 85. LA CALABRIA	15186 N. 86. LA CALABRIA	15187 N. 87. LA CALABRIA	15188 N. 88. LA CALABRIA
15189 N. 89. LA CALABRIA	15190 N. 90. LA CALABRIA	15191 N. 91. LA CALABRIA	15192 N. 92. LA CALABRIA
15193 N. 93. LA CALABRIA	15194 N. 94. LA CALABRIA	15195 N. 95. LA CALABRIA	15196 N. 96. LA CALABRIA
15197 N. 97. LA CALABRIA	15198 N. 98. LA CALABRIA	15199 N. 99. LA CALABRIA	15200 N. 100. LA CALABRIA

La collezione completa Fr. 16 —

NB. Per facilitare una più agevole lettura dei testi delle canzoni popolari, si è ritenuto opportuno tradurre in italiano le canzoni originali, e per questo scopo si è avvalso dell'opera di Ach. de Vaugières, che ha fornito la traduzione italiana delle canzoni, e per questo scopo si è avvalso dell'opera di Ach. de Vaugières, che ha fornito la traduzione italiana delle canzoni.

DALL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI
TITO DI G. RICORDI
Via S. Andrea, 15 - Milano - Tel. 02/27811 - 27812 - 27813 - 27814 - 27815 - 27816 - 27817 - 27818 - 27819 - 27820

LO CORE PERDUTO.

IN DIALETTO

1°

No juorno jenne a spasso oje pe lo mare
Sto core me cadette int'a ll'arena.

2°

Addimmanne a certe marenare,
Dice che l'hanno visto'mpietto a ttene.

3°

Io so bbenuto pe tte lo cercare,
Io senza core e ttu duje ne tiene.

4°

E quann'è cchesso embè sa che bbuò fare,
Lo tuo me daie, e lo mio te tiene.

IN ITALIANO

1°

Un giorno passeggiando in riva al mare,
Balzommi e cadde nell'arena il cor.

2°

Ne chiesi conto a certi marinari,
Disser d'averlo visto in petto a te.

3°

Or vengo per saper s'è l'vuoi dar,
Non va ben, tu con due, io senza cor.

4°

Almeno ci potrem così aggiustar,
Tieniti il mio, ma il tuo donalo a me.

h 25305 h

A. de L.

65

LO CORE PERDUTO

CANZONE POPOLARE A TRE VOCI

DETTA LA CAPATA.

N° 22.

Larghetto.

INTERPRETAZIONE.

SOPRANO.

CONTRALTO.

BASSO.

Interpretation of the song "Lo Core Perduto" for three voices (Soprano, Contralto, Basso). The lyrics are in Italian. The music is in 4/4 time, marked *Larghetto*. The lyrics are: "Un giorno passeggiando in riva al mare, Balzommi e cadde nell'arena il cor. Ne chiesi conto a certi marinari, Disser d'averlo visto in petto a te. Or vengo per saper s'è l'vuoi dar, Non va ben, tu con due, io senza cor. Almeno ci potrem così aggiustar, Tieniti il mio, ma il tuo donalo a me."

64

A 25305 A

La piccola «affiche» pubblicitaria de *La Chitarra* di Chiurazzi, raccolta di canzoni nuove in dialetto iniziata nel 1869. Di destinazione chiaramente piccolo-medio borghese questa raccolta ha dietro di sé un progetto che per la prima volta raccoglie un certo numero di autori popolareshi impegnandoli — almeno nelle intenzioni — in una produzione continuativa inquadrata in un ambito commerciale.

Il dilettantismo, la composizione vernacola come passatempo, esercizio gratuito, diletto per amici e ospiti, comincia a cedere il passo ad un impegno semi-professionale.

Signori

Questa *chitarra* non
ha un tasto alquanto debole.
Ma rizza e d'armonia.
Sima non vera l'aria
sa tutti gli argomenti:
Amore, elegie, lacerazioni,
lagnie e laceramenti.
Se n'ate tutti i mestieri
han fatto così grame.
Meglio è il cervel distinguere
Che pagare per fare.
Però questa se si pubblica
Per farvi divertire.
Or che mi state a leggere
Finite di sentire.
Un soldo la danna
Pagate egualmente.
Io so che ogni misticcia.
E dice: «Oh, che seccame»
Pura di più peccore.
Perché non ci son male?
Son eritte in piena regola
Con qualche pe di sale.
Mi sono in cantastima
Non amo le monete.
Con un cuorpe continui
Mi le passer li sete.
Scupocu tu Simo (faciamu)
parlo (duo degnato)
Sarei più accettabile.
D' un lupo ch' è affinato
Che li d'etich' mia moneta.
Uscito son dal tutto
Signori, perbuntieri
Son d'etich' tutto.



Continuando a scrivere
figlio gli argomenti.
E ogni scrittore nuovo
Per farvi più contenti.
Scrive: Scio, del Prof.
Gianfrancesco Gargano,
Salsola, Riconi, Capodi,
Giacchetti, Giurignani,
Cortese, Rocchi, Rocco,
Bazzani, Giovannetti,
Cestini, Manfredini,
Pisano, Bazzani,
P. Andrea, Basso, d'Amici,
Bianchi, Martorana,
Cassale, e l'Amoroso,
Dica Costamazzoni,
G. deo, Bagni, Turo,
Mazzucchi, Meina,
Pera, Alavilla (il comico),
Turchi, Ecarino,
Zarra, Toca, del Giudice,
Marilli, Cufano,
Guglielmi, Ruffi, ciociara.
Cui gli altri de' vorramu!
Il prezzo è così tenue
Che nel vorrai par dire:
Dai, mi a chi si accora
Che paga la, c'è l'aria!
Le vree d'uni donna
Se par si s'onde d'uno.
Signori, allora implorati
L'impresa d'una d'una
Le d'una vi impazze
Se i mille compere
E' spore tutti a m'etich'
L' amore che mi farei!

L'Editore
Luigi Chiurazzi

CONDIZIONI

GRATIS si darà il frontespizio e l'indice di questa Raccolta di nuove canzoni-popolari-napolitane, di cui si pubblica ogni domenica un foglio contenente una poesia completa, a chi pagherà un anno anticipato all'editore **LUIGI CHIURAZZI**, in lire 2.50. La spedizione si fa per mezzo della posta, e le spese per tutto il regno d'Italia sono a carico dello editore. I ricevuti non sono validi se non firmati dal detto editore. **UFFICIO Napoli Strada Molo N. 20.**

Litografia e Tipografia del Progresso

Il concorso di Chiurazzi

Frontespizio e pagine centrali de «*Lo spassatiempo*» del 2 settembre 1877. In questo numero si resero pubblici i risultati del «Concorso Piedigrotta», una formula che — opportunamente rimaneggiata — avrà grande successo circa vent'anni dopo. In questa edizione precorritrice veniva premiata la melodia meglio rispondente ai versi *Dimane po' facimmo sto' servizio* di Lucia Ringhizzi (uno dei numerosi pseudonimi di Luigi Chiurazzi).

Anno III.—Numero 27 Costa UNO Sordo Esce ogni Dommeneca

LO SPASSATIEMPO

PATTE PE TUTTO L'ITALIA
 Pe n' anno L. 3 — 8e miss 1.75
 No numero scarzo. C. 05
 Chi pavè L. 9,00 ave tutte li num-
 mero de la 1. 2. e 3. anno.

VIERZE E PROSE **NOVE E BECCHE**

DE LUIGI CHIURAZZI E D'ALTRE

L'associazione se fanno a Napole. a lo Llario de lo Ppigne, mo, Chiazza Cavour 47.
 Lettere, vaglie, manoscritte, tutte ntestate e affrancate a lo direttore L. Chiurazzi.

Napole 2 Settembre 1877

CONCORSO DE MUSECA

Aveuno priato lo comannatore LAURO ROSSI, direttore de lo colleggio de museca a Napole, co lettera de li 14 austo, anno che corre, d'annomecare na Commissione pe scegghiere la megghia museca nra chelle menateca pe lo concorso a premio avisto dinto a sto giornale, anno 3, numero 22, nopp' a la canzone de la signorina Lucia Ringhizzi, co lo titolo: *Dimane po' facimmo sto servizio*; nce ave rispuosto co sta lettera:

«Napoli 23 agosto 1877

Egregio sig. Direttore

La Commissione che ha esaminato le canzoni inviatemi «Piedigrotta» le ha contrassegnate con numero progressivo, cioè tutte apprezzabili, ma io maggior valore la prima, e così scendendo di mano in mano.

In ciascuna canzone vi è posto il numero che l'è toccato, seguito da osservazioni e dalla mia firma.

Colgo l'occasione per dirvelo:

Al signor Luigi Chiurazzi Devotissimo
 Direttore del giornale LAURO ROSSI
 Lo Spassatiempo (Presid. della Commis.)
 Napoli

Nuje, ringraziannocce assaje lo guappo comm. LAURO ROSSI, p' esser prestato co tanto piacere e senza spiro de passione, e facimmo assaje co la museca segnata co lo Numero uno e portanmo lo motto «Palloncino» è stata premiata ed è de lo signore Enrico Apostolico, scolaro de lo bravo Maestro FRANCESCO PALMIERI. Lo riesto de li concorrente che voleveno' fa assaje li punte che lle sono attocate venessero da la parte nostra.

LUIGI CHIURAZZI

STRAMMUOTTOLO

Si bella, oje nè, lo lunedì matina,
 Lo martedì cchiù bella si e sprenente;
 Lo mercoledì mme pare na regina;
 Lo giovedì na stella stralucante
 Lo venerdì mme pare na baronina;
 Lo sabato na fata overamente:
 La dommeneca po si te sto attornio
 Cchiù bella assaje me pare d'ogneghiorno.

GIUSEPPINA SPASIANO

CHILL'ALTRO

L'aggio visto co chist'occhie
 Che co n'altro se squasea
 Fa da vero, non pazzes.
 Chiu remedio no nce sta.
 L'aggio amata unnece mise,
 La soluta se n'è ghiuta;
 Meza capo aggio perduta.
 Bene mio, comm'aggio a fa!
 Se pigliasse armeno scurno
 Quanno nnanze nce stongo io;
 Ca me vene lo golio
 Si la veco vroccolia.
 Ma gnerò, non se n'addona.
 Ma fa peggio e non me cura;
 Io nce faccio sta figura,
 Guardo sento, e aggio a crepò.
 Aggio tuorto se mme laggo
 Ch'io so povero iss'è ricco;
 Non fa niente ch'è no micco;
 Chillo llà se vo piglia.
 L'aggio fatto aspetta tanto
 E la pena mo mme pavo;
 M'ha rispuosto ca lo spavo
 Chiu pe mme non bo tira.
 Ca chill'altro va de pressa.
 Ca se spircia ntra no mese:
 Che ha già fatto tanta spesa
 E chiu assaje nne vole fa.
 Io ca niente non spenneva.
 A lo sturno già so ghiuto;
 N'aggio manco no saluto;
 Guardo, sento e aggio a crepà!

ERNESTO DEL PRATE

AVISO PE CHI VO FA L'AMMORE

Te sia p'aviso chisto, figliolillo:
 Quanno l'ammore te sta a neopetare;
 La femmena patesce de stornillo.
 Tanno te stimma quanno staje a portare.
 Primmo che daje sto passo penza luono.
 Ca si n'è cosa bona. leva tuono!

LUIGI CHIURAZZI

DIMANE PO FACIMMO STO SERVIZIO!

Poesia di LUCIA RUGGIZZI

Musiche di ENRICO APOSTOLINI

Moderato

PIANOFORTE

Han naggiarhida me uertha manu... ad heuragg...
 p in zame se abita!... diopro... metit... la l'unc ras... to Ca... vemo sta
 ...ta Pin-de... grotta. Mo pe... a...i... rea... phil... le... da... je... tra...
 ...ta... se De li com pa... gne... tonje... mo... va... n... ba... lla... E sta jetro... zano

tan... tan... la... sen... ce, Ca... n'a... b... fa... cen... na... vim... moa
 fa... Jammo a la... fe... sta, le... va... me... sto... aff... zio; Di ma... ne po fa...
 ...rim... mo... sto... ser... vi... zio! Jammo a la... fe... sta le... va... me... sto
 aff... zio; Di ma... ne po fa... c... im... mo... sto... ser... vi... zio!
 aff... zio!

3.
 Un bene miel sta sciorta accossiera
 Tene a de sta manto a sto oppo-
 vederlo mbarato ad come sera.
 Ed in aspettarlo appesa a no' farone;
 E me lo lanto ugrato a nza core,
 A Pieda' rossa no nune vo portat.
 Ne juro ne oppa l'arma de lo gnore,
 Cchil a'ora n'apare no lo faccio stat!
 Jammo a la festa, levame sto sizio;
 Dimane po facimmo sto servizio!

3.
 Se partono da tutte li paise
 Le gente che sta festa po godere,
 Ed io che sono pieno de no'mise,
 Pe ditto tujo no l'aggio da vendere!
 Vi ca si tu si lupo lo sango verpe,
 Co mmece nce age no ponda penza.
 Si m'abbortisco in mece a pe la corpa,
 E lissa lissa no lo sto a pass!
 Jammo a la festa, levame sto sizio;
 Dimane po facimmo sto servizio!

4.
 Jammo, ca no mne sce age portato naje,
 E Russo a villo mio, rosso me lilla.
 E veggio tanto le ne, asage nasseje,
 Te do no brilo vaso a pezerchillo...
 Vi che repassatore, mamma mia!
 Ch'aje ditto ca no puto carponenar!
 Te porto mbratello... chesse e lavia!
 No mporta se v'at'ajna a spet...
 Jammo a la festa, levame sto sizio;
 Dimane po facimmo sto servizio!

La serenata

Litografia di Gaetano Dura (1850, Biblioteca Nazionale di Napoli).

Uno dei migliori esempi di quella produzione di *Costumi popolari di Napoli* destinati al turismo straniero e al ceto medio urbano.



PARTE SECONDA

Nasce la «canzone napoletana»

«*Il Pungolo*» — 8 sett. 1879

«... A Piedigrotta la solita folla, il solito schiamazzo, le solite melodie di putipù, scetavajasse e triccabballacche, le solite processioni di lampioncini multicolori, i soliti emiri infagottati nei paludamenti di cartapesta, a cavallo e a piedi, le solite piramidi di fichi, le solite mense, i soliti brindisi e, fra un brindisi e l'altro, i soliti *dichiaramenti*...»

«*Il Pungolo*» — 6 sett. 1882

«... Quest'anno le canzoni di Piedigrotta diluviano.

Oltre a quella elegante e appassionata del maestro Costa, su poesia di Salvatore Di Giacomo, e della quale uscì una splendida edizione sull'ultimo numero dell'*Occhialetto*; oltre a quella originalissima del maestro Caracciolo, su poesia veramente popolare di Roberto Bracco, ne abbiamo una del maestro Valente, una del maestro Fonzo, una del maestro Liviera Zugioni ed una, infine, del maestro Denza, il popolare autore di *Funiculi Funiculà*. Alcune di queste canzoni udremo domani sera (7 settembre), vigilia della festa, lungo Toledo con accompagnamento di mandolini, chitarre e sistri. Due di esse affrontano brevemente l'esperimento del teatro; quella del Caracciolo verrà cantata venerdì sera dalle signorine Mancusi nel *Piedigrotta* del Ricci, e l'altra del Denza, che udremo al S. Carlino, pure la stessa sera, eseguita dalla signorina Spinelli e dagli altri attori dello Scarpetta.

Vediamo quale di queste molte, di queste troppe canzoni di Piedigrotta — se pure esse non aspirano, colla grazia e col sentimento, alla elegante ma limitata popolarità dei saloni — sarà adottata dal popolo pel quale, secondo la tradizione, dovrebbero essere scritte tutte».

Nello scorrere i giornali napoletani degli anni che vanno dal 1878 al 1883/4, salta agli occhi un improvviso interesse — testimoniato dal tono e, soprattutto, dallo spazio occupato dagli articoli — per la festa di Piedigrotta.

Fino al 1881 questa veniva commentata brevemente e spesso con fastidio. Nelle cronache di quegli anni tutto era tanto *solito* e si ripeteva talmente *uguale*, che viene da domandarsi se quei racconti non siano stati costruiti in omaggio a una tradizione giornalistica e letteraria, piuttosto che derivare da un'osservazione «reale» della festa. Ma, nel 1882 la maggior parte delle testate prorompeva in toni ammirativi, quando non entusiastici. E

l'attenzione degli articolisti era più rivolta alle canzoni (che comunque secondo la tradizione erano parte integrante della festa) che non alla Piedigrotta vera e propria. L'atteggiamento su quest'ultima non cambierà ancora per qualche anno; fin quando, cioè, l'organizzazione editoriale e spettacolare della canzone non ne muterà del tutto le forme, fornendo così materiale sufficiente alla retorica del «bel tempo andato».

Questa repentina attenzione non fu soltanto dei giornali napoletani: ecco, ad esempio, una corrispondenza da Napoli de «*La Gazzetta Musicale di Milano*», apparsa il 17 settembre 1882 a firma di *Acuto*:

«... Il discorrere che si fa in tutte le brigate che occupansi di musica, è rivolto alle canzoni di Piedigrotta.

Quest'anno il Denza non è rimasto solo, e trovò emuli da burla e valorosi campioni.

È finito che nell'arringo sono rimasti tre pugnaci, e la vittoria *sub judice nunc pendet*. Si fa ressa per comprare le tre canzoni, quella del Caracciolo, del Denza e l'altra, non ancora stampata (deve stamparla Ricordi) del Costa. Al teatro *Nuovo* si canta *Salamelic* (...) al Sal Carlino *Il Telefono*; qua e là a coro, per le principali vie, la sera della festa furono cantate da cori diretti dagli autori. E bisogna vedere che tumulto, che gioia: lì il Denza a capo di suonatori ambulanti di chitarre, mandolini e cantori improvvisati, qua il Caracciolo col suo poeta *a latere* e con mandolinisti come il Belisario e altri maestri dello strumento, giovani cantanti come il Sabatelli, il Coscia, provetti artisti come il Panzetta, il Testa e via, maestri di canto come il Lombardi, l'Aletta e altri. Il Costa poi, veduto che fu in un caffè dove si suona e si canta, ebbe tante richieste, che dovette con la sua vicina farsi a cantare *Nannì* che é, come ora i lettori sanno, la terza delle canzoni favorite.

Come mutano i tempi! Pochi anni or sono si andava a raccogliere dalla bocca del popolo la canzone nuova. Ora dai salotti aristocratici si fa strada nel popolo la musica che dovrebbe essere del dominio di questo; i melodisti più in voga passano dalla romanza sentimentale alla canzone festosa, che sdrucchiola a volte nello scurrile e nel doppio senso! È un bel progresso, nol nego, ma il popolo tacerà, e il canto importuno che stimmatizzammo, e che si addimanda *a figliola*, si farà più strada...

Costatare un tale brusco cambiamento nei modi di descrivere e argomentare nella totale assenza di fatti e documenti che giustifichino e testimonino i mutamenti avvenuti ¹ è certamente cosa che lascia perplessi. Ma forse una tale sensazione di repentinità è data anche dalla natura e dal carattere tutti particolari della «scrittura giornalistica».

Già Marc Bloch nella sua *Apologia della Storia* aveva notato, a proposito della frode e della menzogna nei documenti storici, la qualità *sui generis* della fonte giornalistica, derivante dallo specifico «modo di produzione» della notizia: retorica, «mestiere», ritmi di lavoro, tutto congiura a fare del giornale una fonte utile, ma scarsamente attendibile ².

Più recentemente un esponente della cosiddetta *nouvelle histoire*,

Pierre Nora, ha fornito una ulteriore analisi del modo di *produrre avvenimenti* da parte della stampa, sistema la cui «ridondanza intrinseca» tende a produrre il «sensazionale».

Secondo Nora i *media* si impadroniscono di un evento — un qualsiasi episodio che si presti ad essere investito di significati immaginari, di valenze emozionali che riguardino il vissuto individuale e/o sociale — e lo trasformano in *avvenimento* dotato di importanza pari alla «quantità di parole che innesca». I media inoltre attuano la «promozione dell'immediato alla dignità della storia e del vissuto a quella della leggenda»³.

Qualcosa di analogo deve essere accaduto intorno al 1880 per la presentazione in pubblico di nuove canzoni a Piedigrotta.

Si era verificato «qualcosa» suscettibile di essere investito di significati che si riallacciavano alla più consolidata tradizione descrittiva e pittoresca, ai «topoi» sulla napoletanità (e alla «musicalità» ad essa connessa), a una «immagine di sé» che ogni napoletano aveva imparato a riconoscere, a una storia di tradizioni canore già vastamente «raccontata».

L'impressione di una improvvisa cesura potrebbe allora non essere altro che l'effetto di una pratica giornalistica poco attenta ai cambiamenti e legata a stereotipi descrittivi fino al verificarsi di un episodio degno dell'interesse giornalistico, suscettibile di essere inquadrato in schemi e di richiamare, evocare e stimolare immagini, sogni e fantasie nascosti nelle pieghe della mentalità.

Dagli articoli di quegli anni si può dedurre una inconsueta effervescenza da parte di giornali, giornalisti, teatri, musicisti, cantanti e strumentisti: tutti impegnati a scrivere, stampare, commentare, eseguire e propagandare canzoni.

Se la carenza di documentazione non permette di ricostruire i processi che portarono ad un tale dinamismo produttivo, è però possibile enumerare i fattori che permettono di definire «nuovo» il fenomeno.

Appaiono infatti profondamente mutate le figure sociali degli autori delle canzoni e le modalità di presentazione di queste al pubblico.

Giuseppe Turco, Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo lavoravano all'epoca prevalentemente come giornalisti e avevano stretti contatti con il mondo dell'industria culturale. Luigi Denza, Vincenzo Valente, Mario Costa appartenevano a quella fascia di professionisti del pentagramma cui si è fatto cenno: gli adattatori di opere liriche, i compositori di operette, romanze, valzer e mazurke che allietavano le serate e i ritrovi dell'epoca. Tutti costoro erano operatori legati stabilmente e professionalmente all'editoria e alla stampa e, a differenza di quanti li avevano preceduti nella produzione di canzonette dialettali, utilizzavano le proprie specifiche e primarie competenze nel comporre canzoni.

Se poi nelle intenzioni di tipografi e case editrici del tempo si congiungevano un determinato messaggio ed un particolare tipo di prodotto-diffusio-

ne-destinatario, il ricorso alla stampa quotidiana e periodica in occasione di un momento di grande concentrazione popolare quale Piedigrotta fa già intravedere la volontà di raggiungere attraverso lo stesso prodotto fasce di pubblico appartenenti a ceti culturali e sociali diversi. Inoltre, dai giornali si ricavano modalità di presentazione al pubblico delle canzoni che sembrano concepite per stimolare ed assecondare contemporaneamente l'ampliamento dei potenziali consumatori: le canzoni venivano presentate nei teatri, nelle redazioni dei giornali, negli alberghi e nei caffè; eseguite da musicisti, attori, cantanti «di grido» e contemporaneamente diffuse nelle strade tramite fogli volanti e giornali, ma soprattutto con l'ausilio di cantanti girovagli e «pianini». Erano gli stessi autori, poi, che guidavano i cori organizzati, le bande, le orchestre itineranti che percorrevano il centro cittadino.

E l'«esporsi» in prima persona di questi ultimi, che a noi può sembrare normale, abituati da anni di industria dello spettacolo a questa esibizione del creatore, a quei tempi doveva risultare cosa abbastanza nuova, visto che in fin dei conti essi erano musicisti e scrittori «seri», persone «perbene», use ad esibirsi in ambienti «scelti» e non per strada come guitti o saltimbanchi.

Qualche raffronto con la precedente situazione può contribuire a dare la misura del mutamento in atto: anche Teodoro Cottrau aveva probabilmente affidato la popolarità di alcune sue canzoni alla loro esecuzione durante la festa, ma non si sarebbe mai degnato di esibirsi pubblicamente per il basso popolo. Anzi, Cottrau da uomo socialmente «rispettabile» e mediamente colto relegava la propria attività di compositore di canzonette senz'altro in secondo piano rispetto alla propria principale e più decorosa attività di editore. Inoltre egli badava a mantenere rigorosamente separati i suoi due pubblici: da una parte i «lazzaroni», fra i quali lasciava diffondere le canzoni che componeva e stampava da altri «lazzaroni»: suonatori ambulanti, venditori di fogli volanti, cantori girovagli. Dall'altra il pubblico «colto» e «perbene» al quale la canzone veniva offerta in circostanze e in vesti tipografiche del tutto differenti e del tutto slegate dalla Piedigrotta.

Anche nel caso di progetti editoriali di una certa ampiezza, come *La Chitarra* di Luigi Chiurazzi, la produzione di canzoni dialettali si muoveva sempre nell'ambito della circolazione culturale fra i diversi ceti che convivevano nei palazzi e nelle strade della vecchia Napoli.

Fra il *divertissement*, il gusto di rifare il verso ai popolani e gli intenti speculativi e commerciali, nelle motivazioni di fondo di questa produzione era ben presente la volontà di testimoniare l'appartenenza ai codici linguistici ed espressivi della tradizione cittadina. Nella dinamica produttiva delle canzoni nel corso dell'ultimo ventennio del secolo assistiamo invece al drastico ridursi quantitativo e qualitativo della funzione e del ruolo di quello specifico modo di vita cittadino in cui «la stratificazione sociale e culturale e le relative contrapposizioni si muovevano ancora nella tradizione di antichi valori comuni»⁴. Quasi come se le rivoluzioni urbanistiche in atto, allonta-

nando i ceti borghesi dai vicoli della vecchia Napoli, li radicassero anche da un preciso humus culturale.

Infatti, mentre precedentemente la canzone dialettale nasceva *da e dentro* un patrimonio ed una tradizione, a partire dagli anni '80 gli autori dei testi e delle musiche, maturati nel mondo di riferimenti della «nuova Italia», a contatto col mondo della editoria moderna, dei giornali e delle riviste, useranno liberamente in relazione ai loro impegni professionali un patrimonio che, formatosi in anni di esperienze artigianali e semi dilettantesche, si era finalmente rivelato sfruttabile in processi comunicativi complessi.

Così anche l'editore, e tanto più Ricordi, risponderà semplicemente alla domanda di mercato e tenderà a determinarla. Da questo momento in poi la canzone sarà sempre più creata in ambiti e modi estranei alla circolazione culturale ed economica del vicolo, anche se gli apparati che la produrranno tenderanno a funzionalizzare, coordinare e ri-socializzare alcune delle forme e modalità proprie di quest'ultima. Sarà programmata e prodotta con finalità prevalentemente economiche e verrà imposta alla città incontrandosi, dove più e dove meno, con la cultura e le esigenze di consumatori distribuiti in tutte le fasce sociali.

In un primo periodo, intorno al 1880/81 e ancora per qualche anno successivo, l'editoria non si frappose completamente tra pubblico e prodotto. Sembra infatti che, sulla scorta delle esperienze del passato, per le quali una canzonetta trovava posto nelle raccolte solo dopo aver ampiamente circolato in città, si attendesse la verifica del gradimento del pubblico prima di stampare gli spartiti delle canzoni diffuse da quotidiani e periodici.

Ma un triste avvenimento, l'epidemia di colera scoppiata nel 1884 per la terza volta nel XIX secolo, offre la possibilità di intuire come già in questa data la consuetudine di attendere il successo di una canzone per poi procedere alla stampa si fosse rovesciata.

A quanto apprendiamo dalla corrispondenza di *Acuto* per la Piedigrotta 1884 su «*La Gazzetta Musicale di Milano*», gli spartiti di Ricordi erano già pronti quando si ebbe l'annuncio che l'esecuzione delle canzoni non avrebbe potuto aver luogo:

«...Siccome la festa di Piedigrotta venne proibita, poiché il morbo esiziale, che ne strazia, cominciò a infierire giustappunto allorché furono pubblicate le nuove canzoni, così di esse, ad eccezione di qualche artista, pochi hanno avuto conoscenza. E pure erano destinate a molta popolarità. La canzone del Denza serba l'impronta caratteristica del canto popolare napoletano; quella del Siragusa è una felice produzione, mista di gaio, e di quel melanconico soave che spesso avvicendosi nelle cantilene dei popoli meridionali; l'altra del Valente ritiene molto del parlante dell'opera comica; ma pur essa è spigliata, e di non difficile esecuzione. Per ora se ne ammira la bellezza dell'edizione e si eseguono qualche volta in alcune brigate di artisti, che non vogliono pensare all'orribile morbo...»⁵.

Il colera non ostacolò la produzione né, a quanto pare, una certa diffusione delle canzoni: il numero di queste, anzi, sembrò crescere di anno in anno. Nel 1886, quando ancora i festeggiamenti piedigrotteschi non erano ripresi, apparve — ancora su «*La Gazzetta Musicale di Milano*» — la seguente corrispondenza di *Acuto*:

«...Di là il Costa ha mandato all'«*Occhialetto*» la canzone di Piedigrotta *Oilì, Oilà* su versi di Di Giacomo.

E come se non bastasse una il Costa ha anche scritto *Mena mé* su parole del Di Giacomo. Oltre le due del Costa, udiremo *Vocc'azzeccosa*, che è la canzone scritta dal Barbieri; il giovane Enrico De Leva ha composto *Rosa Rusé*, il Guercia una *Calascionata di Piedigrotta*, e il Valente *Thup-pe Thuppe*. Né queste sono tutte le canzoni: il Roche ha scritto la sua, e poi il Canetti, e poi il Corrado, e poi... ma basta accennare alle principali, ché non occorre recitare la litania delle canzoni. Se si potranno eseguire vi parlerò di tutte; dico se si potranno perché il Municipio, per ragioni igieniche, ha proibito la festa. *Salus patriae suprema lex est*. (...).

Si era quindi passati a valutare preventivamente la validità commerciale del prodotto: le case editrici investivano su di esso in base a previsioni, giudizi, calcoli avvenuti all'interno della azienda e della sua logica.

Ovviamente questo comportò il massiccio ricorso a temi e modalità sperimentati e di sicuro effetto.

In un primo momento, visto il successo della canzone su tema d'attualità (il primo travolgente successo del «nuovo corso» — *Funiculì Funiculà* di Denza e Turco (1880) — parlava dell'inaugurazione della funicolare, avvenimento dell'anno), gli stessi Denza e Turco composero nel 1881 per i tipi di Ricordi *Zin! Zin! Zin!* (sulla ricomparsa delle monete in oro e argento e l'abolizione del corso forzoso) e nel 1882 *Il Telefono*.

La necessità di una organizzazione razionale della produzione rendeva indispensabile la prevedibilità del successo del prodotto, tanto più sperabile quanto più il «nuovo» somigliava al già noto.

Il consumo di cultura produce il bisogno di prodotti — nello stesso tempo — sempre uguali e sempre nuovi. Questa contraddizione venne parzialmente risolta dagli autori delle canzoni napoletane col ricorso all'avvenimento di attualità che, per sua stessa natura, si prestava a soddisfare il bisogno di novità. Ma ad incontrare le aspettative dei consumatori si adattava di più un tema che consentiva un buon numero di variazioni, rimanendo però sempre di sicuro interesse: l'amore, con i suoi momenti di felicità e di disperazione, di abbandono e di ritegno; con le numerose opportunità di conflitti, lieti fini, attese, speranze, lacrime e gioia, con la possibilità di essere «insaporito» da un pizzico — più o meno forte a seconda dei casi, degli autori, del momento e del pubblico — di sesso. E la lunga lista delle canzoni dedicate all'amore cominciò nel 1882 con *Nannì*, di Di Giacomo e Costa.

Anche nella precedente produzione la trattazione di argomenti del re-

pertorio tradizionale rispondeva a canoni di genere alquanto rigidi. Anzi, ai nostri occhi la ripetitività era senz'altro più accentuata nelle canzoni da foglio volante che non nei nuovi prodotti d'autore.

Ma i due fenomeni erano profondamente differenti: mentre le canzoni da foglio volante si fondavano su un patrimonio urbano dal quale le nuove creazioni traevano autorità, nella *nuova canzone* d'autore il ripetersi di formule sperimentate permetteva soltanto una migliore programmazione economica e aziendale.

Amore e argomenti di attualità erano già stati fra i temi delle vecchie canzoni. Ma, se in esse l'amore rimandava a problemi concreti come dote, denaro, consenso parentale, lavoro, casa, affidabilità, nelle nuove canzoni l'amore diviene vagheggiamento di una donna per descrivere la quale si prendono a prestito dalle canzoni da foglio volante molte caratteristiche fisiche: ma la *faccella tonna*, la *vocca curallina* sfumano nella indeterminatezza. Parallelamente l'argomento di attualità, prima descritto e commentato minuziosamente, perde le sue caratteristiche di fatto sociale e lascia emergere solo le ripercussioni sul privato: il telefono usato per le conversazioni amorose, l'entusiasmo per la salita in funicolare.

Altra novità che notiamo scorrendo i giornali è la produzione e la stampa da parte della stessa casa editrice di diverse canzoni di Piedigrotta in modo da offrire, con un certo assortimento, una possibilità di scelta all'acquirente.

Sistema per soddisfare il bisogno di varietà e di individualità nel consumo, limitando nello stesso tempo la libera iniziativa dei consumatori: ognuno era libero di scegliere la «sua» canzone all'interno di quelle selezionate e proposte dalla casa editrice. Ma, i maggiori connotati di novità nel fenomeno canzone sono ravvisabili negli sforzi editoriali verso l'allargamento, la direzione e determinazione del consumo e delle sue modalità: a partire dagli anni '80 non ci si accontentò più di un pubblico già bene o male acquisito composto di piccoli, medi e alti borghesi, frequentatori di teatri, balli e serate in famiglia: per la prima volta da quel momento ci si rivolse all'intera popolazione napoletana. E la delimitazione geografica di questa area risultò per lungo tempo difficilmente superabile. Se i ceti borghesi nazionali fruirono della canzone napoletana tramite il teatro, il caffè concerto, il varietà, le serate (e troviamo recensioni positive sui prodotti piedigrotteschi in tutta la stampa nazionale), questi canali raggiunsero solo in minima parte gli strati popolari. Forse per questo motivo nacquero tentativi di «ripetere» il fenomeno napoletano anche in altre città.

Nel 1890 *«Il Corriere della Sera»* si fece iniziatore della proposta di dare vita alla «canzone milanese», organizzando una «festa artistica e popolare sul genere di quella di Piedigrotta di Napoli»⁶.

«La Gazzetta Musicale di Milano» plaudì all'iniziativa e il 23 novembre 1890 pubblicò questo articolo:

«Così la canzone popolare risorge. Già Milano stabilisce anch'essa le basi per un concorso fra canti popolari lombardi. La cosa ha forse maggiore importanza di quanto non si creda. Molti ricordi patriottici vanno uniti a quelli delle canzoni popolari; così l'iniziativa di un giornale milanese trovò tosto appoggio; dei premi vennero già stabiliti, fra cui uno dovuto all'egr. Comm. G. Ricordi. Attendiamo con fiducia che le feste di maggio ci arrechino sotto questo aspetto qualche buon risultato.»⁷

Ma gli esiti del concorso e delle esecuzioni furono affatto deludenti e il giornale di Ricordi ne intuì abbastanza distintamente i motivi:

«...Non si improvvisano esecutori di questo genere di musica il cui valore musicale è relativo, ma prende sapore dal modo e dallo spirito con cui si dicono le parole delle poesie; in ciò i cantanti e i suonatori napoletani, per talento naturale e per lunga tradizione, sono veri maestri. L'esito complessivo della prima esecuzione ch'ebbe luogo al caffè-birreria Aurora, fuori porta Venezia, non fu gran fatto felice; piacquero moderatamente alcune, furono clamorosamente disapprovate altre, precisamente come accadde in condizioni identiche al Lido di Venezia, pel Concorso della Canzone Veneziana. (...)»⁸

In effetti, come sostiene Morin sulla scorta di Benjamin, in questo campo la *qualità nasce dalla quantità*⁹, da una lunga tradizione di produzione.

Ed erano molte decine d'anni che, anche se in un contesto e con modi differenti, a Napoli si producevano ed eseguivano canzonette: erano nati e si erano consolidati stereotipi funzionanti, formule di sicuro successo. Da una parte autori ed esecutori potevano confidare in una tradizione di mestiere che non si improvvisa e dall'altra il pubblico era ormai assuefatto a riconoscere, comprendere, giudicare e consumare *canzoni*.

Ed anche lì dove si erano rotti i legami fra «vecchio» e «nuovo» rimaneva in vita una tradizione artigianale di esecuzione, un patrimonio di espressioni e motti, un sostrato che — sia pure ricreato ed immesso in un contesto totalmente nuovo — manteneva intatta la sua vitalità.

Questo fece la fortuna e la fama della canzone napoletana e ne fondò la debolezza: poteva essere esportata (e lo fu, in Europa e in America, alle corti dei regnanti, nei teatri, nei caffè e nei salotti) ma solo a Napoli poteva configurarsi come un prodotto di massa.

NOTE

¹ Molti interrogativi rimangono aperti su questo importante periodo di transizione, intorno agli avvenimenti, le circostanze, gli episodi ed i protagonisti che in quegli anni «produssero» il nuovo. Ad esempio non si trovano documenti sulla genesi di queste nuove canzoni, che tanto sembrano entusiasmare la stampa non solo cittadina. Esse nacquero da commissioni da parte di editori o dalla spontanea volontà di giornalisti, scrittori e musicisti di rinnovare — usando mezzi tecnici ed espressivi almeno in parte nuovi — quella che, secondo la tradizione, era l'usanza della *canzone nuova* di Piedigrotta? Nella scoperta di questo nuovo modo di utilizzare la festa e la canzone quanta parte ha il caso, quanta il progetto? Di che livello fu il coinvolgimento e quanta la «responsabilità» di Ricordi (che stampò molte di queste prime canzoni) nell'ideazione e nell'attuazione di un'operazione che metteva insieme intellettuali «professionisti», stampa cittadina ed editoria musicale? Tutte queste domande — e molte altre ancora — rimangono senza risposta. Questo è, infatti, il periodo relativamente al quale la documentazione è maggiormente carente. Anche l'utilissimo *Archivio Ricordi*, al riguardo, è rimasto muto: i *copialelettere* di questi anni cruciali sono andati perduti, la poca corrispondenza privata è risultata pressoché inutile e i contratti che legavano gli autori all'editore «inavvicinabili».

² Cfr. Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1975:

«...Generalmente si interpola per interesse, si ricama spesso per ornare. I danni prodotti da una fallace estetica nella storiografia antica e medievale sono stati spesso denunciati. Nella nostra stampa, la loro parte, forse, non è gran che minore. Sia pure a spese della verità, il più modesto gazzettiere raffigurava volentieri i propri personaggi secondo le convenzioni di una retorica, di cui l'età veneranda non ha consumato il prestigio, e nelle nostre redazioni Aristotele e Quintiliano contano più discepoli di quanto comunemente si creda.

Alcune condizioni tecniche sembrano favorire queste deformazioni. Quando, nel 1917, fu condannata la spia Bolo, pare che un quotidiano abbia pubblicato sin dal 6 aprile la cronaca dell'esecuzione. In realtà l'esecuzione, non avvenne che undici giorni dopo. Il giornalista aveva scritto anticipatamente il suo «pezzo»; persuaso che il fatto sarebbe avvenuto nel giorno previsto, ritenne inutile verificare. Non so quanto valga l'aneddoto. Certo errori tanto marchiani sono eccezionali. Ma che, per fare più presto — poiché occorre anzitutto consegnare il «pezzo» in tempo — le cronache di scene attese siano talvolta preparate anzitempo, non è affatto una supposizione inverosimile.

Quasi sempre, siamo convinti, il canovaccio, dopo l'osservazione, sarà modificato, se del caso, in tutti i punti importanti; è invece da dubitare che molti ritocchi siano apportati ai particolari accessori, giudicati necessari al colore e che nessuno si sognerà di controllare. Per lo meno questo è quanto un profano crede di intravedere. Sarebbe augurabile che un uomo del mestiere ci desse in proposito sinceri ragguagli. Sventuratamente, il giornale non ha ancora trovato il suo Mabillon. Quel che è certo è che l'obbedienza a un codice, alquanto antiquato, di galateo letterario, il rispetto di una psicologia stereotipata, la smania del pittoresco sono ben lontani dall'aver perduto il loro posto nella galleria dei fomentatori di menzogne».

³ Pierre Nora, *Il ritorno dell'avvenimento*, in *Fare Storia*, a cura di Jacques Le Goff e Pierre Nora, Torino, Einaudi 1981.

⁴ Giuseppe Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, cit.

⁵ «*La Gazzetta Musicale di Milano*», 21 sett. 1884.

⁶ «*La Gazzetta Musicale di Milano*», 28 sett. 1890.

⁷ «*La Gazzetta Musicale di Milano*» 23 nov. 1890. Il premio stabilito da Ricordi era di L. 200.

⁸ «*La Gazzetta Musicale di Milano*» 23 ago. 1891.

⁹ Edgar Morin, *L'Industria Culturale*, Bologna, Il Mulino 1963:

«...La promozione degli standard non risponde più a criteri aristocratici di opposizione della qualità alla quantità: ma nasce dalla quantità stessa. Per esempio la qualità dei western proviene anche dalla loro quantità, cioè da una lunga tradizione di produzione in serie. (...)».

Gli editori e i concorsi

Appare evidente che la presenza della Ricordi nella situazione napoletana era stata foriera di non pochi dei mutamenti osservati. Tuttavia soprattutto a partire dal 1887 — anno in cui, terminata l'emergenza determinata dall'epidemia, le celebrazioni piedigrottesche ricominciarono (e di conseguenza il numero delle canzoni, degli editori, degli operatori prese a moltiplicarsi) — non è facile seguire l'evoluzione della produzione della casa milanese.

In gran parte, infatti, manca una documentazione che permetta di inquadrare esattamente il ruolo e l'importanza della produzione «napoletana» e di chiarire gli accordi intercorrenti fra l'editore e gli autori. Il giornale di Ricordi, *«La Gazzetta Musicale Milanese»* non è di grande aiuto, dal momento che si rivolgeva perlopiù a un pubblico meneghino, cui le canzoni napoletane interessavano relativamente poco ¹.

Inoltre Giulio Ricordi era restio a fare troppa pubblicità ai propri prodotti sul suo giornale perché, come scrisse di suo pugno a Carlo Clausetti, succeduto al padre Pietro nella gestione della filiale napoletana, «si avrebbe l'aria di lodare troppo i maccheroni conditi in casa» ².

Integrando le notizie del giornale con l'esame dei «copialettere», si riesce a dedurre che l'interesse della Ricordi per l'affare-canzonetta divenne presto — dalla metà degli anni '90 — abbastanza limitato a causa del suo carattere tutto sommato «locale», non perfettamente amalgamabile all'interno della programmazione aziendale. Esisteva poi la non piccola complicazione di una produzione necessariamente «decentrata» rispetto a Milano, luogo cui ogni cosa, stampa compresa, continuava a far capo. Ciò se da una parte garantiva alle edizioni Ricordi una qualità grafica superiore rispetto alle edizioni napoletane, dall'altra complicava notevolmente il lavoro dal momento che manoscritti, bozze e disegni dovevano viaggiare continuamente da un capo all'altro della penisola.

Nonostante tutto, a Milano si riteneva che la canzone non fosse «affare da abbandonarsi» ³, anche se non vi si poteva prestare tutta l'attenzione che la filiale napoletana riteneva necessaria.

E non era da abbandonarsi perché, a quanto traspare dalla corrispondenza, la Ricordi fungeva anche da distributrice all'estero dei prodotti napoletani.

A quanto pare ⁴ dalle filiali estere giungevano richieste di canzoni di varie case editrici napoletane che la Ricordi, tramite la propria filiale napoletana, si adoperava per reperire e inviare ⁵.

Analoghe difficoltà si incontrano nel ricostruire le vicende delle case editrici napoletane ⁶, ma se ne possono delineare almeno tre «generazioni». Della prima si è già accennato: era quella che si dedicava alle raccolte da salotto — Calì, Clausetti, Dal Monaco, Fabbriatore, Orlando, Girard — affiancata dalla miriade di piccoli tipografi che stampavano fogli volanti, come Azzolino e De Marco. Sorte comune per esse, ad esclusione della Girard/Cottrau, fu la chiusura intorno al 1880, mentre la F.lli Clausetti e la Dal Monaco furono, come abbiamo visto, incorporate da Ricordi.

La seconda «generazione» comprendeva, fra le case di una certa importanza, Bideri, i F.lli Izzo, Santojanni, Morano, Pierro, La Società Napoletana e un gran numero di editori minori, come Gherardini, Giannini, Zomack, ecc. Tutti condividevano la data di nascita: incominciarono a occuparsi di canzoni fra gli anni '80 e '90.

La «terza generazione» si affacciò alla ribalta nei primi due decenni del nuovo secolo (le date di «nascita» vanno dal 1899 al 1917) e fu quella che tentò di «cavalcare la tigre»: erano in genere case editrici di scarsa professionalità e qualità. Alcuni nomi: L'Allegria, Campagnola, Canzone Partenopea, Iolanda, etc.

La migliore e la più importante fu *La Canzonetta*, di Capolongo e Feola; una delle pochissime, con Bideri, a congiungere la produzione del primo anteguerra con il festival della canzone napoletana degli anni '50.

Altra casa editrice sorta agli inizi del nuovo secolo e degna di menzione, fu la Poliphon grazie alla quale si evidenziano i processi compiuti in poco più di un trentennio.

Nel 1910 Massimo Weber, rappresentante generale a Napoli della Musikwerke di Lipsia, ditta produttrice di pianoforti, strumenti musicali e gramofoni ideò e propose alla sua direzione generale il progetto di fondare a Napoli una casa editrice che radunasse tutti i migliori autori di canzonette del momento.

Il suo piano venne approvato e, con la collaborazione di Emilio Genarelli, proprietario di un negozio di pianoforti in via Monteoliveto, Weber cominciò a convocare i migliori esponenti del mondo canzonettistico partenopeo. In brevissimo tempo riuscì ad aggiudicarsi tutti in esclusiva e Ferdinando Russo assunse la direzione artistica della nuova impresa. La novità che rendeva tanto allettante la Poliphon agli occhi dei canzonieri napoletani consisteva in uno stipendio fisso mensile, cui corrispondeva l'obbligo di produrre almeno una canzone al mese.

Anche altri editori avevano siglato contratti di tal genere con i loro autori: nel 1896 — ad esempio — fra Ricordi e De Leva era stato stretto un accordo che prevedeva uno stipendio fisso ⁷; nel 1897, mentre Gambardella

percepiva dallo stesso Ricordi 60 lire al mese, a Di Giacomo il 20 luglio venivano anticipate 250 lire «per sua annualità canzoni»⁸; fra Bideri e Valente, nel 1911, si stipulò un accordo che prevedeva la consegna di 12 musiche contro il pagamento di circa 1.200 lire⁹. La «novità» introdotta dalla Poliphon, più che nel rapporto fisso fra editore e autore e nello «stipendio» per questo ultimo, fu nell'entità delle retribuzioni: fra le 150 e le 250 lire mensili, cifre ritenute all'epoca «scandalosamente» alte.

Oltre a ciò la Poliphon era l'unica casa editrice a riconoscere per contratto i diritti degli autori sullo sfruttamento delle canzoni e ad adottare contratti standard che, prevedendo all'incirca lo stesso trattamento economico e giuridico per tutti gli autori della casa, ponevano riparo a invidie, sospetti di favoritismi, possibilità di ricatti e di parzialità. La Poliphon garantiva inoltre un lancio pubblicitario delle canzoni e una loro diffusione di ampiezza e portata inusitate per gli editori napoletani.

Infatti i lanci pubblicitari furono veramente grandiosi e minuziosamente organizzati: fastose tournée — come quella del 1911, che toccò Napoli, Roma, Firenze, Bologna, Torino, Genova, Milano, Parigi, Berlino e Lipsia — impegnarono tutti i migliori interpreti provenienti dal varietà: da Gennaro Pasquariello a Olimpia d'Avigny, da Raimondo De Angelis a Diego Giannini. Senza contare, poi, la estensione geografica e la qualità della diffusione garantita dai dischi che dallo stabilimento di Wahren raggiungevano tutta l'Europa.

L'attività della Poliphon fu sempre accompagnata da moltissime polemiche. Nel 1911, la «polemica» era ormai un ingrediente necessario a tener desto l'interesse intorno ai prodotti dell'industria editoriale e nell'ambito della canzone napoletana questo «pepe» era usato già da tempo. In questo caso c'era addirittura da stuzzicare il campanilismo offeso per l'ingerenza «straniera» in un campo così specificamente cittadino. Ad accendere animi e dispute non mancarono elementi di reale disagio: gli editori napoletani, economicamente spiazzati e spesso nell'impossibilità assoluta di tener fronte ad impegni retributivi tanto alti, persero del tutto la produzione delle «grandi firme» e vennero a trovarsi in una posizione realmente pericolosa; senza contare le difficoltà pressoché insormontabili che sorsero per la fascia di operatori ancora legata ad un modo di produzione semi-artigianale.

Infine, l'organizzazione del lavoro imposta dai «tedeschi» faceva risaltare la contraddizione fra l'*artista* che il produttore di canzoni sentiva di essere e il *lavoratore* che in realtà egli era: un rapporto di lavoro dalle caratteristiche tanto «impiegatizie» palesava ad oltranza il carattere ripetitivo, organizzato, obbligatorio delle prestazioni creative.

Più di ogni altra cosa ciò che realmente turbò fin nel profondo il mondo della canzone napoletana fu la pubblicità data ad accordi economici fino a quel momento coperti dal più gran segreto: l'immagine della canzone e dei suoi creatori era infatti basata proprio sulla loro negazione. La Poliphon

metteva non solo in crisi tutti i tentativi individuali e di categoria che gli intellettuali legati all'industria culturale mettevano in atto per difendere la loro immagine di *creatori e poeti*, ma rischiò di minare seriamente, svelando eccessivamente il carattere «industriale» dell'editoria musicale e quello «mercificato» della canzone, il punto fermo simbolico più importante della sua «mitologia»: l'essere *necessaria* espressione di napoletanità.

Nonostante le polemiche, tutto sembrò andare per il meglio fino al 1914: allo scoppiare della guerra la casa di Wahren ritirò i suoi capitali e richiamò in patria Massimo Weber. La casa editrice fu smantellata.

Questo della Poliphon fu, probabilmente, l'apice della organizzazione «industriale» nella vita della canzone napoletana. Il suo carattere locale, la natura dell'economia napoletana e quella di un settore economico e produttivo dove l'elasticità è indispensabile non consentivano di più.

L'unica azienda editoriale della quale si possa più o meno agevolmente ricostruire l'evoluzione è quella fondata nel 1876 da Ferdinando Bideri. Questi aveva alle spalle una buona tradizione editoriale. Il nonno Emanuele Bidera, già ricordato come autore di *Passeggiata per Napoli e Contorni*, oltre a scrivere libretti d'opera, romanzi, commedie, racconti e saggi aveva cominciato ad occuparsi di editoria nel 1817. L'attività di Emanuele Bidera, convinto antiborbonico e pertanto confinato a Palermo fu ripresa dal figlio, Pietro Atanasio, che fondò un giornale economico redatto in cinque lingue e di diffusione europea.

Lo spirito imprenditoriale fu però l'unica cosa che Ferdinando poté ereditare da tali parenti. Avendo i Borboni confiscati i beni di famiglia, la prima azienda di Ferdinando Bideri aprì i battenti in una ex scuderia del palazzo nobiliare di proprietà materna, in Via Università Vecchia n. 9.

La Bideri, come altre importanti case editrici di canzonette della sua «generazione», nacque quale casa editrice libraria e continuò a produrre libri, attività questa che dura ancor oggi.

Molte delle sue fortune scaturirono dalla scarsa regolamentazione del diritto d'autore. Le prime opere editte furono, infatti, traduzioni di romanzi stranieri e d'appendice sulla cui pubblicazione non gravava il pagamento dei diritti.

Quando la sua situazione cominciò a consolidarsi, Bideri cominciò ad interessarsi di autori italiani: da Mastriani a Di Giacomo, dalla Serao a Bracco, tutti i maggiori autori napoletani ebbero con lui rapporti di lavoro; Gabriele D'Annunzio gli affidò *L'Innocente*, considerato da Treves «troppo audace». Il buon andamento degli affari fece sì che nel 1883, l'azienda di Bideri si spostasse nei locali di S. Pietro a Majella, che tuttora occupa. Quasi contemporaneamente Bideri dotò la sua azienda di nuovi macchinari in arrivo dalla Germania, dall'America, dalla Inghilterra e dalla Francia, ed assunse un tecnico tedesco per l'addestramento del personale.

Non è chiaro in che data ed in quale occasione Bideri abbia comincia-

to ad occuparsi di canzoni napoletane: il primo *Album di Piedigrotta* di sua produzione conservato nelle biblioteche napoletane è datato 1889.

Le tracce di questa casa editrice diventano abbastanza facili da seguire a partire dal 1891, quando Bideri diede inizio alle pubblicazioni de «*La Tavola Rotonda*», settimanale artistico e letterario.

Fra i collaboratori del numero di «saggio» del 7 settembre di quell'anno spiccano D'Annunzio, Scarfoglio, Capuana, la Contessa Lara e Matilde Serao.

Inizialmente la rivista sembrava destinata alla promozione di un consumo culturale di lusso ed a stimolare l'acquisto del prodotto librario da parte di un pubblico, tutto sommato, poco disposto all'impegno intellettuale e desideroso più che altro di informazione sulle novità della vita culturale. Perciò il giornale offriva tutto ciò che poteva legittimare il lettore a considerarsi appartenente a un circolo di eletti: notizie sulle ultime produzioni letterarie, aggiornamenti sulle polemiche, gli scandali e i *mot d'esprit* del momento, novelle e frammenti artistici ¹⁰.

Il giornale guardava anche con particolare attenzione ai consumi della fascia cui era destinato. Ad esempio, la quarta di copertina era dedicata sempre allo spartito di una romanza, genere del quale i lettori del giornale erano con ogni probabilità abituali consumatori. Offrirne una con la rivista si prospettava, allora, come una operazione promozionale dalle buone possibilità di successo.

Ben presto, nel tentativo di conquistare fasce di mercato più ampie, la rivista fece posto a generi ed a linguaggi più chiaramente «di massa». I modelli di Bideri divennero i più «popolari» editori milanesi — Treves e Sonzogno — che con giornali caratterizzati dall'abbondanza di illustrazioni, feuilleton, varietà e moda ed arricchiti di premi e supplementi miravano ad attirare alla parola stampata strati sempre più ampi di consumatori ¹¹.

Bideri, però, cercherà sempre di conservare qualcosa della prima impostazione e di mantenere, almeno fino alla fine del secolo, un precario equilibrio fra prosa d'arte, sia pure d'impianto giornalistico, e spaccio di massa: fra «alta» e «bassa» cultura. I risultati *kitsch* saranno inevitabili e tanto più evidenti laddove nel giornale si cercherà di giustificare con pretese artistiche la presenza e la promozione di generi chiaramente orientati al consumo.

Il prodotto che più distintamente aveva mostrato di poter essere amato e seguito da fasce di pubblico altamente differenziate e che contemporaneamente era dotato di una tradizione letteraria e giornalistica che gli conferiva dignità culturale e artistica, quello che maggiormente si prestava a fungere da elemento promozionale nella situazione napoletana era senza ombra di dubbio la canzone. Il 31 luglio 1892 «*La Tavola Rotonda*» cominciò a preparare la Piedigrotta ormai prossima e da quel momento in poi lo spazio dedicato alla canzone sul giornale non farà che aumentare. Nell'ambito dell'ideale «seconda generazione», la casa editrice di Ferdinando Bideri

fu quella che lavorò con maggiore costanza e criteri più moderni all'allargamento del pubblico e del mercato.

La sua attività non si limitava solo alla fase produttiva. Nel tentativo di animare e orientare l'attenzione del pubblico ricorse a trovate polemiche o pubblicitarie, organizzò «concerti storici», mattinate, «beneficate», serate in onore di questo o quell'autore, e diffuse — tramite il giornale e gli *album di Piedigrotta* — una vasta letteratura intorno alla canzone. Nello stesso tempo, Bideri puntò a riunire intorno alla sua azienda un buon numero di operatori, riuscendo a garantirsi la produzione di maggior livello senza però tralasciare di prestare attenzione alla pletora degli autori più giovani e meno famosi, fra i quali riuscì spesso a coltivare il sorgere di nuovi talenti. Nel 1892, dunque, «*La Tavola Rotonda*» diede inizio alla pubblicazione settimanale di canzoni, che sostituirono le romanze nella quarta di copertina del giornale¹². La prima canzone fu pubblicata il 31 luglio 1892: era «*A Grariata 'o scuro*», di A. Ferrara e del maestro G. De Gregori, di proprietà Santojanni.

A quanto sembra, infatti, all'epoca Bideri non possedeva ancora un fondo di canzoni di sua proprietà. Anche la canzone del successivo numero del 7 agosto «*O Purginella*», componimento dai doppi sensi abbastanza trasparenti di D'Alfonso e Ricciardi, era di proprietà dell'editore Fontana.

Probabilmente, un po' per ovviare a questo problema, un po' per la geniale intuizione di aggiungere al godimento della canzonetta lo stuzzicante condimento della competizione, sullo stesso numero del 7 agosto veniva bandito un concorso per *La canzone di Piedigrotta*.

Quello dei concorsi pubblici era un uso frequente all'epoca, specialmente quando si desiderava incoraggiare questa o quell'arte o promuovere qualche iniziativa.

In campo «editorial-canoro» abbiamo già due volte riscontrato l'utilizzazione di questo mezzo promozionale: nel 1877 il tentativo di Chiurazzi su «*Lo Spassatempo*» e nel 1890 il concorso indetto da «*Il Corriere della Sera*» per la canzone milanese.

In questa seconda metà dell'Ottocento proliferavano infatti concorsi in ogni campo. Specialmente intorno agli anni '70 vi fu un fiorire di competizioni che avevano quasi sempre lo stesso fine: eleggere il miglior prodotto di cultura capace di apportare un «morale e civile rinnovamento» nelle classi «inferiori».

Non così nobili intenti si proponeva «*La Tavola Rotonda*», quando nel 1892 prometteva ben 200 lire all'autore della musica della canzone prima classificata.

Le norme di partecipazione al concorso erano ricalcate su quelle consuete in questi casi: canzoni contrassegnate da un motto, ripetuto accanto al nome e al cognome in busta chiusa. Erano ammesse soltanto canzoni inedite la cui proprietà sarebbe rimasta a Bideri. Il premio in denaro era destinato al solo musicista, che avrebbe poi dovuto provvedere a dividerlo con

l'autore del testo. La canzone premiata e le altre ritenute meritevoli di «menzione onorevole» sarebbero state pubblicate sul giornale; solo le prime due classificate sarebbero state eseguite, qualche sera prima della festa, in piazza Plebiscito.

L'idea riscosse un ottimo successo. A «*La Tavola Rotonda*» pervennero 81 canzoni. Le premiate furono tre ¹³, una delle quali, quella del maestro Giannini, solo per la musica (il testo venne, infatti riscritto). Queste canzoni vennero pubblicate in uno dei due doppi numeri di Piedigrotta approntati dal giornale, assieme al testo de «*A Signora Luna*», duetto scritto da Di Giacomo per la famosa coppia Faraone-Maldacea, ed alla promessa di prossima pubblicazione della musica, che Mario Costa doveva ancora terminare ¹⁴.

In calce al duetto, un piccolo annuncio:

«...d'ora in poi Salvatore Di Giacomo, il sentimentale e squisito poeta napoletano, scriverà espressamente per «*La Tavola Rotonda*» due canzoni al mese, che saranno musicate dai più noti maestri, e queste musiche saranno da noi pubblicate» ¹⁵.

Mentre si assicurava un certo numero di canzoni da pubblicare tramite il concorso (su otto menzionate nel verbale della commissione esaminatrice come meritevoli di «menzione onorevole» e di pubblicazione ne apparvero sul giornale soltanto cinque, in date che vanno dal 25 settembre all'11 dicembre), Bideri si garantiva anche una produzione di «firma» prestigiosa, l'unica con la quale avesse certezza di attirare i compratori.

In brevissimo tempo giornali, *café-chantant*, editori e impresari — tutti o quasi — bandirono il loro concorso e la competizione canora divenne l'elemento di maggiore interesse della ricorrenza piedigrottesca.

Il che generò appassionate polemiche, scontri verbali e giornalistici, fazioni, insulti, insinuazioni, denunce e talvolta anche processi. E Ferdinando Bideri fu sempre fra le parti in causa e spesso fra gli iniziatori di tali contese, trovando evidentemente — e non a torto — che esse rappresentassero un'ottima pubblicità.

Per bandire un concorso di Piedigrotta erano indispensabili: un giornale che lo indicasse («*La Tavola Rotonda*», «*L'Occhialeto*», «*La Scena*», sono soltanto quelli di cui oggi è possibile consultare più di un numero); un editore che più o meno scopertamente lo patrocinasse; un teatro o un *café-chantant* che ne ospitasse l'*audizione*; un impresario che ingaggiasse gli interpreti più quotati.

Queste diversi componenti potevano combinarsi variamente o anche coincidere: Bideri, come sappiamo, era proprietario de «*La Tavola Rotonda*»; Ricordi e Santojanni si appoggiavano a «*L'Occhialeto*»; il giornale «*La Scena*» era di proprietà di Oreste Capaccioli, un importante agente e impresario teatrale.

Sul finire del secolo, poi, e agli inizi del '900, ogni editore tese ad ave-

re un proprio giornale: da «*La Canzonetta*» dell'omonima casa editrice di Capolongo e Feola e «*La Musica Moderna*» di Calace (pubblicazioni abbastanza importanti e curate), fino ai giornali piccolissimi dalla vita breve e stentata come «*O Cannone*» di Luigi Fragna, dipendente di Bideri messosi «in proprio» nel 1899 e sempre in feroce polemica con l'ex datore di lavoro. Alla data di scadenza del concorso presa visione dei testi e delle musiche si decideva quali fossero le canzoni meritevoli di essere presentate al pubblico e la (o le) canzoni vincitrici.

Tutte le prescelte, accompagnate da questa «aureola di gloria», venivano eseguite pubblicamente durante la festa di Piedigrotta; in questa sede il pubblico — o meglio le *claque*, delle quali si ricordano formidabili battaglie in teatro e in «campo aperto», sulle piazze cittadine ¹⁶ — doveva riconfermare le scelte della giuria. Inutile dire che il meccanismo era soggetto a qualsiasi tipo di manipolazione.

Se in teoria i bandi aprivano a chiunque la possibilità di partecipare, in realtà le probabilità di vittoria erano riservate agli autori maggiormente sostenuti dalle case editrici. La clausola che affidava agli autori — quando non al solo musicista che per i primi anni era anche unico destinatario del premio — ogni onere finanziario relativo alla esecuzione della canzone, creava non poche difficoltà a chi non fosse più che appoggiato dal proprio editore, generando possibilità di brogli e favoritismi. Il che in parte spiega perché da questi concorsi raramente emergessero nuovi talenti e perché solitamente i primi premi venissero conseguiti da personaggi già al massimo della notorietà.

Da una parte all'editore interessava che costoro fossero ulteriormente «consacrati» da una vittoria che avrebbe riconfermato agli occhi di tutti la loro valentia di autori e «la bontà dei prodotti della casa». Dall'altra gli autori, se volevano essere sicuri di superare le prime eliminatorie senza compromettere né reputazione né finanze, non potevano evitare di affidarsi ad un editore.

E un tale, strettissimo legame si rendeva necessario affinché la canzone superasse non solo il concorso, ma anche la prova dell'ascolto e del gradimento del pubblico per il fine ultimo: la vendita, il consumo.

È noto, infatti, che una canzonetta è tanto più amata e tanto più piace, quanto più si sia avuto modo di ascoltarla, di impararne il ritornello: il maggior piacere che essa dà consiste nel fatto di ascoltare qualcosa di già conosciuto, di attendere che il cantante giunga alla frase risaputa, di ripetere in coro con lui, magari a mezza voce, i passi salienti, il ritornello. Per ottenere il successo nella notte di Piedigrotta non bastava essersi accaparrati gli interpreti migliori e più famosi o una «claque» bene orchestrata: bisognava assolutamente che la canzone fosse stata già eseguita in bar, teatri, ritrovi e caffè da divi e interpreti del *café-chantant*, da posteggiatori e pianini. Funzionali a questo scopo erano le *audizioni* che servivano a controllare l'im-

patto delle canzoni, la loro resa scenica, a vagliarne il successo e scegliere l'interprete più adatto. Tali lunghissime, estenuanti manifestazioni che si svolgevano di solito dalle 12 in poi all'aperto in Villa o in Piazza Plebiscito, in teatri come il *Circo delle Varietà* o il *Teatro Verdi* oppure in locali alla moda come l'*Eden* e il *Gambrinus*, rappresentavano anche un momento di aggregazione e di incontro per il pubblico, poiché davano la possibilità di stringere relazioni, concludere affari, far sfoggio di gioielli e abbigliamenti, conferendo al tutto un tocco di mondanità. Ma per la riuscita delle audizioni, dei concorsi e delle esecuzioni piedigrottesche era indispensabile una dose massiccia di pubblicità. Ad esempio, non sembra casuale che nel 1895 il primo premio del concorso di Piedigrotta de «*La Tavola Rotonda*» sia andato a *Don Saverio*, macchietta di Cinquegrana e Valente destinata al grande Maldacea, intorno alla quale il giornale aveva creato una grande aspettativa durante tutta l'estate, con una serie ininterrotta di annunci di «prossima pubblicazione».

Ma la migliore pubblicità era il successo. Se le repliche, che imponevano melodie e parole nella memoria del maggior numero possibile di persone, accrescevano le possibilità di riuscita di una canzone, l'enorme numero di esecuzioni veniva ostentato come «prova» del gradimento e del favore del pubblico. Così su «*La Gazzetta Musicale di Milano*» poteva apparire a caratteri cubitali, a mò di annuncio pubblicitario, il seguente telegramma:

«Napoli. Ci telegrafano in data del 13 corrente: iersera le canzoni *Tarantella ntussecosa*, versi di Roberto Bracco (riportata da «*Il Mattino*») musica di S. Gambardella, e *'O Punticcio*, versi di S. Di Giacomo, musica di Camillo de Nardis, eseguite al Gambrinus di piazza Plebiscito, ottennero un successo indescrivibile. Le due canzoni vennero ripetute ben otto volte cadauna. Per altre quattro sere continuerà l'esecuzione di altre canzoni.»¹⁷

NOTE

¹ Indicativo è un telegramma inviato da Milano alla filiale di Napoli che, evidentemente, sollecitava una maggiore attenzione pubblicitaria alle canzoni: «Non possiamo occuparci, né conviene, non interessando qui le canzoni se non dopo divenute popolari» (2 sett. 1896, *Archivio Ricordi*, Milano).

² Lettera del 15 luglio 1896, *Archivio Ricordi*, Milano.

³ Lettera del 7 luglio 1896, *Archivio Ricordi*, Milano.

⁴ La corrispondenza della filiale di Napoli non è stata conservata.

⁵ «Da Lipsia ci domandano altre cento copie di *Zig Zag* edizione Santjanni, che sia proprio impossibile trovarle? (Telegramma, 26 agosto 1896).

«Crediamo De Gregorio autore *Zig Zag* o *Pennariale* edizione Santojanni. Mandatene una copia Breitkopf. Telegrafateci ultimo prezzo 100 copie». (Telegramma 27 agosto 1896). Probabilmente, poi, la Ricordi fungeva da intermediaria con l'estero per conto dei napoletani non solo riguardo alle canzoni. Il 10 sett. 1897 veniva richiesto alla filiale napoletana «il duplicato ricevuta del pagamento fatto ai F.lli Calace (che all'epoca non si occupavano ancora di canzoni - N.d.A.) dovendo mandarlo alla ns. casa di Parigi».

⁶ Anche in questo caso la documentazione è scarsa o di difficile consultazione. Vi sono — è vero — dei testi dai quali si possono trarre molte informazioni, ma non sempre si può essere certi della loro attendibilità; il carattere di «storia minore» finora rivestito dalle vicende della canzone ha consentito non pochi «voli» della fantasia.

⁷ Lettera 21 luglio 1896 — *Archivio Ricordi*, Milano.

⁸ Lettera 20 luglio 1897 — *Archivio Ricordi*, Milano.

⁹ Lettera 29 luglio 1911 — *Archivio Bideri*, Roma.

¹⁰ Dall'impostazione dei primi numeri de «*La Tavola Rotonda*» e dai nomi dei primi collaboratori sembrerebbe che Bideri si sia ispirato alla «*Cronaca Bizantina*» di Sommaruga. Che tale sia stato il suo modello sembrerebbe ulteriormente confermato dal fatto che — a partire dal 1915, quando la rivista da ormai oltre 10 anni non veniva pubblicata che per il lancio piedigrottesco delle canzoni — cambiò la testata in «*Cronaca Bizantina*», conservando il riferimento «*La Tavola Rotonda*» soltanto fra parentesi.

¹¹ La politica editoriale di Bideri era portata avanti con molta chiarezza, senza illusioni o falsa coscienza rispetto alle operazioni editoriali e culturali attuate. «Senza battere grancasse, senza annunci graziosi e spiritosi, ci è bastato mettere in piazza il nostro giornale, è bastato vederlo perché il pubblico l'avesse immantinente comprato, tanto da esaurirne l'edizione in poche ore. Dopo aver resistito tanti anni, dopo aver profuso denari e denari prima di raggiungere questo scopo siamo lieti del successo e continueremo sulla via che ci siamo tracciati. Il giornale cominciò con criteri di severità e di eleganza esclusivamente letterari e artistici, e fu un completo disastro economico. Ma in seguito ci adattammo a ciò che il pubblico chiedeva: un po' di svago e punto disquisizioni e tiriterie noiose. Quindi a gradi, a poco a poco, siamo riusciti ad assicurargli una vita duratura divulgando la nostra produzione musicale...» («*La Tavola Rotonda*», 20 sett. 1896).

¹² L'annuncio della nuova iniziativa ai lettori — abituati a trovare nel giornale pubblicazioni di più alto tenore — venne dato quasi in tono di scusa: «Richieste ci giungono da ogni parte d'Italia, di canzoni popolari napoletane. D'ora innanzi, per contentare un po' tutti, e perché non ci pare affatto ingiusto diffondere la produzione nostra, accanto alle solite pagine d'album pubblicheremo anche le canzoni popolari più in voga. Il «*Gil Blas*», che certo non è l'ultimo tra i giornali, non pubblica forse le più popolari canzonette francesi? Perché dunque noi non potremmo fare altrettanto!» («*La Tavola Rotonda*», 31 luglio 1892).

¹³ «*O Pumpiere* di Cinquegrana — Di Capua; *Vurria Scrivere nu libro* di Di Giacomo — Di Capua e *Golie* di Vitelli — Giannini.

¹⁴ Già da queste pochissime notizie — la riscrittura del testo della canzone di Giannini, la commissione della Faraone e di Maldacea a Di Giacomo e Costa, la pubblicazione del testo, l'attesa della musica — fanno trapelare un «modo di produzione» della canzone fortemente influenzato e dipendente dalle esigenze spettacolari ed editoriali, una notevole ingerenza della committenza e dell'editoria nella fase della creazione.

¹⁵ «*La Tavola Rotonda*», numero doppio di Piedigrotta, 11 sett. 1892.

¹⁶ Francesco Dell'Erba, *Napoli un quarto di secolo*, Napoli, Edizioni Tirrena 1930, riporta al proposito un'episodio relativo al 1885: «...Per la festa di Piedigrotta del 1885 Costa rivestì di soavissime musica i versi di Di Giacomo: *Oilì Oilà*. La canzone fu cantata in Piazza Plebiscito. Gli avversari di Santojanni, coalizzati, cercarono di soffocarla con urla e grida scomposte. I posteggiatori furono costretti ad emigrare in fretta, alla Villa Comunale popolata da un pubblico fine ed elegante. (...) Per parecchi giorni non si parlò che di questa battaglia pel trionfo di una canzone. L'eco si propagò fuori di Napoli. Il *Corriere della Sera* scrisse un articolo di fuoco contro i napoletani che, appena un anno dopo la terribile epidemia, si accapigliavano così sfrenatamente per una canzonetta».

¹⁷ «*La Gazzetta Musicale di Milano*», 15 sett. 1895. A proposito di questo ultimo fenomeno sarà bene ricordare le parole di Adorno (T.W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso nell'ascolto*, in *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959): «...Sembra che le reazioni dello spettatore abbandonino il processo di integrazione attiva nell'ascolto musicale riferendosi solo e direttamente al successo accumulato dai pezzi musicali; questo a sua volta non può essere spiegato a sufficienza in base alla trascorsa spontaneità nell'ascolto ma risale all'imperioso volere degli editori, dei magnati cinematografici e dei padroni delle radio (...) gradualmente si edifica il pantheon dei best-sellers (...) questa selezione si riproduce in un circolo fatale: ciò che è più conosciuto ha maggior successo, e per questo viene continuamente eseguito e dunque sempre meglio conosciuto».

Gli album di Piedigrotta

La stampa cittadina forniva, ad ogni scadenza piedigrottesca, un insostituibile contributo alla diffusione della canzone ed alla creazione del suo mito. I vincoli che legavano stampa e mondo dell'editoria musicale della canzonetta erano molteplici: molti degli autori dei testi erano innanzitutto giornalisti e editoria musicale e stampa locale trovavano reciproca convenienza nella divulgazione di un prodotto di largo consumo e vasta destinazione, così ricco di connotazioni legate all'immaginario cittadino.

Sin dai primissimi anni di vita della «nuova» canzone i giornali fecero a gara per accaparrarsi i migliori lavori, e l'editoria musicale cercò di assicurarsi la collaborazione delle testate più quotate e più vendute ¹.

Ma, ben presto l'editoria musicale sentì il bisogno di dotarsi anche di canali autonomi. Bisognerà, dunque, far menzione di una notevole quantità, qualità e varietà di pubblicazioni destinate a divulgare e a parlare della canzone.

Già nel 1887 alla ripresa delle celebrazioni piedigrottesche dopo l'interruzione dovuta al colera, la ditta Cottrau diede alle stampe quello che fu probabilmente il primo *Album di Piedigrotta*: «*O munno 'smerza*». Letteralmente: «il mondo alla rovescia».

Si trattava di varie versioni musicali su uno stesso testo di P. Mario Costa, musicista già noto per numerose canzoni scritte in collaborazione con Salvatore Di Giacomo. Le musiche erano state scritte da Roberto Bracco (il *Baby* de «*Il Corriere del Mattino*») — scrittore e commediografo; Carlo Brancaccio, Raffaele Montuoro, Arturo Colautti — giornalisti; Vincenzo Migliaro e Eduardo Dalbono — ambedue pittori; dalla moglie di quest'ultimo, Adolina, che aveva sostituito il recalcitrante Di Giacomo. Da qui il titolo «Il Mondo alla rovescia»: un musicista aveva scritto il testo e scrittori, pittori e diletanti ne avevano composto le musiche.

Se l'ordine naturale delle cose poteva apparire «rovesciato» per questi motivi, si era evidentemente lontani dal mondo e dalla cultura che avevano dato vita alla pratica dilettantistica della canzonetta nella prima metà del secolo.

La canzone si chiamava *Tu a chi vuò fa murì* e trattava delle ansie e delle indignazioni di un innamorato respinto, pur con qualche incertezza, dalla *nennella sua simpatica*.

Nessuna illustrazione, se non qualche fregio, nello stile delle vecchie edizioni Girard. Un prodotto nuovo, dunque, in quanto primo *Album di canzoni di Piedigrotta*, ma già vecchio nella grafica e nell'impostazione. Rispetto all'album di Cottrau, l'equivalente piedigrottesco di Bideri, posteriore di due anni soltanto, costituisce un impressionante balzo in avanti.

Questo *numero unico*, con bella carta, bella grafica, ottime illustrazioni si avvaleva della collaborazione di molti fra i «grandi nomi» che ciascun settore potesse annoverare: Di Capua, Costa, Perla e Valente per le musiche; Matania, Migliaro e Rossi per le illustrazioni.

Per la parte «letteraria», fra gli altri, Matilde Serao, Arturo Colautti, Benedetto Croce, Salvatore Di Giacomo, Francesco Saverio Nitti, Rocco Pagliara, Ferdinando Russo, Vincenzo Torelli e Federigo Verdinois.

Un buon prodotto che si poneva nella scia delle *strenne*, genere originariamente destinato alla comunicazione ristretta ed élitaria che aveva subito un processo di popolarizzazione e mercificazione nella prima metà del secolo², e che preannunciava nell'impostazione quella che sarebbe stata «*La Tavola Rotonda*» prima maniera: una rivista letteraria di alto livello con appendice musicale. L'album si apriva con un articolo d'occasione su Piedigrotta di Michele Ricciardi, intitolato *Storia e Leggenda*, nel quale si può cominciare a cogliere il cambiamento di atteggiamento nei confronti di una festa che veniva definita «passata e per sempre». Proprio per questo «a chi cerchi di ricostruirla innanzi alla fantasia» era «concesso il rimpianto, anche solo per quello che vi era di artistico e di pittorico». Si pensi che soltanto nove anni prima «*Il Pungolo*» altro non vedeva in Piedigrotta che «un grande, un immane, un intollerabile frastuono: — urli invece di canti, stonature di putipù, scetavajasse, triccabballacche, crì-crì e...nient'altro».

Ora che essa andava estinguendosi come manifestazione popolare incontrollabile e «disordinata», Francesco Saverio Nitti — poche pagine più avanti — poteva prodursi in una *Difesa delle feste religiose*:

«... Mi sembra una vera ingiustizia borghese costringere il popolo, suo malgrado, a rinunciare a feste cui è da secoli abituato. Noi se vogliamo ascoltare buona musica, andiamo a teatro ad applaudire Tamagno e Gayarre: luoghi dove lo spirito possa ingentilirsi, mediante tutte le finezze dell'arte che a noi non mancano. Ed è perciò che le feste religiose ci sembrano una vera superfetazione della civiltà. Ma pensate ai poveri operai, che passano l'intera giornata nelle officine, e non hanno modo né di divertirsi né di educarsi. (...) Per tutti quei disgraziati, per tutti quei reietti della civiltà, la chiesa è un bisogno. È in chiesa che si riuniscono, è in chiesa che aprono l'animo alla speranza, è in chiesa che si confortano alla speranza di una vita futura, in cui i buoni saranno premiati e gli umili saranno esaltati. E come potrebbero fare a meno delle feste religiose, se essi non hanno altre feste, e a cui noi non sappiamo offrire nulla di meglio?...

Argomentazioni queste che garantivano anche ai consumatori di canzonette di sentirsi a buon diritto inseriti nell'importante dibattito in corso in

quegli anni fra le élites nazionali sull'opportunità o meno di «rifondare» il nuovo stato su principi laici o di tornare ad affidarsi ancora una volta alla Chiesa, ormai sperimentato «controllore» della questione sociale.

Nella parte letteraria del numero unico di Bideri trovavano posto: Matilde Serao, che presentava il proprio romanzo *Addio Amore* con un articolo dallo stuzzicante titolo *Probabile prefazione e dedica di un libro d'amore* (insieme alle opere letterarie si cominciavano a vendere brandelli di vera o presunta vita privata); una *Novelletta minima*, nonché lacrimevole, di Onorato Fava intitolata *Stonatura* (che riprendeva il frequente tema letterario del dolore privato, isolato nell'euforia della festa); un raccontino autobiografico di Nicola Misasi; una dissertazione storica di Benedetto Croce riguardante un passo della *Storia di Napoli* di Summonte (1640) su Isabella d'Aragona; una poesia di Ferdinando Russo, *'O magnà buono*, ed un brano di Saverio Procida intitolato *Confronto*.

Con quest'ultimo si continuava la serie di paragoni, confronti e ricerche di somiglianze e di continuità fra Piedigrotta e le feste che si svolgevano ai tempi gloriosi di quando Roma era *Caput mundi*.

Inutile precisare che l'unica differenza riscontrata nell'articolo fra quel passato tanto remoto ed il presente era che, mentre un tempo

«...nell'infuriare dei sensi, sibilava la satira di Giovenale e rideva fustigatrice quella oraziana; ora la Poesia guarda benevola tanta gioia di popolo e, tra i colori della sua gaia tavolozza, sceglie il vermiglio della passione e l'azzurro del paesaggio — e inneggia alla vita e all'Amore...»

Già in questo, che si può considerare il primo album di Piedigrotta, anche per il modello che rappresentò per i successivi, si ritrovano in buona parte i luoghi comuni che, preparati e mantenuti «pronti all'uso» dalla tradizione giornalistica degli anni precedenti, hanno accompagnato e accompagnano a tutt'oggi la canzone napoletana. Uno di questi era l'immediata e poco probabile identificazione della canzone con la «poesia» (Di Giacomo come Orazio e Ferdinando Russo come Giovenale?). Ma sull'argomento avremo modo di ritornare.

La parte musicale dell'album si componeva di sei canzoni, di cui tre dell'ormai consolidata ditta Di Giacomo-Costa. Nessuna di queste, però, era di proprietà di Bideri che, come si è già accennato, a quell'epoca non sembra avesse ancora costituito un fondo di canzoni³.

Parte importante nella pubblicazione avevano le illustrazioni, stampate in tricromia con un procedimento che fu sempre il vanto della casa editrice. A questo proposito, una breve parentesi. Già da qualche anno era invalsa la tendenza di associare ad ogni canzone, ad ogni spartito, ad ogni edizione speciale per Piedigrotta illustrazioni dei pittori e illustratori napoletani più noti ed abili. Morelli, Matania, Migliaro, Dalbono e soprattutto Scoppetta, che lavorò continuativamente per Bideri e la sua *«La Tavola Rotonda»*,

contribuirono a fare della canzone un prodotto complesso, nel quale interagivano testo, musica e illustrazione.

Come accennato, quest'album di Bideri si rivolgeva ad un pubblico «scelto», con velleità di letteratura; «il pubblico dei salotti», come lo avrebbero chiamato i giornali dell'epoca.

Ma già a questa sua prima «sortita» nel campo della canzone Bideri mostrò di volere e sapere fare di più: oltre al numero unico diede infatti alle stampe anche un *supplemento* (ricco delle collaborazioni di Eduardo Di Capua, Mario Perla e Pasquale Cinquegrana) al «popolarissimo» prezzo di 10 centesimi. I motivi di questo supplemento sono spiegati nel primo articolo dei suoi quattro fogli, intitolato appunto *Perché*.

«Non tutti, lo sappiamo, possono o vogliono comprare il nostro grande numero unico; ma noi vogliamo che tutti ne gustino almeno una parte: ecco le ragioni del *Piedigrotta 1889* e del *Supplemento*.

Piedigrotta c'è per tutti, e pel ricco borghese che compera una carrozza nuova per recarsi alla festa, e pel povero operaio che ci va a piedi, lentamente, curiosando. E che per tutti vi sia dunque questo diletto intellettuale che noi offriamo ai napoletani.

Non avranno, è vero, sei canzoni e otto incisioni; ma avranno sempre due canzoni con la musica relativa, avranno sempre versi o prosa di S. Di Giacomo, di F. Russo, di C. Errico, di Pagliara, di Parlagreco, di Torelli, di Misasi, di Nitti, di Ciamarra, di Cinquegrana, di Napoli Vita. Anche in questi numeri ve n'è per tutti i gusti. Strofe sentimentali e note magicamente passionate; dotte ricerche e paradossi simpatici.

Abbiamo cercato — come vedete — di pensare a tutto. Che se mai non ci fossimo riusciti, non possiamo che ripetere col Manzoni:

— «*Credetelo, non l'abbiamo fatto a posta.*»

A un mercato che si era allargato e diversificato corrispondeva quindi, anche da parte editoriale, una strategia programmata e cosciente; a Bideri va il merito di aver cominciato a «inventare» o ad adattare strumenti che permettessero di raggiungere sempre nuove fasce di consumatori.

In breve tempo ogni casa editrice, grande o piccola che fosse, cominciò a produrre il proprio album piedigrottesco: nel giro di pochi anni la metà di agosto fu contrassegnata dall'uscita sul mercato di decine di album differenti e di centinaia di canzoni.

Questi album, ovviamente, riflettevano le possibilità e le tendenze di quanti li producevano: fra le case editrici maggiori esisteva una continua gara per ottenere le collaborazioni più illustri, per la qualità della grafica e delle illustrazioni, badando che ciò non influisse troppo su un prezzo che doveva conciliarsi anche con bilanci non particolarmente floridi ⁴.

In conclusione questi prodotti dovevano risultare raffinati ed economici per poter essere presentati, nonostante il basso costo, come prodotti di prestigio destinati a un'élite.

Ed ovviamente ciascun editore doveva fare i suoi calcoli riguardo ai

collaboratori, alle illustrazioni, ai colori, agli spartiti, al numero di pagine, alla stampa e alla grafica che poteva permettersi.

V'erano dunque delle pubblicazioni che per necessità più che per scelta si rivolgevano a fasce culturalmente ed economicamente povere e disagiata.

Ma anche in questo caso era presente il tentativo di ottimizzare il rapporto qualità-costi e qualità-prezzo: con gli album l'editoria cominciava ad uscire dalla logica che voleva prodotti inferiori per le classi inferiori.

Perciò l'album di Piedigrotta costituiva il fiore all'occhiello di ogni editore di canzoni il quale prodigava tutti i suoi sforzi affinché l'album risultasse il più possibile lussuoso: il compratore doveva avere coscienza di avere acquisito qualcosa che, relativamente alla propria fascia culturale, si identificasse con quanto di più ricercato e qualitativamente elevato egli potesse desiderare.

Proliferarono, quindi, modesti album in piccolo formato, con pochissimi spartiti (la stampa di questi era molto costosa), dai redattori per la maggior parte sconosciuti (se sulle copertine e nei sommari apparivano «nomi» famosi, si trattava sempre di brani brevissimi o ripresi da altre pubblicazioni), ma che comunque non rinunciavano alla novellina patetica o sentimentale, al «pezzo» letterario, alle illustrazioni in bianco e nero.

Fino ai primi anni del '900 gli album delle maggiori case editrici si mantennero al livello della edizione di Bideri del 1889. La parte letteraria si ridusse a tre o quattro brani, per lasciar posto ad un maggior numero di canzoni e, pur mantenendo per forma, immagine e «firme» una qualità ineccepibile, l'album assunse un carattere sempre più pubblicitario proprio nei riguardi della canzone in generale.

Se la larga diffusione di queste pubblicazioni le rese adatte a fungere da veicoli pubblicitari di molte delle più famose ditte e industrie cittadine (gli introiti pubblicitari erano di non piccolo aiuto per gli editori nella loro politica dei prezzi), a maggior ragione esse erano idonee a continuare quel lavoro iniziato dai giornali sin dai primi anni '80: la creazione dei «divi», del mito, dell'immagine e della «storia» della canzone.

Questo sforzo impegnò gran parte delle forze dell'industria editoriale e dei singoli operatori coinvolti nell'«affare-canzonetta».

E trovò anche padrini illustri. Benedetto Croce, che anche in prima persona si era occupato di qualche ricostruzione storica su antiche canzoni, in una lettera-articolo richiestagli da Di Giacomo sulla storia di Piedigrotta, prima enumerava i vari «punti oscuri», i misteri della festa (la data di edificazione della Chiesa della Madonna di Piedigrotta, l'origine della festa; la data della prima parata militare); poi così concludeva:

«Più oscura di quella della parata, l'origine della gara di canzoni che alcuni ingenuamente credono ancora che si faccia nella notte dell'otto settembre, sotto la grotta. Che si cantassero canzoni a Piedigrotta sin da

tempi antichissimi è probabile; ma nessuno ne parla, neppur uno di quei numerosi poeti dialettali che, specie nel seicento, ci hanno descritto minutamente gli atti e i costumi della plebe napoletana. L'attenzione fu rivolta a quelle canzoni nel 1835 quando Raffaele Sacco fece, in quella occasione, cantar la sua, col famoso ritornello

*Io te voglio bene assaje
e tu non pienze a me.*

Queste canzoni hanno dato origine, poi, negli ultimi anni, a una fioritura letteraria piedigrottesca di giornali e numeri unici, che rappresenta una nuova festa — vogliamo chiamarla festa — aggiunta all'antica, popolare. E Voi, caro Di Giacomo, che di quest'ultima fase di Piedigrotta siete «magna pars», scrivetene i ricordi. Altrimenti anche di essa resteranno oscure le origini e la storia come della festa, della chiesa, della parata, delle canzoni»⁵.

NOTE

¹ Il direttore de «*Il Corriere del Mattino*», Martino Cafiero, incaricò Roberto Bracco, che all'epoca curava per quella testata la rubrica *Le frottole di Baby*, di scrivere una canzone per la Piedigrotta 1882. Nacque così, a dimostrazione di come la canzone fosse un ottimo elemento promozionale per la stampa, *Salamelic*, musicata dal maestro Caracciolo, che fu eseguita durante la festa, presenti i due autori, dai balconi del giornale in Via Toledo.

² Al proposito si veda: Giovanni Ragone, *La Letteratura e il consumo. un profilo di generi e di modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi 1983.

³ La proprietà delle canzoni erano ripartite fra la Società Musicale Napoletana («*A Canzona nova*, e «*Ncampagna* di Di Giacomo e Costa), Santojanni («*Sola Sola*, di Pagliara e Perla, «*Muglierema comme fà*», di G. B. De Curtis e V. Valente — altra «coppia fissa» di grande successo — e «*Oj marenà* di Di Giacomo e Costa); Cottrau («*A Serenata d 'e nnammurate* di Cinquegrana e Di Capua) e Ricordi («*Vocca 'e rosa*, di Turco e De Leva).

⁴ In una lettera datata 11 agosto 1896, inviata dalla sede milanese di Ricordi alla filiale napoletana (*Archivio Ricordi*, Milano), si legge: «Il Sig. Comm. Giulio al quale avevamo partecipato il nuovo progetto di réclame canzoni Piedigrotta, ci ha risposto che giacché non porta gran spesa conviene tentarlo nella speranza di *imbroggiarne una*. Però osserva che se la spesa è di sole trecento o quattrocento lire, trova troppo alto il prezzo di 30 centesimi dal momento che si vuol far cosa popolare. Se non a 20 si potrebbe mettere il prezzo a 25 massimo, per darlo ai rivenditori a 10. (...)»

Nel 1896 Ricordi, oltre all'album di Piedigrotta, diede alle stampe anche un volumetto — *Chi chianne, chi ride* — contenente «40 poesie per musica», che fu unanimemente lodato dalla stampa per la qualità e il basso costo. Esso rappresentava un'operazione leggermente più complessa di quella di un album piedigrottesco, poiché da una parte si proponevano i testi di canzoni di anni precedenti (firmati da Pagliara, Di Giacomo, Russo) e dall'altra testi nuovi, non ancora musicati. Si offriva così un incentivo all'acquisto di spartiti, unitamente all'aspettativa delle nuove melodie. Nel complesso una pubblicazione che giocava sull'ambiguità fra canzone e «poesia».

⁵ Questo brano, apparso per la prima volta su «*Il Corriere di Napoli*», 8 settembre 1892, fu poi ripubblicato nell'album di Piedigrotta Bideri nel 1902, curato dallo stesso Di Giacomo.

Iniziative editoriali

Che la canzone venisse «consumata» durante tutto l'arco dell'anno è cosa certa, e comunque non nuova.

Prima degli anni '80 le raccolte avevano reso le canzonette dialettali un genere di intrattenimento valido per tutte le occasioni mondane e conviviali. Allo stesso modo le canzonette popolareggianti venivano composte e stampate durante tutto l'anno e probabilmente trovavano in Piedigrotta soltanto un'occasione di maggior smercio e ascolto. Quando anche gli esponenti del «ceto civile» diedero inizio ad una produzione popolareasca, lo fecero in maniera continuativa e comunque non finalizzata alla sola ricorrenza piedigrottesca. Lo stesso si dica per le prime iniziative editorial-commerciali del tipo *La Chitarra* di Chiurazzi.

Gli sforzi creativi ed editoriali cominciarono, dunque, a concentrarsi su Piedigrotta soltanto sul finire del secolo, quando la festa parve offrire opportunità di diffusione fino ad allora impensabili. La «nuova» editoria musicale napoletana si mosse, però, immediatamente per cercare di allargare il più possibile l'arco di tempo in cui la canzone potesse essere prodotta e consumata, cercando di dotarsi di strumenti che le permettessero una penetrazione nel mercato il più possibile profonda e generalizzata.

Già dal 1892 Bideri aveva iniziato a pubblicare canzoni con scadenza settimanale su «*La Tavola Rotonda*» ed aveva stabilito accordi con alcuni autori di richiamo per produzioni fisse mensili.

Cinque anni dopo tentò di creare una seconda occasione che, a somiglianza di quella settembrina, catalizzasse l'attenzione del pubblico. Nel 1897 «*La Tavola Rotonda*» indiceva un concorso per le canzoni di primavera:

«... Lieti e lusingati del successo costante dei nostri concorsi di Piedigrotta per la canzone, affermatosi quest'anno splendidamente (...), ci siamo determinati a bandire un concorso anche per la canzone di Primavera, la melodia appassionata che dovrà specchiare il risvegliarsi della Natura ai sempiterni amori degli uomini e delle cose.

Avanti, musicisti napoletani, *La Tavola Rotonda* vi offre le sue colonne ospitali, avanti la giostra è aperta...»¹.

Il primo *Concorso di Primavera* vide vincitore Salvatore Gambardella con *Abbrile mio*, su testo di Diodato del Gaizo.

L'anno successivo l'annuncio riapparve sulle colonne del giornale ma, un po' perché la manifestazione non aveva riscosso lo sperato successo, un po' per tentare una strada nuova, il bando si presentava leggermente diverso dai soliti.

In primo luogo erano esclusi

«... i maestri canzonieri già noti, i quali invece, riuniti in commissione, giudicheranno a quale canzone di quelle inviate spetti il premio. (...) La esecuzione sarà fatta in una mattinata al Caffé Concerto dei Fratelli Resi. I dilettanti di canzoni accordino dunque la «lira» e Orfeo li aiuti. *Sudate o corde a strimpellar canzoni...*»².

Ed anche il carattere dei premi era differente; non più premi in denaro ma orologi e spille d'oro.

Un professionista, uno stimato padre di famiglia, avrebbero probabilmente avuto ritegno a concorrere pubblicamente per una ricompensa venale, e in più per l'editore non sarebbe stato prudente rischiare eccessivamente su un concorso di soli dilettanti.

L'iniziativa più che mirare alla ricerca effettiva di nuove canzoni e nuovi autori — Bideri non aveva più necessità di espedienti di questo genere — era volta a creare un nuovo motivo di interesse. Oltre al tradizionale incentivo della competizione cominciava a farsi concreta per chiunque la possibilità di emergere.

A tutti veniva aperta la speranza di accedere al «favoloso» (vasta letteratura aveva contribuito a renderlo tale) mondo della canzone. E ciò secondo un movimento particolare della industria culturale³. Appare infatti che ogni qual volta un settore dell'industria culturale sia pervenuto ad un certo grado di maturità, gruppi sempre più cospicui di consumatori abbiano desiderato passare dalla parte dei produttori.

Un fenomeno forse effetto di meccanismi di identificazione del tutto naturali, oltre che favoriti dai caratteri intrinseci dell'industria culturale e dei suoi prodotti. Ma anche dovuto da strategie più o meno programmate e coscienti, volte a favorire l'insorgere di sogni e ambizioni in larghe fasce di dilettanti e semi-specialisti. Per questi ultimi il consumo di determinati prodotti culturali diviene, in tal modo, una sorta di «dovere professionale»: qualcosa che serve a imparare, perfezionarsi e tenersi «al corrente».

Il *Concorso di Primavera*, esaminato in quest'ottica, non era soltanto — nella sua versione per dilettanti — un espediente derivato da un calcolo a breve scadenza per lo smercio di un maggior numero di copie del giornale. E neppure solo un'occasione grazie alla quale ciascuno poteva sperare di vedere stampata la propria canzone, quella del parente o dell'amico. Esso diventava una di quelle «rappresentazioni illusionistiche» di cui parla

Benjamin ⁴ resa possibile da tutta la letteratura sulla canzone come effusione del sentimento e manifestazione del cuore, creazione di getto e istintivo moto dell'«anima napoletana».

Non bisogna però dimenticare l'antica pratica dilettantesca che non aveva mai smesso di essere vitale. Anzi. Anche in questo caso l'industria editoriale della canzone funzionalizzò, coordinò e risocializzò modalità e forme espressive e comunicative preesistenti.

Un'altra iniziativa editoriale di rilievo è la redazione di *raccolte* di canzoni. Abbiamo ricordato quelle ormai «antiche» che raccoglievano testi e musiche di origine popolareggiante, rielaborati ed adattati al gusto di un pubblico che spaziava dalla élite aristocratica alla media borghesia.

Le «nuove» raccolte riunivano perlopiù soltanto testi di canzoni famose, giocando sull'ambiguità fra canzone e «poesia», ed avevano funzioni e fasce di pubblico più variate.

Nel 1891 per i tipi di Bideri usciva *Canzoni Napoletane* di Salvatore Di Giacomo. Illustrato da Rossi, conteneva le riproduzioni di alcune note degli spartiti autografi delle quaranta canzoni di maggior successo fra quelle scritte da Di Giacomo nei dieci anni precedenti, raccolte in ordine cronologico.

Era un'edizione di lusso, su carta patinata, con raffinate illustrazioni a colori, destinata ad essere letta più come raccolta di poesie che come album musicale. Un libro, insomma, dal quale le signorine avrebbero potuto apprendere i testi delle canzoni più «aristocratiche», con le quali far bella figura nelle riunioni serali.

Un prodotto affatto diverso quello pubblicato del 1893 da Zomack e figlio editori: *Il Canzoniere Illustrato, con disegni di E. Rossi, E. Ailland e altri*. Era una raccolta di testi per la maggior parte appartenenti ad altri editori: Ricordi, Santojanni, Izzo, Società Musicale Napoletana, Cottrau, Maddaloni, etc.

Le canzoni del fondo di Zomack erano generalmente caratterizzate dall'uso di trasparenti «doppi sensi» a sfondo sessuale: facile espediente che gli autori meno noti e meno sostenuti dalle case editrici usavano per «far breccia» e divenire più o meno popolari.

Il carattere «povero» della raccolta è segnalato anche dalle illustrazioni in litografia tutte in bianco e nero. L'indicazione di copertina *illustrazioni di E. Rossi, E. Ailland e altri* era più che altro uno «specchietto per le allodole». La maggior parte dei disegni, opera degli oscuri «altri», ricalcava lo stile del prolifico Scoppetta ma con un tratto più grossolano, peggiorato inoltre dalla cattiva qualità dell'incisione. Alcuni erano scarni nelle linee e di modi rozzamente caricaturali, altri — come ad esempio quello che illustrava *'Na Santarella* di Eduardo Scarpetta — si rifacevano alle vecchie incisioni popolari, sul tipo di quelle che adornavano i fogli volanti.

Il prodotto di Zomack, più per limiti intrinseci che per scelta preordinata, si rivolgeva inevitabilmente alla piccola e piccolissima borghesia op-

pure agli strati relativamente più agiati e colti delle classi popolari. Ma «imitava» il prodotto di lusso, tentando di «rifarne» tutte le caratteristiche (un po' come gli album di Piedigrotta degli editori minori), utilizzando mezzi materiali e culturali forzatamente troppo scarsi.

A tali limiti non era soggetto Bideri, il quale poteva così portare a termine un'operazione per certi versi opposta a quella di Zomack: mentre quest'ultimo tentava di imitare un prodotto di lusso utilizzando materiali scadenti, Bideri tendeva a qualcosa di dichiaratamente «popolare», avendo però a disposizione una grossa forza editoriale, una buona tipografia e un ricco fondo di canzoni dei più noti autori.

Il *Canzoniere Popolare*, che iniziò le pubblicazioni nel 1894 e le proseguì con scadenza pressapoco bimestrale fino al 1898, era destinato a un pubblico poco abbiente, ma non per questo rinunciava alle canzoni migliori e al costante aggiornamento. I testi erano quelli pubblicati su «*La Tavola Rotonda*» e, mentre il primo fascicolo conteneva il meglio della produzione passata, presto le pubblicazioni nel *Canzoniere* e nella rivista si affiancarono.

Nello stesso anno in cui erano stati presentati a Piedigrotta, i fascicoli del *Canzoniere* divulgarono fra il pubblico i testi de «*A Frangesa* di Mario Costa, *Africanella* di Roberto Bracco (il più grande successo musicale di Carlo Clausetti, gestore della filiale napoletana di Ricordi e, prolifico musicista di canzoni), *Viene nenné*, *'E tre guaie* e altre.

A parte il piccolo formato, la qualità della carta, la mancanza di illustrazioni e spartiti, le concessioni alla «popolarità» a livello di contenuti erano le *risposte* alle canzoni famose.

La pratica fine ottocentesca delle *risposte* meriterebbe probabilmente un'analisi approfondita, resa purtroppo impossibile dalla quantità e qualità della documentazione per il momento disponibile.

Sappiamo, ad esempio, che il testo di *Pozzo fa 'a monaca*, pubblicata nel *Canzoniere Popolare* ed evidentemente relativa a *Pozzo fa 'o prevete* di Russo e Valente, fu commissionato da Di Janni, il primo musicista incaricato da Nicola Maldacea di musicare la macchietta di Russo. Egli, piccato nel vedersi preferito Valente, intese in tal modo esprimere il suo disappunto⁵.

Ma perlopiù le *risposte* erano cantabili sulla stessa melodia della canzone che le originava, poiché ne rispettavano il metro, come «*A Frangesa d'o Mandracchio*, risposta alla più famosa «*A Frangesa*; *Pennarossa*, risposta a *Pennariale*; *Pinnole*, *vissicanti e sanguette* di Bonenzio, risposta a «*E Cataplaseme*, *Morzeca ccà*, sempre di Bonenzio, risposta all'ancor nota *Ndringhete ndrà*.

Se è ovvio pensare che le risposte siano nate dalla ricerca di una facile popolarità, sfruttando una melodia già conosciuta e il richiamo di una canzone famosa, non si può però fare a meno di notare che questi testi erano improntati a un «senso comune», che in qualche modo si ribellava ai modelli culturali imposti dall'industria editoriale.

Un esempio tratto da uno dei numerosi libri di memorie di Adolfo Narciso ⁶ era la risposta alla canzone *'E Bersagliere*, il cui ritornello originale era:

'E bersagliere vonno
'e penne p'o cappiello,
uh quanta cappuncielle
e galle avimm'a spennà ⁷

Il ritornello della risposta era:

'E bersagliere vonno
'e vase d'e nennelle
d'e penne p'o cappiello
non n'hanno che ne fà ⁸

La risposta contrapponeva ad un modello di allegro militarismo, il richiamo — di certo più comunemente sentito — all'umanità ed ai relativi bisogni del soldato.

Non sembra che la pratica delle risposte sia da mettere in relazione, almeno direttamente, con l'analogo fenomeno riscontrato nelle canzoni da foglio volante.

La *risposta*, in queste ultime, era un genere che rispecchiava nella forma e nel metro la canzone originaria, mutandone i temi in maniera codificata: così, ad esempio, alla canzone di «lamento dell'abbandonato» si contrapponeva la risposta/contrattacco della donna; a quella di «desiderio dell'innamorato», quella di «scherzo» della donna, e così via.

In breve, i fogli volanti conservavano molti dei dispositivi tipici delle culture orali, nelle quali, oltre a potersi/doversi rispondere a vicenda, ciascuno può apportare cambiamenti, aggiunte, mutilazioni e variazioni personali ai materiali della tradizione. Per questo molte canzoni avevano lo stesso titolo, lo stesso tema, lo stesso metro, ma erano arricchite o ridotte, modificate parzialmente nel senso, presentavano ritornelli e strofe invertiti etc.

Tralasciando i casi in cui era uno stesso autore a comporre «canzone» e «risposta», pubblicandole affiancate su uno stesso foglio volante ⁹, la risposta sanciva quasi sempre l'ingresso della nuova canzone nell'universo della produzione popolareggiante.

Le risposte alle «nuove» canzoni segnalavano, al contrario, una reazione al mondo culturale da esse proposto: se gli autori potevano trovare nell'uso e nei repertori antichi precedenti e legittimazioni, nella nuova situazione il significato culturale delle risposte era radicalmente mutato. Nei libri di Narciso questa consuetudine veniva definita popolare; e come sempre quando il «popolare» viene chiamato in causa in tema di canzone napoletana l'affermazione è da prendere con cautela. È probabile che in città circolassero rifacimenti e parodie di canzoni in voga, ma nella veste di composizioni estemporanee a circolazione quasi esclusivamente orale.

Le risposte raccolte dal *Canzoniere Popolare* furono probabilmente scritte da operatori minori e marginali, appartenenti a strati artigiani o piccolo borghesi. Costoro, di fronte agli intenti talvolta scopertamente «didattici» dei loro colleghi più colti e famosi, reinterpretavano canzoni e ritornelli secondo modelli culturali più consoni ai loro destinatari e a loro stessi¹⁰.

Comunque il fenomeno delle risposte sembra essere stato circoscritto proprio a queste fasce: le uniche tracce scritte che lo riguardano, oltre a testimonianze che più che parlarne vi alludono, sono appunto nella raccolta di Bideri.

Ciò, probabilmente, perché il pubblico «colto» non solo si riconosceva maggiormente nell'universo concettuale e nella temperie culturale che stavano alla base della canzone, ma era abituato a considerare il prodotto culturale con una sorta di reverenza. La risposta rappresentava quindi un piccolo oltraggio, una micro-profanazione di qualcosa che ambiva ad essere considerata un'«opera d'arte».

Ritornando alle raccolte di canzoni è chiaro che i tre prodotti di cui si sono brevemente esposte le caratteristiche, pur muovendosi nella direzione dell'ampliamento del mercato e del prolungamento del tempo in cui la canzone rimaneva produttiva per l'editore, si collocavano in una pratica editoriale che — coscientemente preordinata, o per motivi contingenti — metteva in relazione un certo tipo di prodotto ad una determinata fascia di pubblico.

Ciò era riscontrabile anche nelle *copielle*, le dirette discendenti dei fogli volanti.

Questi fogliettini, grandi all'incirca cm. 20x10, illustrati ed economicissimi, rappresentarono per la maggior parte dei napoletani meno abbienti una sorta di «biblioteca musicale» e una ottima fonte di introiti per gli editori¹¹.

Certamente le copielle non venivano acquistate solo dagli strati popolari, così come non solo per essi venivano stampate. Ad esempio, erano molto utilizzate durante i lanci delle canzoni a Piedigrotta. In questo caso venivano distribuite gratuitamente, grazie a un fenomeno che oggi chiameremmo «sponsorizzazione»: oltre al testo della canzone, infatti, la copiella veicolava la *réclame* di ditte e industrie cittadine.

Malgrado queste notevoli eccezioni, la copiella era certamente un prodotto concepito per la diffusione della canzone fra il «popolo»: una diffusione che sembra essere stata enorme, facilitata senz'altro dall'originale sistema di notazione musicale adottato. Sul «verso» della copiella la musica era spesso riportata con un sistema numerico, riferito alle quattro corde del mandolino, in modo che anche chi ignorasse la lettura del rigo musicale poteva leggere «il canto» in cifre arabiche.

Sul finire del secolo, mentre Zomack pubblicava dal 1899 al 1900 un *Canzoniere Economico* in veste molto più dimessa del corrispondente di Bi-

deri, quest'ultimo cominciava le pubblicazioni del *Canzoniere Popolare Illustrato della Tavola Rotonda*. Ogni fascicoletto conteneva una trentina di testi (quelli già apparsi sul giornale dal 1892 al 1898 circa) illustrati dai disegni di Scoppetta che li avevano accompagnati nella prima pubblicazione. Il livello grafico, la qualità della carta, la confezione, la presenza delle illustrazioni ci segnalano come fosse caduta un'altra barriera nella differenziazione dei pubblici. A una rigida distinzione dei prodotti e dei destinatari subentrava, coerentemente al «nuovo» carattere del prodotto-canzone, una più moderna impostazione editoriale: «popolare» nelle intenzioni dichiarate, ma già nella dimensione nuova del «buon prodotto» fruibile e godibile da tutti, con il proposito di accoppiare il massimo della qualità al massimo dell'economia.

Il *Canzoniere Popolare Illustrato* è finalmente destinato a poveri e ricchi, ignoranti e sapienti, appassionati e curiosi: la sua veste editoriale e la sua economicità ne facevano un prodotto atto a non sfigurare nelle case borghesi ed accessibile agli strati meno agiati.

In un ventennio si erano compiuti processi tali per cui si potevano affiancare da una parte il tentativo di imporre sul mercato un prodotto unico affidandosi a mezzi commisurati alle possibilità economiche e culturali di destinatari diversi, dall'altra quello di imporre un prodotto utilizzando un unico canale. Ciò presupponeva investimenti rilevanti, tecnologie relativamente complesse e l'esistenza di un moderno «pubblico» di massa, poiché, almeno teoricamente, a tutti i destinatari erano date le medesime modalità e possibilità di fruizione.

NOTE

¹ «La Tavola Rotonda», 7 marzo 1897.

² «La Tavola Rotonda», 20 febbraio 1898.

³ A questo proposito vorrei ricordare alcune considerazioni di Benjamin: «...La tecnica del film, esattamente come la tecnica sportiva, implicano che chiunque assista alle prestazioni che esse rappresentano assume le vesti di un semispecialista. Basta aver sentito una sola volta un gruppo di giovani strilloni discutere appoggiati alle loro biciclette, i risultati di una competizione ciclistica, per giungere alla comprensione di questo stato di fatto. Non per nulla gli editori di giornali organizzano competizioni tra i loro giovani strilloni. Esse suscitano un estremo interesse fra i partecipanti. Poiché in queste competizioni il vincitore vede aprirsi la possibilità di passare da strillone a corridore.

Così l'attualità cinematografica fornisce a ciascuno la possibilità di trasformarsi da passante in comparsa cinematografica. In certi casi può addirittura vedersi immesso (...) in un'opera d'arte (...) Nell'Europa occidentale lo sfruttamento capitalistico del cinema impedisce di prendere in considerazione la legittima pretesa dell'uomo odierno di essere riprodotto, in questa situazione, l'industria cinematografica ha tutto l'interesse ad imbrigliare, mediante rappresentazioni illusionistiche e mediante ambigue speculazioni, la partecipazione delle masse. (...). Walter Benjamin; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

⁴ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. (vedi nota n. 3 in questo paragrafo).

⁵ Cfr. Nicola Maldacea, *Memorie di Maldacea. Vita, morte e resurrezione di un Lazzaro del XX secolo*. Napoli, Bideri 1933.

⁶ Adolfo Narciso, *Napoli Scomparsa*, Napoli, Pironti 1928.

⁷ I bersaglieri vogliono / le penne per il cappello / Uh, quanti piccoli capponi / e galli dovremo spennare.

⁸ I bersaglieri vogliono / i baci delle ragazze / delle penne per il cappello / non sanno che farsene.

⁹ Nel 1891 Salvatore Di Giacomo rinverdì quest'uso, componendo per Santojanni due canzoni — *All'erta sentinella*, musicata da Valente e *All'erta sto!*, musicata da Corvino — che furono eseguite insieme, sullo stesso carro piedigrottesco (break, per gli esotizzanti cronisti dell'epoca). Queste due canzoni non rientravano, però, né nella tradizione da foglio volante, né nelle modalità delle «nuove» risposte.

¹⁰ Più che le *risposte* alle vecchie canzoni da foglio volante, queste contenute nel *Canzoniere* di Bideri richiamano il clima culturale dal quale nacquero le *parodie* di Antonio Petito e Pasquale Altavilla per il San Carlino, o quelle di Michele Zezza ispirate ai drammi di Metastasio.

¹¹ Vorrei citare a questo punto un brano dell'intervista a Luciano Bideri — colui che ha oggi in mano le sorti della omonima casa editrice — raccolta da tre giovani laureati in Sociologia dell'Università di Napoli (Rosaria Maggio, Nando Porcelli e Cristina Del Gaudio): «... Da un punto di vista del consumo capillare molta importanza ebbero le *copiella*. All'epoca se ne spedivano casse intere. Di un valzer di Ricciardi, edito da Santojanni, si scrisse che se ne erano vendute 600.000 copie tra mandolini e cantapiani. Tenuto conto di un prezzo di 2 lire per ciascuna copiella, arriveremmo alla favolosa cifra di 1.200.000 lire che naturalmente non erano tutte introito per l'editore, che doveva anche pagare gli stipendi e la manodopera...».

Dalle sciantose alle macchine parlanti.

I mezzi della stampa non erano da soli sufficienti a raggiungere tutti i potenziali fruitori della canzone e, come si è detto, era necessario che la canzone fosse eseguita più volte perché si mettesse in moto il meccanismo che portava all'acquisto di testi e spartiti.

È noto, ormai, come essa iniziasse il suo «cammino» fra il pubblico: audizioni, concerti, esecuzioni itineranti, pianini, diffusione tramite stampa, giornali, numeri unici, album, copielle.

I concerti nei teatri nelle case private e le audizioni erano perlopiù dedicati ad un pubblico alto e medio borghese; quelli nelle redazioni si rivolgevano a giornalisti e «intenditori», giornali ed album raggiungevano un pubblico se non altro alfabetizzato; ma esecuzioni itineranti, concerti in piazza e pianini arrivavano veramente a «tutti», anche al *mascalzone* analfabeta, allo *scugnizzo*, alla *vajassa*.

Dopo il momento del lancio, le strade della diffusione scritta portavano allo spartito, alle raccolte, alle copielle. Quelle della diffusione orale a luoghi e operatori che si differenziavano anche in relazione alla fascia sociale e culturale dei fruitori.

Nel 1890 nella Galleria Umberto I°, uno dei frutti del Risanamento, apriva i battenti il *Salone Margherita*.

Sulle sue scene si alternavano esibizioni di maghi, acrobati, ballerine, romanziste «di voce», tenori «di forza» o «di grazia» e *chanteuses*. Queste ultime, naturalmente, tutte «parigine», anche se avevano trovato i natali ben lontano dalla Ville Lumière.

Fra loro, napoletanissime *sciantose*, tenorini e rinomati macchiettiisti proponevano repertori formati pressoché esclusivamente da canzoni napoletane.

Famosissimi protagonisti di queste serate Amelia Faraone e Nicola Maldacea, che spesso si esibivano in coppia.

Maldacea era solito commissionare direttamente agli autori le macchiette che interpretava ¹: nelle sue *Memorie* così narra l'episodio che gli diede lo spunto per la prima:

«... Un certo giorno, aspettando all'angolo del *Museo* un omnibus, il

trammetiello a cavallo di quei giorni beati, osservai un curioso seminarista. Era accompagnato da un signore sulla cinquantina, il quale trattava il giovanotto alla stregua di un ragazzo. Lo conduceva per mano, lo sorvegliava, come pronto a muovergli rimprovero. Compresi che doveva essere un discolo, un ribelle, un riottoso...»²

Da questo episodio minimo, lo spunto per *Pozzo fa 'o prevete?*: una macchietta nata nel 1891 sui casi di un seminarista troppo attaccato ai piaceri del secolo (e della carne) per desiderare di prendere i voti.

Maldacea si rivolse a Ferdinando Russo e, spiegata l'idea, fece scrivere il testo. Ottenutolo si rivolse a un primo musicista, Di Janni, poi, constatata la scarsa celerità di questi, ad un secondo: Vincenzo Valente.

In quarantott'ore la macchietta andò in scena, naturalmente al *Salone Margherita*.

Di qui iniziava la proficua collaborazione di Ferdinando Russo con il «duo» Faraone-Maldacea³ e con Valente per il commento musicale.

Episodi del genere (composizione ed esecuzione di canzoni e macchiette in tempi brevissimi) formano gran parte dell'aneddotica sulla canzone napoletana. Con essi si tende solitamente ad accreditare ulteriormente la fama di «genialità» e creatività che corona la memoria di autori e interpreti della canzone: mentre il «lavoro» richiede tempo, fatica e impegno, la «creazione», ispirata dal «genio», è spontanea, dunque veloce. Più credibilmente episodi del genere avevano origine da una avanzata standardizzazione dei prodotti, nonché dalla elevata professionalità degli operatori del settore.

Grazie a questo aneddoto, in ogni caso, si evidenzia uno dei legami fra il mondo della produzione delle canzoni e quello del varietà. Raramente, però, l'esecutore era proprietario — almeno per intero — del repertorio che rappresentava: più spesso era la casa editrice a concedere permessi temporanei di rappresentazione a singoli esecutori, teatri, caffè concerto, ritrovi pubblici o agli impresari⁴.

In seguito, fra questi e le case editrici si stabilirono accordi, non sappiamo quanto formali, relativi all'addestramento degli artisti, alla pubblicizzazione della loro attività e alla creazione della loro immagine pubblica, oltre che alla gestione del repertorio⁵.

Bideri, con la solita onnipresenza e tempestività, tentò anche di fondare una propria agenzia teatrale, affidandone la direzione a Luigi Purpura⁶.

In questo variegato panorama — dai confini e connotati alquanto labili e incerti, in cui precarietà e individualismo sembravano essere la regola — si delinearono anche tentativi di associazionismo fra editori e autori, impresari e proprietari di pubblici ritrovi e fra gli stessi artisti che vi si esibivano⁷, nel tentativo di regolamentare e rendere maggiormente governabili i rapporti nel settore.

Il varietà, dunque, oltre ad essere una occasione di diffusione delle

canzoni, per autori ed editori era anche una fonte di lavoro continua e importante: il più grande cliente e alleato.

Ma le occasioni d'ascolto non si limitavano a questo tipo di spettacolo. Vi erano anche i concerti, le «mattinate», le «beneficate» in onore di questo e quell'autore o interprete; e poi programmi di canzoni e di macchiette inseriti al termine oppure fra gli atti degli spettacoli di prosa leggera, e perfino negli intermezzi o al termine delle rappresentazioni al San Carlo.

Café-chantant del livello del *Salone Margherita*, dell'*Eden* dei F.lli Resi o dell'*Eldorado-Lucia* al Borgo Marinaro, oppure teatri veri e propri erano tuttavia luoghi di ritrovo soltanto per una certa fascia di pubblico. A questi, ubicati perlopiù nelle zone «risanate» o nelle loro prossimità, si affiancava una serie di teatri nei quartieri della vecchia Napoli: in Via Marina vi erano lo *Stella Cerere* e il *Politeama Napoletano* (dove debuttò Emilia Persico, poi divenuta una delle più famose interpreti del varietà), l'*Arena Napoletana* e il *Petito*; in Piazza Castello le baracche delle *Follie Drammatiche*, de *Le Varietà*, e del *Circo nazionale*, distrutte dal Risanamento, cominciarono presto a risorgere; al Porto era il *Petrella*; al Molo, il *Sebeto*; a Porta Capuana, il *Masaniello*. Baracche e casotti perlopiù di legno, dove trovavano ospitalità i lazzi di Pulcinella, l'*Opera dei pupi* con il racconto delle gesta eroiche di Rinaldo e del Guerin meschino, la *Cantata dei pastori*, la *Canzone di Zeza*, i quadri plastici, e i «drammoni» popolari zeppi di intrighi, drammi dell'onore, indistruttibili amori e agnizioni fortunate.

Fra un atto e l'altro, o alla fine degli spettacoli, uno o più cantanti e macchietti facevano il loro «numero», ingaggiati per un «fisso» serale dai proprietari dei locali o affidati al buon cuore degli spettatori.

In questi teatri debuttarono molte stelle del varietà: lo stesso Raffaele Viviani iniziò a 4 anni nel teatrino di marionette di Porta S. Gennaro con alcune canzoni.

Attraverso la carriera di Viviani è possibile avere un'idea della stratificazione per fasce sociali di destinazione dei teatrini popolari. L'esordio da cantante macchietti nei baracconi della *Zeza*; il suo passaggio al *Petrella* frequentato da scaricatori di porto, marinai, prostitute e scugnizzi; e poi all'*Arena Olimpia* vicino alla Ferrovia con il suo più ricco pubblico di *guappi* e *maeste*, fino a i palcoscenici dei «teatri ben frequentati», come l'*Eden* dei Fratelli Resi, danno uno spaccato suggestivo delle abitudini canore e sociali del tempo.

Si poteva poi ascoltare canzoni nei caffè (la sola Via Toledo ne contava circa 40) che accoglievano benevoli le esecuzioni dei posteggiatori e organizzavano spettacoli nelle sale o su pedane all'aperto; negli stabilimenti balneari che offrivano anche numerose altre forme di intrattenimento come ginnastica, biliardo e tiro a segno; nei ristoranti dei più diversi livelli.

Questi luoghi assunsero un ruolo importantissimo: non solo e non tanto perché numerosissimi o perché aperti a fasce di pubblico assai diffe-

renziate, ma perché grazie ad essi la canzone cominciò a far parte della vita quotidiana, a costituire la «colonna sonora» della esistenza.

Tipico è l'esempio del *Caffè Turco* in piazza Plebiscito che nel 1898 dispose su pedane all'aperto un pianoforte e i posti per i musicisti, circondando il tutto con i tavolini. Le esecuzioni all'aperto potevano così coinvolgere non solo consumatori paganti, ma passanti, curiosi, perdigiorno, scugnizzi, donne e uomini immersi nelle più varie attività. Sia nei caffè che nei bagni, nelle strade, nei ristoranti o nelle case private, i grandi protagonisti della diffusione rimanevano i *posteggiatori*, cantanti e musicisti girovaghi la cui vita si svolgeva fra un ingaggio in un caffè, la prestazione in una *periodica*⁸, un lancio di Piedigrotta e una questua in un ristorante.

Se non è sempre facile ricostruire l'organizzazione editoriale che presiedeva alla nascita e al lancio di una canzone, a maggior ragione è difficoltoso parlare di un universo instabile e sfuggente come quello dei posteggiatori.

A causa della tendenza dei protagonisti del periodo a tramandare di sé e della propria «arte» un'immagine idealizzata e romanzesca, la mancanza di notizie attendibili è pressoché totale.

Sembra comunque che essi costituissero un mondo variegato in cui trovavano posto «professori» — magari con tanto di diploma del Conservatorio — e i più scalcinati «orecchianti». È ragionevole dedurre che i primi si rivolgessero al pubblico dei caffè, degli alberghi, degli stabilimenti balneari *chic*, dei festini e delle periodiche; gli altri a quello delle strade, delle osterie, delle bettole, dei matrimoni e dei battesimi dei *bassi*.

I posteggiatori avevano scarsi collegamenti con gli apparati dell'editoria, del caffè concerto e del varietà; tuttavia stabilivano accordi temporanei con autori ed editori per il lancio delle canzoni e sembra si recassero anche presso le case editrici per apprendere testi e musiche. Essi ebbero una discreta mobilità e si spostarono in lungo e in largo in Italia e fuori di essa: esiste infatti un trafiletto de *La Tavola Rotonda* del maggio 1895 nel quale è contenuta la notizia che Oreste Capaccioli (figura di grande rilievo nell'ambiente dello spettacolo: impresario teatrale, proprietario del giornale «*La Scena*»; membro di un *pool* di agenti teatrali che garantiva ai propri clienti scritture nei maggiori teatri di Napoli, Roma e Milano; «direttore artistico» dei più reputati *café-chantant* partenopei) aveva scritturato, per incarico della *Esposizione Italiana di Berlino*, 46 posteggiatori e 16 danzatori di tarantella.

I posteggiatori, dunque, si spostarono su scala internazionale: in Europa e, seguendo il flusso migratorio dell'epoca, anche in America⁹. Ma fu a Napoli che essi determinarono il radicarsi della canzone nelle abitudini, nella vita, nella mentalità, nell'immaginario cittadini, fu a Napoli che essi svolsero quell'opera di diffusione capillare che rese possibile questo fenomeno culturale e editoriale anomalo e irripetibile. I posteggiatori con maggiore mobilità internazionale erano ovviamente quelli più colti, che si esibi-

vano in caffè, hotel e stazioni termali. Tra l'altro essi non erano gli unici a «esportare» le canzoni, poiché queste venivano eseguite nei teatri e nei ritrovi pubblici da compagnie o da singoli artisti in tournée; nelle case di nobili e alti borghesi, da virtuosi, artisti di teatro, tenori, romanziste, persino dagli stessi loro autori ¹⁰.

In tal modo poteva darsi il caso di incontrare Eduardo Di Capua a Mosca:

«Ci scrivono da Mosca, e noi lo registriamo con piacere, che il maestro Eduardo Di Capua, giunto colà a capo di una compagnia di bravi cantanti napoletani, è stato accolto con entusiasmo indescrivibile. Scritturato al *Teatres Ford* vi ottiene ogni sera dei successi, ed il numeroso pubblico plaudente fa ripetere seralmente le nostre graziose canzoni.

L'otto dicembre il maestro fu invitato dai giornalisti locali, i quali dopo avergli fatto suonare ben sei volte *Margarita* e la *Chitarra* — la canzone da noi pubblicata — gli offrono champagne col lieto accompagnamento di rubli, cui il nostro maestro si sta abituando perché gli piovono da tutte le parti.

Insomma, il popolarissimo maestro, anche laggiù fra la steppa e il ghiaccio sa fare apprezzare l'arte sua, mantenendo alto il trionfo della canzone napoletana — o per meglio dire, la canzone de «*La Tavola Rotonda*» ¹¹.

Gli strati medio-alti, insomma potevano ascoltare le canzoni da una serie di operatori differenti per prestigio, cultura e studio.

Non abbiamo invece notizie su come, quanto e se fossero raggiunte le fasce di pubblico popolare non napoletane o campane. È improbabile che nel periodo trattato si svolgessero regolarmente programmi di canzoni napoletane nei teatri popolari delle altre regioni italiane. Si può ipotizzare che alcuni artisti di varietà «minori», così come alcuni fra i posteggiatori più «poveri», siano partiti alla ventura verso le regioni del Nord. Ma la mancanza di scritture, la cronica carenza dei fondi necessari ad organizzare i viaggi, l'attaccamento a un mercato sicuro anche se forse inflazionato, il timore dell'ignoto, contribuirono certamente a fermare la maggior parte di essi nei luoghi di origine ¹².

Inoltre si pensi che tutti questi divulgatori di canzoni — posteggiatori, autori, musicisti, divi del varietà, bravi o meno bravi, ricchi o poveri, nei migliori teatri, nei salotti patrizi o nelle osterie — offrivano, fuori di Napoli e della Campania, un prodotto privo di molti dei motivi di interesse che lo caratterizzavano in patria.

Le canzoni, evidentemente, non potevano essere assaporate da ascoltatori non partenopei se non parzialmente e in modo «non corretto». La «lingua» in cui erano cantate, un dialetto abbastanza italianizzato, poteva forse essere compresa approssimativamente dalla minoranza «italiofona», ma risultava probabilmente del tutto incomprensibile alla maggioranza «dialettofona». In secondo luogo, il sistema di riferimenti che si basava sulla vita, gli usi e i costumi della città di Napoli e in particolare su un patrimonio canoro

locale, non era certo noto a tutti a livello nazionale e internazionale.

A causa della frammentazione e delle diversità di questo panorama la pur profonda e rapida diffusione delle canzoni nella società napoletana e in buona parte del mondo, non risultava sempre remunerativa per gli autori¹³ e le case editrici.

Se, come accennato, esistevano collegamenti fra case editrici, autori, impresari, teatri ed esecutori, la fase diffusiva della canzone era talmente articolata e frammentaria da risultare ingovernabile.

Una volta lanciata sul mercato essa diveniva preda di centinaia e centinaia di esecutori, che svolgevano la loro attività in modo prevalentemente autonomo.

Tutto ciò aveva pesanti conseguenze sul piano produttivo ed economico. Raccolte, spartiti e copielle erano destinati a ceti quantomeno alfabetizzati, se non addirittura in grado di leggere la musica; e queste caratteristiche erano, come sappiamo, di una minoranza. Vi erano, è vero, iniziative editoriali volte a creare e coprire settori sempre più ampi di mercato, ma era inevitabile che un consumo prevalentemente cittadino e un reddito pro-capite in progressiva diminuzione portassero a una certa rigidità della domanda. Gli editori, allora, non potendo contare su un smercio largo e duraturo né sulla regolare e continua esazione dei diritti sulle esibizioni canore, furono costretti a fare affidamento quasi esclusivo sulle vendite generate dalla curiosità per i nuovi prodotti. Molte «novità» vennero così prodotte e consumate con sempre maggiore rapidità: sempre più canzoni, sempre più autori, sempre più pubblicità, ma anche sempre meno professionalità, prodotti sempre più scadenti, costi forzatamente ridotti. E questa fu presumibilmente una delle cause del precoce collasso dell'editoria musicale napoletana. Ma, l'impossibilità dei produttori di gestire completamente le modalità del consumo aveva anche una seconda conseguenza, che segnala le caratteristiche e i limiti della diffusione di «massa» della canzone, anche nella stessa città di Napoli. Era legittimo, infatti, attendersi dagli autori delle canzoni, che come abbiamo visto si esibivano spesso in pubblico, dai maestri, da «romanziste» e tenorini una certa aderenza allo spirito, se non alla lettera, degli spartiti. Non altrettanto si poteva sperare nel caso dei posteggiatori, in particolare se provenivano dai ceti meno abbienti. Costoro, che perlopiù avevano imparato la musica da autodidatti, sorretti dal sapere tradizionale e dall'orecchio, fornivano interpretazioni delle canzoni certamente più aderenti ai canoni e allo stile della musica popolare che non a quelli che avevano ispirato gli autori.

Si può anzi ipotizzare un fenomeno di differenti modalità di esecuzione molto più complesso e articolato.

Se per la musica «seria» vi sono modi diversi di eseguire un brano, livelli differenziati di conoscenza e consapevolezza, di penetrazione dei rapporti interni al brano stesso, oltre che naturalmente di abilità (per cui Cho-

pin è *diverso* se a eseguirlo è un musicista di alto livello, le cui capacità strumentali si fondono con la padronanza e la comprensione della musica e dell'autore, oppure un buon tecnico teso a dimostrare solo il proprio virtuosismo, ovvero una signorina di buona famiglia, per la quale il pianoforte costituisce un complemento alla «educazione»), un discorso parzialmente analogo si può fare per la musica leggera, anche se in essa non sussiste la complessità di rapporti presente nella musica colta.

Oggi noi abbiamo scarsa cognizione di questo fenomeno perché siamo abituati ad ascoltare musica da incisioni discografiche e ricorriamo alle esecuzioni dal vivo solo quando abbiamo la garanzia di un buono od ottimo livello.

Inoltre, la diffusione del disco fornisce a chiunque un modello di esecuzione considerato ottimale cui tentare di uniformarsi. Per il periodo in esame il problema si poneva in maniera differente: se si escludono pianole e pianini, in mancanza di mezzi tecnici di riproduzione del suono la diffusione della musica, e in particolare della canzone napoletana, era affidata ad operatori musicali tra loro profondamente differenziati.

In altre parole, l'interpretazione che l'autore della musica avrà dato della sua creazione sarà stata diversa da quella del tenore di grazia, della canzonettista oppure del posteggiatore. A queste esecuzioni corrispondevano, poi, luoghi e occasioni disparate: l'audizione, il salone aristocratico, il café chantant, il salotto borghese, il ristorante, il caffè, la baracca, la strada. Ad ognuno di questi luoghi corrispondeva un pubblico.

Nella canzone, come nei moderni prodotti discografici, ciascuno poteva trovare quello che desiderava, che era in grado di «leggere», grazie anche alla molteplicità di riferimenti di cui essa era ricca. Questa selezione però non era effettuata solo dal fruitore ma anche dall'operatore musicale a lui corrispondente: la canzone giungeva al destinatario sottolineata nei contenuti e nelle forme più congeniali all'esecutore. Tutti gli interpreti della canzone più che «media» erano intermediari veri e propri che decodificavano i messaggi secondo codici in tutto o in parte «altri» rispetto a quelli di autori e musicisti e solo così li riproponevano al pubblico.

Ad esempio i posteggiatori erano, almeno per lo stile della esecuzione, i proscrittori della lunga tradizione del canto popolareggiante: attraverso quella stessa tradizione essi ricreavano i prodotti della industria editoriale ¹⁴.

In conclusione, fra produzione ed esecuzione delle canzoni si erano stabiliti molti legami. Diretti, nel caso di accordi, contratti, ingaggi per particolari occasioni (lanci piedigrotteschi, audizioni, mattinate, visite di personalità di rilievo in città, etc.) ma anche indiretti, poiché tutti gli esecutori, anche quelli apparentemente più lontani e liberi dalle scelte editoriali, in realtà ne dipendevano almeno per quanto riguardava la quantità, la qualità, i tempi di uscita, di pubblicazione, diffusione e pubblicizzazione delle canzoni.

Ma il controllo dell'editoria sul lavoro degli esecutori era altamente im-

perfetto. Questi ultimi non solo evadevano sistematicamente i loro obblighi nei confronti dei proprietari dei brani che eseguivano, ma — adottando modalità esecutive differenziate — da una parte favorivano e acceleravano la penetrazione delle nuove canzoni e la loro accettazione da parte di un pubblico ancora in buona misura disomogeneo, dall'altra offrivano a questo stesso pubblico un prodotto che non rispettava quasi mai le intenzioni dei suoi autori.

In questo si individuavano i maggiori limiti della *diffusione di massa* della canzone. Se prodotto di massa si intende ciò che può essere fruito, tramite un unico canale, da destinatari diversi per censo, cultura e distribuzione geografica, allora la canzone era tale solo quando veniva proposta da un *medium* quale la stampa. Al di fuori di quest'ambito, la situazione comunicativa era tanto complessa da rendere indispensabile evidenziare la reale natura di *emittenti* degli esecutori. Se non del tutto autonomi, essi erano quanto meno creativi nella loro veste di *filtri* fra individui e culture diverse.

Gli apparati di produzione e distribuzione della canzone non potevano essere soddisfatti di questa situazione, né vi si rassegnavano.

Tutto il sistema di mediazione fra artista e pubblico nato intorno al varietà tendeva a selezioni qualitative degli interpreti ¹⁵, ma soltanto il disco, in qualità di *oggetto* atto ad essere consumato in modo identico da una massa di persone diverse in differenti situazioni, si configurava come mezzo capace di instaurare un consumo che fosse direttamente determinato e mediato dalle forme produttive.

Non appare quindi casuale che a Napoli sia apparsa nel 1901 una delle prime tre industrie discografiche italiane: La *Società Fonografica Napoletana* che si inseriva in un mercato caratterizzato dalla grande ricchezza del sistema produttivo e dalla presenza di un pubblico folto e abbastanza omogeneo.

La *Società Fonografica Napoletana* risolveva però solo in parte i problemi dell'editoria napoletana ¹⁶. Struttura separata dalle iniziative editoriali, sfruttava la favorevole situazione di mercato da una posizione defilata, accontentandosi della marginalità cui la destinavano la novità dei suoi prodotti ed i loro costi relativamente alti. Soltanto nel 1911, con la Poliphon, il processo di razionalizzazione produttiva, standardizzazione e mercificazione del prodotto può definirsi concluso. Finalmente una stessa organizzazione unificò tutte le fasi di commissione, creazione, stampa, lancio, pubblicazione e incisione discografica delle canzoni. In tal modo, allargando enormemente il mercato e controllando distribuzione e consumo, la Poliphon fu in grado di ricavare utili tali da permettersi un adeguato trattamento economico degli autori e una produzione programmata con ampio respiro. Ma, cosa più importante, essa fece sì che la canzone diventasse, in tutte le sue forme, una *merce*.

NOTE

¹ La macchietta era imperniata sulla descrizione caricaturale di un tipo e dava all'interprete lo spunto per elaborare scenette minime ed abbozzare caratteri, in un misto di canoro e recitato che si discostava alquanto dalla canzone vera e propria.

² Nicola Maldacea, *Memorie*, cit.

³ Ne diede notizia «*La Tavola Rotonda*» il 3 gennaio 1892.

⁴ Da «*La Tavola Rotonda*» 13 maggio 1894: «Diffida di Signori Impresari, Concertisti, Assuntori di Café Chantant e ad ogni proprietario o Assuntore di pubblici ritrovi. — Il sottoscritto, qual rappresentante della Ditta Editrice Bideri, diffida e si protesta per la rappresentazione ed esecuzione abusiva per pubblico spettacolo delle Musiche, Canzoni, Duetti etc. di sua proprietà pubblicate sotto il titolo *Biblioteca Musicale della Tavola Rotonda*, di cui ha fatto riserva per i diritti di autore alla Prefettura di Napoli, addì 31 gennaio 1894, giusto certificato il dì 1° febbraio, Reg. 5, protestandosi fin da ora per danni e interessi per ogni abusiva rappresentazione. La Casa accorda, dietro richiesta, permessi temporanei, a mese, serali etc., mediante equo compenso. Per le trattative rivolgersi alla Casa Editrice Bideri, in Napoli, Via Costantinopoli 89. Ferdinando Bideri.

⁵ Di un tal genere di accordi non si hanno prove documentarie né notizie precise. Di nuove forme di mediazione fra artista, caffè concerto e pubblico si ha però traccia in un articolo de «*La Tavola Rotonda*» del 19 aprile 1894: «*La Tavola Rotonda* (...) è l'unico giornale che si occupa diffusamente degli artisti di teatro di varietà. Ne pubblica ritratti, biografie, profili, i più bravi li raccomanda agli agenti, ai direttori ed ai proprietari di varietà italiani ed esteri. Abbonandosi alla *Tavola Rotonda* gli artisti hanno diritto all'annuncio continuo dei loro indirizzi e dalla loro disponibilità; così potranno essere facilmente scritturati, perché l'arte loro e i loro nomi ed indirizzi saranno conosciuti da tutti gli agenti ed i direttori artistici degli stabilimenti delle principali città italiane ed estere. Gli agenti ed i proprietari di café-chantants e teatri di varietà abbonandosi alla *Tavola Rotonda* han diritto anch'essi all'annuncio continuo dei loro indirizzi». L'esempio de «*La Tavola Rotonda*» fu seguito da alcuni agenti teatrali — come Oreste Capaccioli con «*La Scena*» — e da altri giornali del settore come «*Café Chantant*», che oltre a fungere da organi di raccordo nel mondo del varietà, si occuparono anche di canzoni, indicendo annuali concorsi di Piedigrotta.

⁶ Nel 1894 Bideri si fece promotore di una agenzia artistica, e ne diede notizia sulle pagine de «*La Tavola Rotonda*» (17 giugno 1894): «Il favore con cui è stato accolto il nostro pensiero di impiantare a Napoli una agenzia artistica per l'Italia di scritture e informazioni per uso di tutti indistintamente gli artisti, Ci ha incoraggiati nell'idea di riunire e di estendere ancora di più le attribuzioni ad essa inerenti (...) Siamo venuti al divisamento di dare la direzione assoluta al nostro agente artistico per l'Italia, Sig. Andrea Luigi Purpura, il quale curerà di fornire, tanto agli artisti, quanto ai proprietari di caffè concerto e capocomici tutte quelle notizie e tutti quei reinsegnamenti di loro esclusivo interesse, occupando per ciò una pagina de «*La Tavola Rotonda*».

Allo stato attuale della documentazione non siamo, però, in grado di fornire notizie esatte sul funzionamento di questa agenzia, né sulla sua influenza relativamente al mercato dello spettacolo.

⁷ Nel dicembre 1900 Bideri, che pure era stato fra i firmatari della *Società degli Autori*, si staccò da essa per dare vita al *Consorzio Canzonettistico Napoletano*, che si proponeva di tutelare gli interessi dell'editore e dei suoi autori nei confronti di teatri ed esecutori.

«... Gli impresari dei teatri e dei café-chantant i tributi li dovranno pagare alla casa Bideri: 60 lire annue se desiderano il permesso di fare eseguire tutto il repertorio musicale della stessa (500 pezzi); i proprietari dei ritrovi di secondo ordine dovranno pagare 40 lire annue e così 30 quelli di terza categoria, 20 quelli di quarta, 12 quelli di quinta, 6 le compagnie di posteggiatori, 2 i suonatori ambulanti e 1 i fabbricatori di strumenti musicali automatici. Tutti gli utili saranno ogni anno divisi fra la casa Bideri e i soci del *Consorzio Canzonettistico Napoletano*...» («*La Tavola Rotonda*», 23 dicembre 1900). L'associazione di Bideri aveva anche il fine di regolamentare e stabilizzare i rapporti fra autori ed editore, stabilendo per quest'ultimo il diritto

to esclusivo di pubblicazione delle opere degli autori associati.

Di una associazione fra impresari e proprietari di pubblici ritrovi dava notizia il giornale «*La Scena*» di proprietà di Oreste Capaccioli, il 4 settembre 1897. Capaccioli, direttore artistico del *Salone Margherita* e dell'*Eldorado - Lucia*, aveva raggiunto un accordo con Giovanni Cruciani, proprietario dell'*Orfeo* e dell'*Olympia* di Roma. Nell'articolo su menzionato si auspicava l'ingresso nel consorzio dell'*Eden* di Milano e del *Romano* di Torino di modo che gli italiani potessero «ammirare in patria quegli artisti che finora, per ragioni complesse, si sono rifiutati venire di qua delle Alpi» («*La Scena*», 4 sett. 1897).

Associazione fra artisti del varietà fu la F.A.V.I., fondata nel 1909 e sicuramente ancora esistente nel 1912, quando alla sua guida era F. Razzi, agente teatrale, a capo di una delle poche società per azioni sorte nell'ambito del varietà napoletano: l'*Ufficio Teatrale F. Razzi, Casa editrice delle riviste «Il caffè Chantant» e «Cine-Fono» - Società anonima per azioni (capitale interamente versato L. 105.000)*. Alla F.A.V.I. pare fosse connessa anche una cassa di previdenza per gli artisti. (Cfr. con la rivista «*Il Caffè Chantant*», intera annata del 1912).

⁸ Le *periodiche*, le cui modalità aggregative risalivano ai primi dell'800, «erano adunanze settimanali di sei, sette, otto famiglie del quartiere con l'intervento di giovanotti di belle maniere, desiderosi di mettersi in vista, di farsi apprezzare per questa o quella dote e, più ancora, di amoreggiare. A tali ricevimenti periodici che in un famiglia a Foria avevano luogo il mercoledì, in un'altra famiglia alla Sanità di sabato e una terza a Capodimonte, addirittura di domenica sera, io ero assiduo perché mi piaceva moltissimo far apprezzare le mie qualità artistiche» (Nicola Maldacea, *Memorie*, cit.). Tali ricevimenti, usualmente allietati da esibizioni dilettaesche, presto si inserirono nella struttura di mercato. Il loro maggiore o minore interesse fu così influenzato dai *cachet* dei maggiori artisti del varietà, che accettavano di ripetere i loro numeri dietro compenso nelle case private.

⁹ Alcuni «emigranti della canzone», messo da parte un discreto gruzzolo tornarono in patria e rimanendo nel settore, investirono nell'editoria. Uno di questi era Girolamo Speciale, posteggiatore discretamente famoso negli *States*, che fondò a Napoli, agli inizi del '900, *La Canzone Partenopea*.

¹⁰ Nel capitolo 51 della *Fiera della Vanità* di Thackeray (Torino, Einaudi 1967), nel quale si descrivono i fasti londinesi di Becky Sharp — maritata Crawley — troviamo il «cavalier Tosti», in lieta compagnia di marchesi, baroni e contesse, mentre partecipa ad un trattenimento dato dopo cena da Mrs. Crawley, dalla quale gli artisti «erano così affascinati che dimenticavano d'avere mal di gola per recarsi a cantare nei suoi ricevimenti». Tosti viveva a Londra più o meno stabilmente, esercitandovi funzioni di «maestro di canto» della famiglia reale.

¹¹ «*La Tavola Rotonda*», 1° gennaio 1898.

¹² Anomalo è il caso di Giuseppe Di Francesco, il cui nome d'arte era *Zingariello*, la cui attività napoletana si svolgeva abitualmente allo *Scoglio di Frisio*, ristorante ai piedi della collina di Posillipo. Quando la contessa D'Angri ospitò, nella sua villa di Posillipo, Richard Wagner, questi — dopo averlo ascoltato — volle portarlo con sé in Germania, dove il Di Francesco rimase per 4 anni, partecipando anche al festival di Bayreuth. In tal modo ebbe l'opportunità di frequentare le corti europee e di compiere frequenti viaggi. Verso la fine della sua lunghissima vita lo *Zingariello*, pur continuando a cantare fino a notte alta nei ristoranti, venne spesso ingaggiato da ricchi e aristocratici perché raccontasse aneddoti sulla vita di Wagner e delle corti europee.

¹³ Si tenga presente che la legislazione sul diritto d'autore fu molto tarda in Italia e in ogni caso largamente evasa.

¹⁴ Forse non tutti i posteggiatori erano come Maria Borsa — descritta da Adolfo Narciso (Adolfo Narciso, *Napoli Scomparsa*, cit.) — che inframmezzava alle canzoni le tradizionali esecuzioni *a voce 'e Napule* e del canto *a ffigliola*, ripetendo il canto dei pellegrini di ritorno da Montevergine. Molti, però, utilizzavano certo la variazione musicale detta *comune*, o si accompagnavano con il *trillo* (ottenuto strisciando le dita inumidite sulla pelle del *tamburello* in modo che i sonagli tintinnassero velocemente), o sottolineavano i ritmi con gli strumenti della tradizione — certamente estranei alle partiture originali — secondo modalità antiche e delle quali oggi non si possono quasi più ricostruire le tracce.

¹⁵ Giornali come «*La Tavola Rotonda*», «*La Scena*» e «*Caffè Chantant*», non si stancavano di sottolineare l'importanza fondamentale dello studio e della preparazione degli interpreti:

«...La scuola ci vuole e diretta da un artista, anzi da più artisti: da maestri di musica e da attori provetti. L'intermediario fra le sensazioni dell'autore e del pubblico non può improvvisarsi; deve avere arte, deve essere una persona istruita e deve studiare, studiare. Noi ci proponiamo in questo giornale di tentar l'educazione degli artisti; con quelli *non chiamati*, con gli idioti e con gli stupidi boriosi specialmente, saremo inesorabili e severi e sarà meglio che smettano. (...)» (*«La Tavola Rotonda»*, 12 maggio 1895). Coerentemente con questa impostazione editori e autori organizzavano — spesso gratuitamente — le *Sale di Musica*, nelle quali avvenivano, sotto la supervisione dei direttori artistici delle case editrici, le selezioni degli interpreti piedigrotteschi. A queste prime selezioni seguivano poi brevi corsi tenuti da maestri di canto. Spesso anche gli impresari annettevano alle loro agenzie teatrali delle scuole di preparazione per gli artisti, come quella organizzata da Oreste Capaccioli. Numerose erano anche le scuole organizzate dai musicisti della canzone.

¹⁶ Il pagamento dei diritti alle case editrici da parte della *Società Fonografica Napoletana*, avveniva tramite i cosiddetti *bollini*. La casa discografica comprava un certo numero di queste etichette dall'editore e le incollava sui dischi a comprovare l'avvenuto pagamento. L'unico esempio di accordo stabile fu quello stipulato con *La Canzonetta* di Capolongo e Feola. La casa editrice si impegnavo a cedere in esclusiva la riproduzione su disco delle sue edizioni; quella discografica a incidere tutte le canzoni editte. Per ulteriori notizie sulle case discografiche napoletane vedi: Alberto Abruzzese, Marialuisa Stazio, *Napoli anima e corpo*, in *«Musica e Dossier»*, a. II, n. 9, lug./ago. 1987.

Piedigrotta

Tutto il sistema di produzione e diffusione della canzone fu caratterizzato dal recupero e dall'uso di materiali, strumenti e modalità che facevano parte di un più antico patrimonio culturale, spettacolare ed economico.

La produzione continuava nel solco di un genere riconoscibile, conosciuto e gradito; si fondava su bisogni posti da un consumo diffuso; faceva assegnamento su un pubblico reso sufficientemente omogeneo da pratiche culturali preesistenti. Utilizzava materiali in qualche modo già elaborati dai quali traeva, se non altro, precedenti e legittimazioni.

I mezzi a stampa che diffondevano le canzoni si modellavano su generi conosciuti, come *strenne* e *fogli volanti*, rinnovandoli nei messaggi e rendendoli ampiamente accessibili grazie ad apparati editoriali che permettevano larghissime tirature e costi relativamente bassi. Inoltre per la diffusione veniva impiegata l'opera di figure sociali, quali venditori ambulanti e posteggiatori, tradizionalmente presenti nel panorama della circolazione economica e culturale cittadina.

Questa commistione fra vecchio e nuovo, specialmente nel settore della diffusione, aveva senz'altro alla base una debolezza strutturale del sistema e contribuì non poco a creare quell'apparenza di arcaicità che ancor oggi caratterizza la sua immagine. Apparenza che fu sottolineata ad arte da tutta la pubblicistica con cui il sistema stesso badò ad auto-descriversi, enfatizzando il ruolo degli anelli più deboli, di tutti gli elementi riconducibili ad un passato post-artigianale di produzione culturale, in modo da collegare idealmente la produzione e il consumo delle canzoni napoletane ad atmosfere antiche, nel segno della continuità fra modi di vivere, di produrre, di scambiare, di comunicare.

E questa scelta mediò diversi ordini di problemi.

Da una parte interpretava le inclinazioni di alcune fasce del pubblico che resistevano al consumo di *merci* culturali, preferendo identificare se stesse come interlocutrici privilegiate della produzione artistica. Dall'altra fece fronte alle difficoltà dei creatori impegnati dall'editoria musicale, preoccupati di difendere la propria identità e dignità di intellettuali.

Tutto ciò andava inoltre inquadrato in un panorama che vedeva in campo sia la questione dell'identità cittadina, (messa in crisi dal nuovo as-

setto nazionale e dalle contemporanee scelte politiche, economiche e culturali); sia le difficoltà culturali provocate dalle rotture e dalle discontinuità con la tradizione, inevitabili, nell'avanzante processo di modernizzazione del paese. In quest'ottica la letteratura sulla canzone svolse il proprio ruolo contribuendo a mitigare l'impatto emotivo causato dal rapido cambiamento e dal dissolversi di ogni orizzonte conosciuto, presentando sotto la veste della continuità la storia di una forma culturale sulla quale per vari versi si fondava l'identità cittadina. L'utilizzazione della festa di Piedigrotta come momento di lancio, diffusione e consumo generalizzato delle canzoni può illustrare sia come l'editoria musicale della canzonetta sia stata capace di rifunzionalizzare forme sociali preesistenti, sia come essa abbia saputo utilizzare scelte determinate dalla povertà tecnologica dei mezzi comunicativi per confezionare al suo prodotto un'immagine vantaggiosa.

Tutto il complesso sistema che faceva capo alla canzone, nel suo sforzo di utilizzare il territorio, i linguaggi e le risorse cittadine in modo nuovo e per nuovi fini, aveva provocato in breve tempo profondi cambiamenti nella festa tradizionale.

Si è brevemente notato come nei quotidiani del periodo cambiasse repentinamente la struttura del «pezzo d'occasione» sulla festa; analoghi cambiamenti si verificheranno nell'iconografia.

Ma ben più determinante fu l'insorgere di nuovi riti, di nuovi «pellegrinaggi», di nuove mete per le feste settembrine.

Dai luoghi vicini alla chiesa della Madonna di Piedigrotta, gli itinerari dei napoletani si spostarono sulle nuove arterie aperte dal Risanamento, sulle quali erano stati inaugurati circuiti recettivi modernamente concepiti — teatri, bar, caffè, caffè concerto — che fornivano validi supporti, con audizioni ed esecuzioni, al lancio piedigrottesco delle nuove canzoni.

I *carri* si erano trasformati: dagli originari veicoli trainati da buoi o cavalli e addobbati con fiori, tralci, rami fronzuti e edicole sacre, erano diventati veicoli variamente adornati con lampioni e cartelli luminosi per la pubblicità delle canzoni, e poi carri allegorici raffiguranti temi di canzoni, scene storiche, quadretti agresti e marini. Per essi si scelsero percorsi che toccavano i gangli fondamentali della «città nuova»: dal *Rettifilo*, che metteva in collegamento la stazione con il centro della festa, facilitando l'arrivo di turisti richiamati, oltre che dalla fama di Piedigrotta, anche dai treni straordinari a prezzi ridotti; a Via Toledo ed a Piazza Plebiscito, ove era obbligatoria la sosta al caffè Gambrinus sulle cui pedane si susseguivano esibizioni canore. E poi fino alla Villa Comunale concludendo, in omaggio alla tradizione, ai piedi del santuario della Madonna di Piedigrotta. Oltre alla frequentazione delle osterie e delle bancarelle di cibi e frutta, gli svaghi principali offerti dalla festa consistevano nelle soste ai luoghi dove i vari editori, giornali, caffè, teatri presentavano le canzoni vincitrici dei concorsi. Così oltre ai canti, alle grida ed ai rumori della festa, strilloni, venditori di copielle, pianini,

orchestrali itineranti martellavano parole e musiche nuove.

Ma l'editoria musicale non soltanto arricchì la festa di nuovi motivi e centri di attrazione.

Essa approfondì in Piedigrotta il divario fra l'attore e lo spettatore, l'organizzatore e il fruitore: sostituì, insomma, in tutto e per tutto lo *spettacolo* alla festa.

Il modello della fruizione passiva inaugurato dalla parata militare borbonica e generalizzato dalla Piedigrotta delle canzoni si estese ai carri, alle fiaccolate, alle cavalcate che divennero di anno in anno sempre più organizzate, complesse, articolate, costose, spettacolari.

Il sistema dei concorsi, che si era dimostrato valido sia per l'incentivazione dell'interesse verso i prodotti dell'editoria, sia per incanalare, disciplinare, indirizzare e ridurre a modelli sempre più standardizzati la produzione canzonettistica di operatori artigiani, semi-specialisti e dilettanti, venne esteso a gran parte delle componenti, anche minoritarie, della festa. Si ebbero così concorsi per la migliore bancarella, la migliore esposizione di frutta, il miglior addobbo, il miglior carro allegorico.

Man mano che l'importanza commerciale, turistica, economica, spettacolare della festa cresceva, aumentava l'interesse a mostrare il lato «migliore» della città, il più consono alle aspettative e dunque modellato su un immaginario che la voleva gaia, ridanciana, pittoresca.

Di conseguenza si accrebbero la complessità della festa e della sua organizzazione; aumentarono la specializzazione, la divisione del lavoro, la gerarchizzazione degli apparati che presiedevano alla sua preparazione¹.

Questi aspetti acquisteranno via via maggiore evidenza, in sintonia con l'arricchirsi della festa di nuovi elementi spettacolari. Se carri, fuochi pirotecnici, sfilate, fiaccolate e allestimenti di palchi e pedane necessitavano, oltre che di ideatori, organizzatori, finanziatori, anche del lavoro di sarti, fuochisti, artigiani della cartapesta, carpentieri, decoratori, falegnami e pittori, ancor più complessa e difficile sarà l'opera di allestimento quando per le strade e sui carri appariranno le tecnologie più moderne del tempo, come la luce elettrica e il cinematografo. O quando, come nel 1912, si allestiranno delle vere e proprie «cittadelle» del divertimento e dello spettacolo, ricche delle attrazioni più diverse: café chantant, circo equestre, fantocchi meccanici, burattini, palloni aereostatici, fuochi pirotecnici e bande musicali.

Lo sfruttamento editoriale delle opportunità offerte dalla Piedigrotta ne aveva rese immediatamente evidenti le potenzialità per la comunicazione allargata.

Così la festa divenne anche una vetrina delle scoperte, delle invenzioni, della tecnologia e delle merci più diverse.

Nel 1895, ad esempio, grazie alla luce elettrica, la sfilata poté avere per tema *I Tre Regni della Natura e le Grandi Invenzioni*. Fiori, frutti, animali, minerali, in tutte le loro varietà, razze, classificazioni, si mescolarono

ad orologi, bussole, treni, telegrafi, piroscafi, aerostati, telefoni, telescopi, macchine fotografiche ed elettriche. Il tutto riprodotto su grandi trasparenti, illuminati a creare fantastici effetti di luci e di colori.

Ma le possibilità di raggiungere strati di consumatori molto differenziati furono sfruttate soprattutto per la pubblicità commerciale.

Le maggiori ditte cittadine finanziavano già da tempo spartiti, album di Piedigrotta, copielle e cartoline musicali con la loro *réclame*. Intorno alla metà degli anni '90 le canzoni cominciarono a decantare le meravigliose qualità dei più diversi prodotti ed i carri ad ostentare scritte pubblicitarie. Rapidamente si affermò la tendenza di singoli commercianti e produttori a proporsi come motori organizzativi dei più importanti aspetti delle manifestazioni settembrine² ed a intervenire pubblicitariamente negli addobbi³.

Gli incontri, i commerci e gli affari che caratterizzavano la Piedigrotta sfociarono verso la metà degli anni '90, nell'ampliamento delle manifestazioni e delle iniziative spettacolari, commerciali, turistiche, che già da qualche anno arricchivano le estati napoletane.

Nacquero così le *Feste Estive*, che prevedevano programmi continui e articolati di divertimenti e di spettacoli, tornei, esposizioni, gare sportive, gite, esecuzioni musicali e bandistiche, a coprire l'arco della intera stagione balneare, da giugno a settembre, per culminare proprio in Piedigrotta.

Le feste si basavano, per il finanziamento, su pubbliche sottoscrizioni, cui rispondevano tutte le forze economiche e sociali della città: commercianti, industriali, istituti di credito, strutture ricettive e di servizi.

Così, le stesse forze, rappresentate e organizzate in comitati, predisponavano il piano generale delle manifestazioni, mentre individualmente e autonomamente programmano forme di pubblicità spettacolare, offerte promozionali e attrazioni da svolgersi contemporaneamente all'andamento delle feste⁴.

Le *Feste Estive*, oltre a rivolgersi ad un pubblico cittadino in una epoca in cui la villeggiatura era un costume ed un lusso di pochi, guardavano naturalmente al pubblico dei visitatori.

E, come la Piedigrotta delle canzoni, esse erano un incentivo al numero di presenze di forestieri e turisti in città; effetto cercato, desiderato, perseguito con chiarezza ed ostinazione, oltre che con dispendio economico, dai vari organizzatori⁵.

L'editoria della canzone aveva dunque raggiunto un grado di articolazione notevole per i tempi e per le tecnologie disponibili, aveva promosso e ricercato complesse forme di interazione con gli altri settori economici e con le istituzioni. Con Piedigrotta, infine, aveva fornito alle forze economiche e politiche cittadine modelli atti a promuovere comportamenti, consumi, consenso.

Inoltre, la antichissima storia della festa offriva possibilità di riallacciarsi fantasticamente a un passato tanto remoto da risultare insondabile. L'edi-

toria musicale e la stampa napoletane riuscirono ad intessere una trama immaginaria di ricomposizione, unità, continuità fra le radici della storia cittadina e le manifestazioni di maturità e articolazione di un sistema che ormai non riguardava più soltanto l'industria culturale, ma la metropoli nella sua interezza, nella sua complessità di funzioni, nelle sue capacità di organizzazione, coordinazione, socializzazione.

Secondo una struttura discorsiva e di pensiero ormai generalizzata e usuale nel panorama dell'industria culturale napoletana, ciò avvenne ricostruendo una storia della festa che ne evidenziasse i momenti e gli elementi legati alla tradizione, estrapolandoli dal contesto che li rendeva funzionali alle moderne esigenze. Furono sottolineati passaggi e sopravvivenze, esaltata la preponderanza di modalità riconducibili a forme associative, economiche, culturali, cooperative relative a modelli comunitari, alla *spontaneità* e alla *naturalità* di ambiti come la famiglia, il vicinato, la fede, la superstizione, la festa.

Il panorama culturale che faceva da sfondo a questa scelta di immagine era lo stesso che conduceva l'industria culturale municipale a disegnare complessivamente il quadro di una città la cui organicità vivente rappresentava di per se stessa un *primato* da difendere e da vantare; da opporre al ventaglio di problemi che il momento storico metteva di fronte ai napoletani.

Il sogno della città organica, del luogo della sintesi e della pacificazione, attraversava tutta la cultura europea ponendosi come soluzione tranquillizzante ai problemi, alle ansie, alle crisi di una società in cui le forme di produzione e riproduzione capitalistiche stavano informando la vita sociale, civile, individuale, in cui massificazione, divisione del lavoro, burocratizzazione, ripetitività, ritmi e conflittualità attentavano all'interezza e all'identità degli individui.

Nella sensibilità, nel senso comune, nella cultura europei, il mito della città organica, l'ideale della *Gemeinschaft*, si era identificato nelle città mediterranee e particolarmente in Napoli.

Coerentemente al ruolo assegnato alla città e basandosi sul patrimonio immaginario che ormai la caratterizzava, l'industria culturale napoletana, e con essa i settori più moderni e dinamici della vita metropolitana, concorsero a perpetuare il mito solare del luogo dove uomini, natura, arte e sentimenti si fondevano: ad uso e consumo dei napoletani, innanzitutto, ma anche in funzione di una offerta e di una domanda turistiche delle quali manifestazioni come Piedigrotta erano una parte essenziale.

NOTE

¹ La festa era affidata ogni anno a un *Comitato Organizzatore*, di cui facevano parte personalità cittadine dei vari ambiti, che riceveva finanziamenti comunali per l'organizzazione. Vi erano poi *Comitati Esecutivi* di quartiere, parzialmente autonomi e composti dalle persone più influenti e benestanti di ogni quartiere. Questi comitati perlopiù si autofinanziavano. Vi erano poi i lavoratori artigiani o salariati da organizzazioni specializzate in allestimenti e spettacoli, che lavoravano alle dipendenze dei diversi comitati. Una di queste imprese fu l'*Impresa D'Alessandro*, della quale si servì l'*Unione Giornalisti Napoletani* quando — nel 1912 — organizzò le festività piedigrottesche, per l'allestimento del *Giardino delle Feste* di cui nel testo.

² Nel 1906 la ditta Miccio, dei grandi magazzini *Unione delle Fabbriche*, in via S. Carlo, bandì un concorso per la migliore canzone ed uno per il miglior carro; assegnò, inoltre, un premio per la cavalcata.

Questo provocò, naturalmente, lo spostamento del centro della festa in via S. Carlo e la variazione di tutti gli itinerari. A regolamentare i nuovi flussi di traffico fu istituito un apposito servizio di guardie municipali.

³ La ditta dei F.lli Mele era da sempre presente in tutte le operazioni di «sponsorizzazione» piedigrottesca. Nel 1912 intervenne nell'addobbo delle strade cittadine, erigendo pennoni ed arazzi, contornati di fiori, tralci e lampadine multicolori, sul percorso da Piazza Vittoria a Piedigrotta. Su un palazzo della Torretta troneggiava, inoltre, una enorme scritta luminosa: *Mele-Napoli, via S. Carlo - Tripoli, Via Ziza*.

⁴ Il *Comitato per le Feste Estive* riceveva anche contributi comunali ed era affiancato da altri comitati, perlopiù consultivi. Uno di questi era il *Comitato Scientifico* che curava gli aspetti relativi alla salubrità del clima e delle acque minerali e marine.

⁵ Il «*Giornale delle varietà*» il 12 agosto 1894 così si esprimeva: «Esprimemmo già la nostra soddisfazione allorquando pubblicammo il ritratto del presidente delle Feste Estive, comm. Enrico Arlotta. Per la costituzione di questo comitato, per l'intento che esso poi ha pienamente raggiunto: quello di richiamare in Napoli nella stagione estiva il maggior numero possibile di forestieri che qui trovano ottimi bagni e divertimenti svariati (...)».

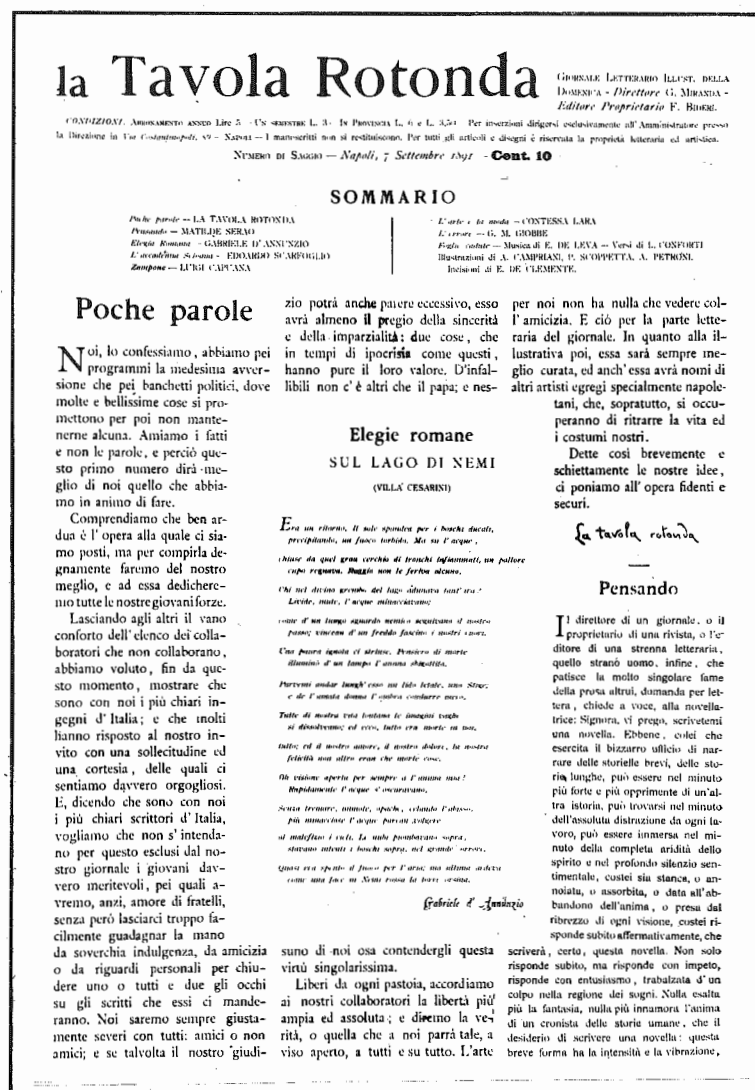
APPENDICE

La Tavola Rotonda

Frontespizio del «numero di saggio» de «*La Tavola Rotonda*» e illustrazione interna dello stesso numero.

Quest'ultima — pubblicata il 7 settembre 1891 — non poteva riferirsi altro che Piedigrotta.

(Disegno di A. Petroni, incisione di E. De Clemente).





Disegnato da A. PIERONI

A PIEDIGROTTA

Inciso da E. DE CLEMENTE

“La Tavola Rotonda, 4 settembre 1892.

È il primo anno che Bideri bandisce il « concorso » per la canzone nuova di Piedigrotta: le canzoni prescelte dalla commissione del giornale giudicante vengono presentate al pubblico, insieme a quelle di autori già famosi e indiscussi come Di Giacomo, F. Russo, Tosti, Costa, ecc.

Un esordio « alla grande » per una formula che avrà successo e seguito per molti anni ancora.

LA TAVOLA ROTONDA

La festa di Piedigrotta

Gambrinus e Tavola Rotonda

Gambrinus, il Dio della Birra, e Re Artù, famoso cavaliere della *Tavola Rotonda*, si sono dati la mano, e la festa di Piedigrotta di questo anno sarà memorabile. Piazza Plebiscito, illuminata a giorno da fasci di luce elettrica, si trasformerà in un ampio salone, che quantunque enorme pur non riuscirà a contenere tutta la folla varia ed elegante di signori e di signore che accorrerà da ogni parte.

E tra la luce sfiorante, tra quel mare di teste che coprirà tutta la piazza, tra l'allegria della festa così eminentemente caratteristica napoletana, le migliori canzoni dell'anno saranno suonate da un'orchestra composta di 60 professori e cantate da sceltissimi cori. Le tre canzoni prescelte dalla *Tavola Rotonda* avranno lì il loro battesimo, e nelle sere di lunedì, martedì e giovedì tutta Napoli potrà sentire 'O Pompiere e l'urria scrivere un libro di Edoardo di Capua, il giovane e già così popolare maestro napoletano, e Gule, la nuova e bella canzone del maestro Giacomo Giannini. Queste sere segneranno la glorificazione dei maestri e dei poeti dialettali più celebri: da Salvatore di Giacomo a Peppino Turco, da Ferdinando Russo a P. Cinquegrana.

Napoli e Roma, le due più grandi città d'Italia, saranno in queste sere riunite negli applausi e nella gioia della festa, giacché treni straordinari a prezzi ridottissimi verseranno migliaia di romani per le nostre vie e per le nostre piazze. Gambrinus dove porrà mai tanta gente? Quante migliaia di copie dovrà tirare la *Tavola rotonda*, che conterrà le canzoni premiate?

Le scintillanti sale della Birreria, saranno gremitte, la gente si contenderà a mano armata i tavolini di piazza Plebiscito e il giornale andrà a ruba. Non ci sarà napoletano o romano o lombardo, francese, o cinese, o indiano che non vorrà comprare per pochi centesimi tre fra le più belle canzoni dell'anno. Ma questo non è tutto! Lunedì, Martedì e Giovedì cioè nelle sere del 5, 6 ed 8 corrente il pubblico sentirà le canzoni della *Tavola rotonda*; venerdì, sabato, domenica potrà sentire le nuove canzoni di Tosti, Costa e Rotoli su versi di S. di Giacomo, Peppino Turco e Ferdinando Russo; sentirà *Calari* e *O Contraltino* di Mario Costa, scritte espressamente per Gambrinus, *Romanina* di Rotoli e l'ultima canzone di Tosti.

Mercoledì, la sera della festa, l'elegantissimo palco che sorgerà in piazza Plebiscito, e sul quale nelle altre sere troverà posto l'orchestra, sarà invece a disposizione di tutti i maestri più o meno celebri noti ed ignoti partenopei coi loro relativi suonatori. I cari non potranno entrare né fermarsi sulla piazza; né ogni maestro potrà far ripetere oltre due volte la propria musica. Il palco sarà occupato per ordine a fine di evitare possibili disturbi. Tutti coloro che vorranno usufruirne dovranno ritirare il numero d'ordine e farsi iscrivere al *bureau* del Gambrinus. Le iscrizioni si riceveranno fino alle 3 p. del giorno 8. Il palco sarà a disposizione dei maestri dalle 8 1/2 di sera in poi. L'editore Bideri pubblicherà di tutte queste nuove canzoni anche la trascrizione per mandolino.

L'inaugurazione del «Salone Margherita»

«Corriere di Napoli», 16-17 novembre 1890.

Api, Mosconi e Vespe. Matilde Serao descrive la prima *soirée* del Salone Margherita...

«Lo diciamo subito; una inaugurazione splendida, per concorso di pubblico, per la varietà dello spettacolo gaio ed elegante, pel valore degli esecutori, che tutti conquistarono gli spettatori. La sala, ricca delle pitture del Risi, d'una intonazione felice di colore e di decorazione, ha una piacevolissima aria di buon gusto; le sedici simpatiche figure muliebri che rincorrono la volta, opera d'un artista valoroso per quanto modesto, sono piene d'un'attraente modernità e questo è uno dei loro principali pregi. Bene illuminato, spazioso così da contenere meglio d'ottocento persone giù in platea e nei palchi, il Salone «Margherita» è di quelli che saranno continuamente affollati.

Iersera c'era un pubblico elegantissimo: notate le principesse di Pignatelli, Gerace e Pescara, le contesse de la Feld e Torrequadra; la signora Massima ecc. L'On. Bonghi, in gentile compagnia, era in un palchetto. Nella sala molte belle signore e signorine.

Lo spettacolo principiò con una canzonetta assai ben cantata dalla ungherese signorina Rosa Dorner, che ha una vocina molto simpatica e l'aria di una divetta piena di sentimento. Ella ne sparse abbondantemente i «refrains» della sua dolce patria e dovette ripeterli fra la generale soddisfazione. La cantante viennese Dora Parmes è una bruna tutt'occhi... e gambe. Comparve per la prima volta vestita di bianco, con in testa un cappello eccentrico, sul quale, come sopra un'aureola di sottile velo vertebrato, pigliava maggior rilievo la sua testa espressiva, incorniciata di capelli «ala di corvo». Profonda impressione negli amatori.

Si trovò che Vienna comincia a dar dei punti a Parigi. Madamigella Lanters, cantante eccentrica francese, come Madamigella Bérat, sua conazionale, cantò, saltò, ballò, declamò le sue «chansonettes», suscitando il più grande e meritato entusiasmo. Applauditissima la coppia Bérat che chiuse con un duettino delizioso la serata e dovette cantarne un altro dietro insistenti richieste.

Lo spettacolo fu dunque internazionale. Quello che lo rende interessante davvero sono gli esperimenti del ventriloquo Paul Carro, le suonate di Robert Barma sul suo Kelophon. Due artisti assolutamente meravigliosi. Carro, spiritosissimo, elegantissimo, fa parlare, muovere, ridere, imbizzire i suoi fantocci con un'abilità portentosa, con una grazia squisita. Si assiste al nuovo spettacolo con meraviglia e interesse. Il Carro mette stupendamente a partito la sua qualità patologica.

Robert Barna suona in una maniera addirittura sbalorditiva il suo curioso strumento, onde i pezzi di legno vibranti sotto i suoi bastoncini da tamburo, hanno un tono come di vetri percossi, una gamma completa. Insomma spettacolo attraente, lo ripeto e me ne congratulo con la direzione del «Salone Margherita», la quale ha fatto le cose come meglio non si poteva».

M.lle Fougère

La Fougère — disegnata da Scoppetta — sul frontespizio de «*La Tavola Rotonda*» del 14 marzo 1897. Questa *chanteuse* catalizzò per un certo periodo le attenzioni degli amanti del *café-chantant*. E se si pensa a quanto ne scrive Nicola Maldacea nelle sue *Memorie*, non è difficile capirne il perché: quando vestiva questi panni vagamente «da torero» ella provocava gli spettatori facendo sì che, ad un certo punto del numero «il corto giubbino» le si slacciasse, mettendo in mostra i seni nudi.

Ma, d'altra parte, il sesso e le tensioni sessuali erano ingredienti molto usati nella canzone, nella macchietta e nel café-chantant e, quel che conta, usati molto più spregiudicatamente, «pesantemente» ed esplicitamente di quanto quell'epoca, la sua morale «castigata», i suoi costumi familiari e sociali corretti e pudibondi, possano far supporre.

la Tavola Rotonda

SOMMARIO

F. Sciocchetti - Giacomo Gallina / *F. A. Mazzoni* - Una scrittura M. d'Adorno: *A. Facciani* - *Norvegici vari*; *B. Jern* - *L'Omnevole* - *Sottentrate*; *Roberto* - *Sidi Adidi*; *G. Teatle* - *Monte* - *A proposito della chiusura dell'Alcova*; *Miki* - *La Tarda*; *Roberto* - *A Guido Mazzoni*; *P. Finetti* - *Teatri e Cales Chantunes*; *R. Biberi* - *Musica*; *E. Lantini* (gli dice al prossimo numero) - *Schizze*; *P. Scappella*.

CONDIZIONI. ARRETRAMENTO ANNUO Lire 6.— Un semestre L. 3.— In provincia L. 6 e L. 3.50.— ALL'ESTERO L. 6 e L. 3.— Per inserzioni dirigerle esclusivamente all'Amministratore presso la Direzione in Via Costantinopoli, 48.— NAPOLI.— I manoscritti e qualunque altro: originale, disegno, musica etc. anche quando non vengano pubblicati non si restituiscono; quelli che mandano cartoline con risposta pagata o che accludono alle loro lettere il francobollo per la risposta, sappiano che il nostro giornale vale più dei loro centesimi. — LA REDAZIONE.

AVVERTENZA Tutti gli articoli, notizie, poemi, disegni, musiche etc., pubblicati dalla TAVOLA SONORA rimangono proprietà dell'editore BIANCHI (salvo non ci s'intenda altrimenti per iscritto), e non possono essere riprodotti, né ristampati, né tradotti, né riprodotti in qualsiasi forma, senza permesso scritto dell'editore. Gli autori non vogliono che i propri lavori, o articoli, o disegni, o musiche, o altro, siano ristampati o tradotti o riprodotti in qualsiasi forma, senza permesso scritto dell'editore. Gli autori non vogliono che i propri lavori, o articoli, o disegni, o musiche, o altro, siano ristampati o tradotti o riprodotti in qualsiasi forma, senza permesso scritto dell'editore.

Un numero cent. 30 - Arretrato cent. 20 - Con musica cent. 20

Annex VII

Napoli, 14 Marzo 1897

N. 11



Copielle

La copiella di Zomack (*Chitarrata nova*) era destinata a essere distribuita prima di Piedigrotta, durante le audizioni, per contribuire, con la conoscenza diffusa dei testi, al successo della canzone.

Quella di Bideri (*'A luntananza*) è invece presumibilmente una «edizione economica», destinata a popolarizzare ulteriormente — allargandone il pubblico — una canzone già «lanciata».

CHITARRATA NOVA

Concorso Diodato

Da eseguirsi la sera del 3 settembre 1897.

Versi di Don Ciccillo
Francesco Paolo Leone

Musica del Maestro Carlo Fantì



1.

Uocchie nire, lucente, affatate,
che ogne core facite felice,
pe nu poco surtante guardate
chi p' ammore sta a strujerse cca.

Faccia bella, vucchella azzeccosa,
cuorpo d' angelo, fronte addurosa,
voce 'e cielo, ca fa 'nnammorà,
nu squasillo ve voglio cercà.

2.

Chi ve guarda se stona e se 'ncanta,
chi ve sente a parlà s' annammorà,
cumme fùsseve 'e cielo na santa
notte e ghiorno a vuje stongo a prià.

Una grazia surtante vurria,
ca vuje fùsseve sempe d' 'a mia.
Na fatella vuje site pe me,
e stu core e' d' 'o vuoto. nennè.

3.

Cunim' a 'o sole vuje 'a vista abbagliate
pe bellezza e pe gran simpatia;
ne remmànone 'e stelle 'ncantate
si chist' uocchie ve vonno guardà.

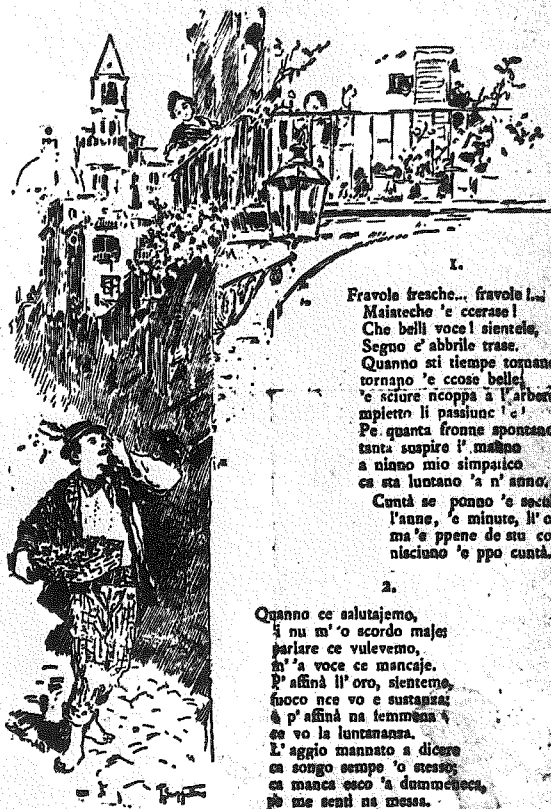
E' arredutto na cchiesia stu core,
ce sta 'nniezo n' altare d' ammore
addò state vuje 'ncopp' a regnà..
e cuntento m' 'avite da fà.

Tip. Ed. G. Zomack, via Portamedina, 40

'A luntananza

Versi di P. CINQUEGRANA

Musica di E. DI CAPUA



I.
Fravole fresche... fravole l...
Maisteco 'e corasse l...
Che belli voce l sientele,
Segno c' abbrile trase.
Quanno sti tiempe toquano,
tornano 'e ccose belle,
'e sciure ncoppa a l'ardore,
mpietto li passioni 'e l...
Pe. quanta fronne spontano,
tanta sospire l' madda
a nanno mio simpatico
ca sta luntano 'a n' anno.
Cuntà se ponno 'e secule,
l'anne, 'e minute, l' ore
ma 'e ppene de stu core
nisciuno 'e ppo cuntà.

2.
Quanno ce salutajemo,
i nu m' 'o scordo majer
parlare ce vulevemo,
m' 'a voce ce mancaje.
P' affinà ll' oro, sientemo,
fuoco nce vo e sustanza;
è p' affinà na femmena
ce vo la luntananza.
L' aggio mannato a dicere
ca songo sempre 'o stesso;
ca manca ecco 'a dummecca,
pò me senti na messa.
Cuntà se ponno 'e secule,
l'anne, 'e minute, ll' ore
ma 'e ppene de stu core
nisciuno 'e ppo cuntà.

Prop. lit. Tip. Ed. F. Bideri Costantinopoli 82, Napoli

Margarita mia!

Come si presentava una canzone (questa era nel numero del 1° settembre 1897) ai lettori de *La Tavola Rotonda*.

Ogni spartito era un prodotto complesso — formato di testi, musica e illustrazioni — in cui ogni «piano» influenzava la lettura degli altri; il fruitore riceveva, così, molteplici suggerimenti interpretativi, veniva chiamato, immediatamente e visivamente, ad assumere determinati atteggiamenti di esecuzione e di ascolto.

236

LA TAVOLA ROTONDA



Margarita mia!

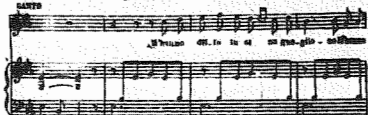
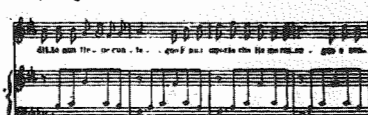
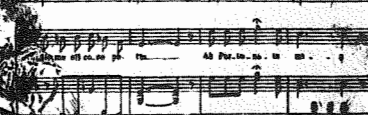
Vieni da GIORDANO AMADIO



Andante moderato



CANTO


Allegretto moderato







LE PAROLE DELLA CANZONE

Si fanno dille di se no gio-gio?
 Si fanno dille di se no gio-gio?
 E non repenti che pe' no tempo
 A tempo, chi dille pe' di se no gio-gio?
 A chi non dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?

Si fanno dille di se no gio-gio?
 Si fanno dille di se no gio-gio?
 E non repenti che pe' no tempo
 A tempo, chi dille pe' di se no gio-gio?
 A chi non dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?
 E pe' no tempo dille a tempo?

Il canzoniere popolare illustrato

La copertina e, nella pagina seguente, un testo e relativa illustrazione di un fascicolo de *“Il Canzoniere Popolare Illustrato”* (Bideri 1900). Questa raccolta segnò il tentativo di ottimizzare i rapporti fra costi, qualità e prezzo per raggiungere, con uno stesso prodotto, fasce molto differenziate di pubblico.



Proprietà Elderi

Fronn' 'e viola

Versi di A. Calfano Musica di S. Gambardella

1.

- Fronn' 'e viola mia, fronn' 'e viola,
T'aggio truvata finalmente sola!
Dimme, pe carità, meza parola,
Ca tutto mme solleva e me cunzola.
Fronn' 'e viola mia, fronn' 'e viola.
— Frunnell' aruta mia, frunnell' aruta,
'A pace 'e chisto core aggio perduta!
'A quanno 'a passione m' 'a vinciuta
Era na rosa 'e Maggio e so' appassuta.
Fruunnell' aruta mia, frunnell' aruta.

Assieme

'E sta vita, neh, che n' avimmo?
Viat' 'a nuie si nce 'a gudimmo!
Po' vulessemo e nun putimmo...
Che tesoro è 'a giuventù!

Uomo

E mettimmo 'nu pucurillo
'O mussillo nfacci' 'o mussillo...
Nu vasillo a pezzechillo
N'ponta n'ponta, e niente cchidì!

2.

- Fronn' 'e rusella mia, frunn' 'e rusella,
Oje nnammurata mia, quanto si' bella!
Chist' uocchie fanno mmidia 'a meglià stella,
Geluso è 'o Paraviso 'e sta vucchella!
Fronn' 'e rusella mia, fronn' 'e rusella!
— Fron' 'e limone mia, fronn' 'e limone,
Nun me guardà cu tanta 'spressione,
Nnammuratiello mio simpaticone,
Nun te cagnasse pe' nu milione!
Fronn' 'e limone mia, fronn' 'e limone.

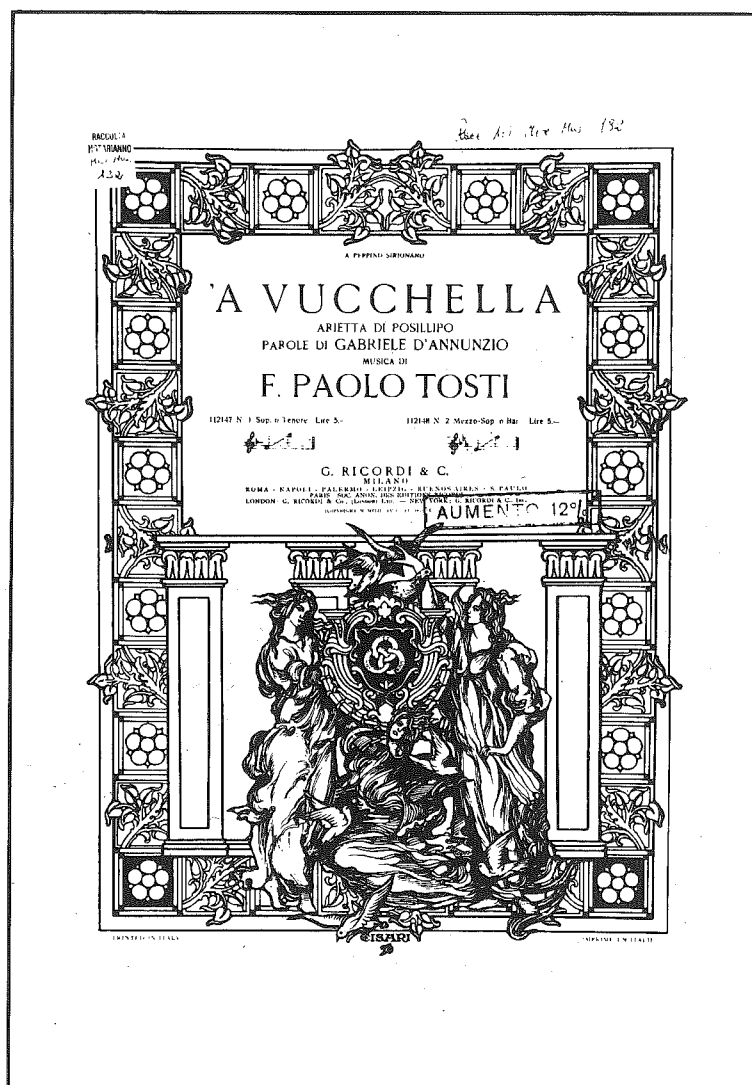
assieme

'E sta vita, neh, che n' avimmo, ecc.



'A Vucchella

Stampata da Ricordi, l'unica prova canzonettistica dell'*Imaginifico*.



Cartoline Bideri

Serie di «Nicola Maldacea nel suo repertorio» con tre macchiette famose e i relativi travestimenti.

Il Madro
Creazione di Nicola Maldacea *Musica di V. Valente*
Versi di F. Russo

Moderato
MANDOLINO



E si! non vrebbe fatto à riu
Sci ta
Com me se di cet' l'occhiodelpa
TRO IO
a. g. 1840

(N. 386 A) **Maldacea nel suo repertori**
Assortimento di cartoline: Musicali — Artistiche — Canzonette — Vedute di Napoli e dintorni. Chiedere catalogo **Casa Bideri** — Napoli.

Song' ommo... mo'...

Versi di F. Peola

Musica di G. De Gregorio



N. 149 A Nicola Maldacea nel suo repertorio
Chiedere catalogo cartoline Bideri - Napoli

'0 Rusecatore

Versi di P. Cinquegrana

Musica di V. Valente



N. 114 A Nicola Maldacea nel suo repertorio
Chiedere catalogo cartoline Bideri - Napoli

Serie di Giuseppe Villani, macchietista che debuttò tre anni dopo Mالدacea e, pur raggiungendo una certa notorietà, non giunse mai alle «vette» dell'altro per una evidente (anche soltanto da queste cartoline) differenza di «stile» e di bravura.



Napule bello!

Versi di P. Cinquegrana Musica di G. de Gregorio

All. non troppo

Cherella lu na chiara

cres. a poco a poco

femmena

co' espressioni

Napuleccanti

Napule bello!

N. 417 A

Giuseppe Villani nel suo repertorio
vedere catalogo cartoline Bidert - Napoli

'O Professore
(A LEZIONE 'E MANDULINO)

Versi di P. A. Bonenzio Musica di L. de Luca



Adante

MANDOLINO

Incevisso 'o profes-
so-re cam-pa-ra, va-lo man-do-li-no

Mo 'o
fur-ro ve-do to gar-da-me come se fa

U'professore e mandolin Escusate pur m'era

Giuseppe Villani nel suo repertorio N. 678 A

'A cura 'e mamma!

Versi di P. Cinquegrana Musica di G. De Gregorio



Allegretto

Allegretto

piu mosso

Necum-pa che co vut-ti-a

Co va-lu-ssu-pe-fur-edur-mi

'A cura 'e mamma

N. 674 A Giuseppe Villani nel suo repertorio
Chiedere catalogo cartoline Bideri - Napoli

La Polyphon

Pagine di presentazione del primo album di Piedigrotta Polyphon (1911 - Direttore artistico F. Russo).

La Polyphon rappresentò il punto più alto e compiuto nell'organizzazione editoriale della canzone. La sua esperienza durò, però, molto poco: nel 1914 la Musikwerke di Lipsia — presumibilmente per lo stato di tensione che sfocerà nell'intervento italiano del 1915 — ritirò i capitali e gli uomini impiegati a Napoli.

Che cosa è la "Polyphon",

È necessario spiegare chiaramente al pubblico che cosa è la *Polyphon* la quale ha raccolto, con un gesto largo e simpatico, con una mossa audace e fortunata, i più belli e celebri nomi che danno tutti gli anni al mondo intero le delizie canore e poetiche della *canzone napoletana*.

La *Polyphon Musikwerke A. G.* di Wahren (Lipsia) è una milionaria Casa, tedesca, la quale animata da sentimenti di simpatia per ogni delle pochissime cose belle del nostro paese, la *canzone napoletana*, ha pensato che poteva bene darsi ad essa un più largo e decoroso incremento, raccogliendo, con rispettabili compensi in un sol nucleo quelle forze sparse che fino all'anno



Massimo Weber

scorso formavano l'anima armoniosa di Napoli, una spazietata, fra guerricciuole fastidiose e mole pestilanti, fra angustie finanziarie ed altre odierne cui non vegliamo per carità di patria accennare, nelle faccende degli editori napoletani. Il rappresentante generale a Napoli della *Polyphon*, sig. Massimo Weber, avuta appena l'idea generale, la comunicò alla sua Casa, e questa, trovata eccellente dopo averla esaminata da ogni punto di vista, l'accollse con grande entusiasmo, e scriverà i maestri ed i poeti più in voga, con una larghezza di mezzi che

parve, agli editori napoletani abituati al soldino, addirittura scandalosa! Corsero quindi le voci più sinistre; si diede la stura alle pappardelle più sconclusioniste e sgrammaticate, ed alle fandonie più allegre; si gridò che i *lodevoli* volevano *rubarci* finanche la *canzone*, poiché essa *emigrava* a Lipsia e qui a Napoli non si sarebbe più gustata... No, no: nulla di tutto questo: la *canzone napoletana* è rimasta a Napoli, si sviluppa a Napoli, si canta a Napoli, da Napoli suona, come sempre ha fatto, alla conquista del mondo! — Soltanto, i maestri ed i poeti napoletani lavoreranno con più calma, con più soddisfazione materiale e morale, con più rispetto di sé stessi e della dolcissima loro arte, e dimostreranno — come già dalle composizioni contenute in questo numero si può vedere, — che il loro patrimonio artistico, apprezzato, garantito, salvaguardato più degnoamente, avrà il triplo ed il quadruplo della importanza che già aveva. La Casa *Polyphon* lancerà nel mondo tutta la produzione poetica e musicale napoletana, da quest'anno, con signorilità, con mezzi ampi di diffusione, — e deve essere chiamata *benemerita* dagli spiriti sereni cui piace che ogni cosa bella resti, si rinnovi, si incoraggi e trionfi. Negli amplissimi stabilimenti di Wahren presso Lipsia, di proprietà della milionaria Casa *Polyphon*, le nostre canzoni saranno incise a centinaia di migliaia, ogni anno, sui dischi dei grammofoni, e gireranno così, vittoriosamente, le cinque parti del mondo.

Napoli ed i napoletani potranno così dire, e da quest'anno, sul serio, che la nostra canzone, onorata, incoraggiata, slanciata coi mezzi di cui può disporre la *Polyphon*, porterà per tutti i siti più lontani, alle poetiche anime sognanti, l'idea del nostro divino mare, del nostro ardente sole, della nostra poesia e delle nostre armonie gentili e caratteristiche: doti inaspettate alle quali i più grandi spiriti s'inchinarono, da Goethe a Stendhal, da Lamartine a Dickens, da de Musset, alla Sand, da Gauthier a Victor-Hugo, da Gladstone a Rosebery, da Mark Twain a Ibsen e a Tolstoj; e che sempre ammireranno coloro che, da vicino e da lontano, hanno ed avranno fede nel talento, nel cuore, nell'arte, nella bontà grande degli artisti napoletani.

La canzone di Napoli alla conquista del mondo

Era necessario, che, — per smentire le voci pazzesche fatte correre ad arte dai soliti guastamestieri, — si dovesse pensare ad organizzare una *tournee* per fare gustare al pubblico, da Napoli a Roma, da Torino a Parigi, da Berlino a Lipsia, le nuove canzoni napoletane di quest'anno, slanciate dalla Casa *Polyphon*.

Fu deciso quindi di affidare la interpretazione di una fra le moltissime canzoni popolari, ad artisti che le presentassero con quella grazia e quell'arte che tutti, da un pezzo, ad essi riconoscono; e si stabilì la *tournee* con questi cooperatori importanti ed efficaci, che, invitati ad occuparsi della cosa ci si sono messi con un bell'ardore. Siamo così riusciti dopo non poche lotte, a formare un programma di primissimo ordine con un nucleo di artisti che, senza far torto agli altri del genere, hanno mietuto e mietono allori dovunque. La *tournee* comincia naturalmente da Napoli: e dal 26 al 28 agosto, il nostro *Politeama Giacomini*, di cui è proprietario ed impresario quel cavaliere Enrico Pepe che tutti conosciamo, caro e competentissimo, benemerito e napoletanissimo, — accoglierà certo il più bel pubblico di Napoli nelle tre serate di sabato, domenica e lunedì, e nel pomeriggio domenicale. Dal 29 al 31 agosto tutta la compagnia si trasferirà all'*Apollo* di Roma, indi sarà a Firenze dal 2 al 4 settembre al *Verdi*, poi a Bologna, dal 6 al 10, al *Politeama Verdi*; poi ancora a Milano, al *Trionfo* fino al 14, e a Torino fino al 18 al *Variété Maffei*; e poscia a Genova fino al 20, al teatro *Verdi*. Dal 21 al 30 settembre, debutterà all'estero. Ma qui è il caso di dire: Acqua in bocca.



Alberto de Chiara

Impresario della *tournee* è il signor Alberto de Chiara; Direttore della medesima è Guido Argeri, che accoppia, ad una indiscussa competenza, egregie qualità artistiche e teatrali.

□ □

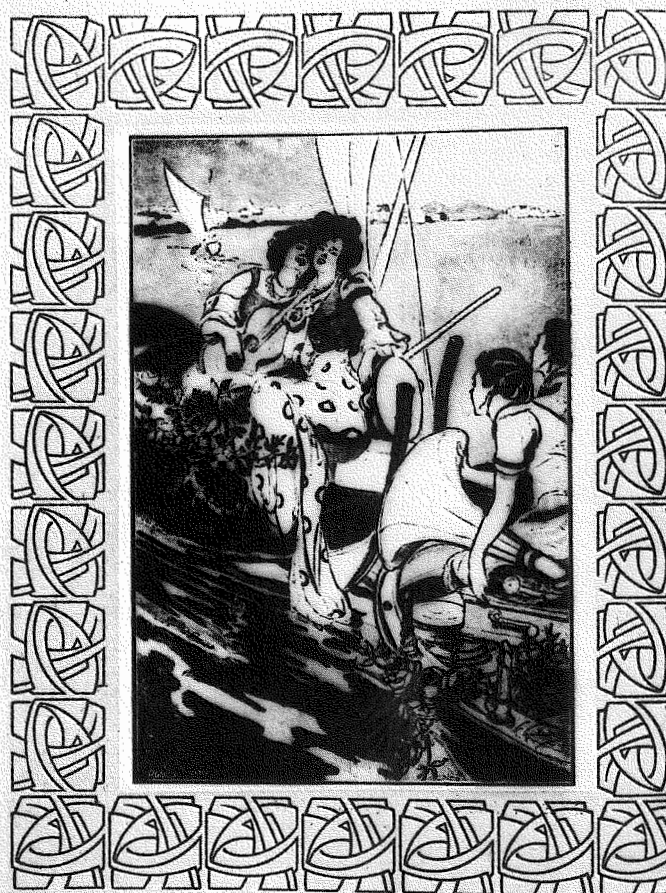
Lo scenario è stato affidato all'arte del valoroso pittore scenografo A. Bonsignore, il quale, avendo

avuto l'incarico di fare per la *tournee* tre scene napoletane ognuna per una delle tre parti del programma serale, ha davvero dimostrato di essere dei più provvisti e conscienciosi artefici del genere. Una delle scene rappresenta la mole del *Maschio Angioino*, l'altra il *Castello dell'Ovo sul mare*, con bellissimi ed artistici effetti di luce, la terza la *Piazza di Piedigrotta* con la chiesa illuminata e la grotta in fondo, nella sera della caratteristica festa. Noi non possiamo né vogliamo far le lodi dei lavori del Bonsignore: il pubblico saprà giudicarli per quel che valgono, — e giudicherà così anche un po' noi che abbiamo creduto l'artista degno di contribuire all'effetto estetico della *tournee Polyphon*.

Direttore d'orchestra e concertatore è il M.^o Evemerio Nardella, così favorevolmente noto, e non solo nel campo canzonettistico nel quale, in pochi anni, per la sua cultura musicale e per suo gusto ha saputo guadagnarsi uno dei primi posti. Egli si è dato con amore, pari all'amicizia fraterna che lo lega ai suoi compagni d'arte, all'arduo compito; ed il suo nome è ora sicuro che tutte le canzoni saranno eseguite egregiamente. Tanto più che l'elemento orchestrale da lui scelto appartiene a quella formidabile orchestra napoletana che si fa onore sempre, incondizionatamente, di fronte alle orchestre di tutto il resto del mondo.

Ed ora?... Si tratterebbe, almeno, di fare i profili degli scrittori della *Polyphon*, maestri e poeti, i cui medaglioni disposti in ordine alfabetico abbelliscono, nelle pagine seguenti, questo numero unico. Ma porteremmo, come mol dicei, *vari a Sarno e nati ad Atena*, poiché non vi è posto nel mondo ove non si conoscano le canzoni di Vincenzo Valente, Salvatore di Giacomo, Francesco Buongiovanni, Pasquale Cinquegrana, Giovanni Capurso, Rodolfo Falvo, Salvatore Gamberella, Ugo Ricci, Edoardo di Capua, Ernesto e G. Battista de Curtis, Libero Bovio, Evemerio Nardella, Giuseppe de Gregorio, Nicola Valente, Ernesto Marolo, Luigi Criscuolo, Emanuele Natile, Rocco Galdieri, Edoardo Nicolardi, Oscar Cattedra, Aniello Califano, Raffaele Ferraro Corra, Antonio Barbieri, Ferdinando Russo, che è anche Direttore Artistico della superba schiera. La quale, popolarissima e simpaticissima, vanta, tutti lo sanno, gli autori della canzone, abituati al favore del pubblico, abituati ai successi. Non è dunque il caso di *accapirli* ogni anno, in occasione di Piedigrotta, per isappulare della prona pletoricamente aggettivata la quale lascia sempre il tempo che trova. Basta dunque dire che la *Polyphon* non avrebbe rivolto la sua attenzione su essi se non lo fossero già stati noti e non li avesse reputati giustamente celebri nel campo della canzone. Il rappresentante generale della *Polyphon* a Napoli, Massimo Weber, che ebbe prima l'idea di raggrupparli e scriverli, passerà certo con essi, per questa sua idea peregrina, alla storia della canzone popolare napoletana.

- 7 -



La "Polyphon", nel golfo delle sirene

La «catena» della pubblicità

Pubblicità, contenuta nel *Canzoniere popolare illustrato de La tavola Rotonda*, relativa alle serie di cartoline illustrate da Scoppetta ed edite da Bideri.

Splendidissima

collezione di **Cartoline musicali**
illustrate a colori, con disegni originali di
PIETRO SCOPPETTA e con musica delle mi-
gliori **Canzoni Napoletane**.
a Lire 10 il cento

Ogni Serie di 12 Cartoline L. 1,00
La Serie dei Ballabili di 6 Cartoline Cent. 60.
Ciascuna Cartolina Cent. 10

SERIE I — LETTERA A

con musica (intera) per canto, o per mandolino
ed illustrazione a colore.

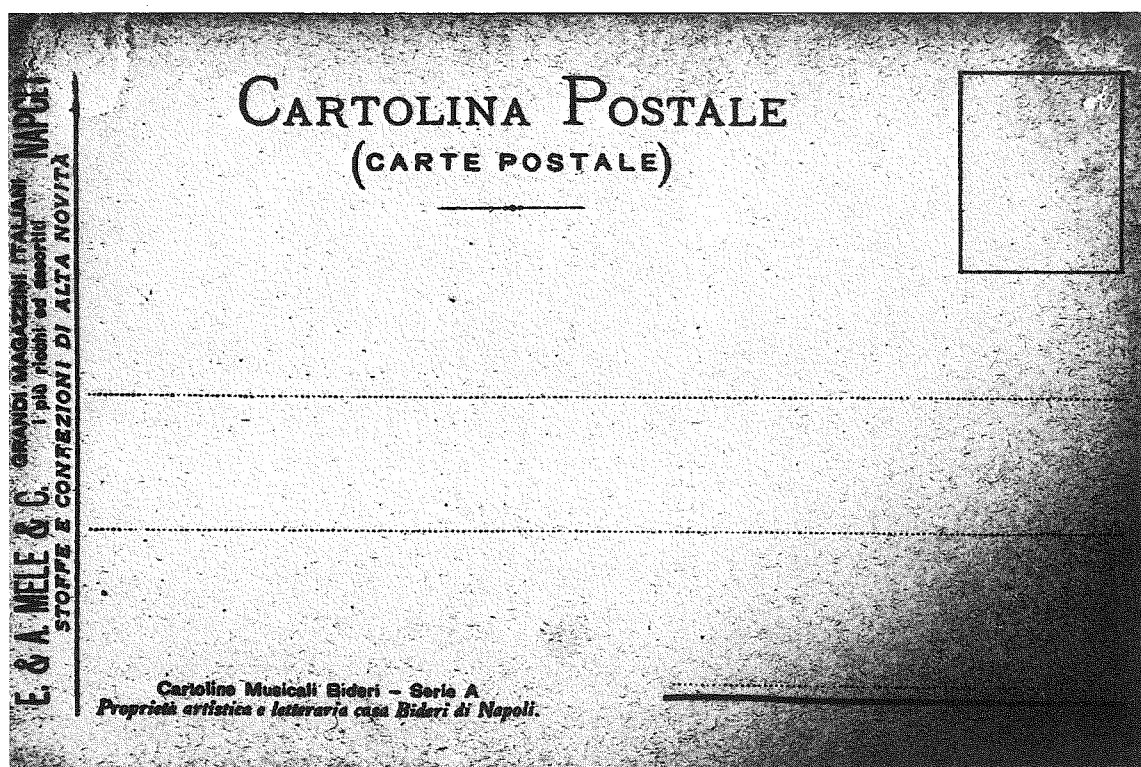
1. 'O Sole mio! (E. Di Capua) — 2. Vieni sul
mar! (Canzone antica) — 3. Abbrile Abbrile! (O.
A. Giannini) — 4. Custantina (G. B. De Curtis) —
5. Lariulà (Mario Costa) — 6. Signo', dicite sì (V.
Valente) — 7. Tiempe felice (V. Valente) — 8. Mma-
culati! (V. Valente) — 9. Santa Lucia a minare
(G. De Gregorio) — 10. 'O Marenariello (S. Gam-
bardella) — 11. Fenesta che lucive (V. Bellini) —
12. Carmè (Lillirilli) (De Cristofaro).

SERIE I — LETTERA B

con soli versi ed illustrazione a colore.

13. 'O Sole mio! — 14. Vieni sul mar! — 15. Ab-
brile Abbrile! — 16. Custantina — 17. Lariulà — 18.
Signo', dicite sì — 19. Tiempe felice — 20. Mma-
culati! — 21. Santa Lucia a minare! — 22. 'O Mare-
nariello — 23. Feneste che lucive — 24. Carmè Lirilli.

Verso e recto delle cartoline Bideri illustrate da Pietro Scoppetta.
Si noti il tentativo di operare il collegamento fra città e canzone (la cartolina è definita *Ricordo di Napoli*) e la discreta pubblicità della ditta Mele.



Ricordo di Napoli

Fenesta che lucive

CANZONE ANTICA

NAPOLETANA

8117 *Waldmann*



Ricordo di Napoli.

NAPULE BELLO !

वेबसाइट पर www.dhammadownload.com पर

AVVIA DI C. DI GREGORIO

A. Cingre and S. Gerges



Anche nel paginone centrale de «*La Tavola Rotonda*» non manca la pubblicità: «Alberto Duro — fabbrica ombrelli e pelliccerie non che un grandioso assortimento in bastoni, ventagli, cinture, borsette, catene per ventagli, portamonete, portabiglietti, portafazzoletti in cuoio e fantasia, libri di devozione...».

Il numero è del 7 settembre 1898, la canzone è *Napule bello!*, primo premio al concorso de «*La Tavola Rotonda*». Quell'anno gareggiava anche *'O sole mio*, ma risultò soltanto seconda.

Napule bello!

Premiato con Lire 800 A. Monti Kellner

Allegro con moto

Canzone di G. De Gregorio

Alberto Duro

fabbrica ombrelli e pelliccerie non che un grandioso assortimento in bastoni, ventagli, cinture, borsette, catene per ventagli, portamonete, portabiglietti, portafazzoletti in cuoio e fantasia, libri di devozione...

Lyrics (left page):
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...

Lyrics (right page):
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...
 Che bella cosa, c'è un
 c'è un...

«Recto» e «verso» di una «copiella» piedigrottesca.

La pubblicità serviva, in questo caso, a ridurre i costi per gli editori, i quali potevano permettersi, così, di regalare un gran numero di testi.

Piedigrotta 1913

'A canzone d'e Serene

(GRAN SUCCESSO)

Versi di V. Stoppelli

Musica del M. Luigi Guida

1.

Anticamente, dicono,
C'a parte 'e Marechiaro
'A dint'e scoglie ascevano,
Serene 'nquantità.
'E legne se fermavano,
'E tutte 'e piscature
'Ncantate rummanevano,
P'e ssentere 'e cantà:

Oi cielo 'e Napule,
Cielo 'e 'ncantesemo!
A ddo esistono
'Sti rrarità?
Capre - Vesuvio,
Pumpei - Camandoli.
E cierti fimmene....
Che sanno amà !....

2.

L'eco arrivava a Napule
D'o canto 'e 'sti sserene!
Ncopp'a n'arpeggia 'e museca
Ca maie s'e 'ntiso 'e fà!
A ccoro, uommene e femmene
'E chelli ssere 'e state,
Cu 'e varche a vela ievano
'Nfesta, pe' ghi a sentì!
Oì cielo 'e Napule ecc. ecc.

3.

E 'sti sserene esistono
Ancora, e so cchiù belle!..
So' tutte chesti fimmene
Ca nuie vedimmo mo!
Uocchie ca si te guardano
Nce rieste 'ncatenato....
Vocche, ca si te vasano
No, nun 'e llasse cchiù !..
Oì cielo 'e Napule ecc. ecc.

Versi e musica, proprietà degli autori

La detta canzone verrà cantata sul carro "LA LEGGENDA DI NAPOLI", ideato e diretto dal giovane artista **Luigi Grimaldi**.

Bitter Campari

PIEDIGROTTA 1913

(LA LEGGENDA DI NAPOLI)

Chiedete ovunque il



Liquore finissimo da dessert
DELIZIOSO AL SELTZ

DAVIDE CAMPARI & C. Milano
Agenzia di Napoli Via Depretis 31

I parassiti della canzone

Ferdinando Bideri e i suoi collaboratori erano animati da un caloroso spirito polemico e le colonne de «*La Tavola Rotonda*» ospitarono spesso interventi provocatorii, aprirono *querelle* più o meno eccitate.

Bersaglio favorito era, ovviamente, il mondo della canzone, dei concorsi, degli autori e degli editori avversari.

Nel grande lavoro volto a dare una storia e una personalità alla canzone — e a delinearne il campo degli «amici» e dei «nemici» — si crearono o si acuirono ad arte le fratture, più o meno reali, fra gli operatori del settore. Gli interventi, anche gravemente polemici, non vennero certamente risparmiati.

Le ire di Bideri si indirizzavano in questo caso contro i «parassiti della canzone», musicisti dalla vena non abbastanza prolifica — o legati ad editori non abbastanza generosi — e, pertanto, costretti a «rubacchiare» nelle melodie altrui il materiale compositivo che assicurasse il successo delle loro canzoni.

In questo numero de «*La Tavola Rotonda*» del 5 settembre 1897, veniva denunciato come appartenente a questa categoria Alberto Mangini, autore di una «*Ngiulinella*» colpevole di riecheggiare troppo apertamente le note di «*Margarita mia!*» di Eduardo di Capua (ed. Bideri).

Ma l'irruenza di Bideri rimase, per una volta, senza seguito. Il perché ce lo spiega Umberto Eco in «*Apocalittici e Integrati*»:

«[...] Un esempio succede all'altro, una canzone copia l'altra, a catena, quasi per necessità stilistica, proprio come si sviluppano determinati movimenti di mercato, al di là della volontà dei singoli. E non conta [...] che il Caio [...] sia un piccolo truffatore che cerca di vivere parassitariamente sul successo della canzone altrui ricalcandone i parametri; in realtà dove la formula sostituisce la forma, si ha successo solo ricalcando i parametri, e una delle caratteristiche del prodotto di consumo è che esso diverte non rivelandoci qualcosa di nuovo, *ma ribadendoci quello che sapevamo già, che attendevamo ansiosamente di sentir ripetere e che solo ci diverte*. [...] tutta l'amministrazione del piacere si basa su questa meccanica: e quindi il plagio non è più un delitto, ma l'ultimo e più compiuto soddisfacimento delle richieste di mercato...».

numero doppio

PIEMONTE 1997

Cost. 30

ARRETRATO
dopo il 30 settembre 1997
L. 1000

Quota arretrata con la posta
Napoli 5 settembre 1997
Anno VII - 37-38

Anno L. 4
in Francia 4
in Italia 32
in Germania 10



I parassiti della Canzone

Il nostro Direttore, su questo giornale, si è scagliato contro la corruzione del *Caffè Charente*. Antonio Falcone ad esempio. Il *Giornale di Roma* contro la corruzione *Canale* e *Belletta* della *Trisane* contro la corruzione dei concorsi e delle canzoni, la cui pletora, depurata, merita anche la folla e la canzone tradizionale. Però nessuno ha parlato di un quarto flagello, senza del quale i tre primi non avrebbero certamente così largo sviluppo. Voglio intendere dei versatili, e dei musical da strapazzo, che non fanno altro se non appropriarsi di motivi già da altri ideati e aumentare quella produzione già troppo numerosa.

E' meno in le quando rinfacciano una ruminazione, qualche nota, allora i loro parti musicalisti hanno la durata di una settimana appena: il gusto è quando opportunamente si appropriano della frase più bella di una canzone non nota, la congiungono ad un'altra e pienza con tale sbarra raffazzonata un certo motivo, a cui un poeta applica altri versi ad esso creato una nuova canzone. E questa canzone può avere un certo sviluppo, può far fare l'appellativo di *Maximo* ad un giovane qualsiasi, che se di musica quanto lo se di scrittura. E questo cotale è preso in considerazione, piglia delle arti, si presenta ai concorsi; mentre in fondo di suo, in quelle canzoni che presenta, non c'è nulla: il motivo è preso che va dove: l'armonia l'ha dovuta scrivere un maestro artistico e alla partenza si porta qualche direttore d'orchestra. Arriva, anche talvolta, la poesia belletta, e dicono di vera creazione del *Maximo* (sic) che resta? Un se non si lasciano perpetrare cotesti abusi, se il direttore spargesse la sua brava quozza di piombo contro l'autore e di stile concorrente contro l'editore complice, oh, di quanto si assottiglierebbe la nefasta schiera, che tanto contribuisce ai flagelli su menzionati.

Quando invece di genti come in De Cortis, un *Gemondello* e qualche altro, compongono motivi originali e bellissimi, come *Carola*, *La Fiancée*, *Maria*, *U' Mercenariello*, *Parapelle*, *L'aria d'è more*, siano il benevento e incoraggiamenti, appiandimenti, consolazioni; perché effluvia di loro in quelle canzoni vi è il motivo, l'idea creatrice, qualche volta, se non spesso, la trovata originale; ma quando, fra questi si mischiano dei parassiti, che, saccheggiando di qua e di là, vogliono atteggiare anche loro a funzionari parassiti, allora costoro bisogna dare addosso e spazzarli come ai con-rioni, strappando ad una ad una tutte le penne di penna di cui è coperta la loro pelle d'asino, fin si lasciano fare; se il lasciano impudentemente saccheggiare e questo è quel maestro, così ottengono molte volte dei veri successi, acquistano balanzza, e pigliano nel vero le loro parti di musicalisti. Bisogna che tutti, e Autori, e Editori, e Critici, tutti almeno la voce, metterlo a posto le orecchie, altrimenti come volete che la filosofia non si allarghi? La impunità di uno, genererà la impunità di tanti altri, i quali frangeranno i *Caffè Charente*, feranno le *Canzoni*, le impareranno agli artisti, che dovranno cantare per forza, altrimenti li fischiano, ed ecco l'epidemia, l'invasione, la pletora di cui si lagnava l'egregio Belletta.

Ma se invece agli interessati non additano la massima soprammentata napoletana del *Nine se se scuristi* se la stampa musicale alle barbe ed alla gamba sfilati predicatori, il male si trincererebbe dalle radici, questi compari del pubblico resterebbero nelle loro bolle e si schiamassero come tutti i plebeisti immondi.

Or per darsi l'esempio, ad anche perché possibilmente fugata, la *Tavola rotonda* apre oggi la cronaca contro la perniciosa farsaglia, o nuovo per numero denuncerà al pubblico tutti i saccheggi, tutte le ruberie, tutte le misfatti del pseudo-gemondellismo.

La prima gatta dunque che cominciò oggi a pelare, è il Sig. Alberto Mangini, il recente trionfatore della *Agliadella*. Noi dimostreremo che il Signor Mangini non sa fare altro, che appropriarsi dei più bei motivi, specialmente di Eduardo di Capua, e intrecciandoli con una certa abilità, forma una canzone, che poi avrà l'impudenza di spacciare per sua.

L'ultima bellissima canzone del di Capua *Margherita mia* l'è stata copiata identicamente nel ritornello del Sig. Mangini ed ha messo fuori così la sua *Papaverella*, se di un fogliaccio di occasione. Alla Varità la canzone da lui presentata al concorso *Nitti* non è se non la *Stella di* del di Capua, ed il bello è che bisogna sentirlo questo Sig. Mangini, nella prova generale, come commovente il povero maestro di Capua, dicendolo maestro! Ci vuole una bella faccia!

Ora il contenuto della vera melodia del di Capua è lei: già, non lo ammette questo zappo sul pianoforte le sue composizioni: lo stesso trillare del *Parapelle*, come suole il maestro esaurito di al con-fondo a sentire non si riesce a distinguere! Tu! Qual cosa si può condurre un vaso micro alla sua Chancia, per cui è celebre Palermo, o un vasetto di fina porcellana di *Siever*.

Questo fatto è abitualmente in tutte le pseudo-composizioni del prodotto *Maximo* Mangini. *L'aria* di Mario Costa, diventa la sua *Rotoli Rotoli*; *I tre soldati* del di Capua, *Le Sirene* e *Le Pioniere*, *Parapelle* del Gemondello; *Ala prova* ad abbinamento *Torrevilla*, una canzone del de Lizza di Sorrento, scritta per una bella fanciulla dei Colli, (canzone già da noi pubblicata, ma poco nota a Napoli), diventa la *Agliadella* con la voce.

Noi avevamo tacuto sempre, perché il nostro risarcimento avrebbe potuto interpretarsi non retentiva, ed anche perché ci riusciva di attaccare il Mangini, di cui abbiamo avuto il torto di pubblicare qualche canzone; ma quest'ultimo fatto ci ha

270

LA TAVOLA ROTONDA

così indignati, questo infischiarci del Signor Mangini è così enorme, che protestiamo per ora qui sul giornale pubblicamente e solo ci rincorre non avere l'agio di poter pubblicare i righe di musica del Mangini messi a confronto degli originali da cui non ha tratto, ma ha copiato le sue frasi. Però quello che non abbiamo potuto fare oggi, mancandocene il tempo, lo faremo nel prossimo numero, lasciando che giudichi il pubblico, se diciamo la verità. In quanto all'editore, che non sa fare altro se non copiare scimmiescamente anche le nostre balordaggini; il suo castigo lo riceve prima di tutto dal debito conto in cui è tenuto dal pubblico e poi lo sarà anche dal Magistrato per la sua sleale concorrenza.

Nel prossimo numero, dunque, commenteremo, tutti i piagi, le appropriazioni e gli adattamenti fatti dal Sig. Mangini; in seguito parleremo e bollando come meritano simili raffazzonatori di strapazzo.

Esortiamo quindi tutti i colleghi della stampa a coadiuvarci in una tale campagna, tenendo per fermo che niente uccide più terribilmente del ridicolo. Alla berlina dunque tutti questi imbrattatori di carta!

F. Bionzi

3 ottobre 1897: come promesso appare la prima (e unica) denuncia documentata dei misfatti di Mangini.

Giusta la promessa fatta nel N. 37-38 di questo giornale nell'articolo **I Parassiti della Canzone**, diamo qui sotto le note musicali della Canzone del Mangini e del Di Capua e Gambardella — Giudichino i lettori — Appena avremo incisi gli altri documenti li presenteremo di mano in mano che ci perverranno.

Di Capua



A Marga - ri - ta mi - e a chisto munno e passi - o - ne

Mangini



Ammore e na ca - ta - na ntrezzatee rossee spi - ne

Gambardella



Scen - nen no p'an - ti gna - na primma se - - - ra

Mangini



Comma na su - ra te vu - le va be - ne

Pubblicità editoriale

Un esempio di quella che oggi si chiamerebbe pubblicità editoriale.

La casa editrice di Ferdinando Bideri e i *Magazzini Italiani* dei F.lli Mele erano legati da iniziative editoriali, da sostanziosi contratti pubblicitari e dal comune interesse a rendere il più possibile effervescente la vita culturale ed economica cittadina.

(«La Tavola Rotonda», 12 ott. 1895)

la Tavola Rotonda

Periodico letterario illustrato della
PUBBLICITÀ ITALIANA - DIRETTORE GIUSEPPE ERARIO

Proprietà: FERDINANDO BIDERI & C.
Napoli, 12 Ottobre 1895

I fratelli Mele

In questo giornale, che, a volta a volta, senza far torto all'arte ed alla letteratura, si compiace di dare uno sguardo alle cose cittadine riguardanti gli interessi amministrativi o le industrie più meritevoli d'incoraggiamento, in questo giornale non è una simpatia un cenno sul progresso della casa Mele; perché i proprietari dei *Magazzini Italiani*, mentre fiorisce la loro industria, non dimenticano l'arte napoletana e l'incoraggiano sempre che possono.

Questa Casa, di cui il giorno cinque ottobre si è festeggiato il sesto anniversario della fondazione, si è guadagnata, in poco tempo, la stima, la simpatia e l'ammirazione del pubblico napoletano ed è diventata una delle principali case d'Italia.

È vero, sì, che i fratelli Mele devono anche alla loro *ricerca* se il pubblico ha avuto continuamente occasione di apprezzare tutte le belle qualità che danno ad essi, fra gli altri commercianti, una istintiva distinzione, signorile, nobilissima; ma è anche vero che la *ricerca* dei Mele è sempre simpatica, di gusto, geniale e pratica. Soprattutto proficua e benedica. Mentre gli altri industriali si contentano di una *ricerca* meschina, mal pensata e malissimo eseguita, i fratelli Mele anche nell'esecuzione dei cartelloni impongono al tipografo il loro gusto e vogliono sempre una cosa artistica, che si distingua e che faccia onore a Napoli. E, sebbene in questo povero paese moltissime cose non si sappiano ancora neppure concepire, i Fratelli Mele non fanno lavoro che non sia eseguito a Napoli. E ciò per amore alla loro città e per incoraggiare gli operai nostri. Ma questa preferenza alle cose del loro paese costa ai Fratelli Mele un tesoro di trepidazioni, di tempo e di fatica; perché non è cosa facile esigere dai nostri operai ciò che essi non sanno ancora neppure concepire.

Volete vedere com'è proficua e com'è nobile la *ricerca* che i Fratelli Mele fanno ai loro magazzini? Ebbene pensate che non c'è festa, nella quale la beneficenza dei Fratelli Mele non venga a sollevare i poveri della nostra città. A Pasqua, a Natale, in ogni anniversario della fondazione della loro casa essi distribuiscono danaro e spendono così migliaia di lire. Vogliono dare maggior incremento alla loro industria, vogliono rendere sempre più nati i loro magazzini, aspirano ad una più larga clientela: Ebbene, per ottenere ciò, impiantano, Dio sa con quante spese! nella Galleria Umberto I, un ufficio postale modello! Ne vogliono adornare le sale? E pensano all'arte e bandiscono un concorso artistico per incoraggiare i giovani pittori napoletani e chiamano ad auspicio il sommo Ippolito Marzili. Al loro ufficio postale aggiungono una sala di scrittura, nella quale

tutto è gratis, anche il consumo della carta e delle buste; ma sulla carta e sulle buste è il loro nome, e la *ricerca* dei loro magazzini! Non vi pare dunque una *ricerca* irresistibile nella sua originalità e nella sua proficuità? Nella speranza di accaparrarsi nuovi clienti e nuovi compratori, hanno un'idea grandiosa, nobilissima; pensano, cioè... lo *Feste Estive*. E fanno accorrere, così, a Napoli, tutta una straordinaria folla di provinciali.

È vero, sì, che quando questo *feste estive* si son ripetute hanno fatto fiasco! Ma ciò ritorna a maggior lode dei Fratelli Mele; perché essi, il secondo anno delle feste, fra le inviti e le concorrenze degli speculatori, non han potuto lavorare con libertà; e, naufragati, non hanno voluto dedicare tutta la loro energia ad un'impresa, smantata dagli arruffapupoli.

I fratelli Mele hanno due indoli diverse; ma si completano e si armonizzano nelle loro idee e nelle loro aspirazioni. Evidente, che ha la visione vasta e precisa, ha l'idea, ne determina i tratti principali e le dà lo slancio. Alfonso, più pratico e più paziente, mette in attuazione l'idea del fratello e ne fa un fatto compiuto. L'uno, un po' brusco, un po' ruvido, di quella ruvidezza dell'uomo di genio che sente di poter imporre la sua volontà, vi lancia con lo sguardo intelligente, scrutatore e, senza discussione, accetta o respinge le vostre proposte, perché ne ha immediatamente penetrazione l'utilità o la vuotaggine. L'altro esamina, discute, modifica, corregge. L'uno è la mente; l'altro è il braccio. E vanno sempre perfettamente d'accordo; perché ciascuno apprezza le qualità dell'altro. E che ordine in quella loro vastissima azienda! Quale esattezza in ogni ramo della loro amministrazione! Gli stessi impiegati, che altrove sono fannulloni e indifferenti, nei *Magazzini Italiani*, per virtù dei loro direttori, diventano attivi, zelanti, si appassionano al buon andamento della casa e vivono per la sua prosperità. E vivono sicuri e tranquilli; perché i fratelli Mele pensano pure all'avvenire e alla vecchiaia dei loro impiegati, da veri padri vigili ed amorevoli. E in tanto successo essi restano modesti e gentili e non sogliono sui trampoli, come altri nella loro fortuna farebbero. E vivono modestamente agiati, senza spilorcherie e senza lusso. Oh! se essi potessero sacrificare un po' della loro operosità in vantaggio delle sorti del nostro comune! Oh, se questi amministratori esemplari potessero entrare nel nostro consiglio Comunale, come ritorirebbero i nostri interessi cittadini! Chi sa che un giorno non dovremo ammirare i Fratelli Mele e benedirli anche per un migliore assetto delle nostre cose amministrative!

ANNO V. Napoli, 12 Ottobre 1895 N. 43

Feste estive

Occasioni come la Piedigrotta, e i meccanismi di consumo che era capace di mettere in moto, resero evidente la possibilità di provocare un aumento sociale dei bisogni, un cortocircuito dei desideri, capace di trasformare grandi masse di persone in consumatori di beni, servizi, idee, modelli, stili di vita. Questa eccitante prospettiva condusse all'ampliamento e alla complessificazione delle iniziative spettacolari, commerciali e turistiche che già abitualmente arricchivano le estati napoletane.

Concerti, gare sportive, gite, feste, programmi all'aperto organizzati da stabilimenti balneari e *café chantant* non erano certo, nel 1894, una novità assoluta.

Quello che c'era di nuovo — quell'anno — era la minuziosa e tempestiva organizzazione delle «feste» da parte di commercianti e imprenditori. Le feste, che furono ripetute negli anni successivi, sia pure con modalità differenti e frequenti soluzioni di continuità, si basavano per il finanziamento (oltre che su contributi comunali) su pubbliche sottoscrizioni, cui rispondevano tutte le forze economiche e sociali della città: commercianti, industriali, istituti di credito, operatori turistici.

Queste stesse forze, organizzate e divise in comitati che facevano capo ad organizzazioni di categoria o ai quartieri, predisponavano il piano generale delle manifestazioni, intervenendo in esse anche separatamente (come individui, categorie o quartieri) con iniziative collaterali, come carri, spettacoli, concorsi.

Scorrendo i seguenti articoli tratti da *«L'Occhialeto»* si dia un'occhiata anche alle entità delle sottoscrizioni: da esse si avrà la misura dell'affare che una buona gestione dell'estate poteva rappresentare.

Nella pagina seguente *«L'Occhialeto»*, 9 giugno 1894; 16 giugno 1894; 23 giugno 1894.

A pag. 182 *«L'Occhialeto»*, 14 luglio 1894.

Pubblicheremo, volta per volta, le ulteriori offerte: coi nomi dei relativi offerenti, terremo minutamente informati i nostri lettori di quanto si deciderà per il programma stagionale e definitivo per queste feste, che non già conquistata la generale simpatia. Denunci, alle 2, nella sede dell'Assessorato *commerciale e industriale* (Galleria Umberto I, 2), si riuniranno tutti i promotori delle feste, con l'intervento della stampa, per sentire il seguente ordine del giorno: 1.° Opportunità delle feste estive; 2.° Nomina Comitato definitivo.

[illegible][illegible]

Napoli in festa

Ecco il programma definitivamente deliberato nelle sue linee generali, salvo qualche possibile variante:

14, 15 e 16 luglio ad ore 20 (8.34 pom.) — Inaugurazione delle Feste Estive con la gran festa popolare del Carmine in piazza Mercato, che sarà svolta con lusso e brio eccezionali; luminarie fantastiche, musica e canzoni d'occasione; statue di Corradino di Svevia e di Masaniello, trasparente artistico raffigurante la regina di Svevia sulla tomba del figliuolo; grande simulacro d'incendio dello storico campanile, eseguito per la prima volta e visibile da tutto il golfo; fuochi artificiali.

Domenica 22 luglio — Gran festival del Comitato — Saluto agli ospiti — Alle ore 20 (8 pom.) illuminazione artistica e fonetica di via Roma; fantastica trasformazione delle lanterne (eseguita per la prima volta a Parigi per l'arrivo della squadra russa).

Ore 21 (9 pom.), Gran concerto delle bande della guarnigione in piazza Plebiscito, con 160 esecutori.

Ore 22 (10 e 10.30 pom.), Grandioso spettacolo pirotecnico con girandola napoletana, affidato all'artista ca. Orazio Coroneo, da eseguirsi sulle cupole, sul loggione e sull'emiciclo della basilica di S. Francesco di Paola.

Dal 1° al 15 agosto — Grande gara nazionale delle bande musicali — La Commissione organizzatrice del concorso è composta dei chiarissimi maestri: *com. Platania*, direttore del R. Collegio di musica di S. Pietro a Maella, *cap. Nicola d'Arino*, *cap. Paolo Serrao*, *cap. Cavillo de Nardis*, e dai valorosi dilettanti *maestro Luigi Filiasi* e *barone Calisto Galassi*. Le bande sosteranno alla Villa Nazionale, che sarà straordinariamente illuminata in talune serate.

15 agosto — Inaugurazione del rettilo ed altre opere di risanamento a cura del Municipio di Napoli. Illuminazione fantastica in piazza Depretis e alla via del Duomo. Concerti musicali a piazza Garibaldi, piazza Depretis e piazza Cavour.

19 agosto — Grandi regate a remi. Gare dei battellieri, gare della marina da guerra, gare dei dilettanti. Grandiosa festa a mare lungo la banchina Caracciolo. Le navi della squadra, i vapori del golfo, i yacht iscritti al R. V. C. I., le lucciole a vela ed a motore, i battelli ed i gommisti da diporto e da pesca, prenderanno parte a questa fantastica festa, che solo il golfo di Napoli può offrire, illuminazioni vesuviane, serenate, gara pirotecnica a mare, effetto fantastico di bengala e di riflettori elettrici, illuminazioni delle colline.

25 e 31 agosto — Corse al trotto sulla pista appontatamente approntata dal Comitato a via Caracciolo.

31 e 1° agosto — Concorso nazionale di ginnastica. Gare di squadre, gare individuali e speciali. Giochi atletici. Accademia col bastone Jäger.

Corso ginnastico nelle principali vie della città. Premi: corone, medaglie, diplomi, premi speciali.

30 agosto e 1° settembre — Gare nazionali velocipedistiche. Grandiosa pista di 700 metri. Premi in danaro, bandiere, medaglie, diplomi. Le gare avranno luogo con le norme dell'U. V. I.

Agosto — Concorso tipico fra ufficiali e sottoufficiali di cavalleria e dilettanti borghesi.

1° settembre — Simulacro d'incendio e manovra di spegnimento eseguita dal corpo dei pompieri di Napoli.

Il Comitato si crede in dovere di ringraziare pubblicamente il Municipio ed il Comando del corpo, per avere aderito al suo desiderio, aggiungendo questa importante attrattiva al programma delle feste estive.

Settembre — Torneo di scherma fra dilettanti baddio dalla grande accademia nazionale di scherma. Premi e medaglie. Accademia di scherma alla quale prenderanno parte i primari tiratori d'Italia.

Settembre — Esposizione di prodotti chimici, igienici ed alimentari, e di acque minerali, annessa al IV Congresso chimico italiano.

7 e 8 settembre — Festa popolare di Piedigrotta — Concorso per le migliori canzoni, biondo d'accordo col *Gran Circo della Varietà*. Premi alle migliori committive caratteristiche. Luminarie. Fuochi artistici.

7 e 15 settembre — Esposizione di frutta e fiori. Durante il periodo delle feste estive avranno luogo speciali trattenimenti negli stabilimenti balneari marini di Napoli ed in quelli termo-minerali dei dintorni. Spettacoli serali nei principali caffè-chioschi. Concerto ogni sera alla Villa Nazionale, in piazza del Plebiscito e nella Galleria Umberto I.

Gite speciali nel golfo. Sorrento, Capri e Grotta azzurra, Ischia — Servizio della ferrovia Cumana per Bagnoli, Positano, Cuma — Trattenimenti e svaghi estivi a Castellammare, Torre del Greco, Ricina, Portici — Gite a Pompei ed al Vesuvio.

Ogni trattenimento sarà annunziato al pubblico da speciali cartelloni.

Le modalità ed i programmi di ogni singola gara sono stabiliti da speciali Commissioni tecniche. Le premiazioni saranno affidate a Giurie d'indiscussa competenza.

A rendere più belle ed attraenti le feste che si preparano e per dare sempre nuovo impulso ed incremento all'arte musicale più popolare, il Comitato promotore ha bandita una gara pubblica a premi fra le bande musicali civiche italiane purché siano formate di un numero non minore di 40 individui, oltre la banda; numero limitatissimo, per corrispondere alle condizioni di parecchie bande di provincia, che si vuole non escludere dalla gara.

La gara si svolgerà nel periodo dal 1° al 15 agosto prossimo.

Le bande già costituite, in corpi che abbiano almeno il suddetto numero d'individui, saranno ammesse alla gara purché, non più tardi del 25 di questo mese, ne facciano pervenire domanda scritta al Comitato indicando il numero di esecutori di cui sono composte.

Oggetto della gara sarà l'esecuzione di pezzi musicali, a scelta dei corpi concorrenti, nel seguente genere di musica: *sinfonie, concertini, preludi, suite, pezzi concertati di opere teatrali di italiani che straniero, rapsodie, marce d'opera, caratteristiche*.

I premi, da assegnarsi per ordine di merito, saranno quattro: 1° lire 1000, medaglia d'oro e pennone; 2° lire 500, medaglia d'argento d'oro e pennone; 3° lire 300, medaglia d'argento e pennone; 4° lire 200, medaglia di bronzo e pennone. Tutti con relativo diploma di accompagnamento.

Per altri chiarimenti, si consulti il manifesto pubblicato dal comitato per le feste estive.

La Società italiana delle Strade Ferrate del Mezzogiorno ha concesso le seguenti agevolazioni durante il periodo delle feste estive in Napoli:

1° Saranno effettuate due gite di piacere con biglietti di andata e ritorno ai prezzi di lire 20 di 1° classe, lire 15 di 2° classe e lire 10 di 3° classe da Roma a Napoli, una il giorno 14 agosto, con l'altra il 7 settembre, con facoltà di ritornare a tutto il giorno 11 detto.

2° I biglietti i normali di andata e ritorno per Napoli, nei vari periodi dei festeggiamenti saranno validi per tre giorni.

3° Saranno istituiti speciali biglietti di andata e ritorno da Torino, da Milano e da Spezia per Napoli, con validità di 12 giorni, da potersi portare a 20 milanesi prorogati col pagamento di una sovrappiù del 10 per cento sul prezzo dei biglietti stessi.

Sono autorizzate a rilasciare biglietti di andata e ritorno per Napoli, valevoli per giorni 30, prorogabili a 45, con la sovrappiù del 10 per cento, le stazioni di Cassano all'Jonio, Catanzaro Marina, Catanzaro Sala, Cosenza, Cotrone, Gerace, Metaponto, Spezzano, Corigliano, Gioia Tauro, Palmi, Rossano, Acri-Bisignano, S. Marco Roggiano, Taranto. È autorizzata a lasciare biglietti di andata e ritorno, validi per 40 giorni, la stazione di Reggio Calabria. Nei giorni di importanti festeggiamenti saranno fatti partire treni speciali serali verso la mezzanotte.

Respons. VINCENZO FORMISANO

Napoli — R. Tipografia di Angiola & Bellini
Permessi alla Direzione 44

PARTE TERZA

Popolo e dialetto

L'Ottocento vide il definitivo divorzio fra musica d'arte e musica *d'uso*. Se tale separazione era decisamente chiara nelle coscienze dei musicisti, non altrettanto accadeva per gli ascoltatori, i quali continuavano a sentire il bisogno di essere convalidati nel loro livello culturale, anche se erano entusiasti di canzonette¹.

A questo scopo mirava la rielaborazione di temi della cultura d'élite che caratterizzò gli scritti sulla canzone: confermare il carattere «elevato» dell'esperienza che la canzonetta poteva garantire, permettendo ai suoi fruitori di sentirsi inseriti, in modo facile e non problematico, nel dibattito culturale del loro periodo.

Nello stesso tempo la canzone era, e anche questo aspetto veniva sottolineato nella pubblicistica, alla portata di tutti: a tutti permetteva il riconoscimento e la sublimazione dei sentimenti².

Ma la promessa di un'arte «facile» non era un'esclusiva della canzone napoletana. L'Ottocento fu anche l'epoca in cui, per dirla con Flaubert, «molte brave persone, che un secolo fa sarebbero vissute perfettamente senza belle arti [...], ora hanno bisogno di piccole statuette, di piccola musica, di piccola letteratura»³.

E la canzone, per il pubblico partenopeo, non era soltanto una «piccola musica» come un'altra, un qualsiasi prodotto succedaneo della romanza o dell'operetta: aveva ben altre fascinazioni da offrire.

Innanzitutto il suo essere napoletana, il suo «parlare» di Napoli. In un'epoca in cui un grande cambiamento come l'unificazione nazionale — con l'inserimento della città in più ampie e complesse unità culturali oltre che politiche, con l'introduzione di centri e simboli del potere nuovi — sembrava aver minato dalle fondamenta la stabilità di valori, tradizioni e istituti sociali, i napoletani avevano bisogno di rifondare la propria identità individuale e collettiva, di ridefinire la propria storia, il proprio ruolo, la propria posizione, le proprie peculiarità all'interno della nuova compagine nazionale.

Un valido indicatore dei modi in cui essi affrontarono questo difficile momento è l'uso del dialetto.

La questione della lingua assunse immediatamente un'importanza centrale nell'Italia unificata. Si trattava di sancire, attraverso l'adozione di una lingua nazionale, non solo il nuovo momento politico, ma l'egemonia della borghesia del nuovo stato.

In questo quadro la borghesia napoletana sembrò, negli anni immediatamente successivi al '60, ostinarsi a prediligere il dialetto, scegliendolo sempre, non appena possibile, come veicolo privilegiato d'espressione. Si assisté, infatti, a un significativo incremento del suo uso:

«... Nel 1860, anno in cui cominciarono i rivolgimenti politici, [...] avemmo una pioggia di carte e giornali in dialetto. [...] Noi intanto vediamo Napoli ripullulare di dialettisti e, se prima si leggevano poche ma buone poesie scritte da dotti e da sensati, ora siamo schiacciati dalle tante poesie e prose scritte da dotti e da ignoranti. E in questo tempo abbiamo avuto l'agio di osservare manifesti ed avvisi di vendita scritti nel patrio linguaggio...»⁴.

In realtà questa ripresa dialettale va inquadrata in quella più generale che fu interpretata come «reciproca presentazione» delle regioni italiane le une alle altre⁵. La particolare attenzione prestata al fenomeno potrebbe essere attribuita a un momento storico particolare, in cui i napoletani si resero conto, per contrapposizione, di essere «dialettofoni».

Rimangono però alcuni dati indicativi di un reale, significativo «ripullulare di dialettisti». Dal 1860 al 1875 nacquero e morirono a Napoli oltre 40 giornali scritti del tutto o in parte in dialetto; da *«Lo Cuorpo de Napole e lo Sebbeto»*, che assommò nove anni di pubblicazioni ininterrotte, fino ai fogli vissuti lo spazio di un numero. Ancora più significativo è il fatto che *«Lo Cuorpo de Napole e lo Sebbeto»*, nato immediatamente dopo il '60 e di ispirazione chiaramente liberale, avesse scelto il dialetto come mezzo di propaganda e di educazione popolare, riallacciandosi direttamente alle esperienze giacobine del '99⁶. In tal modo i suoi redattori mostravano di non tenere conto dello spostamento nel dibattito nazionale ed europeo dai temi della pura e semplice «educazione popolare» a quelli dell'uso e della diffusione della lingua nazionale, ormai considerata unico adeguato e possibile mezzo di trasmissione di cultura.

Anzi, questo giornale tentava di veicolare contenuti e principi «nuovi» servendosi non solo del dialetto, ma chiamando in causa tutto il mondo di riferimenti culturali tradizionali. La testata stessa si rifaceva ad una serie di *botte e risposte* tra fogli volanti, iniziata nel 1840 da Salvatore Grasso, sul tema della costituzione concessa da Ferdinando IV. All'interno il giornale post-unitario riprendeva anche la vecchia forma dialogica dell'originaria *Chiacchiareata intra lo cuorpo de Napole e lo Sebbeto* per trattare dei problemi di più stretta attualità. Nella stessa atmosfera culturale, si inquadrava la posizione del gruppo dei Filopatri. Oltre a tentare un progetto di educazione popolare interno ai tradizionali modi di circolazione culturale citta-

dini, essi riportarono alcuni termini della «questione della lingua» in una sorta di «questione del dialetto», e si impegnarono a fissare le regole di un dialetto «colto» e «puro».

A promuovere questa ripresa dialettale sembrerebbe dunque essere stata una generazione della borghesia napoletana che, pur riconoscendo la «giustizia» politica e morale della nuova forma politica, riusciva a vivere in maniera ancora molto sfumata la tensione dei mutati rapporti e operava una sorta di separazione fra la sfera della politica nazionale unitaria e quella quotidiana e municipale, nella quale continuava ad adottare schemi culturali e regole sociali immutati.

Dopo la «rivoluzione parlamentare», con la Sinistra al potere iniziò la marcia a tappe forzate verso l'industrializzazione: si sviluppò in tutta piechezza l'indirizzo «giacobino» del «fare gli italiani» e le élites economiche e culturali nazionali divennero più coercitive sia economicamente che culturalmente ⁷. La «questione meridionale» scoppiò infine in tutta la sua drammaticità. Cominciò, allora, a farsi pressante il problema delle classi dirigenti meridionali, strette tra l'incudine e il martello delle nuove esigenze nazionali e della loro impreparazione ad affrontarle.

La «questione Napoli», in particolare, era stata sollevata e divulgata da Villari, Fucini, Jessie White Mario e, ultima in ordine temporale, Matilde Serao ⁸. Risanamento, inchiesta Saredo e leggi speciali, con il crisma dell'ufficialità, ne riconfermarono la rilevanza. I napoletani si accorsero così di vivere in un *problema nazionale*.

Indicativa degli umori — nemmeno troppo sotterranei — della borghesia meridionale è una lettera, inviata da Salandra ai redattori della «*Rassegna settimanale*»:

«... L'altra maniera di esagerazione mi pare consista nel porre in rilievo i mali che infestano la società nostra, senza tener conto dei mali analoghi, talvolta maggiori, che infestano le altre società, anche le più civili; e specialmente nell'insistere troppo sopra certe parti d'Italia senza tener conto delle altre. Non vorrei che vedendo questa lettera datata da una provincia meridionale (Troia, in Capitanata - *N.d.A.*) si credesse la mia osservazione ispirata da dispetto municipale o regionale. Per me le province meridionali dovrebbero essere riconoscenti di questa insistenza dei pietosi e intelligenti osservatori delle loro miserie. Ma siffatta freddezza di giudizio è di pochi. I più, al vedersi oggetto di persistente compassione, risentono di quella stessa impressione di fastidio che sogliono produrre al malato il compianto ripetuto degli amici e l'osservazione troppo prolungata dei medici. Ed è un male che questa impressione si produca; perché potrebbe nuocere alla diffusione delle idee di riforma tra i meglio disposti della società locale, senza l'aiuto dei quali è vano sperare qualche buono effetto. [...] Si può pure osservare la tendenza prevalente a contrapporre le infime classi della società nostra alle classi medie, e a caricare le tinte contro di queste attribuendo in massima parte a loro colpa la deplorabile condizione delle altre. [...] Or io non mi farò avvocato delle classi me-

die; sono anzi più che disposto a riconoscere i vizi che le rendono disadatte ai loro fini sociali. Ma mi pare opportuno domandare: a che serve inasprirle e condannarle senz'appello, quando è da esse che deve cominciare la riforma?...»⁹.

Le classi medie meridionali — e quelle napoletane, in virtù della posizione che la città aveva occupato e occupava nell'ambito delle province meridionali, in particolare — si sentivano, dunque, giudicate e messe alla prova nella loro capacità di essere classi dirigenti.

Nel frattempo aveva avuto modo di crescere, in quasi venti anni di unità nazionale, un nuovo tipo di intellettuale, più propenso all'integrazione, al cambiamento e all'adattamento che non i suoi colleghi appartenenti alla generazione precedente: inserito e maturato nelle nuove problematiche. Questi sentiva su di sé il compito di inserirsi nel nesso di interdipendenze più vasto della nuova nazione, pur non riuscendo ad abbandonare completamente logiche municipali, rimpianti e orgogli di campanile.

Il «nuovo» intellettuale viveva una condizione di profonda ambivalenza. Al riconoscimento che il nuovo assetto era l'unico capace di garantire il *progresso* morale, civile, economico e politico del paese e un *ordine* in cui posizioni sociali, diritti e privilegi non fossero minacciati, si univa lo sgoamento derivante dall'accelerazione dei processi di modernizzazione, la frustrazione per il *declassamento* e la progressiva provincializzazione della città, con il danno connesso nei campi dell'economia, della politica, dell'amministrazione.

D'altra parte, per avere idea più chiara dei disagi di questa categoria, basti pensare agli aspetti più quotidiani della esistenza dei suoi esponenti:

«La sola Università di Napoli accoglie nel Napoletano il contingente di studiosi di 7 in 8 milioni. Quivi i nobili e i figli dei ricchi borghesi si vantano ancora, come i Goti e gli Ostrogoti, di poter restare ignoranti; così l'Università resta campo esclusivo della media borghesia, e di quei figli di agiati contadini che di anno in anno risparmiano qualche sommetta. [...] Se tutti costoro fossero richiesti dai cresciuti bisogni del paese, manco male; ma il doloroso è che i professori abbondano proprio là dove mancano la produzione, le manifatture e il commercio. Il gran numero degli avvocati, specialmente nelle province meridionali, è un vero flagello. [...] Generalmente manca in Italia la materia degli affari; manca ancor più nelle province meridionali; soprattutto nel Napoletano, dove i pochi affari di commercio e di produzione s'intrecciano di cavilli. Quindi la maggior parte degli avvocati sono degli spostati nella vita. I migliori e i più volenterosi si cimentano nei concorsi e giungono ad ottenere qualche pretura o qualche posto negli umili uffici vacanti dello stato; la gran massa resta nelle province e nelle città, come pesante zavorra, che arresta il cammino della nave.

Questi spostati capiscono più di tutti che la vita è lotta, e, giacché essi si trovano nella mischia, lottano ad oltranza; non potendo riguadagnare per vie dritte tutto quello che le famiglie hanno speso per dar loro una posi-

zione onorata, cercano mezzi e vie oblique. La riuscita di molti aumenta straordinariamente, come si vede giorno per giorno, la effervescenza e le smodate aspirazioni negli altri e nei più giovani...»¹⁰.

Il capitale culturale, spesso accumulato a prezzo di non indifferenti sacrifici, non assicurava né ruolo, né status, né prestigio. I figli della piccola e media borghesia, dopo aver conquistato un titolo di studio che nelle intenzioni e nelle speranze avrebbe dovuto garantire loro l'accesso ad una posizione professionale e sociale, si trovavano costretti a guadagnare una «posizione onorata» in un panorama cui mancava ogni certezza. Mentre privilegi e compensi basati su rapporti sociali tradizionali sembravano inattuabili, le nuove modalità di inserimento sociale, i ruoli da ricoprire e i compiti da assolvere risultavano incerti e nebulosi e la concorrenza diveniva sempre più ampia e agguerrita.

A ricomporre questo quadro individuale e sociale attraversato da mille tensioni (non si dimentichi che in questo stesso periodo cominciarono a farsi strada nella nazione sentimenti e teorie sulla inferiorità della *razza meridionale* e che il nuovo corso dell'economia taglieggiava impietosamente rendite e redditi fissi) intervenne la nostalgia.

Una nostalgia che, se non poteva né doveva manifestarsi a livello politico, si applicava ai *tiempe belle e na vota* della tradizione popolare e festaiola napoletana come trionfo della vitalità e dell'estro cittadini.

Dedicato a Piedigrotta da Roberto Bracco nel 1904, epoca in cui quest'atteggiamento mentale si era ormai cristallizzato nelle forme del luogo comune, il seguente brano può essere indicativo di questo stato d'animo:

«... I particolari della realtà nuova hanno deturpato alquanto il quadro magnificamente fantastico della festa tradizionale. Accanto alla decrepita grotta, abolita per le sue frequenti e pericolose convulsioni telluriche, accanto a quella lunga e lugubre caverna che alla luce irrequieta delle fiaccole assumeva l'aspetto di un inferno giocondo, e dove una fiumana di pazzi tumultuava nella ridda del *saba* popolare, si distende adesso, illuminato dalla tranquilla luce elettrica, il traforo ampio, diritto, uguale e nitido del tram a vapore. E voi vedete, nella notte della festa, gli strani pellegrini aspettanti l'apertura della chiesa di Piedigrotta annidarsi sulle rotaje della ferrovia o sulle predelle dei vagoni schierati. Voi vedete i gruppi dei napoletani meglio vestiti passare quasi dignitosi dinanzi alle pignatte emananti l'odor pepato del brodetto in cui borbottano le lumache, ed entrare, invece, nel piccolo caffè dalle specchiere coperte di garza e centellinare il bicchierino di falso vin marsala. Voi vedete, insomma, come la civiltà, facendo capolino nella bolgia di Piedigrotta, minaccia la tradizione e la bellezza dello spettacolo tipico, mentre forse alla vista di alcune abitudini superstiziose, sotto gli archi di lampioncini e di pampini, fra gli immensi trofei d'uva e fichi d'india, tra le trabacche impennacchiate e infronzolite, fra le irruenti frotte di monelli adornati di cartapesta

multicolore e in mezzo al frastuono assordante delle trombette, la vostra fantasia ricostruisce lo spettacolo, più poetico ed emozionante, della inciviltà e immagina ancora gli urti delle poderose anche muliebri sacre all'ebbrezza della tarantella...»¹¹.

Un passato «incivile», certo, ma «poetico» ed «emozionante», vivo, gaio e sensuale contrapposto a un presente incivilito e ordinato, ma triste e un po' squallido.

La grotta da «inferno giocondo» diveniva un traforo ampio, diritto, nitido, sì, ma «eguale»; la «fiumana di pazzi tumultuanti» si trasformava in gruppi «meglio vestiti» e «dignitosi»; persino la luce, che prima era stata «irrequieta», diveniva ora «tranquilla». E dove trovare donne dalle anche «sacre all'ebbrezza della tarantella»? Piedigrotta stessa sembrava diventare, sotto l'influsso della nuova civiltà, «diritta, eguale e nitida», come la galleria dei tram a vapore. E se gli intellettuali napoletani non potevano fare a meno di salutare con piacere i sintomi del progresso e della modernità, Michele Ricciardi in apertura dell'album di Piedigrotta 1889 scriveva:

«... Ora tutto è passato e per sempre. E non è male. Però a chi cerchi di ricostruirlo innanzi alla fantasia è concesso il rimpianto, anche solo per quello che vi era di artistico e di pittorico...»¹².

Rimpianto che atteneva soprattutto a una individualità, alla particolare unicità e atipicità delle manifestazioni napoletane, che sembrava destinata ad un irrimediabile inquinamento, ad essere diluita nella nuova cultura e nella nuova civiltà, nella nuova qualità di «italiani» che i partenopei andavano assumendo.

Individualità, unicità e atipicità che richiedevano pertanto di essere ricostruite, se non altro come quadro di autofondazione individuale e collettivo, ricorrendo a quanto di più intimo, profondo e inalienabile abbia un'etnia: la lingua e le tradizioni.

Le classi popolari che ne erano le depositarie divennero perciò degne di studio e di attenzione. Con la loro «resistenza» al nuovo, nella loro possibilità di ignorare, di sfuggire ed eludere gli sforzi di educazione e civilizzazione in atto, esse potevano incarnare e rappresentare le caratteristiche autentiche della razza e della cultura napoletane, testimoniare una civiltà tramontata e perpetuarne usi, costumi, modi di vita, organizzazione, lavoro.

Lo studio e la ricerca erudita volti a rimettere in luce le «forme originali», le radici storiche e l'evolversi di tradizioni, feste, modi di dire, usanze che nella «resistenza» dell'uso plebeo si erano degradate, ma che nella ricerca intellettuale potevano riapparire nella primigenia «purezza», testimoniano la volontà di riappropriarsi di un patrimonio culturale e di rivendicare la propria appartenenza ad esso.

In questo contesto, mentre la lingua italiana raccoglieva su di sé tutte le valenze positive e progressive che connotavano il concetto di nazione, al

dialetto andava il ruolo di lingua del popolo, e quindi di lingua delle radici, lingua madre, lingua naturale.

Così si delegava alla centralità del nuovo stato, alla sfera pubblica, alla «lingua» il compito di educare e incivilire le plebi, mentre si attribuiva alle componenti più intime del singolo il compito di recuperare, attraverso il rapporto affettivo con esse e con il patrimonio linguistico e culturale di cui erano depositarie, un passato felice e irrimediabilmente perduto.

Il dialetto rimaneva, così, il mezzo di espressione privilegiato per il tempo del privato, degli affetti, ma anche del divertimento, del piacere, del disimpegno.

E, dunque, delle canzoni.

¹ Cfr. T. W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso nell'ascolto*, cit.: «... La musica seria cade in balia del consumo a prezzo del proprio contenuto [...]. Le differenze nella ricezione della musica «classica» ufficiale e di quella «leggera» non hanno più significato reale, e vengono manipolate ancora e soltanto nel senso della smerciabilità: è necessario da un lato assicurare l'entusiasta di canzonette che i suoi idoli non stanno troppo in alto, e dall'altro convalidare all'«habitué» della filarmonica il suo livello culturale...».

² A questo proposito di lampante chiarezza è il seguente brano di Matilde Serao, apparso su «*La Tavola Rotonda*» del 18 settembre 1892:

«... La canzone, in fondo, è un bisogno dell'anima. Le cime delle supreme melodie dove purissimamente si svolge un nobile pensiero, o dove anela e ruggisce il dramma hanno un fascino che conquide, poiché in esse trionfa un sublime ideale dello spirito, o una rude e torbida passione del cuore. Ma se le cime esaltano, esse accasciano anche: ma se lassù la vita si centuplica, anche essa vi si consuma: ma il cuore trema di vivere nelle fantastiche e paurose dimore innanzi ad abissi che danno le vertigini.

L'anima ha, sopra tutto, bisogno della valle solinga e tranquilla, dove sono gentili le miti gioie e così squisite le miti malinconie; la nutrizione dell'anima non è la passione, è la tenerezza. [...] La tenerezza è semplice, è quotidiana, ha la fedeltà delle care cose semplici e sincere; con voi vive e con voi morrà. E cos'è una canzone, infine, se non un sospiro o un sorriso di questa tenerezza? Che cosa sono queste poche note, talvolta finemente spensierate, talvolta di una tristezza tranquilla, se non la effusione di questo umile sentimento? Che cosa vi è in questa canzone se non un rimpianto senza acutezza di dolore, un desiderio senza tortura, una gaiezza senza acredine voluttuosa, una serietà senza indifferenza?

Solo la canzone, solamente la canzone, nella sua brevità, nella sua tenuità, direi quasi nella sua incoscienza, può rendere quello che la tenerezza ci ispira di visioni evanescenti, di fugaci pensieri mesti, di rapide piccole giocondità carezzevoli, di apparenti e sparenti sorrisi di piacere. [...] 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».

³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. Conrad, II; cit. tratta da Arnold Hauser, *Sociologia dell'arte*, Torino, Einaudi 1977, III.

⁴ Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche sugli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

Le manifestazioni letterarie dialettali non nacquero certamente con l'unificazione, anzi potevano vantare una tradizione che — dal Basile e il suo *Pentamerone*, da Giulio Cesare Cortese (autore de *La Valtasseide*, *Micco Passero Innamorato* e il *Viaggio do Parnaso*); dalle grammatiche dell'Abate Galiani e di Luigi Serio, dalle traduzioni dialettali di Omero e Virgilio opera di Sittilo e Capasso, fino ai fogli volanti — aveva coperto l'arco di circa tre secoli.

Per una visione più generale del problema si vedano: Alfredo Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi 1972, I; Ivano Paccagnella, *Plurilinguismo letterario; lingue dialetti, linguaggi*, in *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi 1983, II; Gian Paolo Caprettini, *Dialetto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi 1978, IV; Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 1963.

⁵ Benedetto Croce, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza 1927.

⁶ Cfr. Renzo De Felice, *Istruzione pubblica e rivoluzione nel movimento repubblicano italiano nel 1796-99*, in «*Rivista storica italiana*», LXXXIX, 1976.

⁷ Cfr. Silvio Lanaro, *Nazione e lavoro, saggio sulla cultura borghese in Italia 1870-1925*, Venezia, Marsilio 1979.

⁸ Le *Lettere Meridionali* di Pasquale Villari sono del 1875; *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini del 1878; *La Miseria a Napoli* di Jessie White Mario del 1877 e il *Ventre di Napoli* di Matilde Serao del 1884.

⁹ «Rassegna settimanale», 22 settembre 1878; citazione tratta da *Il Sud nella Storia d'Italia*, a cura di R. Villari, Bari, Laterza 1971, I.

¹⁰ «Rassegna settimanale» 1880 (vol. V, n. 114); cit. tratta da Gaetano Salvemini, *Movimento socialista e questione meridionale*, Milano, Feltrinelli 1968; nello stesso volume si vedano: *La questione di Napoli* e *La piccola borghesia intellettuale nel Mezzogiorno d'Italia*.

¹¹ Roberto Bracco, «Le canzoni di Piedigrotta - Reminiscenze», in *Varietas*, sett. 1904.

¹² Michele Ricciardi, «Storia e Leggenda», in *Album di Piedigrotta*, Napoli, Bideri 1889.

Estetica romantica e industria culturale

Il riferimento a miti ed atmosfere romantiche sembrava ideale e quasi obbligatorio per chiamare in causa concetti come popolo, lingua, individualità storica e culturale e coniugarli con quello di arte (operazione indispensabile per connotare positivamente un prodotto con le qualità e le destinazioni della canzone).

La letteratura che accompagnò le canzoni su quotidiani, periodici, album di Piedigrotta e riviste delle case editrici trasse perciò dall'estetica e dalla poetica romantiche gran parte delle sue categorie interpretative. Questa letteratura si articolò perlopiù intorno a due generi: la *storia* e il *profilo*.

Il primo aveva come argomento *la* canzone attraverso i secoli; il secondo le figure degli autori: dei musicisti e, più raramente, degli interpreti.

Ambedue avevano come fine immediato la creazione di una immagine della canzone che la giustificasse non solo come prodotto artistico di buona tradizione, ma anche le conferisse delle caratteristiche definite, una fisionomia riconoscibile.

Questa operazione di connotazione della merce rispondeva all'esigenza di una *divizzazione* della canzone da parte dell'industria editoriale. Si è visto come fosse impossibile legare una canzone ad un unico interprete: era difficile, perciò, basare il lancio pubblicitario sulle qualità dei divi e delle *divettes* del varietà.

Ciò spiega il rilievo assunto nella pubblicistica piedigrottesca dalle figure degli autori: essi furono insieme *creatori* e *divi*¹.

Ma le forme di diffusione della canzone erano tali e tante che i consumatori potevano imparare a conoscerla senza avere la minima idea di chi ne fosse l'autore. Di qui la necessità di riuscire ad individuare ciò che ad ogni canzone era connesso in maniera necessaria ed inalienabile: proprio l'essere *canzone*.

Il sostantivo *canzone* appariva nella pubblicistica quasi invariabilmente al singolare, preceduto da articolo determinativo: ciò stava ad indicare che non ci si riferiva a manifestazioni fenomeniche ma ad una *essenza*, cui erano affidate proprietà destinate a connotare tutto un mondo.

Di essa, come di ogni *star* che si rispetti, si crearono una vita, una storia, degli amici, dei nemici, delle ascese e delle cadute: ad essa si attribuirono carattere e qualità.

Ciò avvenne tramite la cessione di vere o presunte caratteristiche individuali di quanti la producevano, e la costruzione di un passato che la accomunasse alla storia della città.

La storia della canzone e della città, questo intreccio che si faceva risalire a tempi il più possibile remoti, dimostrava che la canzone era una sopravvivenza, l'espressione di una identità culturale immutata e immutabile.

Ma proprio in quanto espressione necessaria e naturale del più puro spirito napoletano, essa non poteva evitare di essere coinvolta in quel cambiamento che minacciava di omologazione la città tutta. Già intorno al 1880 gli organi di stampa cittadini avevano cominciato a definire e fissare i punti principali intorno a cui si sarebbe articolato il discorso sulla canzone: fra essi il tema del mutamento come «perdita» si affacciava con una precocità stupefacente.

Nell'articolo piedigrottesco de *«Il Corriere del Mattino»* del 1881 si abbozzava una sorta di storia parallela fra le canzoni e la festa: ambedue si facevano risalire a tempi molto antichi come manifestazioni schiettamente «popolari», che successivamente la «civiltà» e gli autori «colti» erano intervenuti a contaminare. In conclusione le une e l'altra non erano più quelle «di una volta»: si era verificato un processo di «corruzione». Ciò non impediva comunque al «popolo» di intervenire egualmente alla festa e di cantare le nuove canzoni, anche se con un ruolo sempre meno protagonista.

La narrazione della storia della canzone assunse da quel momento in poi uno schema fisso: ad una nascita remota e ad una enorme diffusione, fatta di trionfi anche al di fuori delle mura cittadine, seguiva una inevitabile decadenza, provvisoriamente scongiurata dalle virtù e dal genio del poeta, dalla valentia del musicista o dell'interprete, dalle iniziative dell'editore, cui l'articolo era dedicato².

Le cause di questa «decadenza» continuamente paventata o constatata, e altrettanto continuamente miracolosamente evitata, erano le stesse che sembravano mettere a serio rischio l'identità di Napoli e dei napoletani.

La canzone era minacciata dalla nuova cultura dei giornali, delle riviste, dall'editoria di massa e dal complicarsi di un sistema che per soddisfare le esigenze del varietà le imponeva «imbastardimenti» con la *chansonnette* francese. Era rovinata dagli interventi «esterni» delle industrie del nord che le facevano concorrenza o si appropriavano dei suoi «tesori» (tema insistente, ad esempio, per quanto riguardava la vicenda Poliphon); quando non insidiata addirittura dal penetrare del germe dell'industria nel suo stesso «grembo». Le cause cui si attribuiva il declinare della canzone erano, a ben guardare, le stesse cui si imputava il disagio sociale (modernizzazione, industrializzazione, inserimento in più ampi e complessi ambiti): una metafora degli elementi di un processo che provocava insicurezze, senso di inadeguatezza, frustrazioni.

Sfuggire a questa decadenza grazie all'annuale «resurrezione» piedi-

grottesca della canzone era anche riuscire ad eludere gli effetti del cambiamento in atto.

Nello schema sempre uguale della «storia» della canzone venivano poi inseriti fatti, avvenimenti, personaggi realmente esistiti, grazie ai quali, intrecciando enunciati «veri» nel mondo reale a quelli che costituivano il «mondo possibile» della canzone, si dotava di realtà e storicità una costruzione per gran parte intellettuale e fantastica.

Fu così che Mercadante, Bellini, Donizetti e Salvator Rosa entrarono a far parte delle vicende della canzone. Se da una parte questi artisti funsero da garanti della sua artisticità, il «popolo» che sempre l'aveva accolta nel suo gran cuore generoso e nella sua capace memoria collettiva, ne fondò la popolarità e ne assicurò la rispondenza ai caratteri più autentici e genuini della tradizione.

Al contrario, le «cattive qualità» rilevate e sottolineate nei suoi *nemici*, certificavano indirettamente la purezza della canzone, la sua estraneità alla loro corruzione. Ciò valeva per i cattivi autori, per gli autori venali che non componevano per obbedire a spontanei impulsi del cuore ma per sete di fama e danaro.

Ed anche per la commercializzazione e l'industrializzazione del prodotto attraverso la *réclame*, i concorsi, gli editori, il *café chantant*. E prima colpevole fra tutte veniva segnalata la «civiltà» che snaturando la città, ne snaturava il prodotto più tipico.

Altra direzione seguita nella costruzione della «storia» della canzone era quella che tentava di operare una profonda contaminazione fra passato e presente. Così si finiva per dimostrare che in realtà nulla era cambiato, non poteva né doveva cambiare, perché tutto aveva sempre risposto e rispondeva a istinti, modi di essere e sentimenti naturalmente, profondamente, essenzialmente napoletani.

Il genere «profilo d'autore» dava poi la possibilità di chiamare in causa categorie quali *arte* e *popolo*, analizzando romanticamente la canzone come il frutto della mediazione che solo il *genio* dell'artista poteva operare fra lo *spirito del popolo* e il mondo dell'espressione artistica e musicale.

Nella concezione romantica l'accesso privilegiato dell'artista ad un mondo di valori universali ed eterni gli dava la facoltà di rappresentare ed esprimere, fra le altre «essenze», anche quella del popolo definito in termini filosofici. Verso «lo spirito incarnato del suo sapere» l'artista doveva «il suo devoto rispetto e la sua reverenza»³.

In Italia, dove il popolo «libero, forte e selvaggio» di Herder si era tramutato negli «umili» manzoniani e dove tutta la letteratura si era caricata di tinte paternalistiche «da società protettrice degli animali»⁴, lo scambio fra poeta e popolo si sostanziava non in termini di accesso da parte del primo a «universali» d'arte, ma nella «transustanziazione» di motti ed espressioni popolari. Il poeta li coglieva «dalla bocca del popolo» e li faceva rivivere

nell'arte: in questa e per questa essi divenivano degni di essere fruiti come esperienza elevata⁵.

Anche nella pubblicistica fiorita attorno alla canzone, la «popolarità» dell'opera scaturiva dal «sentimento melodico popolare» che grazie all'artista si «raffinava», si mutava da «fiore di campo» in «fiore di serra». Ciò non andava a detrimento della sincerità e della schiettezza della canzone: solo così essa poteva riprendere il suo posto fra il popolo, come se «non fosse mai stata scritta»⁶, ma sgorgasse naturale e spontanea dal cuore.

E se il popolo, nel romanticismo italiano e nella letteratura sulla canzone che accolse le sue categorie, si era trasformato in umile «suggeritore», anche tutte le tensioni della creazione si tradussero in una «indefinibile legge della poesia che affondava le radici in entità altamente imprecise, quali il cuore, il sentimento, l'amor di patria e così via»⁷.

Parallelamente, per creare una canzone non erano necessari ausili tecnici e preoccupazioni formali:

«... La musica deve piuttosto fluire dall'anima commossa, palpitante, fremente, anzi che essere il prodotto della intelligenza combinata con lo studio...»⁸.

Ragion per cui erano da perdonare le «imperfezioni della veste», purché si interpretasse «il sentimento di una folla» e si raggiungessero «le corde vibranti dell'anima di un popolo»⁸.

Un'arte, dunque, che al di fuori delle «beghe degli ingegni»⁹ e delle polemiche sull'estetica avrebbe potuto trovare radici solo «nella patria, all'ombra del campanile, nel cortile della casa materna»⁹, richiamandosi a istinti e sentimenti fondamentali e primari, in modo da giungere direttamente al cuore dei fruitori: «gente nata in Italia, con questo sole, con queste notti, con tante glorie, tanti dolori, tante speranze in casa nostra»⁹, non doveva di certo andar lontano a cercar materia del suo canto.

Così le ragioni d'essere delle canzoni potevano risiedere nello splendore della natura napoletana e nelle passioni della sua gente:

«... Nelle sue canzoni è il mare tremulo, è la luna scintillante, è la mollezza del verde, è il canto del mare, è il tepore della nostra aria profumata, è l'azzurro del nostro cielo limpido, è la passione a momenti dolce e tenera, a momenti fiera e gelosa che agita e sconvolge l'anima di tutti noi meridionali...»¹⁰.

Ma, se fino a questo momento i concetti espressi si possono agevolmente far risalire ad alcuni aspetti del nostro romanticismo¹¹, in almeno un punto questa pubblicistica presenta strane ibridazioni.

Il romanticismo italiano, proprio in conseguenza della sua spiccata vocazione pedagogica, era stato sensibile al problema di un'«utenza» non qualificata a comprendere ed accettare una poesia troppo «alta».

Attraverso i suoi migliori esponenti aveva posto abbastanza chiaramente il problema del rapporto fra l'artista e il suo pubblico¹². È certamente facendo riferimento a questa temperie intellettuale che i redattori di giornali e album potevano segnalare «la missione di civiltà della canzonetta napoletana»:

«... Nei paeselli non arrivano le soavi note di Manon, ma arrivano le nostre canzonette che sono ammirate e gustate come tanti spartiti in miniatura, come tanti piccoli capolavori. Ed hanno sullo spirito del popolo un'influenza potentemente educativa, proprio come sull'animo nostro le opere dei grandi maestri dell'arte. Hanno un'inconscia missione, ignorata forse dai loro stessi autori, ma non ignorata dal nostro Bideri, che in questi anni ha dato un impulso veramente notevole alla canzone napoletana. Una missione di gentilezza e di bontà che educa, raffina ed acqueta lo spirito di tanti poveri dimenticati dalla fortuna, ai quali la civiltà non trova nessuna via per arrivare...»¹³.

In tal modo, segnalando la difficoltà o l'impotenza da parte della «cultura» a penetrare negli strati popolari e la necessità di prodotti culturali più accessibili per temi, modi e mezzi di diffusione, la canzone si attribuiva una funzione civile ed una «popolarità» intesa come utilità sociale. Tale qualità andava ad aggiungersi alla «popolarità» conquistata trasponendo artisticamente sentimenti, modi di dire, espressioni e passioni «popolari».

Ma, relativamente alla canzone, l'aggettivo «popolare» acquistava anche un terzo senso, che aggiungeva forza e credibilità agli altri due: quello di diffuso, noto, celebre, affermato, amato. Significato che aveva alle spalle la confusione non del tutto innocente fra i concetti di «popolo» e di «pubblico».

Si è visto, infatti, come l'«artista» — «poeta» o musicista — traesse ispirazione dal popolo e ne rielaborasse e nobilitasse, fino a renderlo arte, il sentimento:

«... Questa canzone sorta dal popolo e al popolo diletta, [...] resiste e resisterà sempre perché le sue radici sono diffuse per le innate coscienze di tutta una razza, della quale essa dilucida e attua il cespite più atavico e più profondamente abbarbicato alla tradizione, imprime forza e palpito alle più reali e collettive caratteristiche...»¹⁴.

Il riconoscimento, la «prova» di questa ispirazione genuinamente popolare stava essenzialmente nella diffusione e nel successo della canzone: successo di pubblico. La canzone lo avrebbe ottenuto immediatamente e spontaneamente, perché sapeva trovare con facilità le melodie in cui «la napoletanità più sincera» vibrava «con eco durevole e festosa»¹⁵. In tal modo poteva sopravvivere «per anni nel ricordo nostro» come se «mai fosse stata scritta, e sgorgasse naturale, spontanea dal nostro cuore»¹⁶.

Questo aspetto della pubblicistica sulla canzone conviveva sia col romanticismo da cui traeva prestigio e legittimazioni a considerare ed a pro-

pagandare la canzonetta come opera d'«arte», sia con l'industria culturale da cui traeva la sostanza della propria credibilità.

Se infatti era proprio il successo di pubblico a provare le caratteristiche artistiche e popolari della canzone, esso veniva ottenuto attraverso gli strumenti della pubblicità, della propaganda e della diffusione inventati o «rielaborati» dall'industria editoriale.

Con l'uso ambiguo di concetti come «popolo» e «popolarità», in funzione pubblicitaria e contemporaneamente normativa, come capitoli di immaginarie «istruzioni per l'uso» della canzone, l'estetica romantica era pronta per essere usata dall'industria culturale. Se già da tempo il *genio* era diventato il *cuore* di Aleardi e il sentimento di tanta nostra letteratura, fu in quest'ambito che, per la prima volta in modo compiuto e sistematico, il *popolo* venne trasformato in *pubblico*.

¹ Al proposito si veda Edgar Morin, *L'Industria Culturale*, cit.: «... né la divisione del lavoro, né la standardizzazione sono in sé degli ostacoli all'individualizzazione dell'opera. Infatti, esse tendono contemporaneamente a comprimerla e a sostanziarla: più l'industria culturale si sviluppa e più fa appello all'individuazione, anche se tende a standardizzarla. [...] La spinta verso l'individuazione non si traduce soltanto facendo appello all'elettrodo negativo (il «creatore») ma si effettua ricorrendo alla superindividualità, ai divi. [...] I divi sono delle personalità al tempo stesso strutturate (standardizzabili) e individualizzate e in tal modo il loro ieratismo risolve per il meglio la contraddizione fondamentale...».

² Questo schema — nascita, crescita, decadenza, resurrezione — risentiva forse del fatto che la storia della canzone venne per i primi anni '80 accoppiata sempre a quella della festa di Piedigrotta. In parte lo giustificava il carattere ciclico della festa, il suo nascere e morire ogni anno; in parte il fatto che la festa aveva attraversato — almeno nell'interesse giornalistico — un momento di forte crisi prima dell'«avvento» della canzone.

Ma, evidentemente, il modello archetipico del ciclo organico, vitale, solare e stagionale — del quale si taceva scaramanticamente il momento della *morte* — se si riferiva ad una festa da sempre legata a riti solari, di passaggio e di fecondità, serviva nel caso del discorso sulla canzone anche a conferirgli forza e pregnanza, a renderlo immediatamente comprensibile e vicino ad ogni esperienza.

Si veda relativamente al problema della *divizzazione* della canzone, la notazione di Morin (*L'Industria Culturale*, cit.) sul divo come personalità individuata e standardizzata a un tempo. Il rifarsi di questi articoli a un modello narrativo generalmente usato per l'eroe mitico può qui fornire una parziale conferma.

³ *Wordsworth's Poetical Works*, a cura di Hutchinson, Oxford 1908; citazione tratta da Raymond Williams, *Cultura e Rivoluzione Industriale*, Torino, Einaudi 1968.

⁴ Cfr. Antonio Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, in *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi 1974.

⁵ «... Amatelo dunque (il popolo - *N.d.A.*) e scrivete per esso che non sa scrivere, ma sa parlare e sente più forte e più schiettamente di coloro che siedono a scranna sopra di lui e vogliono con esso ragionare. Il popolo è naturale e vero poeta; le immagini più acconce, le somiglianze più ardite, le più rapide e liriche transizioni son sue: io ho inteso più di una volta le donne e i fanciulli ripetersi alcune di quelle umili e sublimi parole, che poi, rilette in Manzoni e in Grassi, mi han fatto piangere». Giulio Carcano, *Opere Complete*, Milano, 1894, citazione tratta da *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Cecchi e Sapegno, Milano, Garzanti 1968, VIII.

⁶ «... Qui tra noi — ove il senso musicale è sviluppatissimo e il sentimento della melodia è in fondo all'anima di ognuno — abbiamo molti giovani maestri, i quali alla interpretazione di questo sentimento melodico popolare hanno congiunta una delicata ricerca d'espressione [...] essi hanno voluto in certo modo raffinare, rendere aristocratico, direi quasi, questo innato senso melodico, al quale si sono ispirati e, senza cambiarne la natura, senza sciuparne la freschezza e la spontaneità, gli hanno dato nuova e più intellettuale vita. La loro produzione ha mutato il semplice e povero fior di campo in un lussureggiante e soave fior di serra, dal profumo delicato e carezzevole. [...] E la sua musica è sempre soave e sempre schietta e, proprio in grazie a questo suo spiccato carattere di sincerità, essa [...] vive per anni nel ricordo e, senza volerlo, inconsciamente, la ripetiamo e la canticchiamo, come essa non fosse mai stata scritta, ma avesse sempre fatto parte di noi, e sgorgasse, spontanea dal nostro cuore...»; Rinaldo, *E. Di Capua*, in *«La Tavola Rotonda»*, 11 sett. 1892.

⁷ Alberto Asor Rosa, *La Cultura*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi 1975, IV.

⁸ Rinaldo, *E. Di Capua*, in *«La Tavola Rotonda»*, cit.

⁹ Aleardo Aleardi, *Due pagine autobiografiche a uso di prefazione*, in *Canti*, citazione tratta da Alberto Asor Rosa, *La Cultura*, cit.

¹⁰ Rinaldo, *E. Di Capua*, in «*La Tavola Rotonda*», cit.

¹¹ L'utilizzazione di brandelli di cultura «alta» nella pubblicistica sulla canzone non si ferma ad una «rivisitazione» del romanticismo. In essa si ritrovano le tracce di tutto il dibattito culturale e politico italiano del periodo in cui essa ebbe maggior rigoglio ed andò definendo e rifinendo i suoi *topoi*. Gli operatori di quel periodo erano abbastanza aperti e informati sul dibattito culturale italiano, capaci di rifarsi ad esso con sufficiente proprietà ed esattezza.

¹² Per questo aspetto si vedano: Roberto Tessari, *Il Risorgimento e la crisi di metà secolo*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi 1982, I; Umberto Carpi, *Egemonia moderata e intellettuali nel Risorgimento*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi 1981, ann. IV.

¹³ Rolando, *La missione della canzonetta napoletana*, in «*La Tavola Rotonda*», 7 marzo 1897.

¹⁴ Cfr. «*La Tavola Rotonda*», 1° sett. 1898; si noti come in questo brano si risentano echi di positivismo e degli studi sulla razza e l'antropologia in voga in quegli anni. Ciò a suffragio di quanto accennato nella nota 11 di questo paragrafo.

¹⁵ Salvatore Di Giacomo, *Luci ed ombre napoletane*, Napoli, Perrella, 1914, oggi in *Il teatro e le Cronache*, Milano, Mondadori 1979.

¹⁶ Rinaldo, *E. Di Capua*, in «*La Tavola Rotonda*», cit.

La canzone e la città

La canzone e la letteratura che fiorì attorno ad essa (e che presto si costituì in un *genere* a parte alimentando tutta una produzione di libri, fascicoli, opuscoli) si innestarono su di una più generale attenzione ai problemi dell'immagine e del ruolo della città.

L'industria culturale napoletana era infatti generalmente impegnata a celebrare i *primati* e le peculiarità municipali ed a contrapporre la bellezza della natura e la vivacità dei sentimenti al gelido meccanicismo, alle convenzioni, alla contrattualità che dominavano *altrove* i rapporti economici e sociali.

Sul fatto che anche le canzoni tendessero a ricreare e ad imporre questa immagine particolare della città, nonché sulla riuscita di questa operazione, non sussistono dubbi.

Ma, se ancora adesso avvertiamo che le canzoni «parlano» di Napoli, in realtà nessuna canzone descrive la città e soltanto una piccola parte di esse si riferisce a località o a figure sociali definite. Tutte si servono di un «montaggio» di elementi *non* caratteristici del paesaggio e della vita napoletana (mai che nei testi, ad esempio, compaia il Vesuvio, che pure è il luogo tipico di tutta l'iconografia): soltanto cielo, aria, mare e sole intervengono a illuminare situazioni e sentimenti.

Una delle caratteristiche del linguaggio delle canzoni consisteva nella utilizzazione di elementi descrittivi il più possibile liberi da riferimenti obbligati a situazioni e a luoghi definiti.

Ciò avveniva non solo in relazione alla natura ma anche, per esempio, nelle descrizioni muliebri.

Nelle canzoni le donne erano quasi tutte occhi, capelli e labbra. Queste descrizioni ricordano quelle delle antiche canzoni da foglio volante e da esse traevano l'aggettivazione: *vocca curallina, uocchie nire, nasillo profilato*, ecc.

Ma mentre quelle di solito proseguivano minuziosamente nella enumerazione delle caratteristiche femminili (*piede aggraziatello, vita stretta, manella ianca*) in un'esplorazione golosa delle possibili attrattive femminili, le «nuove» si limitavano perlopiù a pochi particolari.

Come quelle di Boldini, queste donne erano delle *sirene stilemati*

*che*¹, dalle bocche tumide e dagli occhi conturbanti; quanto al rimanente erano sfumate in una indefinitezza di contorni che le giustificava come oggetti di «poesia» e non di desiderio.

Registriamo, tuttavia, alcune eccezioni. Ad essere tratteggiate in tal modo erano di solito le donne amate, le signorine intraviste per strada o nei salotti: le donne *perbene*.

Nel caso invece di popolane — *panettere, fruttarole, cantiniere* — le descrizioni divenivano, sia pur nella metafora, molto più dettagliate e «comestibili». Anche queste modalità si rifacevano alle canzoni da foglio volante², nelle quali il senso continuamente sdoppiato delle parole, era riferibile tanto alla merce in vendita quanto alle bellezze delle venditrici.

Nelle nuove canzoni le classi popolari erano quasi esclusivamente rappresentate da queste figurine di venditrici di generi alimentari: un *popolo/donna*³ di cui l'accoppiamento di sesso e cibo, bisogni fondamentali e primari, tendeva ad evidenziare l'incontaminazione.

I riferimenti, nemmeno troppo velati, alle attrattive sessuali delle venditrici:

— «*Che pagnotte e che taralle... / tene chesta panettera*»⁴.

— «*Che bellizze 'e custate che tene!... / chi nun tene appetito le vene; / cbella carne ve fà cunzulà*»...⁵.

— *Fruttaiò, sti percoche c'o pizzo / quacche ghiuorno me fanno ascì pazzo*»...⁶

affondavano le radici in una cultura urbana di diffuse tracce geografiche e storiche. Nella teoria e nella pratica dell'amor cortese pastorelle e contadine erano tenute alla perenne disponibilità sessuale nei confronti degli esponenti delle classi socialmente superiori.

Tutta la poesia urbana colta e popolareggiante aveva di conseguenza registrato la tendenza all'aggressione sessuale perpetrata nei confronti delle donne legate in qualche modo alla terra ed ai suoi frutti⁷. E, dunque, per analogia, al cibo, come queste venditrici napoletane.

I toni sia pur edulcorati e lietamente ammiccanti delle canzoni loro dedicate rivelano la tendenza a considerare la donna socialmente inferiore come territorio destinato alla «presa di possesso».

E se l'entrare nel dettaglio segnava la presunta disponibilità, per contro l'astrazione, il tocco leggero e indeterminato sembravano essere il modo destinato a esprimere la lontananza, la ricerca inappagata e inappagabile, la distanza che separava sogni e desideri dalla realtà.

Non a caso era un modo descrittivo che accomunava un certo tipo di donna, quella cui si doveva *rispetto*, e la città.

Lontananza e struggimento si esprimevano nella sineddoche. Se *uocchie nire* e *vocca curallina* erano «donna», sole, cielo, mare azzurro e *aria mbarzamata*, erano «Napoli».

Questa apparizione della natura nella canzone era cosa del tutto nuova. Prima degli anni '80 l'unica canzone che avesse trattato delle bellezze naturali della città era *Santa Lucia* di Cossovich, edita da Cottrau.

Contrariamente a quanto era comunemente in uso, sembra che questa canzone fosse stata scritta in lingua da Cossovich e in un secondo momento tradotta in dialetto dallo stesso Cottrau. Le due versioni differivano notevolmente. Mentre quella «italiana» parlava di mare, luna, vento e di serene contemplazioni, la versione dialettale, dopo brevi cenni ai luoghi e alle loro bellezze, passava ad enumerare attrattive molto più materiali: il cibo e le sensazioni di appagamento che esso procura specialmente se consumato al fresco, mentre si pregustano i piaceri di una passeggiata in barca.

Tali modalità si ritrovano anche in un foglio volante stampato da De Marco, intitolato *Li spasse de Santa Lucia*. Anche qui si sfiora appena un cielo che *pare rirere*, una luna che *te spicchica*, un'aria che *te mbarzama*, per concludere rapidamente che *lo stommaco carfetta e te siente dinto a n'attemo / na famma ch'è mperfetta*⁸. Poi la lunga enumerazione e l'accurata descrizione dei numerosi commestibili che la zona offriva: vermicelli, polpi, zuppe di vongole, frutti di mare, mandorle, *freselle*, *taralli* e infine *l'acqua zurfegna*, in modo che:

*Pe chi suffresse ll'asema
pe chi stà mpucundria
chi è buono e vo' spassarese
jesse a Santa Lucia
d'acqua zurfegna a mummere
se stesse abbeverà
le bbiscere purgannose
se pote defrescà*⁹.

Queste due canzoni si richiamavano entrambe a una tradizione letteraria e iconografica cittadina secondo la quale Santa Lucia era appunto un luogo di delizie gastronomiche¹⁰ e nello stesso tempo ai modi tradizionali delle canzoni da foglio volante, che sempre si occupavano di *cosa accadeva* nei luoghi, degli eventi umani e dei bisogni materiali: a Toledo si passeggiava, a Montevergine si andava in pellegrinaggio, a Santa Lucia, evidentemente, si mangiava. La canzone di Cossovich, al contrario, si rifaceva ad un orizzonte molto più legato alla cultura internazionale, alla tradizione «turistica» del vedutismo, all'interesse per il pittoresco, per le bellezze e le peculiarità del Regno, dal quale scaturì tanta letteratura. Ed anche, ma solo più tardi, tante canzoni.

I nuovi protagonisti della canzone — cielo, mare, luna, aria e sole: Napoli ed i suoi luoghi più famosi e celebrati — testimoniano del mutato rapporto dei napoletani con una città la cui identità andava riscoperta e le cui peculiarità sottolineate e giustificate.

Essi *partecipano* sempre alle vicende alle quali assistono: il sole bacia,

il suo calare dà malinconia, il mare mormora o tace per non svegliare il marinaio che soffre per amore, la luna guarda, il vento sospira, nell'aria c'è sempre una voce, un canto che chiama, lusinga, sveglia, invita. È un costante intersecarsi fra gli elementi e i casi umani: gli uni riverberano sugli altri le loro qualità di malinconia o festevolezza, di invito o ripulsa, di nostalgia o tenerezza.

L'identificazione del fruitore con i protagonisti umani della canzone, ottenuta tramite il richiamo ai temi «universali» del sentimento, favoriva la sensazione di realtà e fisicità degli elementi naturali tanto strettamente connessi alle emozioni evocate: la partecipazione soggettiva conferiva loro «anima e carne»¹¹.

Processo facilitato anche dalla eliminazione di ogni riferimento concreto a luoghi reali: nelle canzoni c'è sempre un rapporto diretto uomo/natura poiché situazioni concrete, riferimenti reali e sociali sono accuratamente evitati.

Il tutto era inserito in schemi ancor più plausibili dalla funzione referenziale del dialetto, che rimandava a una precisa unità etnica e territoriale.

Così la città poté divenire *il* luogo dove la natura fa eco ai sentimenti umani, accompagnandoli con le sue voci, e dove gli uomini vivono liberi di abbandonarsi all'amore, alla nostalgia, alla gioia, alla tenerezza, alla passione, in una cornice che li favorisce e li ispira.

Una volta messo in moto il meccanismo di identificazione/proiezione che porta alla lettura della canzone come fedele descrizione della realtà, quasi automaticamente si innesta anche quello della lettura del reale sulla base delle indicazioni fornite dalla canzone stessa. Cosa agevolata dalla costante ripetizione di stereotipi descrittivi. Poi, a successo ottenuto, la canzone cominciava ad accompagnare la vita dei napoletani nelle strade, nei caffè, nei teatri, nelle feste e nelle case private, fornendo loro materiale per esternare immediatamente e senza fatica sensazioni ed emozioni.

Come ancor oggi una giornata particolarmente bella ci induce a canticchiare che *chisto è 'o paese d'o sole*, spesso nella letteratura minore fine ottocentesca brandelli di canzoni (la canzone è fatta per essere *usata* a brandelli) servono a descrivere luoghi, sensazioni e atmosfere.

Inoltre, v'è da tener presente che la canzone era ritenuta opera d'arte: come tale veniva fruita in raccolte di soli testi «pensate», presentate e «utilizzate» come raccolte di poesia «nazionale» napoletana.

E chi meglio di un poeta avrebbe potuto penetrare la realtà fin nella sua più intima essenza, depurata dalle scorie del contingente, rivelata fin nel profondo, nel suo cuore di verità più vera?

La canzone è dunque talmente «più vera del vero» da divenire addirittura modello del reale: in quella stessa letteratura «minore» non si poneva l'accento sulla constatazione di una eventuale perfetta descrizione oppure sulla espressione impeccabile di una situazione. Al contrario, ciò che veniva

sottolineato con compiacimento era la corrispondenza di una situazione vissuta con *quella* delineata nella tal canzone: la reale o pretesa identità di sentimenti, sensazioni ed estasi personali con sentimenti, sensazioni, estasi provati dal «poeta». Divenne pertanto quasi una prova di sensibilità, oltre che una associazione meccanica e immediata, «citare» Di Giacomo a Marechiaro, Cossovich a Santa Lucia, Capurro quando spuntava il sole dopo la pioggia.

Un ulteriore esempio del riverbero di questo immaginario canzonettistico sul reale si trova in un episodio narrato da Di Giacomo a proposito della sua *Marechiare*:

«... La finestra è quella, e quello è il vaso de' garofani.
L'oste levava la mano enorme, dalle unghie lucenti di grasso e indicava.
Miss Mary domandò:
— E Carolina?
— Mo ve vene servenno — dice Vincenzo.
E chiamò:
— Carulì!
— Scetate, ca l'aria è duce... Così, non è vero?
— Non duce: d'òce.
— D'òce. All Right.
— Un giorno il poeta venne qui a colazione — seguitava l'oste ritto accanto alla tavola — Vide la finestra, vide i garofani, vide Carolina e mise tutto nella canzone.
Miss Mary rise. Ma, parola d'onore, quel caro burlone l'avrei volentieri abbracciato. Che *tuppé!* Quella sera era la prima volta che vedevo Marechiaro e Miss Mary lo sapeva, glielo avevo raccontato. E la finestretta era stata aperta di fresco in un muricciolo, e sul suo davanzale, in un vasetto verde, erano garofani di quelli che crescono soltanto su' cappelli delle signore. [...]
— Ccà sta Carulina! — squillò una voce gentile e fresca.
E sotto l'arco della cucina apparve una giovanetta e salutò, sorridendo. Era bruna, alta e rosea. Avanzò, porse al padre una carta, ci salutò ancora una volta col sorriso de' suoi begli occhi scuri, e disparve. Ora l'oste ci presentava quella carta in un piattello e si inchinava.
— Il conto, e con la buona salute...»¹².

Concedendogli credito¹³, si può desumere da questo aneddoto che già nel 1885, anno di composizione di *Marechiare*, i materiali compositivi usati per la canzone avevano un'autonomia tale da consentire la costruzione di un paesaggio che in virtù della sua potenza evocativa, si adattava a qualsiasi realtà e che, anzi, si rifletteva sulla realtà stessa, «modellizzandola».

La canzone, insomma, aveva messo in moto meccanismi di interazione con l'ambiente abbastanza complessi: la città reinventata nella canzone si offriva come modello tranquillizzante, come luogo non problematico, nel quale uomo e natura potevano vivere in perfetto accordo. Attraverso il filtro canzonettistico i napoletani potevano leggere una realtà che veniva piegata

ad aderire agli schemi dell'immaginario e confermava nelle coscienze la «verità» del modello.

L'operazione sulla città proseguiva nell'assegnarle una posizione, base di distanze e differenze relazionali, nell'ambito della nazione. Fu la pubblicistica, in modi complessi e sfumati, a portarla a compimento.

Si è già accennato come in questa letteratura la canzone fosse designata come genere nato e cresciuto in rapporto diretto con il «popolo», come espressione corale del suo sentire puro, schietto, genuino.

La canzone era un prodotto «naturale» che atteneva ai sentimenti più profondi di quella parte della cittadinanza maggiormente restia ad abbandonare lingua, abitudini, usi e costumi tradizionali, dunque più vicina alla «natura» della razza.

Nello stesso tempo la eco romantica di ideali comunitari e i conflitti relativi a un «disagio della modernità» che attraversavano la cultura e la vita europea contribuirono ad assegnare un *primato* alla natura sulla cultura; a quella che sembrava essere la tranquilla arcadia della *comunità* rispetto alla complessa, razionale, contrattuale *società*. In tal modo la canzone, quale espressione dei valori e dei sentimenti collettivi di un popolo che voleva conservare coesione e autenticità veniva «spontaneamente» connotata di valenze positive.

Mentre si stabiliva l'identità fra effusione «popolare» e città, si assegnava a quest'ultima un privilegio innato sul resto della nazione, e specialmente su quei luoghi dove la complessità sociale ed economica era maggiore.

Parallelamente si faceva intendere che se la canzone era opera di poesia, se essa era «Arte», allora Napoli era anche luogo dove l'arte regnava sovrana nei cuori e nelle menti.

Estro e istinto, sentimento e genio, natura e poesia permettevano alla città e al suo tipico prodotto di penetrare e avvincere tutti i cuori — non dimentichiamo che la canzone, in quanto arte, era «universale» — portando il nome e la fama di Napoli dappertutto, in una sorta di colonialismo canzonettistico che riusciva a piegare le ragioni della «civiltà» e della razionalità a quelle del cuore.

Un esempio particolarmente elaborato e ricco di spunti è nel seguente articolo di Salvatore Di Giacomo:

«Com'è — mi chiedeva un signore settentrionale — che la guerra non riesce a domare in questa fervida, rumorosa, ardente Napoli nessun de' suoi bollori concitati? Qui teatri aperti e gremiti ogni sera, [...] qui un popolo che pare inconsapevole, e che urla, s'affanna, si rincorre, si pigia nelle vie, sui trams, sulle tradizionali carrozzelle e negli omnibus che ascendono dalla Vittoria fino alle più aspre pendici di Santa Teresa; qui caffè, dove nel mezzo di acacie e palme che sono venute, in tante botti, a formare in piazza tanti apocrifi giardini — placidi assorbimenti di granite e di gelati fino agli ultimi istanti del coprifuoco; qui insomma come l'assaporamento di un benessere perenne, l'incoscienza o, per lo meno, la coscienza

za apatica d'un momento ch'è davvero di una tragicità spaventosa, la dimenticanza, la gioia di vivere... Scommetto che anche questo settembre festeggerete la vostra Piedigrotta e innalzerete troni di cartapesta a tutti i vostri poeti da vicolo e da fondaco; a' divi e alle dive che ne rampollano come piante fecondate dall'oscurità, all'inclito genio della canzone, di cui possedete la privativa. Non è vero? [...] Ma dove trovate [...] dove trovate e come trovate tutte queste inclinazioni all'oblio della vita reale? [...] Paese strano! [...] e non è a dire che di queste cose che io qualifico, sì, qualifico gravi sintomi della frivolezza di un carattere di un popolo [...] s'interessino soltanto una minima parte di Napoli. Perdio, se ne interessa tutta Napoli [...] Anzi non tutta Napoli, ma Roma, ma Milano, ma Torino! Santi Numi, anche l'America! Il paese di Wilson! Ieri ho letto di una Piedigrotta che si farà a New York. Promossa dalla rivista *Music and Musician*. Ha letto? Non è un orrore?

— È un orrore — sospirai.

— È con me?

— Sono con lei.

Vi fu un silenzio quasi penoso. Poi il mio signore, con aria e voce che mi sembrano raddolcite, domandò:

— Lei ne ha scritte di canzoni, quest'anno?

Il rossore mi salì fino alla radice dei capelli; le mie mani ebbero un tremore, il mio cuore una stretta.

Che cosa risponderò? Mio Dio, ne avevo scritte quattro.

Con fievole voce risposi:

— Quattro.

E vi fu un silenzio ancora più penoso, durante il quale mi parve di cadere in un abisso, fattovi rotolare giù dal disprezzo e dalla commiserazione...

— E per chi le ha scritte?

— Pel maestro Vincenzo Valente — risposi con un fil di voce. [...]

— Aspetti... Vincenzo Valente... Il maestro Valente... Ah, perbacco! Allora ha ragione...

— Conosce?

— Cappiterina! Guardi, *mi son de Milan, propi de Milan*, del cupolone neh, siamo intesi? Bé, non dovrei capire un'acca del loro dialetto, delle loro canzoni, della loro musica, neh! Le pare? E invece... Ascolti. Una sera d'ottobre, parecchi anni fa, ho leticato con mia moglie. Sa, le donne, ogni tanto, si ficcano in testa qualche capriccio... E mia moglie... Ma lasciamo andare... Le dicevo, ho infilato l'uscio di casa e me ne sono andato a smaltire la collera in una baracca fuori Porta Venezia. Conosce?

— Sissignore.

— C'erano dei napoletani che cantavano canzonette, e c'era una ragazzetta — quindici o sedici anni, non di più — ch'era d'una grazia, d'una espressione, d'un sentimento, neh, che non può immaginare! Lavorava fino! Giusto appunto ha cantato *La Sirena*, col coro. Valente, è vero?

— Valente ¹⁴.

— Che maestro! Ma sa che ho pianto? Non so, forse lo stato dell'animo, l'impressione che avevo avuto a casa, il dolore... Ah, sì il dolore, ecco, queste cose lei non può immaginare che bene fanno al dolore! — Si sprofondò in una meditazione di quasi due minuti.

— Valente, già... — mormorò poi lentamente — un maestro sul serio, ge-

niale, ricco di melodia, originale, allegro, sentimentale... Ingegno meridionale, ecco. È napoletano?

— Napoletano.

— Ma già, sono tutti così questi suoi concittadini. Figli dell'infiammato Vesevo... E lei è un figlio... verace...

— La prego...

— Valente! Caspita! Un maestrone. Il più forte in questo momento. Lei che ne dice? È il più forte?

— Certo è il più colto. È il maestro di musica, non il maestro che fa soltanto la canzone ogni anno. Ma veda, io [...] non penso più che per la canzone *che il popolo deve cantare* occorran addirittura genii del pentagramma. No, veda, *tutte* le nostre canzoni sono suggestive, sono penetranti, amabili, originali. Son tutte ciascuna qualcosa *per se stessa* — e nessuna è addirittura banale o stupida. Tutte, anche le più ingenuie hanno qualcosa di personale, di peculiare, di nuovo, di persuasivo. Non le pare? La canzone napoletana è, più che un'istituzione partenopea, un bisogno della nostra gente. Ella, caro signore, non creda di trovarvi soltanto le Nannine, le Luiselle, le Concettine che sente vantare. Nella canzone napoletana è un po' di tutto: è l'amarezza, è il compianto, è la rassegnazione, è la rinunzia, è, insomma, la filosofia di tutta la nostra vita; è come chi dicesse una meditazione alata, percorsa di volta in volta da gridi d'amore. Le piace il paragone? [...]

Egli voleva rispondere, ma non potette. Si era intenerito e piangeva... Così che lo lasciò sulla porta del suo albergo, mentre s'asciugava gli occhi con la pezzuola... ¹⁵.

In questo «apologo», in cui lo stato d'animo e l'atteggiamento ambivalenti di cui si è parlato si evidenziano con molta chiarezza, la città viene posta su un piano «altro»: una sorta di regno separato dove imperano oblio e benessere; la vita è dolce e scorre tranquilla, separata dal resto del mondo, alimentata da una sorta di linfa vitale.

Le sue caratteristiche peculiari — la poesia, il bello, il sentimento, la melodia — sono incommensurabili, irriducibili a qualsiasi termine di paragone inerente al piano pratico: poesia ed economia, sentimento ed efficienza, emozione e amministrazione, non sono confrontabili.

La capacità creativa napoletana, figlia «dell'infiammato Vesevo» diretta promanazione delle caratteristiche effervescenti, distruttive ma anche creative, del territorio; geniale, ricca di melodia, «originale», allegra, «sentimentale», vince e piega le ragioni della «civiltà» a quelle del cuore e dell'istinto.

Dal momento che arte, sentimento e istinto sono «universali» — e non così l'industria, il raziocinio, la cultura — è possibile costringere anche chi non conosce il dialetto (e non ha nulla di altrettanto universale da far valere), a riconoscerne l'imperio.

Il resto della nazione — dalla quale il napoletano sentiva di essere rimproverato di «coscienza apatica in un momento [...] di una tragicità spaventosa», di «oblio della vita reale», di «gravi sintomi di frivolezza» — veniva costretto ad accettare e quasi a subire diversi parametri di giudizio, un terre-

no di «scontro» sul quale era inevitabile decretare le vittorie del cuore sulla mente, di «una meditazione alata, percorsa di volta in volta da gridi d'amore» sulla coscienza della «vita reale».

Tramite la canzone (nella quale Napoli è «tutto» e in cui «tutto» di Napoli è rappresentato) si operava dunque il riscatto: da razza «inconsapevole» e «incosciente», da popolo dei «vicoli e dei fondaci», con caratteri tali da costringere gli esponenti più colti e coscienti a sentirsi «cadere in un abisso», «fatti rotolar giù dal disprezzo e dalla commiserazione», i Napoletani si rivelavano finalmente «superiori», dettavano le regole del gioco, costringevano gli avversari a dichiararsi sconfitti dalla dolcezza del sentimento.

NOTE

¹ Cfr. Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati*, Milano, Bompiani 1964, al paragrafo *Il Kitsch come boldinismo*.

² Vedi, ad esempio, *Gnesella la chianchiera* di Mariano Paoletta.

³ Si noti che il popolo napoletano veniva comunemente ritenuto un popolo *femminile*, si veda, ad esempio, Pasquale Turiello, *Governo e governati in Italia*, Bologna 1889 e — più ancora — Alfredo Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea*, Milano-Palermo 1898. Per quest'ultimo i napoletani rappresentavano il *popolo-donna* per eccellenza, per la loro *leggerzza e irritabilità*; in quanto «materiale greggio e floscio che si lascia impostare e maneggiare da questa o quella mano robusta che sappia impadronirsene». (Cfr. Massimo L. Salvadori, *Il mito del buongoverno*, Torino, Einaudi 1960).

⁴ *O fatto è mbrugliuso* di Stoppelli-Fassone, in «La Tavola Rotonda» 1892.

⁵ *Cantina Nova* di D'Andrea-Fraquedes, in «La Tavola Rotonda», dic. 1897.

⁶ *Cutigné, cutignì, cutignà* di Capurro-Di Chiara, in «La Tavola Rotonda», agosto 1892.

⁷ Cfr. Pietro Camporesi, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed Età Moderna*, cit.

⁸ Il cielo sembra ridere, la luna è lucente, l'aria ti è un balsamo, ma lo stomaco ti tormenta e senti in un attimo una fame senza fine (o «senza misura», cioè «smisurata»).

⁹ Per chi soffrisse d'asma / per chi è triste / chi sta bene e vuol divertirsi / vada a Santa Lucia / di acqua sulfurea a grosse brocche / si abbeveri / purgandosi le viscere / potrà rinfrescarsi.

¹⁰ Cfr. Luigi Coppola, *Santa Lucia*, in *Usi e Costumi di Napoli* a cura di De Bourcard, cit.: «Santa Lucia al chiaro di luna è una passeggiata invidiabile per gl'innamorati ardenti che han bisogno di rinfrescarsi il sangue con l'acqua sulfurea, ed è un sito incantevolissimo per gli amanti... dei vermicelli al pomodoro! [...] giacché a Santa Lucia non si va che a mangiare e a bere (o a far l'uno e l'altro ad un tempo, operazione molto più logica e bene intesa)...».

¹¹ Cfr. Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli 1982.

¹² Salvatore Di Giacomo, *Il teatro e le Cronache*, cit. La prima pubblicazione dell'episodio avvenne su «Il Corriere di Napoli» nel 1894; esso fu poi riproposto in *Celebrità Napoletane* nel 1896 e in *Napoli: figure e paesi* nel 1909.

¹³ Non esiste nulla di concreto contro la possibilità che questo episodio — o almeno la sostanza di esso — corrisponda a verità. Bisogna però sempre tener conto della spiccata disposizione di Di Giacomo a ricreare la sua immagine attraverso gli scritti. In questo caso avrebbe potuto voler accreditare la sua immagine come quella di un poeta che non ha bisogno di conoscere la realtà per ricrearla perché in possesso di una verità più alta, quella dell'arte.

¹⁴ Su testo di Di Giacomo.

¹⁵ Salvatore Di Giacomo, «La canzone, il maestro Valente, i numeri unici, etc. etc.», in *Piedigrotta Vincenzo Valente*, Napoli, 1917.

Di Giacomo e la canzone

Perché le canzoni potessero svolgere la loro funzione rassicurativo/compensativa era necessario che venissero «depurate» da tutte le tracce dell'esistenza di una macchina editoriale complessa e delle forme di lavoro alienato che essa presupponeva.

Occorreva che venisse celato il loro essere «merce». Ovviamente questa esigenza trovava alleati tutti coloro che crearono, produssero e diffusero la canzone. Specialmente gli autori dei testi i quali vivevano un difficile momento di passaggio da forme di produzione artistiche e letterarie tradizionali ad altre sempre più legate a necessità e a principi estranei alle esigenze creative.

In una fase in cui la crisi della figura sociale del letterato era ormai pienamente maturata, si continuava infatti a connotarla di attributi legati a ruoli, posizioni e funzioni decadute. La perdita del valore del lavoro intellettuale, tanto per la qualità quanto per la posizione sociale che riusciva a garantire, mise in moto una serie di strategie tese alla sua rivalorizzazione.

Quanti erano costretti a guadagnarsi la vita in stretto contatto con il mondo del giornalismo, dell'editoria, dell'industria culturale, tentavano di salvaguardare la loro immagine di letterati «puri» usando a vantaggio di quest'ultima anche le loro prestazioni «mercenarie». Questa esigenza era particolarmente pressante per quella fascia di autori napoletani più «colta» e coscientemente inserita nelle problematiche culturali del periodo. Essi non solo avevano a che fare con una industria editoriale agguerrita e presente nella vita sociale cittadina, non solo vivevano una condizione lavorativa perlopiù precaria e disagiata¹, erano anche minacciati nell'immagine dall'emergere di nuovi autori discutibili per cultura e gusto.

Nei primi anni della sua vita, l'industria editoriale della canzone si era servita di operatori letterari e musicali ricchi di una cultura che spaziava oltre gli angusti ambiti cittadini: essi erano forniti di una buona pratica professionale, provenivano da corsi di studi abbastanza regolari, e si erano formati a contatto del giornalismo, dell'editoria, della letteratura nazionali, con frequentazioni abbastanza assidue con il mondo dell'alta cultura. Ma in pochi anni gli apparati editoriali riuscirono a formare e a fare emergere una nuova «generazione» di poeti e musicisti interni alla logica editoriale, dotati

di una cultura quasi unicamente «canzonettistica», fondata sull'antica tradizione cittadina e su una lunga pratica di *consumatori* di canzonette. Costoro erano certamente più funzionali all'editoria, anche perché privi delle «resistenze» ideologiche e personali su cui gli altri basavano la loro «distinzione», ma non erano in grado di rinnovare gli stereotipi e gli stilemi del genere, come i loro colleghi più aperti tentavano di fare. L'uso di questi divenne così meccanico e ripetitivo da portare alla massima evidenza le caratteristiche di standardizzazione del prodotto e da sottolinearne gli aspetti maggiormente «gastronomici» e triviali².

L'immissione di questi nuovi operatori sul mercato della forza lavoro intellettuale (contemporaneamente al nascere di case editrici come la Poliphon che sottolineavano il carattere «industriale» della produzione, o come le piccolissime e avventurose iniziative di Fragna e di altri imprenditori minori che rivelavano carenze e «magagne» del sistema) conferirono a tutto il mondo della canzone quelle caratteristiche di spregiudicatezza commerciale, di arrivismo e di competitività che certamente dovevano disturbare gli operatori più «anziani» e carichi di glorie letterarie³.

Non va dimenticato che sulla canzone e sulle sue qualità si fondava una non piccola parte dell'immaginario napoletano: essa era uno dei capisaldi dell'immagine con cui la città amava presentarsi; il simbolo, la perpetuazione e l'espressione delle radici profonde della *patria napoletana*.

Come coloro ai quali destinavano i loro scritti, gli operatori della industria culturale erano esposti ai rischi di una situazione in divenire, caratterizzata dalla crisi dei valori e degli orizzonti tradizionali. Essi fronteggiarono il proprio disagio sociale con i mezzi di cui disponevano: la penna, la stampa, la creazione di illusioni, di miti⁴.

In tal modo diedero forma compiuta alle fantasie, ai sogni, alle *soluzioni magiche* di quelle angosce che non sapevano affrontare nel reale. Dettero corpo, legittimità e smerciabilità sociale a un materiale fantastico derivato in gran parte dalla trasfigurazione di stati d'animo comuni. In tal modo animarono un infinito gioco di specchi fra ciò che a livello di mentalità collettiva e di immaginario la società esprimeva e ciò che le veniva proposto e imposto tramite la stampa. Fu su questo sfondo che prese il via, agli inizi del nuovo secolo, il lavoro di sistemazione della disordinata mole di messaggi lanciati dal materiale pubblicistico prodotto parallelamente alla canzone. L'operazione che si concretò nella nascita di un genere storico-letterario specificamente napoletano, vide fra i suoi principali protagonisti Salvatore Di Giacomo. Questi, non solo toccò con notevole frequenza nei suoi scritti i temi della canzone e della sua storia, ma fu anche il più preparato fra quanti si occuparono del genere, il più colto, il più cosciente, il più aperto e recettivo ai fermenti culturali e alle esigenze editoriali.

In più le sue capacità soggettive e la sua influenza letteraria fecero sì che i suoi interventi sulla vita musicale e spettacolare partenopea creassero

una tradizione. Sarà infatti prevalentemente su di essi che si baseranno, come «documento» e come «prova», gli scritti, i libri e le storie dei periodi successivi.

Di Giacomo lavorò secondo due direttrici: nella prima attuava una personale presa di distanza dal mondo della editoria e di Piedigrotta, tentando parallelamente di confermare l'immagine del produttore di canzoni come *poeta tout-court*. Nella seconda, strettamente connessa alla prima, tentava la sintesi e la reinvenzione di una storia della canzone che la legittimasse come prodotto d'arte. E in quest'opera di valorizzazione della canzone riusciva a rigenerare temi ormai diffusi con una abilità di scrittura ed una forza persuasiva affatto nuove.

Innanzitutto Di Giacomo si distinse fra i suoi colleghi canzonettisti per un'attenzione, una cura e una selettività nel riordinare e riproporre le sue composizioni, certamente inusuali in un ambiente in cui la confusione fra poesia e canzone era grande e si tendeva ad attribuire dignità letteraria e musicale ad un genere ed a composizioni in larga parte sorrette unicamente dal loro inserimento in una complessa macchina editoriale, pubblicitaria e spettacolare. Nelle sue prime raccolte di poesie dialettali — come *Ariette e Sunette*, edita da Pierro nel 1898 — erano presenti molte delle composizioni apparse, come canzoni, sulle pagine de «*La Tavola Rotonda*»: *Pianefforte 'e notte*, *'E trezze 'e Carulina*, *Vurria scrivere nu libro*, *Vocca addurosa*. Molti testi di canzoni apparivano anche nella raccolta edita da Ricciardi nel 1907 (*Nannì...*, *Si 'a capa femmena*, *Oilì Oilà*, *Mena mé...*, *La Frangetta*, *A' Retirata*, *'Ovì'lloco nun porta 'o mbrello*, *'E tre terature*, etc.) ma venivano esclusi dalla ripubblicazione — anche nelle raccolte di carattere più commerciale come *Canzoni Napoletane*, edita da Bideri nel 1891 o *Chi Chiagne, chi ride*, edita da Ricordi nel 1895 — i testi che appartenevano alla produzione più legata alla contingenza dei concorsi, meno curata, più «volgare»⁵.

Procedendo di pubblicazione in pubblicazione egli divenne sempre più severo con se stesso, fino ad eliminare dalla raccolta di Ricciardi del 1927, che considerava «definitiva», un gran numero di canzoni ammesse nelle precedenti⁶.

Fu anche grazie a questa accortezza che il nome di Di Giacomo è rimasto legato a poche canzoni scelte del tipo di *Marechiare* e *Luna Nova*; canzoni *spirituali* e *aristocratiche*, come le avrebbero definite i giornali dell'epoca.

Con queste selezioni Di Giacomo dimostra coscienza del ruolo che desiderava ricoprire, cultura e capacità autocritica. Nello stesso tempo pone le fondamenta per una operazione di immagine che si concretò attraverso un buon numero di scritti, pubblicati in varie occasioni e vesti.

La sua presa di distanza dal mondo della canzone come merce si operò anche tramite l'evidenziazione, sia pur indiretta, del carattere non venale, quindi poetico, delle sue prestazioni.

Nell'album di Piedigrotta che Di Giacomo aveva curato per Bideri nel 1902, Ugo Ricci, «celato» dallo pseudonimo di *Mascarillo*, prima deprecava il fatto che

«... è ormai un avvocato che pizzica la lira popolare (senza allusione politica), è un farmacista, uno studente di matematiche, un *cabotin*, un *calicot*, un qualunque borghese che, se ignora la prosodia come un qualunque popolano, conosce le poesie di Stecchetti, il *Padrone delle Ferriere*, il repertorio della Fougère, i pupazzetti di Gandolin, qualche epigramma e qualche *per finire*, e manifattura la propria canzone con la materia che gli somministra la propria maleducazione letteraria...».

Avvertiva, poi, che l'originalità «non germoglia che nella luce meridiana o nelle tenebre profonde» e che «soltanto la suprema raffinatezza o l'ignoranza totale sanno educare questo fiore prezioso», per concludere informando che:

«... i versi di una canzone napoletana non hanno mai fatto guadagnare più di venti lire a chi li ha scritti. Di Giacomo mi affermava che varie tra le sue migliori poesie gli hanno fruttato meno ancora, molto meno ancora...».

Oltre a questi messaggi fatti pervenire per interposta persona, c'erano quelli veicolati attraverso le rievocazioni di «poeti» e musicisti del passato.

A questo proposito è da notare il trattamento che Di Giacomo riservò a Totò Tasso nel riportare e commentare alcuni brani dell'inchiesta pubblicata da Regaldi sul «*Poliorama Pittresco*»:

«... Costui, gran bestione analfabeta, 'non vergò mai una quartina', dice un suo più severo biografo. Le canzonette glie le scrivevano il barone Zezza, il Bolognese e il buon Sacco: egli le gabellava per sue, le vendeva e le recitava...»⁷.

Il più severo biografo fu quasi certamente Martorana che a proposito di Tasso scrisse:

«... Abbiamo centinaia di canzoni in fogli volanti, l'inno del Manzoni il 5 maggio tradotto in dialetto napolitano e le case de' signori di Napoli sono zeppe di poesie del poeta popolare Antonio Tasso, il quale in tutto il tempo della sua vita non compose mai un verso. [...]»⁸.

Martorana non spiega come mai la produzione di Tasso si presentasse così copiosa; né lo spiega Di Giacomo il quale attribuisce le «opere» dell'autore in questione al barone Zezza, al Bolognese, e al «buon Sacco» i quali, a loro nome, avevano pubblicato in enormi quantità su strenne, fogli volanti, giornali. Perché allora e a che titolo essi avrebbero dovuto creare per il Tasso una produzione fittizia di tale imponenza? Di Giacomo non se lo chiede e, tutto sommato, logicamente.

Se costoro erano poeti, è ovvio che «dispensassero» quella «poesia» che da loro fluiva senza altro motivo che dare libero sfogo a un fuoco creativo ininterrotto.

Inoltre Martorana e Di Giacomo mostrarono un atteggiamento completamente differente verso la figura di Totonno Tasso.

Per Martorana egli era soltanto uno dei tanti poeti popolari — «vergogne del Parnaso», ma non del tutto inabili alla scrittura — dei quali aveva raccolto notizie nella sua opera di studioso della produzione dialettale. Invece, nella sintesi storico-letteraria di Di Giacomo, Tasso rappresentava la categoria dei poeti popolari, che divenivano così tutti «bestioni analfabeti», incapaci di creatività autonoma. Non solo.

Di Giacomo, per evitare qualsiasi possibile avvicinamento con essi, estrometteva Totonno Tasso dagli antenati dei compositori di canzonette. Poi, per maggior sicurezza e per eliminare qualsiasi sospetto di connivenze passate o presenti fra il mondo della canzone e quello del denaro, censurava nel riportarlo il brano di Regaldi, nel punto in cui questi avvicinava lo scottante problema del «d'onde avesse di che trarre la vita Totonno Tasso»⁹. Infatti mentre Regaldi nel riportare il suo colloquio con il «poeta popolare», scriveva:

«... Richiesto inoltre d'onde avesse di che trarre la vita, mi rispose il meglio dell'esistenza sua derivargli dalle sue canzoni, ed ecco come egli suole procacciarselo. [...] Azzolino [...] acquista la proprietà dei versi pagando per ciascuna canzone sei carlini al poeta e dandogli inoltre un gran numero di copie della sua canzone stampata, ch'egli poscia va dispensando ai suoi protettori, i quali largamente lo retribuiscono. E dove mai non incontrerà conforti il povero poeta del popolo? Trova mecenati fra i ministri di stato e fra i patrizi, reca le sue canzoncelle ne' palazzi di Chiaja e nelle splendide officine di Toledo, nelle locande e nelle bettole, e per ogni dove le sue strofe sono salutate d'un sorriso e d'una moneta...»⁹.

Di Giacomo così correggeva:

«... L'Azzolino acquistava la proprietà dei versi compensando il poeta con sei carlini e offrendogli un migliaio di copie della sua canzone stampata. Ne distribuiva il resto ai venditori ambulanti e costoro popolarizzavano la canzone 'fra ministri di stato e fra patrizi, ne' palazzi di Chiaja, nelle splendide officine di Toledo, nelle locande e nelle bettole', dice Regaldi...»¹⁰.

Solo perché il Tasso era un «bestione analfabeta» e non un poeta, si poteva far sapere di lui che otteneva sei carlini per ogni sua presunta composizione (se per le classi alte il «poetare» poteva configurarsi come «dulce litterarum otium», per un esponente delle classi subalterne anche il simulare di comporre *doveva* avere una motivazione economica: soltanto Zezza, Bo-

lognese, Sacco e altri privilegiati come loro potevano agire «gratis»). Ma presentare qualcuno che avesse avuto a che fare sia pure tangenzialmente con la «storia» della canzone come un poveraccio ridotto a trascinarsi da bettole a locande, elemosinando favori e denaro, era qualcosa che metteva in gioco la dignità di tutta la categoria! Meglio, allora, presentare una situazione più «professionale», che offriva la possibilità di richiamare le modalità in uso ai tempi in cui Di Giacomo scriveva. Scelta non indifferente se si pensi che l'argomento in questione erano le canzoni: qualcosa che si sosteneva fosse «sempre stata» e che si asseriva «sempre sarà». Ciò che è eterno, ciò che si trova in natura — e la canzone era una espressione della natura napoletana — non ha una vera e propria storia. Se, allora, se ne costruisce una è per provare che, nonostante il mutare dei tempi, degli uomini e delle istituzioni, nulla è realmente cambiato nella «sostanza».

Per una migliore lettura dei brani del Regaldi e di Di Giacomo bisogna tuttavia tener presenti anche i diversi periodi in cui furono scritti e le diverse motivazioni che li sostennero. Mentre per Di Giacomo la tesi fondamentale era quella che il «popolo» non crea ma al massimo copia, Regaldi aveva la palese ed opposta intenzione di documentare che non soltanto il popolo è creativo ma che

«... Ben considerando, non [...] è tanto aliena dal probabile la sentenza di coloro che opinano che l'Iliade non a un solo autore doversi riferire, altro non essendo che una collezione di antichissimi canti [...] i quali assunta epica veste vennero tramandati sino alle nostre generazioni. Onde io penso che qualche avveduto scrittore potrebbe delle molte canzoni del popolo trarre novelle canzoni da non disgradarne i più severi...»¹¹.

Se dunque per Regaldi la parola «popolo» era ancora carica di significati romantici, all'epoca di Di Giacomo essa era venuta assumendo connotazioni nuove e «pericolose». Non bisognava fare affidamento su classi che, specialmente dalla Comune di Parigi in poi, avevano dato tanto cattiva prova di sé, abusando della fiducia loro concessa. Molto meglio che venisse ribadito il concetto del loro bisogno delle classi «superiori». Queste benevolmente dovevano assumere il gravoso compito di guidare qualsiasi espressione — canora o politica — il popolo avesse voluto dare di sé.

Eliminato abbastanza drasticamente il «pericolo» di intrusioni «plebee» nel mondo dell'arte, e passato sotto tono ogni riferimento che potesse avvicinare il mondo della canzone a quello del denaro e delle merci, l'unica immagine che si fisserà nella memoria dei lettori sarà quella del barone Zezza, del Bolognese e del «buon Sacco», nell'atto di donare al popolano Tasso le loro poesie.

Ma la «galleria» degli artisti continuava.

Ecco il ritratto di Francesco Capponi, musicista non legato nello specifico al mondo della canzone, ma la cui vita, per chi abbia presenti le accuse

e i rimproveri che Di Giacomo muoveva ai «collegli» suoi contemporanei, suonava come un monito e un modello da seguire.

La composizione di alcune romanze «sentimentali» e «aristocratiche» aveva procurato al Capponi

«... qualche anno di vera celebrità. Egli non ne abusò mai: non peregrinò per le stamperie dei giornali, come fanno oggi parecchi dei suoi collegli, non pretese che la sua immagine ornasse le vetrine di via Toledo, non pettegoleggiò, né irrise, né si rose mai, neppur quando al lieto successo, il quale non gli aveva procacciato denaro, ma soltanto alcune lezioni di canto, cominciarono a venir meno le ali. S'accontentò di far l'insegnante, spese a Parigi — ove, diceva lui, s'andava a rifornir d'aria d'arte — il gruzzoletto che aveva ammucciato con le sue economie, e tornò a Napoli tal quale come n'era partito, allegro e *insouciant*...»¹².

O, ancora, i casi risalenti alla prima metà del secolo di Carlo Scalisi, musicista autore di *Dimme na vota sì*, il quale «... fu pregato dal Girard di scriverla per canto e pianoforte, e subito *Dimme na vota sì* fece parte del catalogo di quell'editore, il quale, caso strano all'epoca, regalò cinque copie della canzone all'autore!...»¹³ (cinque copie che costituirono l'unico compenso, almeno a quanto Di Giacomo lasciava intendere). Oppure quelli di Labriola, altro musicista legato alla canzone della prima metà del secolo, cui si devono molte musiche e arrangiamenti per album e canzoni da foglio volante, «poveretto, morto poi nella più desolante miseria!»¹³.

Poiché l'arte è incommensurabile, è necessario ed ovvio che a chi la pratici non venga corrisposto alcun compenso in denaro, oppure che questo sia visibilmente inadeguato o che, infine, si dissoci nettamente dalla retribuzione che corrisponde al «lavoro» (si lavora per procacciarsi l'indispensabile o, almeno, l'utile) per la destinazione chiaramente frivola e voluttuaria (es.: spendere tutto a Parigi, e tornare a casa più povero di prima).

Il non agire per denaro e, avendolo ottenuto, sprecarlo, è di per sé prova di follia o di arte. Cose, queste, in definitiva vicine l'una all'altra: il *poeta* non è forse il portatore di una sorta di *follia sacra*?

Coloro che si erano occupati di canzoni napoletane non erano stati ricompensati in denaro, né si erano curati di esserlo; e questo offriva ulteriore prova che la canzone era ed era sempre stata una espressione d'arte. Da ciò conseguiva direttamente che anche lui, Di Giacomo, servendo *la* canzone, altro non aveva mai fatto che servire l'*arte*.

La presa di distanza dall'universo delle merci veniva accentuata dal tono con cui Di Giacomo lo descriveva. Tutto il capitolo *Psicologia di Piedigrotta*, in *Napoli: figure e paesi*, ne è il migliore esempio¹⁴. In questa dura rappresentazione del mondo marginale di una Piedigrotta popolata di poeti falliti, di sciantose di piccola e dubbia fama, di musicisti ignoranti, Di Giacomo metteva in evidenza il «ridicolo e il pietoso» di una umanità in lotta per

emergere e proprio per questo soggetta a spietati meccanismi di mercato.

Ma, anche in queste pagine, fra *spostati* che cercavano con la millanteria di azzerare le distanze fra le aspirazioni e una realtà di umiliazioni e patteggiamenti, nel trionfo dell'incultura sull'arte concepita come studio e fatica solitaria, la decadenza e la mercificazione di un universo di valori e costumi, continua a fare da sfondo la pericolosità e l'aggressività delle classi basse, lo spettro di intrusioni e «vendette» plebee. La nuova civiltà di massa, l'industria come fonte di mobilità sociale sono, per Di Giacomo, dense di pericoli non solo per il mondo delle arti e delle lettere ma per l'ordine sociale nel suo complesso¹⁵.

Anche l'ultimo brano del capitolo *Piedigrotta*, in *Luci ed ombre napoletane*, può dare una idea dell'atteggiamento digiacomiano nei confronti dell'industria editoriale e delle figure che la popolavano:

«... La canzone concorre quasi ogni anno alle gare pubbliche che seguono nei teatri più vasti della città.

Chi non ha assistito a spettacoli somiglianti non può farsene un'idea. Il pubblico è dei più eclettici: v'è una coppia di sposini ch'è venuta a farsi i bagni di mare e a un tempo la luna di miele; v'è il forestiero *touriste*, inglese, francese o tedesco, al quale non par vero d'assistere a simili gazzarre per riferirne in qualche rivista del suo paese, e, specie se la rivista è francese, per dirne corna, come fanno sempre i nostri buoni vicini. V'è la signora aristocratica, alla quale il dialetto napoletano è dolce e caro come quello che più teneramente e musicalmente dice ad essa la parola *azzeccosa*, che sussurra al pianoforte, che strilla al mandolino e che palpitava sulla chitarra; e vi sono, giacché vi è la signora, i suoi cavalieri serventi, e v'è il prete volterriano che non teme o non ha scorno di avventurarsi in questi luoghi di perdizione. V'è l'artista che vuol cogliere il comico, il pietoso, il ridicolo di queste battaglie burlesche, il pittore che ne consacra all'albo i momenti e le persone, tragici o simpatici, il «poeta»(!) delle canzoni che si cantano (tremante, pallido, «modesto», fiero, sprezzante, asino, il più delle volte), v'è la *chanteuse* protestata, l'emulo del cantante in voga, vi sono le madri delle *chanteuses*, moltissimi padri per ciascuna di loro e v'è ancora il guappo che *appoggia*, *protegge* e *impone* la canzone del canzonista del suo rione.

E v'è, infine, calamità che nessuno scongiurerà mai, l'editore delle canzoni, che sale, scende, s'informa e domanda, prega, minaccia, accosta i commissari, trema, sospira, s'irraggia, protegge, sprottegge, ride, punge, fischia ed applaude. [...]»¹⁶.

A titolo di curiosità, ma anche di raffronto fra la posizione digiacomiana e quella della maggior parte dei suoi colleghi, si noti la diversità di atteggiamento di Ferdinando Russo nei confronti del mondo dell'industria editoriale. Mentre Di Giacomo prendeva da esso le distanze con ogni mezzo e lo descriveva come a lui lontano e completamente estraneo (al massimo, era dato identificarlo con quell'«artista che vuol cogliere il comico, il pietoso, il ridicolo di queste battaglie burlesche»), il Russo, pur ponendosi in una posi-

zione di signorile autorità, lo riconosceva come facente parte della sua vita di «poeta»:

«... Fra complimenti e strette di mano nasce la canzone! Il poeta grida al maestro: — «Voi siete un dio!» — e il maestro risponde mezzo tono sopra: — «Voi siete il Padre Eterno!» — L'editore, dal canto suo, si frega le mani dinanzi a tanto scoppio di fraternità, e pensa: — «La canzone è imbrocata; il poeta è contento del maestro, il maestro è entusiasta del poeta... E io darò un compenso di sette soldi al poeta e di undici al maestro, e mi farò firmare una carta nella quale è stabilito che la proprietà della canzone è mia per tutti i tempi e per tutti i paesi». Se la canzone piglia il volo [...] l'editore risponde: — «Le spese sono troppe, tutti cantano la nostra canzone, ma nessuno la compra... Io vi darò, nondimeno i «piccoli diritti» di rappresentazione...». E infatti mantiene la promessa. La Società degli Autori, a fine d'anno, conferisce al poeta tre lire e settantacinque di «piccoli diritti» e al maestro nove lire e sessanta... E le canzoni napoletane, gaie o sentimentali, satiriche o gioiose, girano tutto il mondo, accolte con indescrivibile entusiasmo, e fanno la fama e... la fame dei loro genialissimi autori. I quali non sono poi altro che pecore, e se ne vanno volentariamente tutti gli anni al macello. Dicono, è vero, l'un l'altro: — «Peccato! Le nostre canzoni si cantano e gli editori le vendono!» —. Ma non sono capaci di risolvere nulla contro la leggenda o la storia di favolose somme che ogni anno vengono raccolte... e si squagliano come cera al fuoco! Si parla, ogni anno, di decine di migliaia di lire; dopo di che si continua a borbottare, si indicano riunioni che non menano a nulla, si fanno timide proteste alla Società degli Autori (che non risponde o risponde... troppo esaurientemente) — e si riprova a tentare il pianoforte.

... L'editore ascolta impassibile; disprezza un po' la frase vecchia e il verso claudicante, crolla le spalle scontento, indi conclude: diciotto soldi al poeta e ventidue soldi al maestro, con la promessa del *primo premio* (a chiacchiere) e delle più ampie ovazioni alla *mattinata*, ed un *soffietto* sul giornale più importante... Ed anche quest'anno l'affare è fatto.

Iddio mi perdoni se pecco di troppo orgoglio. Io sono un poeta e di quei buoni — checché ne dicano certi accanitissimi ossessi [...] — ma ho la grande soddisfazione di poter dire che non ho mai implorato la misericordia di nessun editore o la compiacenza di nessun maestro. Chi ha voluto musicare e stampare roba mia, mi ha gentilmente interessato alla cosa; ed io ho sempre amabilmente risposto di sì, moltissime canzoni e macchiette dando gratis, altre dietro convenientissimi compensi. E desidererei che ciò facessero tutti i miei colleghi poeti, di accordo coi maestri di musica.

Visto che la canzone napoletana non morrà mai — e che tutti ce la invidiano come c'invidiano i tramonti, le albe ed il sole — non saranno certo domani gli editori — rifiutandosi di stamparla per non anticipar quelle tali spese — che la faranno sparire dall'orizzonte della musicalità partenopea. [...]»¹⁷.

Nell'universo personale di Russo entrava anche il vil denaro, sotto forma di «convenientissimi compensi»: egli riconosceva e descriveva con sufficiente esattezza come nel mondo della canzone fossero presenti e determi-

nanti i rapporti editore/autori, la pubblicità, i *soffietti* sui giornali, le manipolazioni dei concorsi, la claque delle mattinate e delle audizioni, la Società degli Autori, i compensi, i diritti, la proprietà letteraria. Russo non si curava di crearsi una immagine pubblica che lo qualificasse immediatamente come «poeta». Non a caso, era costretto ad *affermare* di esserlo.

Di Giacomo, al contrario, non si troverà mai nella necessità di dire di sé «Io sono un poeta», perché attraverso una miriade di minute informazioni, di fili analogici, di *exempla*, avrà già fatto in modo da scivolare graziosamente fuori dal mondo delle merci per passare in quello dell'arte, ed in modo da dare per sottintesa ed assodata la sua antica ed esclusiva appartenenza a quest'ultimo.

Diverso era anche l'atteggiamento dei due nei confronti di «colleghi» di livello culturale e di capacità contrattuale scadenti.

Russo sentiva lo «spirito di corpo» unirlo a quanti erano meno fortunati, meno noti o meno bravi di lui. Anche se rilevava «la frase vecchia e il verso claudicante» in chi ogni anno «tentava il pianoforte», ciò che di loro in realtà deprecava era l'essere pecore che si offrivano, senza segni di ribellione, al macello. Di Giacomo, al contrario, mentre gratificava di epiteti come «sguaiata», «volgare», «sboccata» e «insopportabile»¹⁸ la canzone dei suoi contemporanei, tendeva a porsi rispetto agli altri «canzonisti» su un piano completamente diverso: quello del giudice, dell'osservatore distaccato, senza nulla in comune con «simili gazzarre partenopee».

¹ L'industria editoriale napoletana non fu mai particolarmente prodiga con i suoi autori, a cominciare dalla quasi sistematica evasione della normativa sul diritto d'autore. Gli autori di testi, in special modo, furono spesso costretti non solo a una doppia attività (maestro elementare Cinquegrana, impiegato amministrativo agli *Ospedali Riuniti* Nicolardi, ispettore al *Museo Nazionale* Ferdinando Russo, bibliotecari Di Giacomo e Pagliara) ma anche a legarsi a più editori contemporaneamente — spesso illecitamente e all'insaputa dei diversi datori di lavoro — con conseguenti, pesantissime, corvées lavorative, specialmente in coincidenza delle Piedigrotte.

² Le esigenze produttive — come è stato già brevemente notato — determinarono rapidamente la standardizzazione delle canzoni e la loro serializzazione in sottogeneri e filoni. Di tale realtà si resero pienamente conto — oltre che il pubblico — tutti coloro che con la canzone ebbero a che fare per motivi professionali. I posteggiatori del secolo scorso avevano diviso le canzoni in cinque generi principali — *a grosse tammore, gavottistiche, piatose, 'e marina, serenate* (Cfr. Roberto De Simone, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, in «*Culture Musicali*», a. II, n. 3) — cui si aggiungevano le canzoni da varietà (*macchiette, duetti*, a loro volta suddivisi in *di voce, semiseri e comici*) e le canzoni d'ambiente (dette anche *di giacca*) su *guappi, camorristi* e questioni d'onore. C'era poi — per ognuno di questi generi — un repertorio di argomenti. Ad esempio la macchietta poteva tratteggiare alcuni tipi fissi (il cornuto contento, il vecchio libidinoso, il *gagà*, il *guappo 'e cartone*). C'era poi il generoso serbatoio dei doppi sensi che dava vita ad un filone molto ricco di esempi, oggi per la maggior parte caduti nell'oblio. I titoli di queste canzoni erano anche pesantemente allusivi: in essi sfilano instancabili fumatori di pipa, appassionati dell'hobby del traforo (con evidente allusione all'utensile adoperato), fanciulle che amavano dilettersi col burattino di Pulcinella o che pretendevano quel *lazzo* (lett. laccio, catena cui sospendere ninnoli, ma l'assonanza è fin troppo eloquente) che la madre e le amiche maritate avevano già ottenuto. In ciascuno di questi generi e sottogeneri sussistevano evidentemente precisi rapporti fra particolarità formali ed elementi contenutistici, legati a precise gabbie di scrittura e lettura.

³ Se all'immagine «mercificata» della canzone e del suo mondo l'industria culturale reagirà nel suo complesso con il tentativo di *valorizzare* la canzone come forma d'arte e occultare l'esistenza dell'industria editoriale, vi fu fra gli autori napoletani chi non si accontentò di adottare uno pseudonimo per «coprire» le sue connivenze con l'industria editoriale. Tale è il caso di Alfredo Mazzucchi, professore d'orchestra e compositore, che preferì svendere il proprio lavoro ad altri autori, perché questi lo facessero figurare come proprio. A Mazzucchi va riconosciuta la paternità della musica di *'O Sole mio*, tradizionalmente attribuita a Di Capua, per le edizioni Bideri.

⁴ Si veda a proposito Norbert Elias, *Famiglia, gruppo, stato, società*, in «*Prometeo*», a. I, n. 4, dic. 1983: «... Nell'ambito più generale della società i postulati ideologici e culturali sui problemi sociali consentono ancor oggi alla gente di abbandonarsi alle sue fantasie senza riconoscerle come tali. [...] Per quanto riguarda la convivenza sociale, i nostri pensieri e le nostre azioni sono ancora allo stesso stadio di sviluppo del pensiero e della pratica medioevale nei confronti della peste. Nelle questioni sociali la gente è esposta ancor oggi a pressioni ed ansie che non può capire. E siccome non si può reggere all'angoscia senza cercare di darsene una spiegazione, le carenze della comprensione finiscono per essere colmate dalla fantasia. [...] La parola «fantasia» sembra di per sé innocua. Ma qui non si discute del fatto che la fantasia gioca un ruolo indispensabile e molto positivo nella vita umana [...] Qui ci riferiamo invece ad un tipo particolare di fantasia, più precisamente, alle fantasie erroneamente applicate alla vita sociale. [...] Al giorno d'oggi ci piace pensare che l'elemento fantastico, che gioca un ruolo importante nel canalizzare verso certi scopi le azioni e le idee comuni di un gruppo è semplicemente uno schermo, niente più che un'attraente, eccitante maschera propagandistica. Immaginiamo che astuti leader se ne servano per celare i loro fini ambiziosi che sarebbero altamente

«razionali» e «realistici» rispetto ai loro «interessi». Naturalmente accade che talvolta sia così [...]. Ma, a ben guardare, non è difficile vedere quanto la concezione stessa di «interessi di gruppo» sia profondamente pervasa da idee tanto realistiche che fantastiche. [...] La peculiare sterilità di molte analisi delle ideologie deriva appunto dalla tendenza a considerarle strutture mentali fondamentalmente razionali, coincidenti con i reali interessi di certi gruppi. Il loro carico di sentimenti e fantasie, la loro realtà egocentrica ed etnocentrica, vengono trascurati, perché si presuppone che siano soltanto un travestimento calcolato di una realtà altamente razionale. [...].»

⁵ Questa produzione digiacomiana — a testimonianza di metodi di lavoro molto legati ai ritmi dell'industria, veloci ed efficaci — aveva frequenti scambi di materiali con il settore «serio» della sua attività. Egli era infatti solito «trasferire» da un brano all'altro, da una poesia a una canzone, espressioni, immagini, situazioni, intere frasi.

Risparmiava così tempo e fatica e riusciva ad operare una mediazione con la quale offrire al pubblico «messaggi [...] semplici in cui appaiono incastonati, a mo' di riferimento eccitante, stilemi tratti da messaggi ormai celebrati per le loro qualità poetiche» (Cfr. Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati*, cit.).

⁶ La raccolta Ricciardi del 1927 comprendeva 10 sezioni: *Sunette Antiche* (già pubblicati in *Sonetti*, Napoli, Tocco 1884; in appendice a *Zi Munacella*, Napoli, Pierro 1888, e alla 2^a ed. di *'O Funneco Verde*, ivi, 1891); *Voce Luntane* (già pubblicate col titolo *Vierze Nuove* in *Zi Munacella*); *'O Funneco Verde* (la cui 1^a ed. era del 1886); *Zi Munacella* cit.; *'O Munasterio* (1^a ed. Napoli Pierro 1887); *Canzone* (testi pubblicati in *Canzoni Napoletane* cit. e in *Chi chiagne, chi ride* cit.); *A San Francisco* (1^a ed. Napoli Pierro 1895); *Ariette e sunette* (1^a ed. Napoli Pierro 1898); *Vierze nuove* (pubblicati in una serie di cartoline, *Napoli Illustrata*, Napoli 1900); *Ariette e canzone nove* (pubblicati come *Canzone e ariette nove*, Napoli, Ricciardi 1916).

Nella raccolta del '27 risultano ripubblicate 74 canzoni (di cui solo 36 nella sezione loro dedicata). Vengono esclusi dalla pubblicazione — rispetto alle precedenti raccolte di Pierro (1898) e Ricciardi (1907 e 1909) — 42 testi, 37 dei quali erano nati come canzoni.

Su un totale di oltre 250 canzoni prodotte (tante sono quelle che si è riusciti a ritrovare), Di Giacomo ritenne opportuno riproporne al pubblico soltanto 111, ulteriormente ridotte, come si è visto, a 74 nella raccolta «definitiva». Di queste si ammetteva l'origine solo relativamente alle 36 della sezione *Canzone*, le altre 38 venivano disperse nel corpo della raccolta.

⁷ Salvatore Di Giacomo, *Luci ed ombre napoletane*, cit., oggi in *Il teatro e le cronache*, cit. Il brano che si riferisce all'inchiesta di Regaldi (Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, cit.), si trova nel capitolo *Piedigrotta*, che riproduceva l'opuscolo *Piedigrotta for ever* del 1901.

⁸ Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, cit.

⁹ Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, cit.

¹⁰ Salvatore Di Giacomo, *Luci ed ombre napoletane*, cit.

¹¹ Giuseppe Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, cit.

¹² Salvatore Di Giacomo, *Napoli: figure e paesi*, Napoli, Perrella 1909, oggi in *Il teatro e le cronache*, cit. Il brano si trova nel capitolo: *La canzone*.

¹³ Salvatore Di Giacomo, *Luci ed ombre napoletane*, cit.

¹⁴ Salvatore Di Giacomo, *Napoli: figure e paesi*, cit., qui veniva ripreso il paragrafo sulla *sciantosa* da *Piedigrotta for ever*, Napoli 1901.

¹⁵ «... Nelle grandi città come Napoli gli strati inferiori addensano una fermentazione oscura e sommovitrice: la *sciantosa* appartiene al bassofondo. È una delle sue creature. Buona, debole, vittima designata di qualche losco affare, ella, ignara e impavida, sospinge la sua giovinezza alla conquista della borghesia — e talvolta si vendica. La istigano la vanità e l'ignoranza. Quasi sempre la miseria». (Salvatore Di Giacomo, *Napoli: figure e paesi*, cit.).

¹⁶ Salvatore Di Giacomo, *Luci ed ombre napoletane*, cit.

¹⁷ Ferdinando Russo, *Come nasce la canzone*, in *Piedigrotta 1907*, a cura di F. Russo, Napoli, Pierro 1907.

¹⁸ Cfr. Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta e la sua canzone*, in *«Musica e Musicisti»*, Milano 15 ott. 1903.

L'invenzione della tradizione

Salvatore Di Giacomo fu anche colui che, traendo spunti e materiali dalla vasta letteratura esistente sulla città e dalla pubblicistica che si occupava di canzoni già da una ventina d'anni, ne ordinò e tratteggiò una storia che ebbe notevoli influenze su quella che ne sarebbe divenuta l'immagine ufficiale ed accreditata.

L'operazione fu portata avanti con pubblicazioni che andavano da *Celebrità Napoletane* del 1896 a *Piedigrotta for ever* del 1901; da *Napoli: figure e paesi* del 1909 a *Luci ed ombre napoletane* del 1914. In esse venivano utilizzati, tagliati, modificati e adattati più o meno sempre gli stessi brani (le cessioni più frequenti erano da *Celebrità Napoletane* a *Napoli: figure e paesi* e da *Piedigrotta for ever* a *Luci ed ombre napoletane*) a dimostrazione di un modo di lavorare fortemente condizionato dalle esigenze dell'editoria e, spesso, abbastanza «spregiudicato».

Tale «spregiudicatezza» non consisteva soltanto nel fare un uso quanto più possibile produttivo del proprio lavoro ¹, ma anche nell'utilizzazione molto «libera» del patrimonio culturale dialettale, nonché delle informazioni tramandate da quanti si erano interessati dello stesso patrimonio nei periodi precedenti.

Una pratica che gli fu rimproverata da «puristi» come Molinaro Del Chiaro, curatore della raccolta *Canti popolari raccolti in Napoli* del 1880, nonché ex-accademico dei Filopatrìdi, fu l'uso molto libero del dialetto nelle canzoni e nei versi dove prediligeva la dolcezza e la musicalità della composizione e la maggiore comprensibilità del testo da parte di un pubblico italiano alla osservanza delle regole grammaticali e ortografiche. Se pensiamo alle interminabili dispute che, soltanto qualche anno prima, avevano impegnato i Filopatrìdi intorno alla forma corretta degli articoli determinativi, possiamo immediatamente misurare lo scandalo che tali arbitrii potevano provocare negli amanti di cose patrie. In più, egli utilizzava molto liberamente le testimonianze ed i documenti a sua disposizione per ricostruire, anzi ricreare, una storia della canzone che rispondesse ai suoi desideri e alle sue esigenze. Anche qui, il raffronto con il pignolissimo filopatrìda Martorana può evidenziare una differenza che non è soltanto quella che intercorre fra un erudito ed un abile e moderno operatore culturale, ma segnala anche un distacco culturale «generazionale» dalla tradizione ².

Anche nella riscrittura della «storia della canzone» confluirono diversi aspetti: dall'indagine sui «misteri» di Piedigrotta e sull'origine dell'uso di presentarvi canzoni — e la ricerca di una possibilità di collocare in era «mitica» l'origine degli annuali concorsi — alla rievocazione dei protagonisti del passato che sfociava nell'individuazione degli autori cui attribuire le canzoni antiche ma anche nella precisazione dei caratteri, della figura, dell'estrazione sociale dei «poeti».

Il discorso su Piedigrotta, in virtù di quanto si scriveva ormai da anni sulla festa e in relazione alla tendenza di presentare le manifestazioni popolari come vestigia di più antiche civiltà, che riverberavano la loro importanza storica sulle manifestazioni del presente e contribuivano a fondare le identità individuali e collettive, non presentava per Di Giacomo particolari difficoltà, né offriva occasioni per «riscritture» particolarmente «fantasiose». In *Piedigrotta for ever* egli seguì l'ormai consolidata tendenza di far risalire i festeggiamenti piedigrotteschi alle feste popolari dell'antica Roma, chiamando Gitone, Encolpio e Ascilto — protagonisti del *Satyricon* di Petronio e presenti sul calar del giorno alle antiche celebrazioni nella grotta di Pozzuoli — a testimoniare la «somiglianza di costume fra que' napoletani, del tempo di Nerone e i napoletani del tempo nostro»³. Di qui proseguiva ripercorrendo tutto l'itinerario della storia napoletana nei suoi riflessi nelle celebrazioni piedigrottesche.

Sfilavano così nell'opuscolo Spagnoli, Austriaci e Borboni fino a Garibaldi e Cialdini, termini ultimi tradizionali di tutte le rievocazioni storiche piedigrottesche, a indicare come con l'unità d'Italia una stagione napoletana si fosse irrimediabilmente chiusa. La partecipazione di Garibaldi ai tradizionali festeggiamenti settembrini, appena pochi giorni dopo il suo trionfale ingresso in città, era anche vivacizzata da un aneddoto:

«... Un bravo popolano, il Russo, ha rispettosamente suggerito al dittatore di mostrarsi tenero di immagini e, nel passare che Garibaldi ha fatto davanti alla chiesa del Carmine, il 7 settembre, il Russo, ch'era in serpa alla carrozza, s'è voltato addietro per dirgli: «Don Pe', levateve 'o barretto, si no abbuscammo!»...»⁴.

Più che nobilitare la festa «dimostrandone» la continuità ininterrotta dai tempi dell'impero romano, più che mettere in rilievo il carattere di «forza» che essa rivestiva per i napoletani, tale da costringere persino Garibaldi a «tirar giù il berretto», Di Giacomo non poteva fare.

Mentre poteva più agevolmente, in un campo meno battuto da storici, ricercatori ed eruditi, e seguendo uno specifico invito di Benedetto Croce, stabilire l'«origine» dei concorsi di Piedigrotta che imperversavano in quei tempi, rivisitando a suo modo l'origine dell'uso di presentare canzoni durante le celebrazioni settembrine:

«... È stato soltanto nella prima metà del secolo decimonono che la canzone, assunta a vera istituzione partenopea, ha cominciato a muovere verso Piedigrotta, accompagnata da nacchere, tamburelli, putipù, scetavajasse e triccabballacche, nella dolce notte settembrina.

È stato di que' tempi [...] ch'è nata *Te voglio bene assaje*, la prima canzone popolare cantata a Piedigrotta nell'anno 1835. Ne scrisse i versi un eccellente uomo che si chiamava Don Raffaele Sacco [...]. Raffaele Sacco potette darsi liberamente allo studio delle lettere e in particolare alla poesia.

Tra quella in lingua e tra l'altra in cui avevano scritto il nostro immortale Cortese, e il Capasso e il Basile egli scelse quest'ultima la quale aiutava l'indole sua lepida e gioconda. Così ogni tanto, il buon Don Raffaele Sacco faceva allegramente capolino, salutato dagli applausi dei più formidabili giocatori di *tressette* e di *calabresella*, in qualcuna delle nostre allegre *periodiche*, durante le quali si sorbivano, seduti al fresco del balcone, certe *formette* famose, piccoli gelati inventati dal caffettiere Gennarino Durante. E, fra tanto, le figlie del caffettiere suonavano il *Pirata* a quattro mani.

Una di quelle sere — e fu nel settembre 1835 — Don Raffaele annunciò di aver scritto una canzoncina. Appunto c'era un tenore del *Teatro Nuovo* in casa della signora X... e *Te voglio bene assaje!* — la canzoncina di Don Raffaele fu cantata lì per lì per la prima volta da quel tenore, con un coro che s'andava entusiasmando sempre più ad ogni strofa. All'ultima strofa, erano le due della notte, un secondo coro si unì al primo: salivano le voci dalla via ed i cantori erano dei popolani i quali, raccolti sotto le finestre fin da quando le prime note avevano vibrato per quell'aria sottile e fresca settembrina componevano un *pieno*, inaspettato e sonoro, all'appassionato finale. Corsero tutti alle finestre: il povero don Raffaele si mise a piangere come un ragazzo e, sospinto al parapetto anche lui, mentre di sotto urlavano: Bene! Bravo!, egli balbettò con le braccia levate: *Beneditte! Beneditte!*... [...] Così fu fatta la prima autentica, geniale, simpaticissima canzone di Piedigrotta. Altre di quel tempo le fecero concorrenza la *Bella Ciardenera* per esempio, e *Chi t'ha fatta sta bella scarpetta?* e *Don Ciccillo alla fanfarra*; ma nessuna ebbe la voga di *Te voglio bene assaje!*, che si cantava da per tutto, nella cantina di *Verdone il Siciliano* al vico Campana, nel salotto aristocratico, nel negozio di musica di Girard e compagni, nella sartoria di madama Cardon, in piazza, a teatro, in carrozza, da per tutto. [...]

La canzone di Sacco — a quanto ne so io che io che mi son rivolto al pronipote di lui, Riccardo Carelli, ottico a Napoli in quella vecchia bottega del Sacco alla vecchia via Quercia e ben memore di quanto diceva il nonno — fu posta in musica da Gaetano Donizetti. [...]»⁵.

In questo episodio tutto sembrava essere troppo perfetto per esser vero; tutto combaciava, tutto tornava: la canzone, universale forma d'arte, conquistava tutti i cuori spontaneamente, naturalmente. I cuori «popolani» in quanto trasposizione del loro sentire ma anche quelli affinati e ingentiliti dalla cultura. Il suo autore era persona istruita, non ignara delle regole della poesia, delle quali «potette liberamente darsi allo studio», in grado di scegliere fra la lingua ed un vernacolo colto, di alte tradizioni. L'accompagnamento musicale era di Gaetano Donizetti, l'esecuzione addirittura di un tenore del *Teatro Nuovo*: la direttrice dell'acculturazione andava, dunque, do-

verosamente dall'alto verso il basso. Dulcis in fundo, il tutto si svolgeva in prossimità della Piedigrotta, di quella festa ormai divenuta il più importante momento per il lancio delle canzoni.

Questo episodio era del tutto inedito prima della pubblicazione in *Celebrità Napoletane* (1896), dove veniva presentato come il racconto di un ipotetico anonimo amico di Raffaele Sacco, testimone oculare degli eventi narrati. La mancanza di riscontro nei pur minuziosi ricercatori contemporanei e precedenti, fa sospettare il tentativo di conferire origini lontane e un po' fiabesche alle annuali «bagarre» canzonettistiche.

La successiva pubblicazione dell'episodio fu in *Piedigrotta for ever* (1901). Ma mentre la prima stesura denunciava anche nello stile e nel tono i caratteri dell'opera di fantasia, la seconda — forse in virtù del fatto che avrebbe visto la luce in un album piedigrottesco, opera minore e scarsamente suscettibile di controllo — si rivestiva di un'aura di «verità» storica.

La successiva pubblicazione in *Napoli: figure e paesi*, del 1909, riprendeva la prima versione.

Nel frattempo, però, la «notizia» data in *Piedigrotta for ever* era stata raccolta e utilizzata da Gaetano Amalfi per il suo *La Canzone Napoletana*, pubblicato per la prima volta a puntate su una tribuna autorevole come il «*Giambattista Basile*» nel 1907, e ristampato in volume nel 1909.

Dal che derivò la consacrazione «scientifica» dell'episodio che Di Giacomo ripubblicò nella forma della seconda stesura in *Luci ed ombre napoletane* del 1914, nonché la magica trasmutazione della scrittura in avvenimento. La circolazione stampata trasformò in «Storia», dunque in qualcosa di produttivo di avvenimenti o quanto meno di atteggiamenti, ciò che in origine era stato probabilmente «solo» creazione fantastica.

Operazione di fantasia che però si pose a monte di un processo e, conferendo determinati significati alle sue risultanti, cambiò qualcosa nella realtà del vissuto: lo «sguardo» degli uomini, le loro interpretazioni e, dunque, le loro azioni.

Ancora in *Piedigrotta for ever*, poche pagine prima dell'episodio riguardante Sacco, troviamo il veloce tratteggio di una «genealogia» della canzone:

«... Alle villotte cinquecentesche e secentesche eran succedute in Napoli le canzonette che il popolo ripeteva uscendo dalle parecchie baracche ove si rappresentavano «commedie dell'arte», o dai teatri come il *Fiorentini* o il *Nuovo*, i quali accoglievano l'opera buffa di Paisiello o di Cimarosa, di Piccinni e di Pergolesi. Ancora, in quel felice settecento, così calunniato e pur così pieno di grazia, si canterellavano le vecchie canzoni famose, di cinquant'anni avanti. E una, detta canzone di Salvator Rosa, faceva, stampata sulla umile carta del tempo, il giro delle taverne e delle piazze. Era, per tradizione, attribuita al pittore che a un tempo fu poeta, attore e filarmonico. La tradizione lo diceva, e lo dice, autore così dei versi come della musica: e quell'aria popolana, così, rimonta al seicento [...].

Del settecento si ricordano tre o quattro canzonette molto popolari in quel tempo: la *Molinarella* che fu cavata dall'omonima opera buffa del Piccinni; *Lo frate nnammorato* che parimenti fu tolta dall'opera del Pergolesi che aveva lo stesso titolo; *Ammore è na pazzia*, e qualche altra. [...] Or il popolo, che frequentava di quegli anni i teatri assai più che oggi non faccia, prese di quelle e altre opere le melodie più facili: così la *Molinarella* e *Lo frate nnammorato* e *Annuccia* e *Ammore è na pazzia* diventarono canzoni della piazza e, stampate su ruvidi fogli volanti, si cominciarono a vendere un grano l'una, assieme alla vecchia *Michelemmà* di Salvator Rosa...»⁶.

A proposito di questa *Michelemmà* c'è da segnalare che non risulta né che Salvator Rosa avesse mai scritto nulla in dialetto napoletano (anche se qualche «voce» in merito doveva correre, poiché Martorana ne inserì il nome e la biografia nel suo *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, pur non potendone segnalare alcuna produzione) né che prima d'allora, a partire dalle più antiche citazioni della canzone, quest'ultima e il pittore seicentesco fossero mai stati accostati⁷. Come scriveva Di Giacomo non è impossibile che la canzonetta fosse attribuita a Salvator Rosa dalla tradizione. Non sarebbe questo il primo caso di nome famoso entrato a far parte delle conoscenze popolari: si pensi al caso napoletano di Virgilio «mago». Né sarebbe il primo tentativo di dare un'origine ed un autore ai canti tradizionali che la voce popolare, secondo una testimonianza raccolta da Molinaro Del Chiaro, vorrebbe tutti attribuibili a *Cupido*⁸. È però indicativo che Di Giacomo si affrettasse ad adottare un'attribuzione che, non essendo assolutamente suffragata da alcun indizio né tantomeno da alcuna prova, aveva il merito di confermare il quadro che egli stesso voleva disegnare.

È inoltre da notare come nella stessa *Piedigrotta for ever* ed in un articolo apparso nel 1903 su *Musica e Musicisti* (il periodico Ricordi che sostituì la «Gazzetta musicale di Milano») Di Giacomo avesse inserito la «riproduzione» di un foglio volante in cui la canzone appariva a firma del pittore. Ma il facsimile era un «falso», «una scherzosa invenzione» dello stesso Di Giacomo⁹.

Così egli non dichiarava esplicitamente che la canzone era stata scritta da Salvator Rosa, ma, come frequentemente si può notare in queste ricostruzioni inerenti la canzone e la sua storia, metteva in atto un meccanismo che attraverso una trama di indizi e segnali portava il lettore stesso, coinvolto in un raffinato gioco di induzioni e deduzioni, a creare un «fatto» mai completamente ed esplicitamente «detto» ma «mostrato», così da avere una evidenza e una incontestabilità che sembravano prescindere dalla volontà stessa dello scrivente.

Il periodo storico sul quale Di Giacomo si diffuse maggiormente, anche perché poteva basarsi su un vasto lavoro già svolto in questo senso, fu quello immediatamente precedente la grande esplosione di popolarità e di vendite della «nuova» canzone.

Innanzitutto egli ricostruì un «olimpò» di poeti della canzone, progenitori diretti dei suoi contemporanei: il barone Zezza, Giulio Genoino — che ogni anno stampava «a sue spese» (mai per lucro, per carità!) una *Nferta*, oltre a collaborare con l'«*Omnibus*» e il «*Poliorama Pittoresco*» — Domenico Bolognese, Marco d'Arienzo — che componeva canzoni per la musica di Mercadante — Raffaele Colucci — bibliotecario della biblioteca municipale Cuomo — e così via.

L'attribuzione delle varie canzoni a ciascuno di questi poeti è oltre modo sicura e rivela, ancora una volta, un uso delle fonti abbastanza libero.

Infatti le ricerche che fino a quel momento erano state svolte sugli autori di canzoni risalenti alla prima metà del secolo risentivano tutte di un equivoco di fondo: pretendevano di trattare allo stesso modo due prodotti fondamentalmente diversi, la canzone popolareggiante e popolarasca e la canzone «d'autore».

Per affermare la diretta discendenza della seconda dalla prima, ma soprattutto riconducendo una situazione poco nota ad una conosciuta e familiare, tutti coloro che affrontarono l'argomento andarono incontro a incredibili rompicapo, poiché era certo difficile identificare l'autore di un prodotto che, una volta entrato nel circuito di produzione e diffusione, diveniva di pubblico dominio. Come si è detto, infatti, per buona parte dell'800 la canzone era stata una sorta di canovaccio, una traccia della quale restavano più o meno invariati il titolo, il tema, a volte parzialmente il testo, qualche frase o spunto musicale, mentre tutto il resto, e specialmente il nome dell'autore, variava a seconda dello stampatore e dell'edizione.

Di qui i dubbi, le esitazioni, le accuse di «plagio» e di «furto», la disperata ricerca di datazioni certe che tormentarono tutti coloro che cercarono di riordinare l'argomento.

Ma, mentre gli altri si erano dibattuti in terribili incertezze cercando di mettere d'accordo raccolte e fogli volanti, Di Giacomo scelse ancora una volta soltanto quelle informazioni che gli permettevano di non inserire nella sua genealogia alcun elemento «spurio».

Nello stesso modo utilizzava i fogli volanti, che certamente dovevano passargli numerosi fra le mani ma dei quali di regola non faceva menzione, soltanto nel caso sembrassero offrirgli spunti e personaggi degni di comparire fra i suoi «antenati».

È il caso di *Fenesta ca Lucive* e di Mariano Paoletta, «non umile» e «né pure sconosciuto»¹⁰ autore di un centinaio di fogli volanti e di qualche strenna, nonché «editore» di un giornale, «*Lo Spassatiempo*», «ove la sua Musa trovava libero sfogo»¹⁰.

Il foglio volante di *Fenesta ca Lucive* firmato da Paoletta dava modo a Di Giacomo di ribadire due delle sue tesi favorite: la canzone non può provenire dal «popolo» ma solo giungere ad esso «dall'alto», in modo da essere appresa, ripetuta, deformata, corrotta; in secondo luogo la ripresa e la rielabora-

zione di questi grossolani e incompleti frammenti poteva essere compito e cura soltanto di intellettuali dotati di capacità tecniche, formali e di «cultura».

Tale sarebbe stato il caso della canzone in questione, riferita alle vicende della baronessa di Carini, Caterina La Grua. Il poemetto da cui sarebbe derivata era stato scritto fra il 1567 e il 1568 da Matteo di Ganci, «notaio e poeta palermitano»¹⁰. Egli «di studi classici non dovette esser digiuno; certe mosse del suo poemetto [...] ricordano i migliori maestri; il tratto è squisito, rapido, incisivo, la melodia è dolce, la drammaticità è viva e palpitante»¹⁰. Giunta per imperscrutabili vie e ragioni sulle «bocche delle popolane»¹⁰ e da esse trasformata, l'opera di di Ganci sarebbe stata infine ripresa da Mariano Paoletta che «rimpolpò e rimpastò i brani di un canto passionale [...], e qualcosa di più egli fece: aggiunse una conclusione ad esso, volle che quell'interrotto lamento terminasse, secondo certe regole retoriche d'arte, come un commiato»¹⁰.

La musica che accompagnava la canzone in una riduzione raccolta da Cottrau sarebbe poi stata scritta da Luigi Ricci che, rifacendosi ai modi rossiniano e belliniano, seppe, come tanti altri compositori della sua epoca, «interpretare quello special nostro sentimento popolano»¹⁰ e trovare «facilmente la melodia che sembrava uscita dall'impeto passionale della nostra gente»¹⁰. In conclusione: «il popolo non c'entra: il popolo non crea, prende, e talvolta certi maestri di musica son popolo, per così dire»¹⁰.

Per quanto riguardava gli autori di quella canzone che aveva «ripreso voga sulla fine del secolo decimonono»¹¹, Di Giacomo citava Costa, Tosti, De Leva, Valente e Caracciolo «benemeriti del nostro canto espressivo e armonioso»¹¹, delineando grazie ad essi un mondo di musicisti seri, il cui «vero lavoro» consisteva nello scrivere musica «seria», che si erano concessi per breve tempo, anche se con entusiasmo, ardore, «arte», ad un genere più «popolare».

Del tutto differente il tono usato nei confronti della generazione immediatamente successiva.

Nell'articolo *Piedigrotta e la sua canzone*, apparso su «Musica e Musicisti» il 15 ottobre 1903, Di Giacomo si esprimeva, infatti, molto duramente:

«... Oggi Di Capua, Gambardella, De Gregorio e Fonzo, Nutile e Di Chiara, pur producendo ogni anno sei o sette volte più di quegli altri che li hanno preceduti, non riescono a farli dimenticare. Sì, hanno ingegno, hanno qualità melodiche, agilità di movimento, hanno tante cose belle e personali, ma non hanno misura. La canzone di Piedigrotta come tutte le espressioni di certi conglomerati degni davvero di studio, ha la sua psicologia, è un brano di vita napoletana che soltanto un napoletano cosciente potrebbe sottilmente notomizzare. Il forestiero che non va tanto per il sottile, la prende com'è, come si pigliano i vermicelli, come cerca in ogni paese nuovo per lui le peculiarità caratteristiche che lo distinguono. Ora, qualche volta, quando i *posteggiatori* si piantano loro davanti alla tavola a Posillipo o si mettono a strimpellare sotto le finestre dell'alber-

go, questi disgraziati *touristes* li fanno pregare di... ripetere ancora una volta *Marechiaro* o *Santa Lucia*. Egli è che la nuova musa prolifica e proterva non li diletta più, ma li schiaffeggia: la canzone napoletana, divenuta generazione di plebe, urla, salta, è volgare, è sguaiata, è sboccata, è insopportabile [...]»¹².

La realtà produttiva che faceva da sfondo a questo articolo era adombrata in poche espressioni: questa «musa prolifica e proterva» che produceva ogni anno «sei sette volte più» che in passato apparteneva a un'industria editoriale in cui si andavano delineando tentativi di accentrimento e di semi-monopolio, si accentuavano l'organizzazione, la divisione del lavoro, la strutturazione degli apparati, si profilavano tentativi di associazione e consorzio fra le varie figure professionali. Mentre, d'altra parte, si profilava una spiccata frammentazione dell'offerta e della produzione; nascevano case editrici sempre più piccole e sempre meno professionali; cominciava anche per i grandi del settore la rincorsa a margini di profitto sempre più esigui e messi in crisi, oltre che dall'andamento generale dell'economia meridionale e napoletana, dalla concorrenza sempre più forte e dall'impossibilità di gestire l'intero ciclo produttivo.

Il tutto si traduceva, sul piano pratico, nell'intensificazione della produzione, nell'introduzione sul mercato di operatori meno costosi per gli editori, più duttili alle loro esigenze ma anche meno preparati sul piano tecnico e culturale e, in definitiva, in una sempre maggiore evidenza dell'apparato produttivo, nella sua crescente invadenza nei campi della creazione e dei rapporti autore-pubblico. L'articolo dal quale è tratto il brano riportato era un estratto dell'opuscolo *Piedigrotta for ever* (1901). Bisogna, tuttavia, rimarcare la differenza di toni fra lo scritto apparso in *Musica e Musicisti* e quello dal quale traeva origine. In *Piedigrotta for ever* Di Giacomo, pur non esprimendosi del tutto positivamente nei confronti dei colleghi, rimaneva comunque alieno da accenti troppo violentemente censori:

«... Adesso il popolo canta le facili melodie di Edoardo Di Capua, di Salvatore Gambardella, del De Curtis, del Natile, del De Gregorio, di Vincenzo di Chiara e di tanti altri che si son succeduti a que' primi maestri della canzone, e che certo non li fanno dimenticare. Di questi facili compositori qualcuno non ha neppur conosciuto da lontano non dico il contrappunto, ma la porta del conservatorio di San Pietro a Majella. Tuttavia quanto calore, quanta piacevole gaiezza, e che penetrante sentimentalità in parecchie delle loro composizioni ispirate [...]. Gli altri si somigliano un po' tutti: nessuna cultura musicale, qualcuno nemmeno sa scrivere la musica, nessuno la lima. Tutti i meriti, infine, e tutti i difetti degli estemporanei. E pur le canzoni di questi compositori si cantano, pigliano voga, passano i monti ed il mare! Egli è che sempre vi s'agitano dentro il nostro impeto meridionale e quel singolare sentimento, tenero e penetrante, che caratterizza tutta la nostra gente. [...]»¹³.

Tanta «tenerezza» di giudizio aveva probabilmente origine dal fatto che *Piedigrotta for ever* faceva comunque parte di una campagna promozionale per la canzone, nonché dal fatto che si destinava — a differenza dell'articolo per il milanese «*Musica e Musicisti*» — ad un pubblico prevalentemente napoletano.

Nel 1914 *Piedigrotta for ever*, che aveva visto la luce come pubblicazione d'occasione, sia pure di altissimo livello e per questo non rientrava ancora nel novero delle opere «serie», venne ripubblicato integralmente in *Luci ed Ombre napoletane*, riconosciuto e fatto «nascere» al mondo della letteratura. Il passar degli anni consentì, dunque, di far rientrare quelle che nel 1901 erano le «nuove leve» della canzone, nella sua leggenda. Far slittare progressivamente in avanti — man mano che gli anni avanzano — i confini temporali che delimitano l'«olimpico» dei *veri* poeti e musicisti cantori dell'«anima immortale di Napoli» (fermo restando che i contemporanei sono sempre dichiarati incolti, sprovveduti, «asserviti all'industria», etc.), è una caratteristica che ha accompagnato per molti anni la letteratura sulla canzone: mentre nel presente ciascuno poteva constatare di persona l'invasione dell'editoria e del mercato nel campo della creazione, il passato si prestava ad essere più agevolmente mitizzato.

Così, ed anche perché i musicisti sopra nominati avevano ormai accumulato meriti e successo e conquistato posizioni tanto solide da farli apparire *super partes* nelle «gazzarre» piedigrottesche, Di Giacomo poté riaccogliere pubblicamente, e in sede degna, il loro «impeto meridionale» fra le manifestazioni lecite.

Se tutta la pubblicistica che aveva accompagnato le canzoni — escludendo la produzione di una minoranza di eruditi e «amanti di cose patrie» — aveva mirato principalmente alla vendita del prodotto, sembra che per Di Giacomo questa fosse uno scopo secondario e accessorio, se non addirittura una conseguenza non voluta.

Ciò che veramente gli interessava era la propria immagine di letterato: solo in funzione di questa ammetteva, scartava, modificava le caratteristiche di persone, fatti, documenti che avessero attinenza con uno dei suoi campi d'azione. Pur tenendo conto in qualche caso (come, appunto, quello di *Piedigrotta for ever*) delle esigenze dell'industria editoriale, egli badava innanzi tutto a prendere le distanze da un mondo in cui trasparivano troppo chiaramente regole e meccanismi di mercato.

Nei suoi scritti — fra stampe, ristampe e rimaneggiamenti — la trama delle falsificazioni, delle mezze verità, delle verità utilizzate funzionalmente, che acquistano significato semplicemente in virtù della posizione che occupano nel discorso, forma un grande gioco a incastro, i cui vari aspetti combaciano e si confermano l'un l'altro senza mostrare le forzature né le giunture. Il quadro finale che ne risulta, oltre a costituire non piccola parte della fortuna presente e passata del suo autore, ha avuto un ruolo determinante

nella sorte della canzone, anche perché la sua forza era moltiplicata dal fatto di rispondere perfettamente tanto ai bisogni psicologici di Di Giacomo che a quelli dei suoi lettori.

Infatti, l'operazione condotta da Di Giacomo non fu sempre o del tutto coscientemente predeterminata e voluta; si svolse anzi spesso fra il conscio e l'inconscio.

Certamente in essa aveva parte la nuova libertà con la quale gli intellettuali più consapevoli e moderni della «nuova Napoli» guardavano al patrimonio tradizionale cittadino, abbandonando ogni forma di «reverenza» per una cultura divenuta ormai chiaramente marginale e ogni volontà di conservazione, di protezione della lingua, delle usanze, delle tradizioni nelle loro forme originarie e «pure».

A questo nuovo atteggiamento non erano certamente estranee le esigenze dell'industria culturale, cui questi nuovi intellettuali erano per la maggior parte legati. Ma accanto a ciò bisogna tener presenti le profonde lacerazioni interiori cui essi andavano incontro, perché la vecchia cultura, i vecchi orizzonti, seppur sacrificati in omaggio a superiori esigenze e prospettive, continuavano a mantenere funzioni simboliche molto importanti. E in questo quadro va letta anche la «libertà» che Di Giacomo usò nella manipolazione e riscrittura della «storia» della canzone.

A questo proposito c'è da supporre che, più che voler coscientemente «falsificare» gli avvenimenti, egli scegliesse istintivamente fra ciò che giornalisti, eruditi, scrittori e amanti di cose patrie avevano selezionato prima di lui e preferisse, quei fatti, persone e aneddoti che potevano servirgli a proiettare un'idea di sé quale avrebbe voluto essere, o quale realmente sentiva di essere.

Ed è probabile che anche lì dove operava falsificazioni delle quali non poteva non essere cosciente, egli non pensasse di creare qualcosa che sarebbe stata «presa sul serio», di porre punti di riferimento che da quel momento sarebbero divenuti obbligatori e normativi per i fruitori ed i futuri «esperti» di canzoni napoletane.

Infatti solo in un secondo momento le creazioni letterarie di Di Giacomo divennero elementi di «storia», e non soltanto ad opera sua.

Probabilmente, adottando la propria griglia interpretativa per gli avvenimenti sui quali si documentava, egli davvero vi leggeva soltanto quanto gli era utile a confermare la propria idea di sé, della sua opera, di quello che per lui era stata e avrebbe dovuto essere la canzone napoletana.

I lettori a loro volta, trovando la sua opera rispondente alle proprie aspettative ed ai propri bisogni, la lessero come un «documento», una testimonianza diretta, la verità.

In quest'ottica Di Giacomo non è stato l'unico autore della organizzazione dei fatti e concetti che crearono l'immagine della canzone. Intanto perché la sua elaborazione si basava su un lavoro collettivo cui cooperò

l'intera industria culturale napoletana. Ma soprattutto perché la sua opera scatenò nell'ambiente cui era destinata un fenomeno di partecipazione attiva, col solleticare nei fruitori gli stessi punti deboli — frustrazioni, ansie, fantasie, desideri ed aspirazioni — che per Di Giacomo stesso erano stati la molla fondamentale e quasi inconscia della produzione. Allora, forse, il più grosso lavoro di storificazione degli scritti digiacomiani lo hanno svolto gli altri; quanti, cioè, vi hanno cercato le fonti per una storia della canzone ed hanno conferito loro autorità proprio perché vi trovavano tutti gli elementi che rendevano possibile *credere* nel mito della canzone. E continuarlo.

¹ Tutta la produzione digiacomiana è caratterizzata dalla ripresa e, talvolta, dalla ripetizione. Se questa pratica ha dato vita a risultati felici — come nelle rielaborazioni teatrali di novelle — fu, in altri casi, strettamente legata ad esigenze editoriali, spia di stanchezza e di perdita di vigore creativo. (Cfr. Antonio Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori 1972). Si veda anche, al proposito, la nota 5 del paragrafo precedente.

² La tradizione culturale napoletana e gli usi e costumi popolari furono oggetto di studio per molti degli operatori dell'industria culturale napoletana. C'è da pensare che nei confronti di questo retroterra essi nutrissero stati d'animo ambivalenti. Da un lato questi operatori partecipavano dei disagi cittadini; di conseguenza, il "popolare" e la tradizione assunsero per essi significati di recupero di valori, miti e atmosfere del "passato", di vicinanza alle radici. D'altro canto essi ricercavano in canti, usi, tradizioni, motti, precedenti e materiali da utilizzare nell'ambito della loro attività nell'industria culturale. Di Giacomo fu forse fra quanti si applicarono maggiormente a questi studi, e anche fra quanti risentirono in maggiore misura di questa ambiguità.

³ Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, Napoli 1901.

⁴ Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, cit.

⁵ Salvatore Di Giacomo, *Il Teatro e le cronache*, cit.; la versione qui riportata è quella di *Piedigrotta for ever*, cit.

⁶ Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, cit.

⁷ Forse l'equivoco su Salvator Rosa e *Michelemmà* ebbe origine da Charles Burney, anche se Di Giacomo non vi fa riferimento come fonte. Burney, venuto in Italia intorno al 1770, comprò una raccolta manoscritta di musiche appartenuta al celebre pittore e, tratto in inganno da un titolo apocrifo, diede corpo alla fama di compositore del Rosa. Il libretto, però, non conteneva che tre composizioni in versi del Rosa stesso e *Michelemmà* è da ritenersi sicuramente fra le composizioni apocrife. (Notizie tratte da: Roberto De Simone, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, cit.).

⁸ Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari raccolti in Napoli* (1^a ed., Napoli 1880). La notizia dell'attribuzione dei canti tradizionali a Cupido (*Cupindo* nel testo) è nella prefazione alla 2^a edizione (Napoli 1916).

⁹ Cfr. Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del '600*, Bari, Laterza 1911 (pag. 340, nota 2 del saggio su Salvator Rosa): «Colgo l'occasione per notare che la canzonetta *Michelemmà*, inserita da Salvatore Di Giacomo nel suo *Piedigrotta for ever* (1901), è attribuita al Rosa senza fondamento alcuno, e che il facsimile di vecchia stampa, nel quale è presentata, è una scherzosa invenzione dello stesso Di Giacomo».

¹⁰ Salvatore Di Giacomo, *Celebrità Napoletane*, cit.

¹¹ Cfr. Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, cit.: "... La canzone di Piedigrotta ha ripreso voga sulla fine del secolo decimonono e *Funiculì Funiculà* — ch'è ancora una vera canzone — come *Carulì*, *E spingule francese* e *Marechiaro* — ha gloriosamente aperto la più felice delle stagioni della melodia popolare napoletana. Costa, Tosti, De Leva, Denza, Valente e Caracciolo diventarono benemeriti del nostro bel canto espressivo e armonioso e ognuno per la sua parte, verso gli ultimi decenni del secolo, lo rimise in onore. Or Mario Costa, al quale si devono autentici capolavori del genere ed esemplari di musica popolare d'un gusto e d'una genialità non superati e nemmen, forse, superabili, lavora all'operetta, dopo aver trionfato su tutti i teatri con la squisita sua *Histoire d'un Pierrot*. Tosti, signorile, tranquillo, non meno cosciente e sapiente, continua a comporre deliziose romanze da camera: ma non ricorda meno il dolce e grande successo di *Marechiaro*, una canzone perfetta, che sarebbe bastata a farlo celebre. Enrico De Leva dopo *E spingole francese* ritenta di volta in volta quel metro allegro, ma or la composizione più eletta, più posata, più seria richiama, preferita dal suo fine temperamento di elegante musicista, la sua maggiore attenzione. Caracciolo, il buon Caracciolo che assieme a Costa e Denza raccolse, con *Salamelic*, gli allori di Piedigrotta di quindici anni fa, il

povero Caracciolo è morto. Denza insegna a Londra. E di tutti costoro non rimane ancor sulla breccia piedigrottesca se non il solo Valente, genialissimo artista, prolifico, pieno di *verve* e di bel sentimento passionale, colto e operoso. Anzi, or direi quasi, operettoso, poiché già cinque o sei somiglianti e suggestive produzioni teatrali ha offerto, con successo meritato e crescente, a' pubblici di tutta Italia. [...]

¹² Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta e la sua canzone*, in *"Musica e Musicisti"*, 15 ott. 1903.

¹³ Salvatore Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, cit.

APPENDICE

Piedigrotta del Mattino

L'album *Piedigrotta del Mattino* del 1903 (Direttore artistico F. Russo, con la collaborazione di G. D'Annunzio, stab. tipografico Bideri) «mette in scena», con le illustrazioni di Piero Scoppetta alcune tipiche situazioni «canzonettistiche»: l'addio del soldato, la visione dell'amata alla finestra, l'incontro con la «pacchiana», il canto lirico delle bellezze muliebri. Una galleria, incompleta ma significativa, di alcuni dei più importanti e diffusi stereotipi della canzone napoletana.



*Affacciata 'o balcunciello,
a chi aspiette, Nanninella?
E qua' nomme, 'a vocca bella,
sbarerà sempe a murmurà?*

*Tutte 'e vvote ca s'affaccia
pare 'o raggio de na stella,
ma qual' è sta parulella
ch'io vulesse andurì?*

*Nanninè, si sulamente
tu cu l'uocchie m' 'o ddicisse..!
Si 'a vucchella araparrisse
pe chest' anemu sanà...!*

*E speranno, quacche vota,
de scepparle sta parola,
ogne notte 'o core vola
chella strata a cunzumà!...*



*Purtanto 'o ruggimento da 'o paese,
'o subbato facette 'o giuramento:
'a salute ce tutti 'o sentimento
prommettemmo certe 'e ritarci...*

*E lle dicette: - 'O primo zumpo 'o faccio
mo' cu 'o quartiere agguà passà sargente...
Ma chillo 'o culmello è peputante!
Va trova 'o sferzio si nce 'o fa lucà!...*



*Uocchie cu 'o ddoce 'e tutte li dducezze,
cu 'o sentimento 'e tutt' 'e sentimento,
stella d' 'o cielo mio, fata lucente
ca ll'angele farrisce revutà;*

*Priezza bella 'e tutte li ppriezze,
stamme sulo a sentì pe nu mumente!
E a chisto core, comm' a nu pezzente,
de na guardata falle 'a carità!*

VULCANI



*Pacchianè, ca 'o sole cocca!
Mmiezò 'e ffronne è glà arrivato!
È birbante e t'ha scetato...
Che vulimmo cumbinà?!*

*'O ccapisco! Tu vurrisse
stennicchiarte n'ato ppoco?..
Siente a me, lèvate 'a lloco!
Jammoncenne a vennignà...!*

I canti della camorra

La seguente testimonianza di Ferdinando Russo (*I canti della camorra*, in *Le Varietà*, anno V, n. 221) riguarda il consumo di canzoni fra le classi popolari. Ma è anche una testimonianza che rivela una ricezione attiva, che comprende il riadattamento delle canzoni a fini socio-culturali estranei al sistema in cui avevano avuto origine. Si tratta, a ben guardare, di una vera e propria «guerriglia semiologica» spontanea nella quale, a fronte di una proibizione (quella dell'uso dei tradizionali canti «a fronna» per comunicare con i carcerati) si oppone l'uso — codificato secondo regole che rispondono ad esigenze di comunicazione, a fini e referenze proprie al sistema «malavitoso» — di messaggi «leciti» in quanto originariamente pronunciati all'interno di apparati socialmente riconosciuti e universalmente approvati.

Nell'alto silenzio delle notti estive o autunnali — chi si trova a passare pei tristi quartieri bassi della città, è colpito da una quasi direi paurosa emozione nell'udire, a un tratto, svoltando un vicoletto nero e fangoso, una nenia lontana che si va poco a poco avvicinando e che diventa subito una cantata a squarciagola.

E quando la cantata finisce in una nota tenuta che si va smorzando rocamente, e quando al solitario e circospetto passeggiere par ritornato il silenzio che gli fa udire soltanto l'eco dei suoi passi, ecco sorgere un'altra sgradevole voce dal punto opposto a quello onde era la prima partita.

Ugualmente lugubri, ugualmente sguaiate, ugualmente sconnesse, queste caratteristiche nenie si seguono da lontano all'infinito; sono l'invito e la risposta della canzone a ffigliola, invito e risposte di due rocchie di malandrini che si comunicano così i loro affanni di cuore e le loro opinioni, o si danno appuntamento per una losca bisogna.

E quando è per questo, le nenie sono il più delle volte in gergo.

Non di rado accade che il canto è spezzato a un tratto da un fischio salterellante ed acuto: allora tutto ritorna come d'incanto nel silenzio.

Vuol dire che si avvicina la squadra volante della questura, che certo, se circondasse e perquisisse i disturbatori, li troverebbe armati di rivoltelle o di lunghe sfarziglie o di affilati rasoi, e li condurrebbe a passare il resto della notte in guardina.

Il fischio d'avviso è assai eloquente; si adatta su una frase che ora è di uso comune anche fra quei napolitani pei quali la camorra è allo stato di una lontana leggenda.

Tutti sanno che quel fischio corrisponde alle parole Oi né, trasetenne ca chiove, e comunemente questo sibilo è denominato 'o fischio d' 'e mariuole 'e notte.

Pure le guardie di P.S. lo sanno, ma quando la nenna, cioè la comitiva, ha avuto avviso che se ne deve entrare in casa (trasetenne) perché piove, perché cioè le guardie si avvicinano, i cantori si sbaragliano, dileguano nel buio, e non è più possibile agguantarli. Quante volte a notte nei vicoli sinistri del Pendino o del Mercato, non mi son trovato di fronte a rocchie di cantatori, intrecciati gli uni agli altri per le braccia strette dalle mani ai polsi, alternativamente, dietro la schiena o sulle spalle. Al mio apparire nel buio, han d'un tratto cessato il canto sospettando di trovarsi di fronte a nu prubbechella (leggi agente di P.S.). Ma il mio contegno li han ben presto rassicurati. — Giuvinò, bonasera! ho detto loro seguitando la via, rasente il muro.

Talvolta mi han risposto tranquillamente ricambiando il saluto, tal'altra non han risposto affatto, tal'altra ancora — devo dirlo? — mi han lanciato dietro un'imprecazione.

E io, zitto come un olio, col pensiero fisso di scantonare al più presto. Non facciamo gradassate e diciamo la verità!

Quel canto, come ho detto, serve loro per tutto, mirabilmente.

Non è molto tempo fa, in barba alla pubblica sicurezza e alle sentinelle, i cantatori picciuotti e camorristi comunicavano coi loro compagni carcerati cantando nei pressi delle prigioni, dietro il vico Lungo S. Francesco a Porta Capuana e all'Imbrecciata, il quartier generale delle femmine vili, dei lenoni, delle usuraie, dei mantenuti, di tutta, insomma, la torva genia del vizio. Cantavano, cantavano, dopo aver fatto il fischio di richiamo che annunciava ai detenuti la presenza degli amici nella via.

Quelli si arrampicavano, per udir meglio, ai cancelli, e non di rado, eludendo la sorveglianza dei custodi, rispondevano all'interno, con lo stesso fischio per far sapere ai compagni che erano tutt'orecchi. E il canto cominciava, misterioso per chi lo ascoltava, ma chiarissimo per l'individuo cui era diretto:

Auciello 'ngaiola

Statte a sentì chesta bella canzone fronn' 'e limone!...

L'auciello 'ngaiola, cioè l'uccello in gabbia, era il detenuto, che con quella prima strofa veniva messo sull'avviso.

E il cantatore seguiva informandolo, per esempio, con quest'altra strofa sul modo di regolarsi innanzi al giudice nell'interrogatorio:

Auciello auciello!...

Attiento quanne vene 'o cacciatore!...

Chillo te vo' sparà dinto 'a na scella!

Il cacciatore è il giudice!

Attento a non farti trar di bocca cose che possono comprometterti peggio! Non te fa sparà dinto 'a scella!

E quest'altra:

Aggio saputo ca dimane chiove,
Ca vene na tempesta a lampe e tuone!...
Trasitevenne ca facite buone!

È uno degli avvisi che si dà al detenuto: Domani sarai condotto innanzi al tribunale; vi sono contro di te molti testimoni; il processo si mette male, sta saldo!... Usa prudenza!

E il canto sibillino seguita, seguita; e intorno alla roccia dei cantatori si ferma la gente, a bocca aperta, accorrono le donne, le vecchie, i fanciulli. E il camorrista o il picciuotto o il giuvinotto annurato che ha interesse di comunicare col compagno carcerato, seguita con tutta la forza dei suoi polmoni:

Fronn' 'e limone!...
'A siè Giustina, tene 'o grasso o core,
se vo' fa nu viaggio a' fora 'o mare...

'A siè Giustina, cioè la giustizia, pare voglia destinare il detenuto a domicilio coatto. Se vo fa nu viaggio 'a fora o mare!...

Fronn' 'e vurraccia
pover'auciello, a libbertà non ghiesce!
L'hanno menato nà brutta menaccia!

I canti si succedevano, si moltiplicavano, s'intrecciavano. Trionfava il simbolismo e detenuti e camorristi facevano il loro comodo.

Poi la cosa si seppe, ed ora, quando la sentinella ode un canto a figliola nelle vicinanze del carcere, dà immediatamente l'allarme: accorre il picchetto armato e si impadronisce del cantore.

Nondimeno, sono ostinati. È proibito cantare? Ebbene comunichere-mo lo stesso. Ed hanno subito organizzato un'altra specie di... telegrafo vocale col fischio a questo modo. Passa con le mani in tasca, dopo un poderoso fischio di richiamo sotto le prigioni, un povero diavolo che ha tutta l'aria di un lavoratore che è sulla via di casa sua. Passa, pianamente, fischiettando il ritornello di una canzone in voga, poi da quella dopo una pausa, attacca un'altra canzone, poi il ritornello di una terza. Sono motivi noti, di passate Piedigrotte di canzoni popolari, come 'a Fruttaiola, 'a Capa Femmina, Funiculi, 'a Marechiare... Chi andrà mai a supporre che quell'individuo se la intende coi detenuti? Ebbene, sì. Ogni ritornello ha un significato speciale. E il carcerato ascolta attentamente, e sa il fatto suo.

Seppi questo da un bell'avanzo di galera, un antico affiliato alla mala vita, che ora va suonando il pianino per la città, e che insiste e si ostina

a chiamarmi cavaliere.

Spesso, sapendo dove incontrarlo, lo abbordo; gli dō un paio di sigari e lo faccio parlare. Preziosissima fonte.

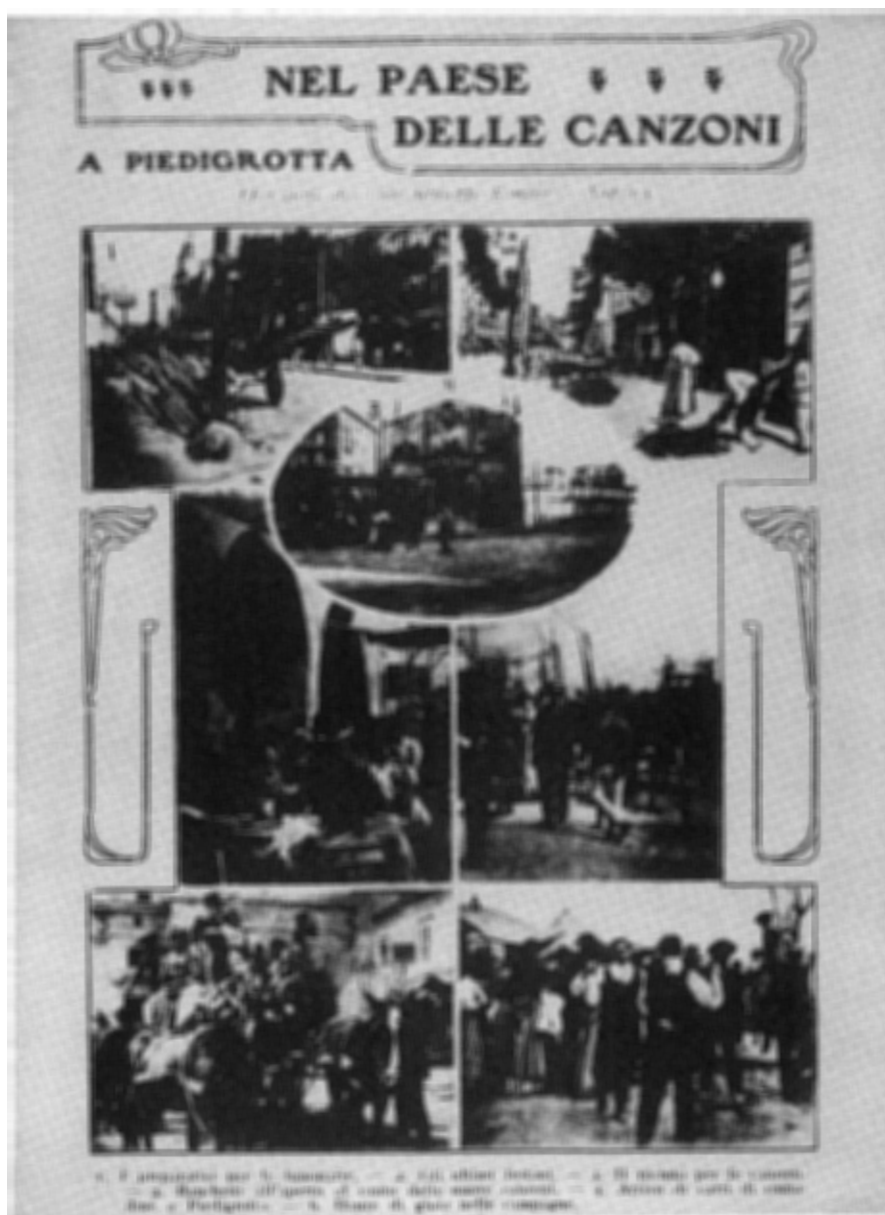
— Loro non ce fanno cantà cchiù? E nuie siscammo. Avimmo fatto nu cumbinato cu 'e mutive d' 'e canzone 'e Piererotta. Io, cavalié, si dimane vaco carcerato e sento 'o mutivo d' 'a Retirata sotto 'e cancelli saccio che vo' di!

— Overo? E che vo' di neb Pascà!?

*— Cavalié! Embé!... Scusate! Jv'o ddico a vuie, po'... m'o scordo io!
E non c'è stato verso di saperne di più.*

Nel paese delle canzoni

Fra le scarse documentazioni fotografiche della festa di Piedigrotta, questa del Conte Giuseppe Romano per la rivista «*Varietas*» (Milano, Sonzogno, settembre 1910). Al di là dell'interesse documentario, v'è quello di notare come Napoli venga ormai comunemente identificata come *il paese delle canzoni*.





1. Primi acquisti di trombe. — 2. Primi accordi! — 3. I preparativi di un venditore di fichi d'India. — 4. Bancarelle. — 5. Una bella bambina vestita di carta che si reca alla festa. — 6. Preparativi per le cene notturne. — 7. Partenza dai villaggi per Piedigrotta. — 8. Un « maruzzaro » che prepara la sua rustica panca per le stragi di lumache. — 9. Arrivo di rustiche panche per le cene.

L'Audizione delle nuove canzoni di Piedigrotta

Una delle caratteristiche delle canzoni era quella di essere inserite in serie, filoni e generi dalle formule ormai standardizzate. In questa scenetta di Viviani la tendenza veniva sottolineata e messa in risalto dall'aggressività della satira.

Molti, seppur non tutti, i generi della canzone presentati e stravolti: la «macchietta» che faceva leva sulla scurrilità, la canzone «a lamento» dell'innamorato abbandonato, l'allusione «birichina» alle bellezze muliebri, la canzone d'ambiente malavitoso, quella patriottica.

(Introduzione. Pout Pourri di canzoni celebri napoletane)

— *Leggendo il cartellone*) Real Politeama. Questa sera, le migliori canzoni, interpretate dai migliori artisti, con l'intervento dei migliori autori.

— *È scoppiata la guerra europea, e ci voleva la guerra delle canzoni.*

— *(Cavando una moneta di tasca, allo spaccio dei biglietti)* Favorite-mi il migliore ingresso.

— *(Autore)* Un teatro magnifico! Questa sera le mie «cose» avranno un successo spontaneo. Ho regalato più di trecento lire di biglietti.

— *(Impresario)* Il pubblico rumoreggia in teatro! Il pubblico è impaziente! Attaccchiamo!

— *(Archivista)* Vado a dare il segnale all'orchestra. *(Preme col dito proteso, e si sente suonare il campanello elettrico).*

— *(Il maestro innalza pomposamente la bacchetta ed attacca l'introduzione).*

— *(Cantante entra in scena ed annunzia)* «Purgate, Matalé». Versi di Cetrato di Magnesia e di Cremore di Tartaro.

— *(Canto).*

«Matalena nun se purga 'a cchiù 'e diece anne,
e pecchesto tene 'o cuorpo 'mbarazzato.

Quanno 'a mamma l'uoglio 'e rigeno l'ha dato,
nn'ha tenuto maie 'o curaggio 'e s' 'o piglia'!

Purgate, Matalé! Purgate, Matalé!

Strigne 'o naso e mena abbascio!

Siente 'ncuorpo che scatascio,

sah ch'effetto ca te fa».

(Riprende l'introduzione, il cantante è impaziente e chiede con furtivo gesto nervoso delle dita, a qualcuno in quinta fila lo spunto per la seconda parte).

Matalena...

(Applausi e grida del pubblico) Gli autori! Gli autori!

Presso tutte le farmacie del regno.

— (Un entusiasta) È un capolavoro!

— (Critico)... Il motivo, però, quando fa (accenna) «Maddalena nun se' purga 'a cchiù 'e diece anne...» ricorda un po' (accenna) «O Lola che bai di latte la cammisa...».

E po' com'è chesta... Sotto a «Purgate, Matala»: il trombone... fr... fr...
fr... (Accenna) Sentite l'effetto della purga!

— (Il maestro innalza la bacchetta ed attacca l'introduzione).

— (Secondo cantante entra in scena e annunzia) «Signo', quanto Madonna siete bella!». Versi del Portaceste e Musica del Servo di Scena.

— (Canto).

«Signo', voi siete bella, bella assai,
ma proprio bella, bella immensamente!

Di dirvi: Bella! non mi sazio mai
perché voi siete bella veramente!

Bella, se tra le belle

voi la più bella siete,

voglio fa' pelle e pelle,

volete o non volete.

Mostratemi il piedino, col piccolo callino...

Cosa vi costa alzare la gonnella?

Signo', quando Madonna siete bella!».

— (Tono rumoroso e canzonatorio) Gli autori! Gli autori!

— (Il secondo cantante guarda in sala, come per cercarli, poi va in quinta e trascina fuori il binomio sorridente e soddisfatto al rumore sempre più ostile).

— (Secondo cantante irritato, in camerino, struccandosi nervosamente) Non canto più!

— (Impresario) E perché, scusatemi! Non c'è motivo...

— (Secondo cantante) Appunto! Perché motivo non ce n'è! Voi, poi, caro impresario, per risparmiare avete messo poca «claque»; e queste porcate, se non sono sorrette, fanno un tonfo!

— (Un amico del secondo cantante lo afferra e lo abbraccia e bacia, gridando) Sei stato un Dio! (Poi, in disparte) Che fetente!

— (L'autore) È stato lui che non ha reso la canzone. «Signo', quanto Madonna siete bella». Era l'anima che ci voleva! (Accenna) «Signo', quanto Madonna siete bella». Veniva giù 'o teatro!

— (Il maestro alza la bacchetta ed attacca l'introduzione).

— (Terzo cantante, con aria torva, entra in scena ed annunzia)

Anavant turdumè! Tarantella tragica, ouverossia Quadriglia macabra.

Anavant turdumè!

M' 'e traduto, dimme 'o pecché!

Songo asciuto a libertà,

e te 'ncoccio ccà a ballà!

Ab!

Mo cu nu colpo 'e sta mulletta

te taglio 'a capa netta netta

'a coppo 'a noce d' 'o cuoll...

— (Rumorìo del pubblico)

— (Terzo cantante) Ci vuole coraggio! Stasera c'è molta gente venuta appositamente per fischiare!

— (Sciantosa) Ab; io per me sto a posto! Tengo in contratto che le canzoni le debbo ripetere tre volte! La prima che non viene trissata mi spoglio e me ne vado! (Si prova la voce) Jh! Jh! Suggestisci la prima parte, ché l'ho letta una volta sola.

— (Il maestro attacca l'introduzione).

— (Sciantosa, con aria sentimentale, entra in iscena ed annunzia): «Dateme 'a lagrema mia!».

— (Canto).

Na lagrema sperduta 'nmiezo' 'o mare

Jettaie pe' tte, pe' tte, pe' tte, pe' tte!

— (Uno del pubblico, come nel gioco della morra):

Sette a me!

— (Riprende il canto):

Ma mo ca m'he schifato,

me songo spuitizzato.

Voglio 'a lagrema mia, ma chi m'a da?

Pisce pi'!

Pisce pi'!

Jatema a truva 'a lagrema,

purtatemmela ccà!

E ll'eco me risponne: Va te cocca!

Ma io resto ccà,

finché veco assummà

nu pesce ca sta lagrema mia mmocca!

Pisce pi'!

— (Rumorìo del pubblico. Voci insistenti) Bisse! Bisse!

— (Sciantosa, soddisfatta ringrazia, indi al maestro) Maestro, dal ritornello.

— (Canto).

Pisce pi'!

Pisce pi'!

- (Rumorio del pubblico. Voci insistenti) Bisse! Bisse!
- (Uno del pubblico) Ma basta!
- (Un altro) Il bis lo tiene per contratto! (Grida) Bisse! Bisse!
- (Sciantosa) Maestro, sempre dal ritornello.
- (Canto).

Pisce pi'!

Pisce pi'!

- (Applausi)

— (Impresario) Ah Brava! Brava! In quell'esortazione ai pesci, sei stata grande... Quando hai detto (Accenna) «Pisce pi'! Pisce pi'!» palchi, poltrone, platea, è stato un pianto generale! La gente con gli occhi gonfi... Le palle, così... (Le accenna, allusivamente, enormi).

— (Tenore) Eh! Solo adesso se ne cadrà il teatro! Si eseguirà la mia canzone patriottica.

- È già popolare?

— (Tenore) Popolare? Prenderà il posto della Marcia Reale.

- (Il maestro attacca l'introduzione)

— (Il tenore entra in scena e annunzia) Viva l'esercito, la marina, la casa Savoia, gli alleati ed il popolo italiano. Parole di un imboscato, musica di un disertore.

- (Canto)

«Abbasso l'Austria,

Viva la guerra!

La nostra terra

ci debbon dar.

Morte ad Asburgo,

viva Savoia!

Gridiam con gioia:

Viva la libertà!

Oberdan Oberdan

Oberdan Oberdan!

Viva l'esercito,

Viva Cadorna

E l'austriaco

tiene le corna!

Viva gli Alleati

da capo a pie'!

Viva l'Italia,

La Famiglia Reale,

compreso il re!»

— (Giretto sulla scena, sulla marcia dei bersaglieri, sventolando il tricolore)

— (*Rumorì, chiasso dalla sala*)
— (*Grido*) *L'autore! L'autore! (Minaccioso con la rivoltella) L'autore!*
— (*L'Impresario, dopo di averlo cercato dappertutto*) *L'autore è latitante!*
— (*Autore, tremante*) *Impresa'... L'autore sono io!*
— (*Impresario*) *Ha siete voi l'autore? E perché non siete uscito a ringraziare il pubblico?*
— (*Autore*) *Eh no! La pelle è cara a tutti!*
(*Napoli, Teatro Umberto, 1915*)

Guaglioni a Piedigrotta

Suonatori e Guaglioni a Piedigrotta (Chauffourier 5405, lastra al bromuro, post. al 1880).

Gli strumenti sono quelli tradizionali (presenti anche nell'incisione di Palizzi in *Usi e Costumi di Napoli* di De Bourcard) ma compaiono i cappelli di carta e una nuova disposizione dei "personaggi". Accessori e composizione richiamano quelle della testata de *L'Occhialetto* e del frontespizio del *Canzoniere popolare illustrato* di Bideri. Su Piedigrotta e sui suoi partecipanti sta nascendo una nuova iconografia.



Piedigrotta

Revised 09-01-2004, COMMISSION DE VIVRES

Napoli . 7 settembre 1896

PAGE 10

Tarantella

Testi di **FERDINANDO RUSSO**

Review of VINCENZO VALENTE





Tarantelle

Le due scenette di costume che seguono testimoniano di un modo di guardare al «popolare» come *pittresco*, sorta di «esotico nostrano»: diverso, ma grazioso.

Le due immagini si rifanno a una iconografia ormai standardizzata e sono per questo molto simili nell'ambientazione, nello sfondo e nei personaggi fondamentali (ma, si noti in quella di Sommer il *bersagliere*, alfiere e simbolo della avvenuta unificazione).

Ciò testimonia di un certo modo di usare il mezzo fotografico: la fotografia — nata per «riprodurre» la realtà, salutata con gioia per le sue possibili applicazioni scientifiche — in questa sua versione «turistica» era obbligata a ripetere e riproporre un immaginario ormai consolidato. Così facendo, metteva in moto un processo biunivoco: il vecchio, con la sua autorità, e il nuovo con la credibilità del mezzo tecnico, si confermavano a vicenda.

Ancora, alcune considerazioni generali sulle conseguenze dell'insistita attenzione alla vita e ai costumi popolari che accompagnò la cultura ottocentesca.

L'abitudine ad essere osservate aveva sviluppato nelle classi popolari la considerazione di sé come possibili oggetti di interesse e l'attitudine a porgere se stesse e la propria vita quotidiana allo sguardo «estraneo».

Se, dunque, gli osservatori potevano ricercare quanto deviava dalla norma borghese (catalogabile come *pittresco* o *delinquenziale*) dalla parte degli *osservati* si sviluppava parallelamente l'attitudine a mostrarsi *degni* di osservazione (e, quindi, *pittreschi* o *devianti*) risentendo, in ultima analisi, delle attese implicite nello sguardo osservatore.

Il fatto che, nelle successive «ondate» di interesse per la «descrizione» e lo studio dei loro costumi, le classi subalterne abbiano avuto una parte di complicità e partecipazione volontaria o involontaria — ma comunque non inconsapevole — mutò sicuramente non solo l'immagine di sé che, come singolo o come appartenente a un gruppo sociale, ogni popolano aveva, ma offrì anche occasioni o possibilità di «*giocare un ruolo*»: di proporsi o, addirittura, di «vendersi» come oggetto di curiosità, di studio, di *scandalo*, di *voyeurismo*.

«Il napoletano» di ieri — e, in parte, anche quello di oggi — era anche il risultato di questo infinito gioco di specchi fra ciò che egli *era* e l'immagine che gli si chiedeva di mostrare, fra la sua vita e la rappresentazione che di essa veniva data.



La Tarantella di Giorgio Sommer (1875 circa, tratta da *Napoli e dintorni*, album di Giorgio Sommer, fotografo del Re, rist. Napoli 1980); collage fotografico riprodotto da Chauffourier.

A fronte, *La Tarantella* di T. Duclère, in *Usi e Costumi di Napoli e Contorni*, a cura di De Boaucard, cit.



Ancora tarantelle...

Un altro modo di guardare al popolare: come «patologia» del corpo sociale.

Abele De Blasio — lombrosiano di ferro e fondatore dell'ufficio antropometrico della R. Questura di Napoli — nel suo *Il paese della Camorra* (Napoli 1901) descrisse il quartiere dell'*Imbrecciata*, abitato da prostitute, *femminielli* e *ricottari* (lenoni), identificando *tout court* questa varia umanità con la camorra.

Fra le altre cose «turpi» cui era possibile assistere in questo quartiere, prima che venisse «risanato» dagli interventi della forza pubblica, De Blasio rievoca le tarantelle *semprici* e *cumpricate*, con le quali i suoi abitanti si offrivano come *altro* rassicurante su normalità, moralità e perbenismo di quanti — italiani e stranieri — pagavano per vedere qualcosa della quale potessero e dovessero mostrarsi, poi, «inorriditi».

«La Tarantella è un ballo erotico, che ci richiama il ricordo delle orge di alcuni popoli selvaggi. Essa si ballava fino a due anni or sono nell' Imbrecciata dove il piccone del risanamento non ha fatto altro che abbattere alcune case, che facevano parte di quel fomite d'immoralità, lasciando però incolume la casta che da secoli vi si stabilì.

La danza di cui fa cenno, si divide in semprice (semplice) e cumpricata (complicata); nella prima prendevano parte solo le donne e nella seconda uomini e donne».

Ecco come viene descritta la semplice (1).

«La bruna mole del carcere di S. Francesco si eleva sinistra e cupa. È il basso Napoli: poco discosto dal sito detto cravarcaturo (2) per la forca che vi si elevava: accanto alla croce, sotto la quale un ragazzino in tonacella bianca alle devote piagnoloze ricorda nella settimana santa il martirio e la gloria di Gesù. Ora il piccone dello sventramento avrà abbattuto quelle casette del dolore e della vergogna, il quartiere di tutte le sciagure, ma un tempo di borbonica memoria, quelle casette, e le stradicciuole fangose e i vicoletti bui formavan tutta una sezione della Vicaria e la sera si tiravan le catene agli sbocchi e la polizia vi mandava la pattuglia a sorvegliare, e i forestieri e anche dei cittadini che vi capitavano per andare al camposanto svizzero, eran sicuri di uscire dall'aggressione di quell'orda di megere, senza il soprabito: del portafogli e dell'orologio non si parla nemmeno.

Laggiù, in quelle casette, col pagliericcio infradito e la fumigante lucernetta alla porta, si agglomerava la caduta estrema o il male avviamento nella vita: turpi vecchiaie, di corpo dal vizio disfatto, e non dalla tarda età, o giovinezze sboccianti alla vita, nell'aria rarefatta, fiori del

fango; infamie delittuose di malavita e fanciullezze atrocemente oltraggiate.

Le viuzze avevano le porticine socchiuse, sullo scalino le donne cogli scaldini sotto lo scialletto oscenamente si atteggiavano quando la gente, attratta dalla curiosità, dalla strana vita e dalla strana società, vi si avventurava.

Erano parolacce, gesti sguaiati, canzoni da trivio, mentre ai crocicchi si vedevan le fasce rosse e i berretti a sghembo e i larghi pantaloni della camorra, o sfioravan le mura fanciullette dalle vesti stracciate, i piedi scalzi, grattandosi gli stopposi capelli, le infantili labbra sussurrando turpitudini. La faccia umana cancellata; erano orridi ceffi e corpacci sgangherati che serbavan della donna il fazzoletto colorato alla gola, il grembiale nero orlato di verde, e lo zoccolo colla fibbietta di acciaio arrugginito. Spesso si scorgeva qualche volto angoscioso che si era altra volta veduto sotto lo sfarzo del cappello all'ultima moda, tra le carezze delle sete e del velluto, alle corse del Campo di Marte, alla passeggiata della riviera di Chiaja, al teatro S. Carlo, in terza fila, o in prima fila al teatro delle Varie-tà. Era il triste quartiere dell'infamia e del dolore; in quell'ultimo oltraggio si cadeva; era l'agonia di una vita.

La curiosità si tramutava sempre in profonda commozione, e non si riusciva a persuadersi come la creatura, fatta ad immagine e similitudine, potesse discendere così giù, giù, dal confondersi con le putride bucce ammucchiate alle cantonate.

Poi furono abbattute le catene, la sorveglianza diminuì, e l'aggressione si andò ingentilendo, a suo modo naturalmente.

Le strade furono selciate; le casette dipinte giallo di fuori e bianco di dentro, la cartaccia alle travature; il pagliericcio dal solaio si sollevò sulle bianche tavole di pioppo e gli sgabelletti di ferro. Ma l'infamia non si attenuò, e la tradizione, più corretta nella manifestazione relativamente, serbò intatto il suo carattere e le antiche costumanze. Le vie eran sempre quelle: un vastissimo quadrato a larghe croci, e le casette non si elevavano al di là di un piano, propriamente la bottega ed il mezzanino. Ma quelle sciagurate non osarono allontanarsi dal loro scalino; non circondavano più, derubandolo, il curioso o il viandante; si sedevano in fila sulla bocca della porta, contentandosi di qualche parolaccia o del ritornello di una canzonaccia da trivio. Però agli sbocchi delle vie si scorgevano sempre le fanciullette, a gruppi, e con le cassetine di scatolette di fiammiferi legate dalla cordicella al collo; e il triste carattere di quella obbrobriosa vita, confinata laggiù, tra le angosce di un carcere e la sinistra antica visione di un patibolo, non era stato smesso che nell'esteriorità: la tradizione non soffriva strappi; e di queste tradizioni la più strabiliante era quella della danza.

I forestieri, gli artisti, gli scapestrati e le donnine allegre andavano a vedere lo spettacolo: le donnine lasciavano le gonnelle per indossare indu-

menti maschili, e i giovanotti che le accompagnavano, cercavano di dare al loro abito una cert'aria di ragazzotto di mala-vita: cappellaccio a cencio, mozzicone in bocca, pantaloni larghi, giacchettine brevi, e cravattine rosse.

Questa danza cominciava per far ridere, poi per stordire, e alla fine faceva spavento: dico faceva, perché credo ora sia stato per il risanamento, abbattuto l'infame quartiere, smarrita la sciagurata tradizione, e sulle zolle tristi del peccato e del dolore vadano sorgendo le case linde e pure santificate dal lavoro. Si andava laggiù in parecchi, e si diceva a qualche vecchia strega, orribile ammasso di cenci e di rughe, di voler assistere alla danza. La vecchia si dava da fare, correva in giro per le bottegucce e poco dopo si vedevano sgusciare dalle medesime, ombre di femmine avvoltole negli scialletti, a passo frettoloso, battendo il legno dello zoccolo sulla pietra della via.

La casetta aveva una scalinata di legno tarlato, il morente lampioncino coi due occhietti di fiamma ed il lungo denso pennacchio di fumo, e un vasto stanzone. Il soffitto scuro di legno, il solaio di pietra grigia, le mura dipinte a colla, qualche quadro di madonna col ramoscello di olivo benedetto tra le fuliggini, alcune lucerne su pezzi di legno conficcati nelle pareti.

I curiosi restavano in piedi in un cantuccio mai sospettando ciò che sarebbe seguito, con tutti gli sforzi della più volgare fantasia. E allora si slanciavano di mezzo al camerone, nudi, laidi corpi di donne, che si abbandonavano, urlando, picchiandosi, strappandosi i capelli, rotolandosi per terra, tra le bestemmie e i ritornelli da taverna. Ballavano, saltavano: le capriole, il chiasso, il tanfo dei lucignoli di sego e delle grommate mura le stordiva, le esasperava, e il saturnale orrendo alla fine faceva scappare inorriditi.

Quella sera, tra i curiosi, ve n'erano due: si conoscevano appena, si davano del lei, si erano veduti una volta; l'uno era un entusiasta della scena lirica, l'altro della scena lirica una celebrità. Si era chiacchierato la mattina di quei quartieri bassi diventati poi famosi dopo la tragedia del colera, e capitò il racconto dello strano quartiere, laggiù, fuori porta Capuana, e delle strane costumanze.

La curiosità spinse l'artista celebre, la delizia dei pubblici, come tutti i forestieri ad assistere alla danza.

Aveva veduto tutto: la terrazza di S. Martino e la spiaggia di Posillipo, il golfo di notte ed il palazzo di Donn'Anna, la riviera sorrentina e il cratere vesuviano e gli pareva impossibile che tanto nefando orrore si potesse trovare tra quella dolcezza di sorriso. E si andò. Gli abiti furono adattati alla circostanza, dal cappello a cencio alla giacchetta logora, dal mozzicone alla cravattina colorata.

Si attraversarono le viuzze della Vicaria, e l'amico andava descrivendo alla celebrità le abitudini e i costumi, e ripeteva le storielle e le leggende.

Al vico Femminelle gli raccontò di una tribù di maschi in gonnella, che facevano le calze, il bucato e stiravano di lucido. E si giunse nella via dolorosa. I fattarelli avevano resa più intensa la curiosità. La vecchietta dié l'allarme, le ombre strisciarono lungo le mura, gli scalini scricchiolarono, e nel cantuccio del camerone si rannicchiarono i due curiosi. Seguì la danza. La briaca schiera volteggiava furibonda, e il lurido carcame bacchicamente fremeva. Il fracasso era assordante: urli, parolacce, canzonacce che mandavano alle labbra accenti di disgusto e facevano venire agli occhi lagrime di pietà. Le sciagurate erano giunte al parossismo, e la tregenda da sabato tumultuava sfrenatamente furibonda.

A un tratto, la stranezza del caso o la tristezza di tanta sciagura, destò il capriccio dell'artista, e mentre il coro infernale infuriava, si udì una voce forte e soave, limpida e tenera, che scioglieva un canto misticamente appassionato. Era lo schianto di un'anima dal martirio d'amore lacerata, che non aveva ritrovato la pace perduta né nella severità della disciplina né nel conforto della fede.

Era strazio di dolore e carenza di preghiera, era rimpianto de' giorni passati e desiderio di eterno annientamento: tutta una tragedia di una passione singhiozzante nell'angoscia infinita. Per il camerone tetro e sporco, tra le fumiganti lucerne, sotto le travature annerite si ripercosse l'eco dolorosa... Spirto gentil!... Gli urli si andarono attenuando a poco a poco, la sfrenatezza andò cessando come per incanto; sui volti di quelle femmine spasmodicamente contorcentisi si dipinse come un baleno della faccia umana cancellata: le sventurate si strinsero quasi vergognose, si addossarono alla parete, i volti intenti, le fronti pensose, gli sguardi smarriti. Quel canto ricercava le intime fibre dell'anima: un silenzio solenne, un respirare affannoso, una immobilità estatica... Alcune di quelle sciagurate avevano gli occhi lucenti: forse il ricordo ravvivato della vita passata, il vago sgomento della vita del domani, una fuggevole coscienza della sciagura che le imbestiava...

Per le viuzze buie, pei vicoletti tristi, tra i rigagnoli di lisciva e i monticelli di mota, tra le mura sinistre e il bruno aere, per la cinta di tanta angoscia, fra il dolore ineffabile dell'estrema vergogna e dell'estremo oltraggio, quale consolazione pietosa; tenero inganno di sogno misericorde, impeto cristiano di carità, si andava affievolendo la passione di quella melodia e il singulto di quell'accento addolorato così dolcemente agonizzante... Spirto gentil!...

Povero Gayarre!.

La sala da ballo dove presenziai alla tarantella cumpricata era contemporaneamente adibita per cucina, per dormitorio, per sala di compagnia, per nido d'amore e per... latrina; era sottoposta al piano stradale per circa mezzo metro.

Una lurida tendina, fissata da un muro all'altro, mediante una cordicella divideva la sala dal dormitorio. Il mobilio di casa si componeva di un vecchio canapé, di tre sedie e di un cassettone, sul quale vedevasi esposto un quadro della Madonna di Pompei, innanzi alla quale ardeva una lampada ad olio.

Gli onori di casa furono fatti da una vecchia zoccola (3), che se ne stava infossata in una specie di sedia da barbiere. La vecchia megera dopo il consueto «che cumannate?» ci fece senza molti preamboli, comprendere, che per veder ballare la tarantella cumpricata bisognava sborsare gli spiccioli, il che subito fu fatto.

Poco dopo venne a far la nostra conoscenza il camorrista protettore Antonio F. che, senza neanche salutarci, disse alla vecchia: «Siè Rò, se po' sape' che bonne sti galantuommene?». La vecchia espose al camorrista il movente della nostra visita.

«Quann'è chesto» soggiunse costui, «accumeratevi», e offrì tanto a me che agli altri due amici, che mi facevano compagnia, le tre sedie disponibili. Dopo aver acceso due lucerne a petrolio, andò a invitare pel ballo Luvisella 'a scugnata, Ciccotta 'a capera e i loro amanti Giovanniello 'o farina-ro e Rabiele 'o tracchiuso. Quest'ultimo è quel biondo giovanotto che a Piazza S. Ferdinando sale sui tramwajs e vi offre quattro comodità, cioè lapis, penna, portapenna e cassa carta.

Di fuori si udivano risate, proteste, fischi, chiamate e scherzi d'ogni genere.

Totonno di Rua Catalana, nauseato da quella commedia, uscì fuori, assestò alcune ceffate ai monelli più impertinenti, diresse al restante della folla alcune scelte imprecazioni e chiuse ermeticamente la porta.

La vecchia spese la lampada, pose il quadro alla rovescia, forse per non far presenziare la Madre di Cristo alle scene d'immoralità che si andavano preparando.

Le ballerine e i loro amanti, dopo un «permettetel!», andarono a svestirsi dietro 'o sipario.

La vecchia dietro ordine del camorrista, dié piglio ad un vecchio tamburo e principiò a sonare.

Le ballerine si fornirono di nacchere, e, affatto ignude, incominciarono a ballare imitando coi loro movimenti gli atti dell'amplesso.

La vecchia intonò una nenia oscena e quando arrivò al:

Figliò, figliò, ballate

Guagliù, guagliù, c...

iate 'ncopp'o lietto

...

Si videro uscire in... sala, anche ignudi, Rabiele e Giovanniello, che si avventarono su quelle due larve e se le trascinarono dietro 'o sipario.

Ciò che successe non oso descrivere. Aprimmo la porta e andammo

via da quella casa col convincimento di aver passato tre quarti d'ora fra gente appartenente, come dice il Lombroso, al tipo regressivo selvaggio che spunta in mezzo alla civiltà!

NOTE

¹ Cit. tratta da *Le Cronache drammatiche*, anno I, vol. I, fasc. IV.

² *Cravarcaturo* viene da cavalcare; perché presso il ponte di Casanova vi era un piazzale dove si educavano i cavalli.

³ *Zoccola* vale prostituta di infimo ordine.

Il lazzarone

L'immagine del *lazzarone*, tipico popolano napoletano, si era codificata in epoca romantica; ad essa si riferisce questo articolo tratto dall'«*Omnibus Pittoresco*» (12 luglio 1838).

La rappresentazione di un uomo tutto istinto, noncurante degli obblighi e dei fastidi che contraddistinguono la vita in una società complessa e strutturata; libero perché al di sotto delle convenzioni ma che, ciononostante, riesce a godere dei benefici di una società organizzata (sigari, carrozze e bucce di limone), continuò ad aver vita e presenza sotterranee anche nella letteratura e nella pubblicistica sulla canzone, nonostante la traumatizzante scoperta della «questione meridionale».



Illustrazione tratta da «*Omnibus Pittoresco*», 12 luglio 1838

Il lazzarone

*Trincando, ballando, e cantando, tutta la sua paura
sono i mal'occhi o la iettatura, e tutta la sua difesa
è quell'espressivo atteggiamento delle dita.*

VALLETTA

Se il lazzarone è felice in tutti i tempi dell'anno, in questa stagione egli è veramente invidiabile. Il lazzarone è un uomo indipendente senza speranze, senza timori, dimentico del passato, non curante dell'avvenire. Egli si leva di buon'ora, quando il sole non ha ancora con gli ardenti suoi raggi riscaldato le vie. Egli non ha d'uopo di aspettare un servitore che venga ad aprirgli la finestra, un barbiere che gli rada la barba, non ha mestieri di spendere lungo tempo a vestirsi. D'altra parte i soverchi panni a che gli gioverebbero? egli è in zucca e scalzo e gode il fresco del mattino. La sua prima cura, il suo primo pensiero è quello della propria salute. Non medici, non medicine, non polveri oltramontane, non rare e costose bevande. Egli ha il suo rimedio, la sua panacea universale. Pone la bocca ad una piccola doccia e beve quant'acqua sulfurea gli bisogna. Se vuol bagnarsi, i camerini per lui son inutili. Si spoglia sul lido e nuota quanto gli piace, senza paura che alcuno gli venga a rubare i suoi poveri stracci. Può star nell'acqua quanto vuole senza che un marinaio importuno venga a picchiare alla porta dicendo che l'ora è passata. Tutto il mare è suo. Dopo ciò comincia comodamente a pensare in che modo vuol guadagnare il suo vitto per la giornata, o aiutando un venditore a scegliere le sue frutta, o trasportando la spesa di qualche cuoco, o spazzando la stalla di qualche cocchiere, o distribuendo qualche foglio periodico, o fingendosi storpio, se non ha voglia per quel giorno di lavorare, o sonando un pettine avvolto nella carta, se vuol darsi alle belle arti. Assicurato il suo pranzo in minor tempo che altri spenderebbe ad ordinarlo, si indirizza alla bettola e muta ogni giorno osteria. Or in città, ora in campagna, ora fra la campagna e la città. Talvolta assiso a tavola rotonda fra le paffute e loquaci Dulcinee della contrada rallegra la mensa co' suoi racconti. Talvolta mesto e solitario sdraiato all'ombra di qualche frasca non ha altra compagna della sua caraffa. Dopo il pranzo egli va a spasso. Se ha che dire con qualcuno non ha bisogno né d'armi, né di maestro di scherma, né di padrini, con due buoni pugni l'affare è terminato. Che il tempo sia buono o cattivo, che l'Europa sia in guerra o in pace, che si scopra un nuovo mondo o si perda la metà del vecchio per lui è lo stesso. Per poter sollevarsi e ridere un poco egli non è obbligato d'andarsi a chiudere in un teatro con un caldo che affoga. La commedia se la fa da sé, o tirando la parrucca ad un vecchio, o legando la coda a un povero cane, o tirando un torso di cavolo ad un suo

camerata. Se brama rinfrescarsi si accosta all'Acqueruolo e gli dimanda le cortecce de' limoni che gli appartengono di dritto. La sera dorme al chiaro di luna, con un fresco delizioso, senza che alcun pensiero venga a turbare i suoi sogni. Non solo il lazzarone ha di che provvedere abbondantemente a tutti i bisogni della vita ma gode anche le delizie del lusso. Egli fuma, perché trova seminati per terra i resti de' sigari d'Avana. Egli gioca senza comprar carte, perché gioca alla Morra con le dita. Egli ha carrozza; sì signori, non vi maravigliate, il lazzarone ha carrozza. E non una carrozza sola, ma quelle che più gli piacciono. In qualunque strada ei si trovi o per affari o per diporto, spicca un salto e monta di dietro la carrozza. E se gli altri compagni per invidia (l'invidia regna da per tutto) gridano: Cocchiere addietro, egli smonta d'una carrozza e monta in un'altra. E questa non è la centesima parte de' piaceri che provano i lazzaroni. Per annoverare tutti i privilegi, tutti i gusti, tutte le delizie che si godono in tale stato, converrebbe appartenere a quella classe avventurata!

P. A. FIORENTINO

Carri piedigrotteschi

I tradizionali *carri* che portavano i *pacchiani* dai *casali* e dai paesi che circondavano Napoli alla festa di Piedigrotta, si possono supporre essere stati molto simili a quello riprodotto a fronte.

Carri analoghi — adorni di lampioncini e rami fronzuti — trasportavano anche le orchestre che eseguivano le nuove canzoni da lanciare sul mercato.

Con il passare degli anni gli addobbi di questi veicoli si arricchirono di cartelli luminosi che pubblicizzavano il titolo della canzone e i nomi dei suoi autori. Gli allestimenti — e gli investimenti — particolarmente importanti arrivarono persino a «mettere in scena» il tema e le situazioni della canzone stessa.

Infine, l'uso del carro si generalizzò e diffuse fino a giungere alle sfilate di carri allegorici, raffiguranti scene storiche, quadretti marini, idilli agresti, problemi e avvenimenti dell'attualità.

Il processo non fu, ovviamente, così lineare: nello stesso momento, nella stessa festa — ad esclusione dei momenti più «ufficiali» di essa — furono sempre compresenti tutte le tipologie di carro.

Piedigrotta rimase per lunghi anni caratterizzata dalla commistione fra le *tammurriate* proposte da *cafoni* e i prodotti di alto professionismo delle grandi case editrici, le meraviglie della luce elettrica e del *cinematografo* e i tralci di mortella e le edicole sacre della devozione popolare.

Nella pagina seguente:

Il ritorno da Montevergine, di F. Palizzi, in *Usi e costumi di Napoli e contorni*, cit.



Il «Corriere di Napoli», 8 settembre 1896.

Un articolo su Piedigrotta simile a mille altri: le trombette, il chiasso, la folla...

Fra i *carri* spicca, però, quello — «addobbato elegantemente» — adibito alla *rèclame* del *Ferrenosio Favara*, — finanziato da Enrico Pesce, rappresentante in Napoli del prodotto.

Dal carro veniva eseguita la canzone 'O *Ferrenosio Favara*, opera del non oscuro maestro Chiarolanza.

La canzone aveva fatto uso, fino a quel momento, degli apporti finanziari della pubblicità per abbassare i costi delle pubblicazioni che la diffondevano. Ora era la pubblicità — o, meglio, la *rèclame*, come usava dire — ad impadronirsi della canzone, facendo di essa la veste formale del suo messaggio.

Piedigrotta

La secolare e tradizionale festa di Piedigrotta che, fin la tarda, resta sempre la festa più caratteristica, si preannunziò fin dalle prime ore di ieri con lo sventolio d'insensibili bandiere, con lo stridente suono degli asordanti strumenti, con tutta quella speciale animazione che è essenzialmente partenopea.

Fin dalle prime ore della sera cominciarono i primi aiutumi della baldoria che poi, come ogni anno, si è fatta stanotte: le folle di *gugghione* che percorrevano le vie soffiando a perdifiato in quelle infernali concessioni che sono le trombette di latta; l'illuminazione a gas del Municipio, del palazzo del Comando militare, della Prefettura, dell'Arsenale, del Comando di marina, dei circoli dell'Unione, del Wirth, del Nazionale, dello *Sparring Club* e dei circoli *Artistico* e del *Commercio* etc.; e la gente che principiava ad affollare le strade.

Alle ventura, in piazza San Ferdinando, il popolo affluiva abbondantemente da Toledo, da via S. Carlo, dai quartieri, fra l'incrociarsi delle vetture, dei tram, degli omnibus e dei *char-a-bancs* rigurgitanti di persone, riversandosi per Chiaia e per Santa Lucia.

E la festa cominciò, secondo il solito, da piazza Pizzillo, dove un'ondata di popolo frotteva staccando, cantando, suonando, già colta di luce, di allegria, di espansione rumorosa.

Verso le dieci apparve qualche carro, e meglio, qualcuno di quei poveri *char-a-bancs* adorni di merletti e di lampioncini, che non raccolgono certo il plauso della folla stupensuosa cui marcipiedi: quindi se ne vide qualcuno appena mediocre che fu fatto segno a facili e ad applausi; poi altri a guida di guardiere con cantanti e musicisti occasionali e fra questi carri, se ne trovarono tre: quello di *Carolina* a Piedigrotta, quello del *San Carlino* assai simpatico e quello redime poi a *Ferrenosio Favara* e costruito dal rappresentante in Napoli, signor Enrico Pesce. Su questo carro, addobbato elegantemente, fu cantata e applaudita una grossa canzone del maestro Chiarolanza: 'O *Ferrenosio Favara*.

Durante il percorso del carro fu distribuita una infinità di piccole conchiglie in metallo la cui conchiusa fu disputata all'gramente da numerose schiere di novelli.

Poi la gente che stazionava lungo Toledo aumentò il numero di quella che scendeva verso Piedigrotta per vedere subito la grotta. Di fatti questa, benché lontana, apparve come un gran saluto, sfiorante di luce.

Lungo la riviera e in piazza Umberto imperavano i venditori delle frutta e degli strumenti di rito, producendo un frastuono con il loro vocare *marina* e *capitano*.

La facciata della chiesa della Madonna di Piedigrotta era splendidamente illuminata a gas, e stamane all'alba, certamente, i vecchi fedeli che ricordano tempi più rigidi per la celebrazione di Piedigrotta, avranno ascoltato la messa.

Di Giacomo e Maldacea

Un capitolo delle *Memorie* di Maldacea (cit.), dedicato alla «censura» di Di Giacomo su Di Giacomo. L'ingenuo Maldacea — come molti dei meno accorti colleghi del Di Giacomo «canzonettista» — ignora la fondamentale differenza fra poesia e canzonetta (ma, d'altra parte, giornali, giornalisti, articoli e album di Piedigrotta non avevano forse teso ad annullarla?). Nella sua candida ammirazione per colui che Croce aveva definito «poeta senz'altro», Maldacea non riesce perciò a comprendere perché mai questi — nel desiderio di consegnare a posteri e contemporanei un'immagine che ponesse in risalto il più possibile la sua «faccia» di «poeta puro» (il quale — *no-blesse oblige* — si era concesso talvolta agli svaghi canzonettistici delle masse, con prodotti, beninteso, di altissimo pregio e squisita cesellatura) — desideri passare sotto silenzio canzoni che, pur essendo state «trenta e più anni fa» celebri, avevano però il difetto di rivelare troppo chiaramente la loro origine di «lavori» svolti per esigenze commerciali ed editoriali.

«I venticinque capitoli che precedono questo avranno certo indicato all'amico lettore una mia spiccatissima qualità, quasi una mania: quella dell'attento e diligente raccoglitore di libri, giornali, riviste, illustrazioni, fotografie, disegni aventi rapporto o attitudine con la mia arte e il mio mestiere. Così, sempre che mi è capitato, ho messo da parte, non di rado ritagliandole dai giornali del tempo, le poesie vernacole dei nostri migliori scrittori, che avevano ottenuta, incondizionata, la mia ammirazione.

Ho accennato alle belle canzoni di Salvatore Di Giacomo, che ebbi la ventura di eseguire nei primissimi anni della mia carriera e ai duetti (Lariulà, Signora Luna, ecc.) che, dal palcoscenico del Salone Margherita, la bella Amelia Faraone ed io offrivamo al plauso dell'uditorio. Con sorpresa ho poi osservato che, nella bella raccolta definitiva della sua opera di poesia, l'illustre poeta nostro ha trascurato molte e molte canzoni, tutt'altro che degne di essere rifiutate, non tenendo conto nemmeno del vivo successo che esse avevano ottenuto. Signora Luna, ad esempio, non figura nel volume digiacomiano; e pure, trenta e più anni fa, fu una canzone celebre.

Almeno quanto 'A Speranzella, anch'essa musicata da Mario Costa, insigne compagno d'arte del poeta, musicista di squisita ispirazione e di indubbia cultura.

Più di un mio coetaneo la ricorderà:

*P'a primma volta, lunnedì passato
p''a strata te guardaie: tu mme guardaste.
Io me sentette tutto cunzulato,
pigliaie e te salutaie: mme salutaste...*

*Mm'accustaie, te fermaie: nun te dicette
 ca doje parole: Quanto site bella!
 E a cammenà cu ttico mme mettette,
 e facetteme, aunte, a' Speranzella.
 Comme m'allicordo ì,
 sta strata, core mio, ricordatella.
 Speranzella vò dî...
 vò dî... vò dî speranza piccerella!
 Pe' na speranza s'appicciaie stu core...
 Ma chi'e speranza campa
 cchiù disperato more!*

Per fortuna, se pure con titolo diverso, 'A Speranzella figura nel bel volume del nostro grande poeta.

Salvatore Di Giacomo, artista squisito, è sempre stato molto severo con se stesso. Quante e quante fra le sue canzoni di grande successo egli non ha voluto accogliere nella raccolta così signorilmente edita dal Ricciardi! Ne ricordo due, che nella Piedigrotta 1895, ottennero notevole successo, musicate la prima da Vincenzo Valente, la seconda dal maestro Camillo De Nardis, insegnante valoroso di armonia e contrappunto al Conservatorio di San Pietro a Majella.

Si intitola la prima Matalè!... ed è graziosamente maliziosa, come potrà il lettore giudicare dalla prima parte:

*Matalè tu 'o bbì ch'è fatto?
 T'he scusuto 'o stivaletto!
 Vienne ccà, quanto te metto
 io nu punto addò ce vò.*

*Sò scarparo d'o sottile,
 sò prciso e tutte 'o ssanno
 e pò, ncapo e mpede ll'anno,
 servo 'a primma nubiltà.*

*Viene ccà!...
 Mè... viene ccà!
 Ce stongo io p'arreparà...
 Ma che faie, te miette scuorno?
 E stu scuorno mo ched'è?
 Matalena!... Matalè!...*

La seconda, quella musicata dal maestro De Nardis, è forse ancora più maliziosa — i francesi direbbero canaille — il che, a rigor di termini, potrebbe spiegare lo scrupolo del poeta, che ha procurato ai versi l'ostraci-

smo del volume. Ma è così arguta e briosa! Giudichi il lettore, oggi, a trentotto anni di distanza:

*Chiagneva na matina Furturella
ca ll'era asciuto nu punticcio a 'o dito:
«Vedite!» — me diceva 'a puerella —
«mò m'ha purtato 'a sarta nu vestito.
E appuntà nun me pozzo sti cciappette...»
«Stongo io ccà,» — sott'a botta, io rispunnette —
«Furturè! Te ll'apponto ì!
Mè, nun chiagnere accussì!
Io tutt'arte saccio fà...
Viene ccà — fatte cchiù ccà, fatte appuntà...»*

Ma ecco una terza canzone, che si intitola Napule!... della stessa Piedigrotta 1895.

Stavolta il musicista è Francesco Paolo Tosti, lo stesso della indimenticabile Marechiaro. Ricordo la musica, una delicata barcarola che bene accompagnava le parole del poeta. Napule!... era un duetto per due voci maschili: due marinai che s'allontanavano dalla nostra bella città e si confidavano il loro sentimento. Poesia squisita, appassionata, ricca di tenerezza. Nessun timore di poter essere tacciato di sensualità plebea... e pure il poeta non ha resistito al tormento dell'autocritica, e il duetto dei marinai non ha trovato accoglimento nel volume definitivo digiacomiano. Non resisto al desiderio di riprodurre integralmente Napule!... Il lettore sarà certo meno severo dell'autore dei nostalgici versi.

*Primo Marinaio 1): Si nun può st'uocchie afflitte e lucente
nun ancora d'a terra levà,
si scuntento stu core se sente,
va dicenno, 'o cumpagno sta ccà!
Sta ccà!... sta ccà!*

*Secondo Marinaio: Marenaro imbarcato cu mmico,
tanta cose pecchè vuò sapè?
Marenà, suspiranno t'oddico:
penzo a chella ca chiagne pe' me!
Pe' me!... Pe' me!...*

*Assieme: Dì: nun siente na voce che mmore
chiano chiano d'a terra venì?
Nun te pare nu piezzo 'e sto core
lassà nterra a ll'arena accussì?...*

*Ab, tu pure na lagrema amara dint'a ll'uocchie non può trattené!
Quaccheduna a tte pure t'è cara
comme è cara sta nenna pe' me!*

*Primo Marinaio 2): Che t'ha ditto vedenno 'o vasciello
ncopp'a all'acque addurmute aspettà?
Che t'ha ditto sentenno l'appello
nziemm'a a ll'ate stu nomme chiamma?
Obè, mare!... Obè mà!...*

*Assieme: Cara patria addò simme nasciute,
ca ce vide p'o mare partì,
case antiche, addò simme crisciute
a addò avriamo vuluto murì!
Nnuie partimmo, e chi sa si turnammo, si sta luna ce vede cchiù ccà!
Si fedele sta nenna truammo... o si 'e n'ato sta nenna sarrà!...*

*Il primo: Mmiez'a n'aria liggiera e gentile
mentre 'a luna sta già pe' spuntà...*

*Il secondo: Sotto 'o cielo sereno d'Abbrile
guarda, vòtete, Napule sta...
Obè mare!... Obè mà!...*

*E Don Carluccio? Chi più la ricorda questa «tarantella malamente» di
Salvatore Di Giacomo, felicissimamente musicata dal giovane Salvatore
Gambardella, che s'era d'improvviso fatto avanti grazie al suo Marenariello?*

*Don Carluccio è una canzone col coro ed è deliziosissima. A Piedi-
grotta 1897 ottenne un successo davvero entusiastico. Io fui tra i più ap-
plauditi suoi interpreti, anche perché la canzone, dall'autore definita ta-
rantella- macchietta, rientrava nel mio genere. Era quello il tempo delle
edizioni Ricordi, e nelle audizioni della grande casa musicale io ero sem-
pre tra gli esecutori prescelti, in compagnia della Faraone, della Ciotti, di
Emilia Persico, di Carmen Marini. Non so perché, Don Carluccio, che è la
tipica canzone comica digiacomiana, non figura nel libro delle Poesie. Ep-
pure è una deliziosa, napoletanissima e argutissima cosa (il testo, riportato
nelle pagine seguenti, è stato qui omissso. N.d.A.).*

*Vorrei continuare nelle citazioni digiacomiane. E avrei materiale per
intrattenere a lungo il lettore. Ad esempio 'A ballarina, maliziosi versi del
nostro grande Don Salvatore per la musica (comicità, indovinatissi-
ma) di Vincenzo Valente: ad esempio Don Antonio 'o cecato, finemente
musicato da Mario Costa. Erano quegli ultimi anni del secolo diciannove-
simo, gli anni d'oro della canzone, se pure gli odierni vati — quelli che*

banno, d'accordo coi musicisti, condotto a così misera fine la nostra bella canzone — siano di parere contrario. Allora la canzone era più arte che mestiere, su ciò non v'è dubbio. Oggi è mercantilizzata, per colpa delle speculazioni editoriali... e non editoriali.

I concorsi delle canzoni, che erano così interessanti e così movimentati, trenta e più anni or sono, dove sono andati a finire? Oggi non v'è che la gazzarra delle audizioni, con la complicità fastidiosa di una «claque» prezzolata, la quale fa sì che il pubblico sereno si allontani, annoiato e sdegnato.

Luci ed ombre digiacomiane

«*La Tavola Rotonda*», 30 settembre 1897.

Don Carluccio di Salvatore Di Giacomo e Salvatore Gambardella.

Da notare, in questa allusiva *tarantella malamente*, la somiglianza fra le righe del secondo capoverso della prima strofa e la poesia *Ncopp' 'e chianche*, apparsa per la prima volta in una raccoltina intitolata *Vierze Nuove*, in appendice a *Zi Munacella* (Napoli, Pierro 1888).

Ncopp' 'e chianche, int'a na chianca
aggio visto na chianchiera
cu nu cresco 'e seta ianca
cu ciert'uocchie 'e seta nera
[...]

Di Giacomo non era nuovo all'interpolazione di frasi, espressioni e situazioni tratti dalla sua produzione «seria» nei prodotti piedigrotteschi. Ciò era dovuto, probabilmente, ad esigenze di velocità di lavorazione. Da stime approssimate (e sicuramente per difetto) della sua produzione canzonettistica, essa ammonterebbe a circa 250 testi, prodotti perlopiù in concomitanza con la scadenza piedigrottesca, quando egli si trovava a dover accontentare editori diversi in breve tempo.



Don Carluccio

(Tarantella malamente)

Canzone premiata con Primo Premio per la poesia al Gran Circo delle Varietà

Versi di SAN GIACOMO Musica di S. GAMBARDIELLA

MANDOLINO

CANTO

L'aglio - re - ra' cchiglianti - lo - stato' re - ra' Pa - so - and - lo

coro
stanno' tolli - so - so - al -

SOLO
lo - so - al - so - al - so - al -

coro
e fa l'ommo abbagli - so - al -

SOLO
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

coro
l'ommo or ah - so - al -

1. L'agliara' le cchiù gentile
sta int'lo vicu' e Piantanille,
addò 'e fiamme cchiù belle
stanno' le tutta 'a Sanità!
(coro) - Stanno' e tutta 'a Sanità!
Cu na vita 'e seta joca,
cu cieri' uocchie 'e seta nera,
lure 'o juorno e lure 'a nera,
e fa l'ommo abbagli!
(coro) - E fa l'ommo abbagli!
l'averella! 'A cchiù de n'anno
trapassato l'è 'o marlo!
(Chigge, o chiamma, 'o va trovano...
(col coro) 'O va trovano... 'O va trovano...
(col coro) E tiribì!
Tiribì!

Songo
(l'ommo) 'e capu d' 'a saggia
ma stu core è nu buio
va scopp' o ppase
se po' mangi!

2. Din' 'o vicu' le rispetto
ce sta robba anze cchiù fina:
è 'a patrona d' 'a cantina
addò a libere' vaie tu!
(coro) Addò a libere' vaie tu!
O sarà sta sprina 'Averza,
o 'a saretta d' 'o lorde,
o cceri' è... ca mme fa male,
mme aggia soere e aggia vari...
(coro) S'ha dda soere e ha dda vari...
l'antenn... Se non m'inganno
pure vetele vaie sù...
(Pate cheta 'o va trovano L...)
(coro) 'O va trovano... 'O va trovano...
(col coro) E tiribì, ecc.

3. Io so' guappo. E stonco 'e case
din' 'o vicu' e Piantanille
addò 'e femmene cchiù belle
a mparia vanno pe' me.
(coro) A mparia vanno pe' te!
Nun ce sta neggio sperto
addò subbito non trano,
'o cchiù paco aggio 'o vaso
'o cchiù anze m' 'o po' d'...
(coro) 'O cchiù anze m' 'o po' d'...
Io m' 'a faccio passanno:
'a Balli Re'! Cchiù sta 'o Carluccio!
'a Chi mme vo'! Chi 'o va trovano!
(coro)
'a Chi 'o va trovano!... Chi 'o va trovano!...
(col coro) 'O tiribì, ecc.

Ne due numeri straordinari pubblicati
dalla *Varola Rotonda*, antecedenti a que-
sti, sono state inserite le seguenti musiche:

1. *Fantasia trina*, musica di S. Gambardella, versi di A. Califano.
2. *A Bizzoca*, musica di L. De Luca, su versi di G. Federici.
3. *Amore amore!* Canzone di Vincenzo Valente, versi di P. Cinquegrana.
4. *Marzia mia!* musica di E. De Capua, versi di U. Amoruso.
5. *Don Pandomo*, musica di E. Galgani, versi di A. Barbi.
6. *Piccolino*, versi e musica di Renzo Carlini.
7. *Mirette sbagliata*, idem.

N. 15-20

1. *O dritta!* musica di E. di Capua, versi di R. Autorino.
2. *O Caballata*, musica di L. De Luca, versi di G. Federici.
3. *Vacca addorata (Serrata)*, musica di V. Valente, versi di S. Di Giacomo.
4. *O Sagristano* musica di G. Tinto, versi di R. Autorino.
5. *Vaghe fa l'amore!* versi e musica di G. B. de Curtis.
6. *Coni. con. con.* musica di V. di Capua, versi di F. Feola.



Copertina di *Piedigrotta for ever*, Napoli 1901.

Michelemmà

Le «ricostruzioni storiche» di Di Giacomo si muovevano entro le gabbie di un genere ormai codificato: l'immagine della canzone che ne risultò fu in gran parte il frutto delle possibilità e degli obblighi che lo caratterizzavano. Ciò non toglie che egli abbia talvolta scientemente censurato o modificato fatti e avvenimenti ricavati da vecchi documenti. Ma, di questa attribuzione di *Michelemmà* a Salvator Rosa, mancavano negli archivi anche gli accenni: Di Giacomo, carta e matita alla mano, dovè fabbricarne da sé le «prove» (ill. tratta da *Piedigrotta for ever*, cit.).



MICHELEMMA

Canzonella del signore don Salvatore Rosa

E nata mierz 'a mare	Sta figliola ca e figlia
Michelemmà	Michelemmà
Michelemmà	Michelemmà
Oje na scarola	Oje de notaro.
Li turchi se ce vano	E mpurto porla na
Michelemmà	Michelemmà
Michelemmà	Michelemmà
A riposare.	Stella diana
Chi pe la cimma e di	Pe fa mori li amanti
Michelemmà	Michelemmà
Michelemmà	Michelemmà
Pe lo streppone.	A duje a duje
Vialo a chi la bette	Pe fa mori l'amanti
A sta figliola	A duje a duje.

E ci vende o san baggio del libran

ILLUSTRAZIONI:

Biblioteca Nazionale *Vittorio Emanuele III*, Napoli

Biblioteca Universitaria, Napoli

Collezione privata Gaetano e Maria Colonnese

Archivio Ricordi, Milano

Riproduzioni fotografiche di Roberto Macrì

FOTO DI COPERTINA:

Gustavo Eugenio Chauffourier, *Il sonatore di puta-puta caccavello* (1880 c.)

Riproduzione e intervento grafico *Neupoli*.

Finito di stampare
dalla
Litografia Marozzi
Roma - Piazza S. Agostino, 7-B
Maggio 1991
