

# Identità sonore 14

*Collana diretta da Pasquale Scialò*

Comitato scientifico:

Anthony DelDonna

Pasquale Scialò

Francesca Seller

*La collana è sottoposta a procedura di Peer Review*

# Passatempo musicali

*Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*

*a cura di*

Pasquale Scialò e Francesca Seller

Guida

**2013 © Guida Editori s.r.l.**  
**Napoli - Via Port'Alba, 19**  
**[www.guidaeditori.it](http://www.guidaeditori.it)**  
**[elites@guida.it](mailto:elites@guida.it)**

**ISBN 978-88-6666-201-3**

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del presente volume dietro pagamento alla Siae del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Clearedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org).

Back to the Future. Guillaume Cottrau  
Viaggio temporale fra “Divertimenti per Pianoforte”  
e canzone napoletana, ovvero: la storia ricostruita dai suoi esiti

MARIALUISA STAZIO

*Passatempi musicali*

Quando, per la prima volta, mi sono interessata dei *Passatempi musicali* è stato perché identificavo in questa operazione editoriale il seme di un fenomeno – la canzone napoletana – che, per svariati motivi, mi appariva di grande interesse. Tenterò di guardare ai *Passatempi* in due modi, ambedue, io credo, legittimi. Da una parte cercherò di inquadrarli quanto più correttamente mi è possibile nel contesto che mi sembra loro proprio; dall’altro di tragarli attraverso gli esiti del processo complesso di cui fanno parte.

Soltanto la lettura del titolo – *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* – colloca immediatamente la raccolta, curata fra il 1824 e il 1827 da Guglielmo Cottrau per la casa editrice di Bernard Girard, in quello straordinario fiorire di opere di 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<sup>1</sup>.

I *Passatempi* erano dunque destinati a quella categoria di dilettanti cui si rivolge in prevalenza l'editoria musicale ottocentesca.

In questo senso la raccolta può essere interpretata come un esempio di quella che – nella teoria delle industrie culturali – viene definita da Bernard Miège la «dialettica del successo e del catalogo»<sup>2</sup> che contraddistingue le industrie di tipo editoriale, e consiste nel tentare di compensare gli insuccessi con i successi, scommettendo su un repertorio quanto più ampio possibile di titoli, fra i quali ripartire rischi e possibilità.

Così Guillaume Cottrau, vuoi del tutto incidentalmente, vuoi perché egli stesso condivide esigenze e cultura di coloro ai quali destina i suoi prodotti, scopre nella canzoncina popolare napoletana – che nella prima edizione dei *Passatempi* compone soltanto una delle quattro sezioni – un genere che interpreta gusto e sensibilità dei nuovi salotti borghesi, intermedio fra la romanza ed il canto popolare, in grado di mantenere – almeno a livello immaginario – le suggestioni di entrambi. E incontra con essa un grande ed inaspettato successo. Infatti, la collezione dei *Passatempi* continua nei venti anni successivi con *Supplementi* costituiti soltanto da «canzoncine popolari napoletane» (la canzone napoletana è, invece, una forma mitica che incontreremo solo successivamente).

Sicuramente nell'interesse di Cottrau per le canzoncine popolari hanno la loro parte la cultura e le origini francesi.

In Francia, sicuramente prima e diversamente che in Italia, l'interesse per la canzone popolare cresce dalla seconda metà del XVIII secolo, in relazione al tema della poesia nazionale. L'entusias-

<sup>1</sup> Testimonianza tratta da EDUARDO CIRILLO (Lylircus), *Ricordi Biografici Napoletani*, Napoli, Riccardo Marghieri, 1881, II ed. con appendice.

<sup>2</sup> Cfr. BERNARD MIÈGE (2000), *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG, pp. 22-24.

smo per le canzoni e le ballate, iniziato nella seconda metà del Settecento sotto l'influenza di Herder, che apre la strada nel 1778-1779 con la sua collezione *Stimmen der Völker in Liedern*, contagia la Francia, dove nel 1809, l'*Académie Celtique* – nata nel 1804 intorno all'interesse per « tous les monumens des Celtes, des Gaulois et des Francs » – comprende la *chanson populaire* nel novero dei *monuments* che si propone di raccogliere. Emile Souvestre (1834) e Louis Dufilhol (1834-1835) si occupano dei canti popolari della Bretagna. Nel 1839 compare il *Barzaz Breiz* di Hersart de la Villemarqué. Nel 1845 il conte de Salvandy crea la *Commission des chants religieux et historiques de la France*, per la raccolta e la pubblicazione di canti popolari francesi.

La prima raccolta dei *Passatempi* sarebbe perciò una ben strana antesignana, soprattutto perché ha una destinazione salottiera piuttosto distante dallo spirito herderiano.

Certo, ci sono le influenze letterarie. Goethe nel *Viaggio in Italia* si sofferma brevemente sul canto di un ragazzo cieco napoletano udito a Roma. E ci sono soprattutto Madame de Staël con *Corinne ou l'Italie* (1807), e tutto l'intenso rapporto fra gli scrittori romantici e il canto popolare, che sarà poi documentato da Tiersot<sup>3</sup>.

Ma i *Passatempi* mi sembrano più legittimamente riconducibili al pittoresco di Saint-Non e di tanta letteratura di viaggio, al gusto della *gouache* come *souvenir* e, più in generale, a quella consapevolezza dell'esistenza di un mercato europeo interessato alle peculiarità che Napoli e il suo Regno rappresentavano nel *Voyage d'Italie*.

Ciò che spinse, ad esempio, Ferdinando IV (1751-1825) a ordinare a Domenico Venuti, direttore della Real Fabbrica di Porcellane di Capodimonte (fondata nel 1738 da Carlo di Borbone e riattivata da Ferdinando nel 1771) di organizzare una vera e propria campagna di documentazione iconografica delle «Vestiture del Regno», nonché delle più belle vedute di Napoli, dei suoi dintorni, e dei più importanti monumenti archeologici del Regno delle due Sicilie, per approntare un catalogo iconografico per le produzioni della Real Fabbrica, in funzione di incremento delle manifatture e

<sup>3</sup> JULIEN TIERSOT, *La Chanson Populaire et les Ecrivains Romantiques. Avec 96 Notations Musicales*, Paris, Plon, 1931.

della loro valorizzazione sui mercati europei. Il successo di questo repertorio figurativo è enorme, proprio perché rappresenta il perfetto *souvenir* del *Voyage d'Italie* che il viaggiatore colto ama portare con sé rientrando in patria. I prototipi ferdinandei continuano, perciò, ad essere ripetuti da innumerevoli decoratori: dalla pittura su porcellana, alla tarsia sorrentina.

Ci troviamo, io credo, alle radici del carattere *glocal* della futura canzone napoletana. Quello che oggi chiamiamo glocalizzazione, indica il doppio movimento della cultura che, mentre si apre e si omogeneizza, nello stesso tempo valorizza alcuni aspetti del locale, sia per garantire la necessaria dinamica culturale, sia per sfruttarli economicamente. Questa ultima possibilità dipende essenzialmente dalle possibilità e capacità di integrazione dei gruppi dominanti locali nel sistema economico e culturale più ampio. Ma anche dalle capacità di differenziazione e di creazione dell'immagine locale, generate dalle attività culturali. Ciò provoca una destrutturazione parziale della dinamica culturale in relazione alle sue dimensioni antropologiche ed estetiche, ed una ristrutturazione – anch'essa parziale – operata a partire da una logica economica. La relazione tra valorizzazione degli aspetti di identità e di immagine locali – con quanto di esse è legato ai patrimoni culturali materiali e immateriali – in un'ottica di sfruttamento economico sui mercati globali è pertanto di importanza strategica. Pare che Ferdinando IV (poi, dal 1816, Ferdinando I, re delle Due Sicilie) lo avesse già intuito.

Inoltre, patrimonio e territorio italiani sono stati particolarmente e peculiarmente valorizzati – oltre che da una dotazione culturale materiale ed immateriale particolarmente alta e concentrata – anche da un posto acquisito nell'immaginario mondiale, legato ad una storia di studio, di ricerca, di trasmissione culturale e di attribuzione di valore a determinati luoghi ed oggetti, e dalla moltiplicazione e dal potenziamento di senso del quale tali luoghi ed oggetti hanno goduto nelle letture di chi li ha studiati, visitati, vissuti ma, soprattutto, amati. Da Winckelmann ai preraffaelliti; da Sthendhal (e alla lusinga di sperimentare la sua “sindrome”) al pittoresco dell'*abbé Saint-Non*; dal *Viaggio* di Goethe all'Italia del Baedeker, giù giù fino all'“effetto Clooney” e al più diffuso “effetto



VIP” nel *Chiantishire* sull’affluenza turistica e sui prezzi delle proprietà immobiliari sul lago di Como e in un pezzo di campagna toscana tra Siena e Firenze.

Ovviamente, nell’interdipendenza con il globale – mentre il locale si frammenta, destruttura nelle sue logiche sociali, culturali e antropologiche, e si ristrutturata in funzione delle necessità dettate dal nuovo ordine – soltanto alcuni spazi e alcuni gruppi sociali possono beneficiare degli effetti legati all’espansione del sistema.

Nel nostro caso, Cottrau è fra questi. Anche perché il suo occhio sa assumere il punto di vista del viaggiatore che ricalca le orme di Goethe e di Stendhal, e documenta la sua esperienza con acquisti di litografie e spartiti.

I suoi principali acquirenti sono, però, i frequentatori dei salotti che – proprio perché nel movimento di globalizzazione cominciavano a ristrutturare i propri orizzonti in un’ottica globale e borghese – diventando in qualche modo estranei a loro stessi e ricercando identità, cominciano 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* che stilizzano e mutano in arcadia la vita degli ottentotti nostrani<sup>4</sup>, proprio come Cottrau ingentilisce ed avvicina ai canoni del bel canto il materiale sonoro popolare.

Tornando ai *Passatempi*, scorrendo i titoli della prima raccolta troviamo materiali di sicura origine popolare. Come l’*Antichissimo dialogo di Zeza che si canta in Napoli dal popolo colla maschera di Carnevale*, vale a dire il tema carnevalesco più resistente nella tradizione campana, tra l’altro eseguito ancora, nelle inevitabili trasformazioni, anche ai nostri giorni.

Ovviamente, la collocazione nei *Passatempi* ne muta profondamente senso, contesto, linguaggi. Basti dire che sono trascritti per il più borghese e salottiero degli strumenti, che è – appunto – il pianoforte.

<sup>4</sup> GIOVANNI BERCHET, *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di G.A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* [1816], in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, UTET, 1979, p. 432.

Ma, a proposito di “Ottentotti” e “Parigini”, Cottrau può legittimamente considerarsi rappresentante del popolo dei «leggenti e ascoltanti» e di coloro che «ritengono attitudine alle emozioni»<sup>5</sup>. In quanto tale, può farsi – e si fa – autore di canzoni popolari, che noi oggi definiremmo piuttosto popolaresche<sup>6</sup>. Giovanni Masutto, nel suo *I maestri di musica italiani del secolo XIX*, riportando notizie tratte da *Ricordi Biografici Napoletani*, a cura di Lilyrcus e da De Gubernatis, lo descrive infatti, come

Inventore delle canzoni popolari napolitane, canzoni ch'egli immaginava nelle sue peregrinazioni per le circostanti campagne di Napoli, dove raccoglieva motivi popolari, frammenti di arie soavi che per opera sua furono conservate, abbellite, ordinate, e poterono essere gustate<sup>7</sup>.

E Achille de Lauzières, ne «La Patrie», Parigi 25 settembre 1882, scrive

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 (t.d.A.).

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 436-437.

<sup>6</sup> Con questa definizione adotto una suddivisione dei prodotti culturali urbani effettuata da Piero Camporesi: «[...] 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» (PIERO CAMPORESI, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed Età Moderna*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1981, annale 4, p. 99).

<sup>7</sup> GIOVANNI MASUTTO, *I maestri di musica italiani del secolo XIX. Notizie biografiche*, 3. ed. corretta ed aumentata, Venezia, stabilimento tipografico di G. Cecchini, 1882. Secondo l'autore tali notizie sono tratte da *Ricordi Biografici Napoletani*, cit. e da ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario Biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1879.

La maggior parte dei materiali che Cottrau utilizza affonda sicuramente le radici in una cultura cittadina in cui si interpenetrano materiali eterogenei e trovano espressione vari fenomeni; ad esempio la continua immigrazione da altre province del Regno e il continuo, quotidiano, pendolarismo fra la città e le campagne circostanti. L'incontro di linguaggi e segni nuovi (canti contadini, frammenti operistici, estrapolazioni dalla letteratura di *colportage*, cultura musicale tradizionale cittadina, ecc.) avviene in un processo di diffusione, interscambio e circolazione di ritmi, strofe, metri, temi e motti destinati, a loro volta, ad essere ripresi e reinventati continuamente. Il che non dà luogo a una semplice sommatoria, ma potrebbe sintetizzarsi in quella che lo storico ed etnologo cubano Fernando Ortiz chiama transculturazione<sup>8</sup>.

Negli anni successivi alla pubblicazione della prima raccolta dei *Passatempi*, quando la fortuna del nuovo genere delle canzoncine popolari è definitivamente assestata, e Cottrau, che da direttore è ormai divenuto socio della casa editrice Girard, si dedica ai *Supplementi* costituiti esclusivamente da canzoncine napoletane. Egli compone o fa 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* viene, infatti, coinvolto – volontariamente o involontariamente – in una operazione di «distillazione» di umori, gusti, preferenze, vizi espressivi, solo in apparenza casuale. La cosa, d'altronde, è documentata in *Lettres d'un mélomane*<sup>9</sup>:

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.

<sup>8</sup> FERNANDO ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, tipografia Jesús Montero, Avana 1940; trad. it.: *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, Troina, Città aperta, 2007.

<sup>9</sup> *Lettres d'un mélomane, pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, con prefazione di F. Verdinois, Napoli, Morano, 1885, (t.d.A.).

13 maggio 1838

[...] Bisogna che l'amor fraterno, che nondimeno è molto chiaroveg-gente 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 accom-pagna e poi, qualche abbellimento, qualche cadenza non vi gaste-rebbero 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 sputazella* [...].

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 'ammore*, tutte queste canzoni sono del mio sacco, che si impoverisce, non lo nascondo, con l'età [...].

A una decina d'anni dalla prima raccolta, l'interesse – del pub-blico, degli editori e degli stampatori – intorno al nuovo genere po-polare è molto forte. Cottrau deve confrontarsi con la concorrenza di prodotti innovativi come *Pascariello*, la raccolta dei F.lli Miglio-rato (1840, circa): «dilettevole e nuovissimo passatempo pubblicato settimanalmente», su «carta da Posta non solo, come anche su quella per Album, ciascuna canzone però porta in fronte una gra-ziosa vignetta in litografia rappresentandone il soggetto»<sup>10</sup>.

In questa «*Raccolta delle più scelte poesie ne' dialetti nazionali delle due Sicilie musicate da Maestri di Cappella rinomatissimi*», ritroviamo *Lo Guarracino*, *La Scarpetta*, *Fenesta vasca*.

Durante la produzione dei suoi supplementi ai *Passatempi*, Guglielmo Cottrau deve, però, confrontarsi soprattutto con una produzione veloce e intensiva di *canzoni nuove*, che pare abbia ini-zio intorno alla seconda metà degli anni Trenta del XIX secolo.

<sup>10</sup> *Pascariello. Album nuovissimo musicale di canzoni popolari napolitane e siciliane*, Napoli, Antonio e Gennaro Migliorato, s.d.

La produzione cui appartiene quella *Te voglio bene assaje* al cui «prodigioso successo» Cottrau attribuisce la «colpa del cambiamento di gusto» al quale bisogna «volente o nolente, sottomettersi»<sup>11</sup>.

Secondo Regaldi (1809-1883), nel suo articolo *I canti popolari in Napoli* (1847), in «Poliorama Pittoresco: opera periodica diretta a spandere in tutte le classi della società utili conoscenze di ogni genere e a rendere gradevoli e proficue le letture in famiglia»:

[...] 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 assaje* – 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 <sup>12</sup> .

Per chi – come me – si occupa continuamente di dati e di rilevazioni sul consumo culturale, questo elenco suscita una certa emozione, perché prelude a molte forme di uso della rilevazione del successo di pubblico come patente di qualità del prodotto culturale – trasformando, come dice Ien Ang «il pubblico [...] in un pezzo di informazione commerciale»<sup>13</sup> – ma, soprattutto, perché traguardando le cifre in vista del fenomeno canzone napoletana, che si svilupperà di lì a una trentina d'anni, fa intravedere le condizioni per le più diverse pratiche di uso delle canzoni, e dei materiali a stampa che le diffondevano, come veicolo pubblicitario per le merci e i servizi più svariati: dall'abbigliamento dei Grandi Ma-

<sup>11</sup> *Lettres d'un mélomane*, cit., lettera dell'11 dicembre 1845 (t.d.A.).

<sup>12</sup> GIUSEPPE REGALDI, *I canti popolari in Napoli*, «Poliorama Pittoresco», semestre II, 1848, p. 350, poi in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, a cura di Francesco De Bourcard, 2 voll., Napoli, Nobile, 1857-58.

<sup>13</sup> IEN ANG, *On the Politics of Empirical Audience Research*, in *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, a cura di Ien Ang, Londra, Routledge, 1996, pp. 35-52.

gazzini dei F.lli Mele al liquore Strega, dai pneumatici Pirelli al bitter Campari.

In ogni caso, non si può evitare di essere sospettosi circa l'esattezza di questi dati. Un po' perché Regaldi non ci dice come e dove ne sia venuto in possesso ma, soprattutto, perché 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%, sembra poco verosimile. Diciamo che possiamo usare queste cifre soltanto come testimonianza dell'impressione di estrema vitalità che il fenomeno della canzonetta doveva dare a chi lo osservava (nonché come esempio *ante litteram* di informazione commerciale).

Ma torniamo a *Te voglio bene assaje*, canzone alla quale le mitologie napoletane fanno risalire comunemente la nascita della canzone napoletana.

Riguardo alle origini e al successo di questa canzone nuova abbiamo un paio di testimonianze. Utilizzarle non è facile. Le fonti sono inquinate da cascami di romanticismo e da pertinaci vizi bozzettistici. Ma, soprattutto, sono gravate dal peso che tutte le mitologie successive assumono nelle letture odierne.

Emmanuele Bidera (tra l'altro nonno di quel Ferdinando Bideri le cui iniziative editoriali risulteranno determinanti e fondative per il mito e il successo della canzone napoletana), nel suo *Passeggiata per Napoli e Contorni*<sup>14</sup>, volume che traspone in letteratura la tradizione pittorica del vedutismo 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 intuire 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

<sup>14</sup> GIOVANNI EMANUELE BIDERA, *Passeggiata per Napoli e Contorni*, Napoli, Aldo Manuzio, 1844-5.

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° 211 raccolte e pubblicate con la musica, per cura del signor Cottrau.

Luigi Settembrini (1813-1876), nelle *Ricordanze della mia vita*, opera uscita postuma, ma scritta certamente in periodo post-unitario, probabilmente fra il 1866 e il 1876, 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 spesso. 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*<sup>15</sup>.

### *Città e canzoni*

Pur con qualche cautela, credo che a questo punto si possa fissare qualche punto fermo. Il primo è che fra le canzoni della prima raccolta dei *Passatempi* e una canzone come *Te voglio bene assaje* si può notare (nonostante tutte le difficoltà di datazione e di attribu-

<sup>15</sup> LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, Napoli, Morano, 1893.

zione dei materiali) un cambiamento. Se, riguardo all'innovazione linguistica lamentata da Cottrau, l'affermazione necessita di una verifica e di raffronti tanto per il linguaggio musicale che per quello letterario, riguardo alle novità di tipo produttivo (delle quali sono più accreditata a parlare) credo di poter affermare che le canzoni nuove, come *Te voglio bene assaje* o *Luisella*, provengono da una produzione moderna, da un circuito produttivo cittadino e da un lavoro in qualche modo socializzato. E soprattutto, e questo è il secondo punto, sono il frutto di un mercato e di una concorrenza che prendono un andamento (quanto meno in raffronto ai primi anni del secolo) addirittura turbinoso.

Il terzo punto è che dalle testimonianze emerge un momento specifico – Piedigrotta – che viene indicato a fondamento, o quanto meno a motore, di un processo di produzione, diffusione e consumo di canzoni nuove.

Durante le ricerche che ho svolto in passato sulle relazioni fra la canzone napoletana e Piedigrotta, nelle cronache giornalistiche delle Piedigrotte intorno al 1870 – ricche di descrizioni di risse e fermenti – l'uso di presentare canzoni nuove a Piedigrotta si dà per scomparso o in via di estinzione. Fermo restando che la mia opinione è che le testimonianze letterarie che riportano di "sfide a cantare improvviso" dalle quali scaturirebbe una canzone vincitrice mi sembrano assai poco convincenti, l'ipotesi che ho formulato per spiegare l'apparizione e la sparizione di questo *topos* fra letteratura e giornalismo è che, fra la metà e la fine degli anni Trenta del XIX secolo, una domanda crescente e una offerta diffusa e articolata avessero creato un discreto mercato intorno alla canzone dialettale e che Piedigrotta potesse rappresentare una occasione di smercio e di introiti per una larga fascia di quei tipografi, venditori ambulanti, cantori girovaghi, compositori popolareggianti che, dalla produzione ed esecuzione di canzoni nuove, traevano proventi.

La descrizione della festa si trasforma, così, nel luogo letterario ideale e quasi obbligato per affermare la creatività, la musicalità, l'inventiva del popolo e la vitalità della sua poesia. Durante tutto il trentennio successivo, la letteratura trasforma Piedigrotta nel momento in cui il popolo «crea e canta le sue canzoni» e che culmina



con l'elezione della «canzone dell'anno»<sup>16</sup>, mentre la diffusione dei prodotti popolareschi e popolareggianti e delle raccolte da salotto fa progressivamente coincidere le canzoni popolari col prodotto colto e semi-colto. In tal modo, alla fine degli anni Settanta, i cronisti non possono più riconoscere nelle voci della festa la possibile matrice di canzoni nuove<sup>17</sup>.

Infine, e questo è il quarto punto, le canzoni nuove accreditano la loro qualità 'popolare' – che tanta parte avrà nella futura costruzione delle mitologie connesse alla canzone napoletana – con modalità di creazione collettive che concernono, più che l'atto compositivo, le modalità di circolazione e di modellamento sociale di testi e melodie.

La testimonianza di Amilcare Lauria (1854-1932) che, in un articolo pubblicato nel 1896 sulla «Nuova Antologia», riporta una esperienza risalente a circa 30 anni prima – se da un lato risente sicuramente di una visione romantica della poesia popolare come creazione collettiva – sostiene inconsapevolmente questa interpretazione:

[...] 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.

<sup>16</sup> GIUSEPPE REGALDI, op. cit.

<sup>17</sup> MARIA LUISA STAZIO, *'O sole mio. La canzone napoletana 1880/1914*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 97-105.

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! Auh, mannaggia... Sè scumbinato, non sposo cchiù!...*

Le eterne ripetizioni incominciavano a stancare la mia pazienza ragazzesca, per cui mi rivolsi al cocchiere – il mandolinista – per pregarlo:

– «Basta mò... e sunate n'auta cosa...

– «Signuri; fatecefà...» Mi rispose lui brusco...

– E da capo: *Ma è na buscia; ogge sò ghiuto*

*Da nenna mia: m'ha fatto: «sciù...*

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 [...] *Sè 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 frasuccia semplice, malinconica, così piena di sincero rimpianto, come il cuore schietto del popolano poteva provarlo, quanta maggior seduzione! [...] <sup>18</sup>.

La testimonianza di Lauria si riferisce alla sua infanzia, e quindi ad un arco temporale fra il 1860 e il 1866-7. Nel medesimo arco temporale troviamo Filippo Troisi, ed anche il “Quercia”, qualora dovesse essere – come ipotizza Plenizio<sup>19</sup> – Alfonso Guercia (1831-1890). Ritroviamo, però, *S'è scumbinato* anche nell'esiguo mazzo di

<sup>18</sup> AMILCARE LAURIA, *Vecchie memorie napoletane - La canzone*, «Nuova Antologia», settembre 1896, pp. xxx.

<sup>19</sup> GIANFRANCO PLENIZIO, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida, 2010, p. 26.

fogli volanti che mi è stato possibile esaminare, a firma di *Totonno Tasso*, stampata da Francesco Azzolino e destinata alla diffusione tramite ambulanti e «piccoli lazzaroni»<sup>20</sup> (fig. 1). Con questo foglio siamo, quindi, sicuramente in epoca pre-unitaria, presumibilmente circa una ventina di anni prima gli eventi narrati da Lauria. Il fatto può avere tre spiegazioni. La prima è che Totonno Tasso sia stato un autore straordinariamente longevo. La seconda è che *Sè scumbinato, non sposo cchiù* e la frase: «Ma è na buscia; ogge sò ghiuto/ E nenna mia: m'ha fatto sciiù!!!...» (che è quanto Lauria ci fornisce della canzone di cui assiste alla nascita) fossero un patrimonio e un tema comuni e resistenti, anche perché continuamente e liberamente rielaborati dai più diversi attori e per i più diversi usi sociali. La terza è che Lauria abbia ricostruito letterariamente la genesi di un brano trovato in una raccolta o in un foglio d'album, elaborando una storia di pura fantasia. Nel 1896, con l'industria della canzone napoletana che lavorava a pieno regime, questa ultima è sicuramente una ipotesi plausibile. Io, però, propendo per la seconda.



FIGURA 1

<sup>20</sup> GIUSEPPE REGALDI, *op. cit.*

Ad ogni buon conto, al di là del momento genetico della canzone, c'è in questo brano una descrizione di un lavoro creativo socializzato molto familiare a chi si occupi – come me – di industrie culturali. C'è un individuo, che chiameremo autore, che rifinisce e perfeziona con un gruppo di collaboratori un brano, che chiameremo canzone. Nello stesso tempo, con il loro aiuto lo arrangia per l'esecuzione in pubblico. In seguito, il prodotto inizia il suo percorso nel consumo produttivo, percorso che, nel caso delle canzoni nuove, si sostanzia in un viaggio attraverso la città, da una bocca all'altra, da uno strato sociale all'altro, da una tipografia all'altra, viaggio durante il quale muta nelle parole, nella musica, cambia autore e fruitori.

In altre parole, il prodotto è collettivo non solo e non tanto sul piano genetico (come vorrebbe accreditare Lauria), ma perché modellato nell'uso, attraverso un processo che ha alcune caratteristiche stabili e fissate ma, anche, flessibili e interattive, alle regole del gusto collettivo, articolate secondo una precisa stratificazione di ambienti culturali e sociali. Un processo in cui ciascun attore (del consumo come della produzione) personalizza il prodotto, facendone emergere le caratteristiche più adatte a sé, al gruppo al quale si rivolge, ai luoghi e alle occasioni.

Negli anni che vanno dai primi *Passatempi* al 1847, i sei supplementi alla raccolta originale e le altre raccolte di questo periodo – come *Pascariello* dei F.lli Migliorato – possono essere considerate il luogo dove viene fissato, in una delle sue molteplici forme, un materiale effettivamente prodotto e lavorato collettivamente, nel consumo e nel riuso produttivo. E tale fissazione avviene, d'altra parte, anche essa ad opera di un lavoro intellettuale socializzato quale quello descritto nelle lettere di Cottrau alla madre: Luigi Ricci che lavora su delle grida popolari con risultati di «un'originalità bizzarra»; la sorella Lina che nota le canzoni «come le canta e le accompagna» aggiungendo abbellimenti e cadenze; il fratello Felix che mette “tutto naturalmente” due quinte in *Festa di Piedigrotta* (e Guillaume che le coglie al volo); l'amico Jules Benedict che arrangia *Luisella*, *Tiritomba* e *Trippole Trippole*<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> *Lettres d'un mélomane*, cit., lettere del 9 novembre 1836; 13 maggio 1838; 11 dicembre 1845 (t.d.A.).

Insomma il Guglielmo Cottrau musicista, e così come lui Francesco Florimo, Luigi Biscardi, Luigi Ricci, Pietro Labriola, erano terminali di un processo veramente complesso, grazie al quale le canzoni nuove – dopo essere state riscritte per palati fini, ugone alenate e dita agili: per quei dilettanti, appunto, la cui cultura musicale non era sempre da disprezzare – venivano racchiuse nelle raccolte e nei cataloghi di editori come Girard, e poi come Ricordi e Fabbricatore. E, a sostegno di questa ipotesi, una canzone dal titolo *S'è scumbinato* compare nel 1865 (più o meno, quindi, nel periodo cui si riferisce Lauria) in una raccolta di Fabbricatore – *L'Aura di Mergellina* – con la musica di Pietro Labriola.

Per chi, come me, guarda questi fenomeni a partire dal loro punto di arrivo, questi processi sembrano in linea con la lenta strutturazione di quella che sarà definita, in anni piuttosto recenti, la dialettica tra “oligopolio e formicaio”.

Nella dialettica del successo e del catalogo che, come già accennato, consiste nel ripartire rischi e possibilità su un repertorio comprendente un'ampia gamma di titoli, la quota di innovazione indispensabile è perseguita soprattutto, inglobando – in vari modi, dall'incorporazione al sub appalto – la produzione di aziende piccole e marginali che (proprio in quanto tali) sono più capaci di novità, creatività, elasticità: qualità indispensabili per rispondere velocemente alle incessanti variazioni della domanda<sup>22</sup>. È questo il «formicaio»<sup>23</sup> delle piccole indipendenti che, grazie alla continua nascita di nuovi soggetti, non cessa mai di essere affollato.

Analogamente, il successo delle raccolte degli editori da salotto si basava per la maggior parte sulla capacità di internalizzare selettivamente le esternalità che venivano prodotte socialmente. Anche la concorrenza tra i diversi editori può essere, quindi, interpretata come la capacità differenziata di internalizzare le esternalità tipicamente associate alla comunicazione sociale e ai processi culturali.

<sup>22</sup> BERNARD MIÈGE, *op. cit.*, pp. 22-24.

<sup>23</sup> Cfr. JEAN-PIERRE VIGNOLLE, ANTOINE HENNIION, *L'oligopole et la fourmi-lière: l'économie du disque en France*, Parigi, ENSMP, 1978; ANTOINE HENNIION, *La place des petites entreprises dans l'industrie du disque et leur rôle dans la création musicale*, in *Création musicale et industries culturelles*, serie Etudes Politiques culturelles, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1983, pp. 35-42.

Per quanto riguarda il momento genetico delle canzoni nuove, la mia opinione è che in questa fase ci siano all'opera diversi di operatori.

Possiamo grossolanamente distinguere tra essi una fascia di autori popolareggianti – i vari Totonno Tasso, Giovanni Chiovetiello, Mariano Paoletta (firme che molto frequentemente appaiono in calce ai fogli volanti) – e una di autori popolareschi. In questo caso, i nomi che spiccano nei 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, sulla cui vicenda tornerò dopo – sono quelli di: Pietro Martorana, autore delle *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano (1872)*<sup>24</sup>; Giovanni Gagliardi, collaboratore di vari giornali umoristici; Michelangelo Tancredi, educato in seminario, alto funzionario statale, patriota e cospiratore contro il governo borbonico, e collaboratore di strenne e fogli periodici; Luciano Faraone, che studiò con De Sanctis e Puoti e fu giudice e poi avvocato. Le musiche (che sui fogli volanti sono al massimo le prime due righe) se presenti, sono firmate da Luigi Biscardi o da Pietro Labriola. Tutti esponenti del ceto civile, 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»<sup>25</sup>.

Ho operato una distinzione fra autori popolareggianti e autori popolareschi soltanto a partire dallo strato socio-culturale di provenienza. Con gli strumenti giusti, molta pazienza e un bel po' di tempo si potrebbe forse, lavorando fra fogli volanti e raccolte, districarsi fra le sottili distinzioni linguistiche e stilistiche che sicuramente contrassegnano il loro lavoro.

Ma io, che sono in realtà interessata allo stabilirsi della lingua e della cultura *creole* della canzone napoletana fine ottocentesca, preferisco soffermarmi sulla notevole comunanza di temi e modi. Una comunanza tale da rendere possibile a Pietro Martorana assi-

<sup>24</sup> PIETRO MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874.

<sup>25</sup> *Lettres d'un mélomane*, cit.

curare che Totonno Tasso «in tutto il tempo della sua vita, non compose mai un verso», poiché esponenti di ceti superiori come «Zezza e gli altri lo fornivano di poesie e canzoni»<sup>26</sup>. E tale, ancora, che nessuno fino a questo momento sia stato, e sia, in grado di attestare, in maniera documentata, se ciò sia vero oppure no.

Le due tipologie di autori, nelle loro diversità innumerevoli, avevano dunque in comune un vasto repertorio di argomenti e di modelli musicali e verbali, frasi rimate e schemi ritmici, tramandati in formule, e modificati nella circolazione orale, come materiali da articolare e da comporre di volta in volta in maniera nuova, secondo la tipica dialettica fra *langue*, vale a dire la convenzione generalmente accettata, e *parole*: intonazione personale e innovazione. Questa ultima consiste prevalentemente nel formare, usando gli schemi come modello, altri schemi ritmici, simili nella forma e nel contenuto e uguali nel ritmo e nella struttura, procedendo per analogia e aiutandosi con formule fisse. Il tutto, si articola secondo una precisa stratificazione di ambienti culturali e sociali e si adegua ai dettati delle poetiche vigenti in essi, ma anche alle regole sociali e comunicative che scandiscono la differenza dei luoghi, delle occasioni, dei contesti, delle situazioni.

Non a caso in questo processo compositivo ha tanto spazio l'improvvisazione, specialità poetica tutta italiana<sup>27</sup>, assai in voga, d'altronde, nei salotti e nei teatri – dove si dava in dialetto come in lingua, solitamente con accompagnamento musicale, come un recitativo – ma molto seguita anche nei crocicchi, nelle piazze, al molo.

Carlo Augusto Mayer pubblica *Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat* nel 1840. Nel libro si sofferma su entrambi le tipologie di improvvisazione e improvvisatori. Rammenta infatti come, al tempo di Ferdinando I (e, quindi fra il 1816 e il 1825), vi fossero al molo due improvvisatori fissi, contadini provenienti uno da Lecce e l'altro da Ischia, che gareggiavano cantando versi, invitando gli astanti a proporre i loro temi. E riporta di aver assistito a teatro a spettacoli di improvvisazione su

<sup>26</sup> PIETRO MARTORANA, *op. cit.*

<sup>27</sup> BENEDETTO CROCE, *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, p. 340.

temi proposti dal pubblico, come quelli di Antonio Bindocci, avvocato senese, e del napoletano Grizzi, che Meyer ci dice avere maggior fama dell'altro, avendo attraversato l'Italia e la Francia dal 1827 al 1829.

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<sup>28</sup>.

Nelle riunioni familiari, fra gli improvvisatori che si esibivano su temi proposti al momento, c'era anche Raffaele Sacco autore, secondo la maggiore parte delle testimonianze, di quella *Te voglio bene assaje* che tanto piaceva a Settembrini, e altrettanto dispiaceva al nostro Cottrau.

A mio parere, Raffaele Sacco rappresenta – personalmente e simbolicamente – uno snodo importante verso la fondazione della *pop culture* che fonda la canzone napoletana nelle sue mitologie come nella sua realtà produttiva.

Possiamo ipotizzare che Sacco, e gli altri esponenti del ceto civile che come lui si diletavano di canzoni, abbiano inizialmente coltivato le loro doti poetiche e di improvvisazione per «far bella figura» nei salotti, e che solo in un secondo momento si siano avvicinati, o si siano lasciati avvicinare da editori e tipografi.

Un foglio volante della Stamperia De Marco – *La Morena aria mprovvessata da lo cavaliere D. Raffaele Sacco* – può in qualche modo documentare questa affermazione (fig. 2).

<sup>28</sup> CARLO AUGUSTO MAYER, *Neapel und die Neapolitaner oder briefe aus Neapel in die Heimat*, Oldenburg, Druk und Berlag der Echulzeschen Buchhandlung, 1840; trad. parziale: LIDIA CROCE, *Vita Popolare a Napoli nell'età romantica*, Bari, Laterza, 1948.



# LA MORENA

ARIA IMPROVVESATA DA LO CAVALIERE D. RAFAELE SACCO.

(Musica del Maestro Luigi Biscardi)

Tempo di Valzer



CANTO

Songo n' affritto ma-rè-na-riello. Sto vuzzariello Mme fa cam-pa

Passa no mese- N'autro ne passa Ntra rezza e nassa Mm'aggi spassà.

Tutta la pesca Che pozzo fa A Nenna bella L'aggi a portà.

Ritornello dell'accompagnamento.

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 graciosa canzonetta napoletana — *Te voglio bene assaje* — e per molte altre sue composizioni.

La detta vera e genuina canzonetta — *Te voglio bene assaje* — data dallo stesso av. Sacco, il suddetto editore l'ha ristampata colla musica a richiesta di molti.

Songo n' affritto	Quando la luna	Tanno lle dico ,
Marenariello	Ncielo stà chiena	Tutto priato
Sto vuzzariello	Quacche Morena	Come sto pesce
Mme fa campà.	Pozz' ancappà.	Aggio pescato.
Passa no mese,	Nninche l' afferro,	Ccossi lo core
N' autro ne passa,	Uh ch' allegria,	M'aje tu arrubbato,
Ntra rezza e nassa	A Nenna mia	Cchiù bella pesca
M' aggi' a spassà.	Ll' aggi' a portà.	De me saje fa.
Tutta la pesca	Tutta la pesca	Tutta la pesca
Che pozzo fa ,	Che pozzo fa	Che pozzo fa ,
A Nenna bella	A Nenna bella	A Nenna bella
Ll' aggi' a portà.	Ll' aggi' a portà.	Ll' aggi' a portà.

Si vende nella Stamperia De Marco — Vico S. Niccolò alla Carità N.° 14.

FIGURA 2

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 quindi ben presenti tutti i materiali stratificatisi sul tema del marinaio che esce in barca per pescare una murena da portare all'innamorata.

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 sog-

getto 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.

Ma, nonostante l'organicità di Sacco alla sua cultura e al suo ambiente, *Te voglio bene assaje* dovette rappresentare realmente una piccola rivoluzione.

Ce ne accorgiamo non soltanto dal disappunto di Cottrau rispetto al cambiamento di gusto che introduce, ma anche per la quantità e la qualità delle *risposte* che ancora ritroviamo nei pochissimi fogli volanti ancora visibili.

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, pubblicandole sul medesimo foglio volante.

In pratica 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. Per questo molte canzoni hanno lo stesso titolo, lo stesso tema, lo stesso metro, ma sono arricchite o ridotte, modificate parzialmente nel senso, presentano ritornelli e strofe invertite etc.

Così, ad esempio, in foglio volante anonimo e senza indicazione dello stampatore troviamo le strofe di Sacco o, meglio, alcune strofe che oggi conosciamo e ricordiamo come quelle di *Te voglio bene assaje*, mescolate ad altre che non riconosciamo e che potrebbero essere state aggiunte da chiunque, o fare parte di una edizione originale diversa da quella che la circolazione ha poi depurato (fig. 3). Ad esse si affianca una risposta di una donna che non solo protesta amore, ma esorta l'amato:

**CANZONA NAPOLETANA**

<p><b>NENNA</b> so io lu fauzo!          Appila, se majesta,          Ca l'arte toja è chesta          Lu ddiico mmerita,          Io jstemmà vorria          Lu giorno che t'armi:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Pecchè quanno me vide          Te ngrifi comm' a gatto?          Nennè, che t'aggio fatto          Ca no nime può vedè?          Io t'aggio amato tanto,          Si t'amo tu lu sai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Recordate lu giorno          Che stive a me vicino,          E te scorseano rizzo          Le lacreme accosì.          Diciate a me: no, chiagnere          Ca tu lu mio sarrai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Donca pe mme è fenuto          Tu no mme vuò chiù bene          Perduto so pe tene          Ca no mme ride chiù.          Io sempe t'aggio amato;          In t'amo, e tu lu sai          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Guardame n'faccia e bide          Comme song' io arredduto          Sireco pelivn' e bruto          Nennella mia, pe tè.          Non trovo chiù arriccietto,          Levame da sti guai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p>	<p>Comme te l'aggio a dicere          Ca tu nime face mori?          Nnu nza me ne faj'          Senza sapè pecchè?          Pe ti, Nennella mia          Muorto me veddarai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>La notte tutti dormoso          E io che luò dormire?          Pensanno a Nenna mia          Nme sento scivolire.          Li quarte d'ira sonano          A uno, a dduje, a tre:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Saccio ca no buò scennere:          Ca la gradula è scura,          Vintenne muro-muro,          Appojete neull' a mè.          Tu n'otumo comm' a chisto          Addò lu trovarrai?          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Ma no me vuò chiù bene,          Già te si nfanfruto:          Pe n'auto ch'aje veduto          Manne a lu storno a me.          Ma comm' a chisto core          Tu no lo trovarrai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>De me non aje da chiagnere          Ca t'aggio pizzeato;          L'ammore à trionfato?          No ucciate non c'è.          Comm' a filo doppio          Co te nime veddarai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p>	<p>Vuò dà la corpa a mammata?          Ma chella poverella          Se venne la vunnella          Pe mmarretare a te.          Che eride co ste l-freche          No perro me farrai:          Io te voglio bene assai,          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Nennella mia de zucchero,          La capo mia s'è perza,          Me porteranno a Averza          Ne chiù remmedio uc'è.          Pe t'è stu core spantea,          Tu sbaria me fai:          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Io chiù nò ngarzo a leggere.          So ciuccio addeventato;          Pe te me so cocato          Senza sapè pecchè.          Vi ca me faccio S'auizzaro,          Ne chiù me pe-carrai          Io te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Quanno so fatto cennere          Tanno mme chiagnerrai,          Sempr' addimunnarrai          Ninnillo mio addò è.          La fossa mia tu arape          E lla me trovarrai:          Io te voglio bene assai          E tu non pienz' a mè.</p>	<p><b>NENNA</b> so io lu fauzo.          Pecchè ca so majesta:          Lo scioria mia è chesta          Manco me eride tu:          Scippa sto core, e bide          Schietto la trovarrai:          Te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Si chagne tu m'accide,          Si ride so felice,          Pe te sto core dice,          Sempe te voglio amò.          Ma tu bello frabuto          Lo bide; tu lo sai:          Te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Tu fajje mo chisso riepeto,          Tu fajje mo sto rommore;          Ma nautà tiene n' core          Poco chiù piene a me.          Però te piglia nazzia,          Però jstemmarrai:          Te voglio bene assai          Tu no pienz' a mè.</p> <p>Sempe te chiammo, ninnò          La sera, e la mattina          Sto vascio, e sta cucina          Me parlano de te.          Ma tu core de cane          Creddeio manco m'm'ai:          Te voglio bene assai          E tu no pienz' a mè.</p> <p>Venimmo mo a lo fatto,          Vide da chi provene,          Chi tira ste catene,          Lo fauzo chi sarà.          Parlo co Tata e sposame;          E tanno veddarai,          Chi te vo bene assai          E chi non penza a te.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

FIGURA 3

Parla co Tata e sposame  
 E tanno veddarai  
 Chi te vo bene assai  
 E chi non penza a te.

Anche la *Resposta de la femmena a la canzona*. / *Te voglio bene assaie e tu non pienz'a me*, firmata da Francesco Saverio Tornese, per la *Stambaria de Ferdinando* (sic!) *Cinque a Montesanto N. 14*, segue le consuetudini consolidate (fig. 4):

Tu Ninno si lo fauzo!  
 La veritate è chesta  
 Pecchè quann'è la festa  
 Tu fuje sempe da mè.  
 Pe ghirte mbriacanno  
 Mme lasse ntra li guaje

**RESPONDA DE LA FEMMENA A LA CANZONA**  
**TE VOGLIO BENE ASSAJE, E TU NON PIENZ'A ME.**

<p><i>Quanta chiacchiere a la Pajcane.</i></p> <p>Ora vedite addù ve ghinto a stah- tere co la mamma! Vedemo nu quantele de Canzone, che se teno- vano pe tutti li quartiere de c'essa cità, mm'è venuta la curiosità de leggerne una. Anvenete che era <i>An canzone de no stannommo arraggiato e appassionato co lo stecolare</i></p> <p>Te voglio bene assaje, E tu non pienz'a me.</p> <p>Aggio pezzato de piglia le parte de lle Nennelle che so tutte belle az- zeccone e chiene de bonia. Leta le Me non sento proprio n'arraggiato. Cassone a di male de le figgierelle!!</p> <p>Voglio piglia le parte loro e ab- biocarci si attocea, (ma no erede però ca succede) pechè chi teno promissione de Nennelle lo cieto le protegge, lo vota e lo mazza mpor- pa si attocea. A Nenne mije, aggio fatto ehello ch'aggio potuto pr a canocciare e chiete sommere cu a loro so li briccane e li traditore, e ca vaje ante aile na vera pata de male!! Cheta ha potuto la ca- pienza mia. Vaja mme accanate e si attocea mormoriana para e ca ve ne ringrazio.</p> <p><i>Schiarottello vanto stamente canpe</i> <b>FRANCESCO MARINO TORRESI</b></p> <p>Con Permesso.</p>	<p>Tu Nimm si le fare! La venute in clesia Pechè quom'è la fema Tu faje sempre da mè.</p> <p>Te ghirice misticaruto Mmo laae nira ti guaje Song'io che t'amo assaje Ma tu non pienz'a mè.</p> <p>Pe chisto co ragioni, Te faje comm'a casite; Pe sette vote ed otto Te l'aggio a robeca.</p> <p>Si mo che faje l'ammore Sprezzommo tu vaje; Song'io che t'amo assaje Ma tu non pienz'a mè.</p> <p>Io l'aggio canosciato, Ca gita te si cognajo, T'amo alerocchiatto E cossom'aggio in da fat</p> <p>Malina, sera, e notte Chagnore tu mme f'je; Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p> <p>Si coss, filo, o stiro Io pen'a te Nennello E penso a lo squasillo Che tu me sive a fa- in povera anata.</p> <p>E T'amasa e l'amo assaje E doppo tanta guaje Te scordeo po de mè.</p> <p>Mammema sempe dice Lassalo j a mammalora, Se mè che fa l'ammore Sso trastole te fa.</p> <p>Quando si murelata Tanno te coparraje. Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p>	<p>Songio na l'amo-nona Tongo ille mmano d'oro Alboscu no trono E a te lo leggio di.</p> <p>E niente me no cu o Se no mme trattaraje; Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p> <p>Io sempe m'alloccordo e Parola staccavata a Quando decite a Tata La voglio guardà.</p> <p>Mma mo pechè ste infreche Trovarno sempe vaje Song'io che t'amo assaje Ma tu non pienz'a mè.</p> <p>Se femmena sò snata, E ca sta brata scorie Meglio sarria la morte Che llarme spantece.</p> <p>Coss, core de care, Tu t'acquistaraje Song'io che t'amo assaje. E tu non pienz'a mè.</p> <p>Io sengo disperata E frido te ze staje, Creddeio manco nun- pe tante berè.</p> <p>Pure la trovai n'ata Pe te darà echio guaje; Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p> <p>Solo sapè vorrà Lo nima'è ch'aggio fatto P'essere nullo alio Lassata a penia.</p> <p>Nennello mio de mè, Nimmello tu pechè Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p>	<p>Lo core po m'è dio, Nennello te vò bene Te l'entra da jeme Ca sto a spetarra.</p> <p>Dimmello, fati min. Dimmello, e jedaraje; Si 'n so che t'amo assaje O tu non pienz'a mè.</p> <p>Spicciate bella mio, Va, corre, e pparla a Tata; Chè' arma scensolara Ca si puzie comola.</p> <p>Diccello a mamma tua Ch'asta no trovaraje; Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p> <p>E l'amo, core mio, Tutto combinarommo Subito spozzarommo Finnimmo de penia.</p> <p>Cassone l' tormenti Che mmo a mmo passaje Te voglio bene assaje E tu non pienz'a mè.</p> <p>E più guà volimmo Pe sempe compagnia E po sta vita mia Suff'a te la voglio di.</p> <p>Nee anmimo assa di core, Senge cu me starraje Song'io che t'amo assaje E tu non pienz'a mè.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

D.M.R.C.  
Stambardia de Ferikemando  
Cinque a Montecarlo N. 14.

FIGURA 4

Song'io che t'amo assaje  
Ma tu non pienz'a mè.

Per la stamperia De Marco, di vico San Nicola alla Carità, che fra quelle dei fogli volanti è fra le tipografie più accurate e raffinate – tanto che spesso fregiava i suoi fogli con una graziosa incisione di un Pulcinella, a mò di marchio di fabbrica, e quasi sempre riportava lo spartito del primo ritornello, come nella già citata *La Morena* – tal G.P. elabora una risposta che rientra anch'essa nelle modalità tradizionali.

*La Nenna che responne a lo seccante Te voglio Bene Assaje* protesta, al contrario delle altre, di non avere alcun interesse per lo spasmante (fig. 5):

Nzomma senti m'attocea  
Stò liepeto ccà attuorno!  
E sempe lo taluorno



FIGURA 5

Ch'io no nce penz'a te!  
E quando da sto suonno  
Guagliò te scetarraje?  
No t'aggio amato maje  
Nè boglio penzà a te.

Tra l'altro la ragazza precisa di essere molto interessata a un certo Mimmo: *Mimmo me piace è boro, / Mimmo è lo core mio...*

Informazione che viene ripresa da un altro foglio volante, senza indicazione dello stampatore, di tal L.A. : «A Don Raffaele Sacco/ L'amico sujo co nommo anagrammateco - Ivialgo/e nfra li cantaturi de l'arcadia napoletana - Meo Matteo» (fig. 6):

De qua Mimmo vaje parlanno  
Omno ngrat'e ngannatore  
Parla di si tiene core,  
Di, stu Mimmo mo chi è?

## A DON RAPPABLE SACCO

L' AMICO SUJO CO N'OMMO ANAGRAMATECO — IVILIALGO

E NFRA LI CANTATORI DE L' ARCADIA NAPOLETANA — MEO-MATTEO.

STAMPA' chi te cecaje,  
Caro D. Rafà,  
Te voglio ben' assaje  
Ma tu no pienz' a me ?  
Fuje bello lu pensiero,  
Li mutt' appropriati,  
Li stilo chiaro e alliero,  
Li vierzi aggraziati,  
Comm' a na Muzarella  
Folava l' argoniento,  
L' aveva fatta bella  
Na penna ch' è d' argoniento.  
Me pe na sciorta pontona,  
Ch' abbotta li pecummi,  
Cudette pe disgrazia  
Minnà' li Lanzarotti.  
E quanto sarria stato  
Meglio, n' acciennata mia,  
Sentì lu cant' amato  
E de lu Mar' e dia !  
Cantavan' i Cocchieri,  
Cantavan' i Scarpari,  
Cantavan' i Varreri,  
Vastà' e Monnezari,  
E a forza di spragione:  
Ma grumi, armossa . . .  
Oh oh ! l' arreddonotero  
Proprio na poverria !  
Pe loto, a lu proposta,  
Senza aspè peccà,  
Fasette na risposta  
Chi non si sa chi è  
Ma che dicette 'n niente.  
Assette da lu fatto:  
E a quant' era spediute  
No responnet' adito.

Si l' ommo se lagnava  
De nu tradit' ammore ;  
E forte l' accusava  
De core traditone ;  
Si tanto scritto stava . . .  
D. Rafàss ! me pare,  
Ch' a femmana s' aveva  
Scoppà' e no spenzare . . .  
Io po che te so amico,  
F' appurà' e tu lo saje,  
Che bene voglio assai !  
Na leva risposta  
Aggio voluto fare  
A lu canzona bella  
Te gnuo de cantare.  
Amatista de core,  
E si noe poaje voi' è,  
Qua sbagliò, o quarc' errore  
Scum' a Meo-Matteo

De qua Minno veja parlano  
Omno ngrat' e ngunatore  
Parla di si fiene core,  
Di, stu Minno mo chi è ?  
De matina, sera, e notte  
Sulo, e sempre a te chiammaje.  
Te volete bene assaje !  
Ma tu mai pensast' a me.  
E lu vero, e l' allucordo,  
Che lascio a me chingari,  
De moei pe me figuri,  
Perchè l' arza luja chos' è.  
Pe li vnamonche a Monella  
Jist a far', e tu lo saje  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu mai pensast' a me . . .  
Schito chiedo i e co Maria ?  
Co Francesca la Zozzosa ?  
Co Genesilla la Farfosa ?  
Cha beingno leva le.  
E di dire e di patriare  
De mme spireto tu saje !  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu mai pensast' a me.  
Pe scopri vi nehippi tuaje  
Che Nemedja me dicette,  
A spiarie me motette,  
S' era vero, pe bedè.  
E accosi co s' uocchie mieje  
Io de fatto m' aggrajie  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu mai pensast' a me.  
Chingre si, ma chiste chianzo  
E d' arraggia, e 'an d' ammore.  
Traduttore, traduttore !  
Oh ngunatore M' ranno.

Ma ste lacrime ch' io caccio  
Co l' auzura pagarraje  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu maje pensast' a me.  
T' avarria strappà stu core,  
Arraggiata, da lu pusto . . .  
Ma che scrivi ! già l' affetto  
S' è statato e exiliu no ne' è.  
E quant' io sarraggio cennere,  
Ma vurrine e no m' avraje  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu maje pensast' a me.  
Pe mme, dca, e si fatto  
Nu pelicoso, s'ero e strutto ?  
A chi l' accosi arredduto  
Va, no coren lu peccò ;  
Ca co s' uocchie e co stu core  
De content' io t' ammaje !  
Te volete ben' assaje !  
Ma tu maje pensast' a me.  
Avria, a vè lu core tujo  
Pe lu dà na curtiellata,  
Ma Finenzia sbucata  
Chisto core po toà ?  
Te la dà lu tradimento  
Che faciste a chi t' amaje  
E di te si me scardaje . . .  
Va, tu scordate de ma.

L. A.  
E. C.  
Cin. permesso.

FIGURA 6

De matina, sera, e notte  
Sulo, e sempre a te chiammaje  
Te volete bene assaje!  
Ma tu mai pensast' a me.

Alla risposta di tipo tradizionale, l'arcade Meo Matteo premette però un'altra poesiola che, mentre tributa omaggio a Sacco e al grande successo della sua canzone, depreca l'uso improprio che ne hanno fatto i *lazzaroni*, a sottolineare come in fondo questo processo socializzato di rielaborazione ed uso di materiali canori sia costantemente attraversato da tensioni fra sensibilità e culture diverse:

Stampà' chi te cecaje,  
Caro D. Rafà,  
Te voglio ben' assaje  
Ma tu no pienz' a me?  
Fuje bello lu pensiero,  
Li mutt' appropriati,  
Li stilo chiaro e alliero,  
Li vierzi aggraziati,

[...]  
 Ma pe na sciorta ponteca,  
 Ch'abbotta li premmuni,  
 Cadette pe desgrazia  
 Mman'a li Lazzaruni.  
 (...)  
 Cantavan'i Cocchieri,  
 Cantavan'i Scarpari,  
 Cantavan'i Varvieri,  
 Vastas'e Munnezzari!  
 E a forza di spropuosete;  
 Ma gruossi, arrasossia...  
 Uh uh! l'arreducettero  
 Proprio na porcaria!

Infine, sul versante opposto, la risposta di Totonno Tasso, che piuttosto che rifarsi ai canoni in uso protesta, con *A la morra de li poete appassionate de la canzona Te voglio bene assaje*, contro la nuova canzone, che è *cchiù peggio de li guaje*, contro i *poete sbie-tece*, autori di un'opera *degnà di cantastoria*, piena di smorfie e per niente spiritosa, concludendo contro tutti coloro che ne avevano decretato il successo (fig. 7):

E tutte cheste sbriffie  
 Tutti sti milordini  
 Spezzate int'a li rini  
 Che a buje stann' a lodà,

Judicio non avettero  
 Dint'a la capa maje  
 So ciucce, ciucce assaje  
 Cchiù ciucce assaje de me.

Probabilmente anche Totonno Tasso, come farà Guglielmo Cottrau, rilevava il cambiamento di gusto provocato dalla canzone ed esternava il giusto disappunto di un onesto artigiano della canzonetta nei confronti di una «canzona sfatta/ che non se sà ched'è».

La lunga digressione sulle risposte, oltre a chiarire come con Sacco si sia ad un punto di svolta, esemplifica anche tutto quanto



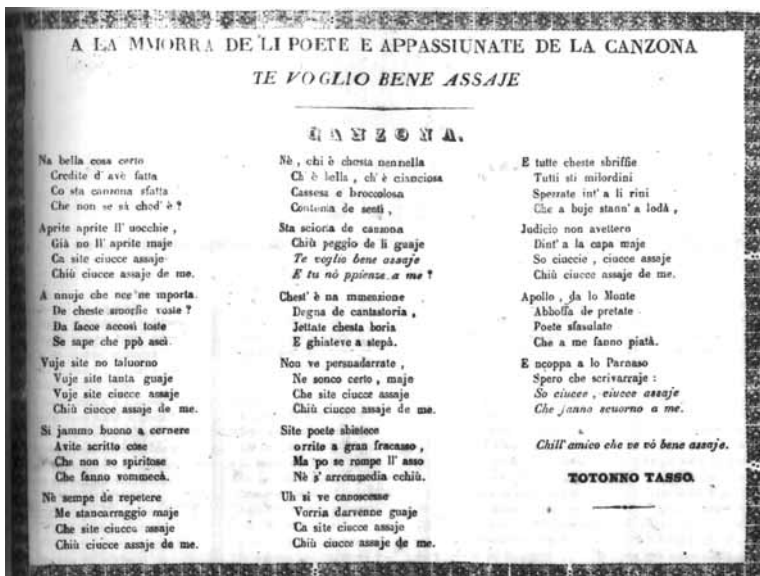


FIGURA 7

detto sull'importanza della fase della circolazione sociale delle canzoni nuove, come momento produttivo e creativo.

E mette in rilievo anche l'opera ed il ruolo degli editori e degli stampatori: quelli che erano dentro questa vorticoso rincorsa di canzoni nuove e quelli che, come i Cottrau, seppero relazionarsi con questo fronte incandescente, per estrarne e depurarne pagine d'album. La relazione degli editori con i musicisti, più che con gli autori dei testi – che circolavano liberi e non protetti, dunque riproducibili – e con il mercato si fa sempre più stretta ed evidente. In questi prodromi dell'organizzazione industriale, la figura dell'autore è impensabile senza quella dello stampatore e dell'editore. E anche qui, con il senno di poi, intravediamo la strutturazione di quel sistema che sarà poi chiamato industria culturale, in cui i lavoratori intellettuali (scrittori, giornalisti, illustratori, sceneggiatori, registi, musicisti) conservano le caratteristiche particolari del loro lavoro creativo, individuale, complesso in un contesto in cui sono obbligati, però, a rinunciare ad una caratteristica fondamentale del



lavoro concreto: il controllo sul prodotto dalla fase di ideazione a quella della realizzazione.

### *Interni domestici*

Il salotto borghese, nel cammino che collega i *Passatempi musicali* alla canzone napoletana, è un filo rosso importante tanto quanto lo sono il lavoro, gli investimenti e la creatività degli editori.

Queste pagine si aprono proprio collocando Guillaume Cottrau in un salotto: quello del padre di madame Presteau dove egli, da galante giovanotto quale deve essere stato, allietava le riunioni accompagnando al piano le signorine da marito, perché potessero mettere in mostra le loro qualità cantando: «ora [...] una canzoncina napoletana, ora una romanza francese, ora una ballata»<sup>29</sup>. Il brano è servito a collocare i *Passatempi musicali* nell'ambiente e nella funzione dai quali provenivano ed erano destinati ad essere restituiti, e a portare in scena l'importante categoria dei dilettanti.

Nei salotti della buona società, come è noto, le *salonnières* ricevevano in giorni fissi, costituendo una sorta di calendario degli incontri mondani, in cui l'aristocrazia, la burocrazia, i possidenti, i professionisti, gli artisti di grido – fra feste e ricevimenti – tessavano intrighi e alleanze politiche, concludevano affari, intrecciavano relazioni amorose, combinavano matrimoni e disponevano di patrimoni. In salotti come questi, a Parigi, intorno al 1830, si esibivano e si incontravano musicisti del calibro di Chopin, Berlioz, Rossini, Liszt e Cherubini. E, negli anni d'oro della canzone napoletana classica, si esibivano Tosti, Costa e Denza con le loro romanze.

In salotti più intellettuali, come quello parigino di Lina Cottrau Freppa, sorella di Guglielmo, Liszt può ascoltare, cantate proprio da Lina – brava pianista, cantante e insegnante di buona fama – le canzoncine che poi ispireranno *Venezia e Napoli* degli *Années de pèlerinage*, e Chopin (che nel 1833 dedica a Lina quattro mazurke) può incontrare Bellini, d'altronde amico di famiglia.

<sup>29</sup> *Ricordi Biografici Napoletani*, cit.

Il salotto borghese – che per noi è quello del giovane Cottrau e di madame Presteau – con le sue serate in famiglia prometteva svaghi più modesti, perlopiù affidati alle donne e alle giovinette, per le quali l'educazione musicale, compresa la danza, era giudicata importante, anche per segnalare il grado di benessere familiare raggiunto.

Queste serate sono i luoghi e i momenti in cui – collettivamente – si mette in scena una socializzazione basata su nuovi presupposti e strumenti. Occasioni che rappresentano il momento privilegiato per praticare la musica, il canto e il teatro – mentre per serate più intime e ristrette, si possono programmare anche visioni di incisioni e fotografie, o letture serali – e sono anche un momento di costruzione collettiva di una nuova cultura: urbana, borghese, media, non professionale, né scolastica, ma nata per il – e specificamente legata al – tempo libero.

Nei salotti ha inizio un processo – lungo ma inesorabile – destinato a trasformare l'abitazione nel terminale privilegiato della comunicazione: la casa accumula quadri, incisioni, fotografie, strumenti musicali o di riproduzione del suono, oggetti e decorazioni di moda; incorpora la metropoli (e il mondo) nel piccolo universo casalingo, attraverso la stampa, la fotografia, l'illustrazione, la riproduzione dei suoni. Qui il nuovo nucleo familiare borghese, devoto alla ricerca dell'intimità e dedito alla casa, esibisce con progressiva precisione uno stile distintivo in cui si fondono oggetti materiali, organizzazione dello spazio e disciplina dei tempi.

A Napoli, e per la borghesia più minuta, il giorno delle signore aristocratiche e borghesi si trasforma, ai primi dell'800, nella *periodica*. Ne abbiamo una descrizione alquanto tarda di Nicola Maldacea (1870-1945), nelle sue *Memorie* pubblicate da Bideri nel 1933<sup>30</sup>:

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 una famiglia a Foria avevano luogo il mercoledì, in un'altra famiglia alla Sanità di sabato

<sup>30</sup> NICOLA MALDACEA, *Memorie di Maldacea: vita, morte e resurrezione di un lazzaro del xx secolo*, Napoli, Bideri, 1933, p. 21.

e una terza a Capodimonte, addirittura di domenica sera, io ero assiduo perché mi piaceva moltissimo far apprezzare le mie qualità artistiche.

Tali ricevimenti, usualmente allietati da esibizioni dilettantesche, presto si inserirono – come quelli aristocratici ed alto borghesi – nella struttura di mercato. Il loro maggiore o minore interesse fu così influenzato dai *cachet* degli artisti che accettavano di esibirsi dietro compenso nelle case private.

Ricostruire la vita, l'articolazione e la stratificazione sociale dei salotti e, soprattutto stabilire, nel *continuum* e nella mescolanza di appartenenze e differenze socioculturali, differenze precise nelle tipologie di contratti comunicativi relativi a differenti reti di spazi e di rapporti, è quasi impossibile. Come nel caso della produzione musicale dialettale napoletana, le testimonianze sono sparse in opere letterarie, memorie, lettere, articoli di giornali e riviste e, oltre ad essere frammentarie, sono costituite perlopiù da accenni a situazioni tanto conosciute, quotidiane e ordinarie che si ritiene superfluo descriverle. Anche la convivenza fra dilettanti e professionisti – sicuramente uno dei motori della dinamica di produzione/consumo nei salotti – richiederebbe un lavoro di fino su una miriade di fonti.

Possiamo, però, considerare il salotto come uno dei luoghi più importanti – anche se meno visibili e scarsamente documentabili – della valorizzazione sociale delle canzoni, che avveniva nelle interazioni sociali corollarie al consumo collettivo, nelle chiacchiere sulla maggiore o minore perizia e fama degli autori e degli interpreti, sui significati dell'opera, nei pettegolezzi intorno a protagonisti della scena, del retroscena, del pubblico...

Qui, nel tempo che le si è dedicato e nelle occasioni che ha accompagnato si è radicato lo stereotipo – tanto più conturbante quanto più si è costretti a costatarne la verità, sia pur parziale – della compenetrazione delle canzoni nell'identità e nella cultura cittadine, e il ruolo anche importante che questa passione cittadina ha assunto in qualche segmento della storia napoletana.

Per quanto riguarda nello specifico il rapporto fra periodiche e canzoni nuove, Di Giacomo ce ne fornisce una interpretazione,

sicuramente tendenziosa ma efficace. In *Piedigrotta for ever*, fascicolo piedigrottesco del 1901, egli ricotruisce la *fabula* de la canzone e – come era suo costume in questa materia per lui rischiosa (stiamo parlando di colui che dalle canzoni si vide sbarrare la strada al Senato, per non «portare Piedigrotta in Parlamento») – reinterpreta e risistema in forma di apologo materiali eterogenei e «scherzose invenzioni», come ebbe a dire Croce a proposito del falso foglio volante di *Michelemmà* pubblicato nello stesso fascicolo<sup>31</sup>:

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 annunziò 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.

Se a Lauria ho concesso il beneficio del dubbio, la versione digiacomiana della nascita di *Te voglio bene assaje* è senz'altro pura fantasia. In questo episodio tutto è troppo perfetto per esser vero, e combacia perfettamente con la mitologia promozionale della canzone napoletana e con il personale interesse di Di Giacomo. Nell'apologo, la canzone – come universale forma d'arte – conquista tutti i cuori: i cuori popolani, in quanto trasposizione del loro sentire, ma anche quelli affinati e ingentiliti dalla cultura. Il suo autore (*comme il faut* per un predecessore del Di Giacomo autore di canzoni) è

<sup>31</sup> BENEDETTO CROCE, *Gli improvvisatori*, in *La Letteratura Italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 299-311.

persona istruita, non ignara delle regole della poesia, delle quali «potette liberamente darsi allo studio»<sup>32</sup>, in grado di scegliere fra la lingua e un vernacolo colto, di alte tradizioni. L'accompagnamento musicale viene nelle righe successive attribuito a Gaetano Donizetti, l'esecuzione è di un tenore del Teatro Nuovo. La direttrice dell'acculturazione va, dunque, doverosamente dall'alto verso il basso.

Al di là di tante perfette coincidenze – e svincolando l'episodio dalla sua funzione fondativa del successo irresistibile della canzone e di documentazione storica relativa alle origini della pratica di presentare canzoni nuove a Piedigrotta – l'ambientazione ed il tratteggio del salotto piccolo borghese appaiono verosimili.

Come verosimile appare che nella esecuzione musicale casalinga avvenissero frequenti passaggi di campo: da ascoltatori, a interpreti, a autori. La produzione dilettantesca di canzoni – da Raffaele Sacco in poi – occupò buona parte della più o meno piccola borghesia napoletana, con frequenti passaggi al professionismo. Appare quindi credibile anche la funzione di banco di prova per la resa dei prodotti che il salotto – almeno fino all'ultimo ventennio del secolo – poteva rivestire per alcuni operatori. In fin dei conti il cav. D. Raffaele Sacco a casa della signora x, e il “cavalcante” con la sua cerchia di domestici nel racconto di Lauria non fanno cose poi troppo diverse.

Il salotto è, inoltre, il luogo privilegiato in cui più facilmente si mostra che il consumo è anche produzione.

Poiché lo spartito, la raccolta, il foglio di album, vanno usati, letti e interpretati, il salotto è, appunto, il luogo delle più diverse interpretazioni: non solo quelle della signorina di buona famiglia o del giovanotto di belle speranze, ma anche quelle dell'autore, del cantante o del pianista più o meno famosi, del gavottista o del posteggiatore in voga.

E – nella stratificazione fra salotti aristocratici, borghesi e piccolo borghesi – non dobbiamo immaginare una corrispondenza meccanica

<sup>32</sup> SALVATORE DI GIACOMO, *Piedigrotta for ever*, Napoli, Melfi & Joele, 1901, p. 35; ora, con lievi modifiche, in *Il Teatro e le cronache*, Milano, Mondadori, p. 462. Per le diverse versioni ed edizioni del brano si veda MARIALUISA STAZIO, *Osolemio*, cit., pp. 225-229.

fra livelli socioculturali degli esecutori e degli ascoltatori. L'esempio dello *Zingariello*, che lavorava abitualmente al ristorante *Scoglio di Frisio* e, invitato ad esibirsi a villa Doria d'Angri, fu notato da Wagner che, nel 1879, volle portarlo con sé in Germania è di molto successivo agli anni di cui ci stiamo interessando, ma può dare un'idea.

È ovvio che ciascuno di questi diversi esecutori avrà attivato nelle esecuzioni codici e registri musicali, linguistici e culturali differenti. Il salotto è uno dei luoghi della transculturazione: una delle membrane nel processo di osmosi fra le diverse culture musicali presenti nella città.

Un altro è la strada, dove troviamo cantori girovaghi come i viggianesi, «figli della musica» provenienti da un paesino della Basilicata di antica tradizione musicale, ben ricevuti non solo «dal minuto popolino accolto sulle piazze», ma anche in «sale di ornate dame e splendidi signori», poiché ripetono «i canti del teatro italiano» ma anche «le armonie de' nostri pastori, de' nostri devoti», ed hanno in repertorio anche canzonette napoletane delle quali vengono 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»<sup>33</sup>.

O *Pascariello*, descrittoci da Vincenzo Torelli in «Omnibus Pittoresco» (1838) come dotato di «una soave voce di tenore», buon interprete di *Vi ravviso luoghi ameni*, e frequentatore (non pagante) del San Carlo e dedicatario della elegante raccolta di Antonio e Gennaro Migliorato<sup>34</sup>.

O, ancora, *Don Antonio 'o cecato*, che Agostino Clemente mette tra *Li appassionate de lo Trovatore* (fig. 8):

Strellà sento p'ogne loco  
 «Della pira il tristo foco»;  
 Che mmalora! pe na pira  
 Chi se spremme, e chi sospira

<sup>33</sup> GIUSEPPE REGALDI, *I Viggianesi*, «Poliorama Pittoresco», 1848, poi in Francesco De Bourcard, *op. cit.*

<sup>34</sup> VINCENZO TORELLI, *Pascariello*, «Omnibus pittoresco», n. 53, dicembre 1845, p. 305.

**L' APPASSIONATE**

**DELLO TROVATORE**

<p style="text-align: center;">1.</p> <p>De tant' arie 'nfra li strille De seccante D. Cicille, A la capa mia stonata, Nce masecava sta cantata; Ma che d'è, niente a tutt'ore: « Canto l'aria il Trovatore ».</p>	<p style="text-align: center;">1.</p> <p>La contasse pe chi soie Sta de musoca a li scote; Ma pe' chiu lo vo cantare Chi non sa monco parlare.... No garzone de traitore Po cantò lo Trovatore ?</p>	<p style="text-align: center;">7.</p> <p>E po vi a che munno simmo, Che li scarpe no polimmo A me mente polezzava A cantare se spassava.... Nè a che ascette lo lustare Me cantate lo Trovatore !!!</p>
<p style="text-align: center;">2.</p> <p>Strellà sento p' ogni luoco Della pira il strato face; Che mmalora! pe' me pira Chi se spremme, e chi sospira. Li ffarria abbruscia de core Comme faie lo Trovatore.</p>	<p style="text-align: center;">3.</p> <p>Nce sta Mimmo e lo si Tommo Cantà chisto sempre vanno: E co musoca no zicario De lo musco già a lo lbrria, Va co Gazzino lo si Tore Pe cantà lo Trovatore.</p>	<p style="text-align: center;">8.</p> <p>Chisto apprimma se facette A S. Carlo, e buono jette; Po se fece a Postenuovo, Se schiattaje comm'a n'uovo: Ma a Musella fece amore Buffo e serio Trovatore.</p>
<p style="text-align: center;">3.</p> <p><i>Strida la stampa melomita</i> Cantano ognuno cumpita; Pare ognuno piccirillo Che fa ascire lo scottillo: Chiano chiano va 'mbapore. St'aria de lo Trovatore.</p>	<p style="text-align: center;">6.</p> <p>Chest'è niente: pe li strate Donn'Antonio, e li cecate Co violino e caccavella Fa senti st'opera bella. Ma a chi, che disannore, Iuto è mmo lo Trovatore !!!</p>	<p style="text-align: center;">9.</p> <p>Mo me l'anno stravessata Chesta musca attempata: Ma co chesta si tu tunno Vuò gira lo Mappamunno Laude niente all'Autore Che facete o Trovatore.</p> <p style="text-align: right;"><i>Agostino Clemente.</i></p>

FIGURA 8

Chest'è niente: pe li strate  
Donn'Antonio e li cecate  
Co violino e caccavella  
Fa senti st'opera bella: Ma a chi,  
che disannore iuto è mmo lo Trovatore!!!

E, a proposito del *Trovatore*, la presenza del mondo del melodramma in quello delle canzoni nuove è anche testimoniata dal foglio volante della stamperia De Marco: *Lo vero Trovatore, zzoè lo mezzonario* (sicuramente posteriore al 1853, anno della prima verdiana) (fig. 9).

Probabilmente, quindi, i nostri cantori non soltanto popolarizzavano (poiché diffondevano, ma anche adattavano a parametri musicali popolari) la musica colta – brani ascoltati e appresi nelle più svariate occasioni: nei teatri o ai concerti pubblici che, come ci informa Emmanuele Bidera nella sua *Passeggiata per Napoli e Contorni*, teneva «a un'ora di notte la Banda a Palazzo» – ma anche



FIGURA 9

rimaneggiavano secondo criteri musicali semi-colti le canzonette da foglio volante, le musiche e le strofe di origine popolare e popolareggiante<sup>35</sup>.

Un processo che non potremo mai ricostruire per la sua natura effimera e pochissimo documentata, ma che possiamo intuire, da quel pochissimo che sappiamo, come uno dei cardini in cui trovavano continuità e costanza di trasmissione la strutturazione della lingua e della cultura *creole* della nuova identità cittadina, geneticamente modificata dall'immissione di materiali concepiti per essere merce, e perennemente conscia di una quarta parete al di là della quale si trovava un pubblico (europeo e, in seguito, italiano) cui offrirsi e da cui differenziarsi.

Ed è in questa coscienza che, ancora nei salotti, inizia il lavoro intertestuale fra le canzoni e i loro apparati paratestuali che avviene, inizialmente, già nelle raccolte. I *Passatempi*, nella edizione del 1825, sono adorni di litografie nel frontespizio (una tarantella per

<sup>35</sup> GIOVANNI EMANUELE BIDERA, cit.



il 4° fascicolo, i viggianesi per il 5°, e gli zampognari per il 6°)<sup>36</sup>, mentre una raccolta come *Pascariello* dei F.lli Migliorato, databile intorno al 1840, con le sue «graziose vignette in litografia» che illustrano ogni canzone, è concepita proprio per attivare letture intertestuali fra musica, testo letterario, titolazione e illustrazione.

Man mano che la situazione produttiva si complessifica, le letture e le interpretazioni avvengono sempre più connettendo transmedialmente spartiti, riviste, giornali, illustrazioni, locandine, cartoline, critiche, conversazioni, pettegolezzi. Alla fine degli anni Ottanta la lettura delle singole canzoni si arricchiva dei significati ricavabili da questa sorta di *transmedia storytelling* delle mitologie della canzone napoletana. Un effetto particolarmente potente di questo paratesto si ha nelle letture della canzone come descrizione della città o di alcuni suoi luoghi simbolo. Ancor oggi si ritiene comunemente che le canzoni descrivano luoghi e caratteri cittadini. In realtà, nei testi letterari della canzone classica non si trovano mai riferimenti a località definite. Ad esempio, in essi non viene mai nominato il luogo tipico di tutta l'iconografia: il Vesuvio. Nemmeno in *Funiculi Funiculà*, che pure è dedicata proprio alla funicolare che vi si inerpicava, ma descrive l'ascesa come il tentativo di un innamorato frustrato di sfuggire allo struggimento cagionato dalla renitenza della bella.

Nei testi troviamo soltanto sole, mare, cielo, *aria 'mbarzamata*, testimoni muti che illuminano situazioni e sentimenti del loro splendore. Tutta la funzione referenziale alla città è assolta dall'uso del dialetto. Mentre legame più potente con il contesto territoriale è negli elementi paratestuali: la titolazione, l'illustrazione, la letteratura di contorno e di commento.

E, a proposito di titolazione, Teodoro Cottrau nell'*Eco del Vesuvio* divide le canzoni in gruppi di cinque, titolando le sezioni con indicazioni di località limitrofe alla città. A parte Santa Lucia, infatti, le più vicine sono Frisio, Mergellina, Posillipo, essendo all'epoca il Vomero, Capodimonte e San Martino ben fuori della cerchia urbana. E, ancora a proposito di titolazione *Fenesta che lucivi*, che nei supplementi ai *Passatempi* di Guillaume è titolata come *Can-*

<sup>36</sup> Devo la visione di questi frontespizi alla cortesia e alle ricerche di Raffaele Di Mauro.

*zone di Positano*, rientra nel gruppo delle cinque di Capodimonte nell'*Eco del Vesuvio*.

Con un andamento che progressivamente diventerà sempre più rapido e potente – anche in relazione alla cumulatività e alla onnipresenza dei temi e dei modi, e allo stabilirsi di automatismi di lettura – la produzione di senso delle canzoni avviene per la maggior parte fuori testo, nella interpretazione musicale e nella capacità di cooperazione interpretativa degli ascoltatori e di lettura e interpretazione transmediale e intertestuale dei testi.

Esecutori e destinatari riempiono quindi i vuoti dei testi letterari e musicali in base alle aspettative, alle prospettive, ai ricordi, ai pre-giudizi che formano gli orizzonti d'attesa. Questi, sono a loro volta fondati nell'apparato paratestuale e, soprattutto in letture che avvengono da punti di vista fondati su precisi desideri e bisogni di tipo identitario.

Nel periodo di cui stiamo parlando, questa costruzione identitaria può ancora specchiarsi nel mito della città gentile, paradiso dove tutti «vivono in una specie di inebriata dimenticanza di sé» senza pensare «ad altro che godere»<sup>37</sup>.

Soltanto la successiva unificazione nazionale, ed il conseguente riposizionamento della città nel sistema culturale ed economico europeo, porteranno dolorosamente a compimento questo processo, poiché stimoleranno ulteriormente le propensioni all'integrazione e le capacità di alcuni settori economici e culturali di stabilire relazioni e alleanze, di attirare attenzione e capitali ma, nello stesso tempo – poiché lo specchio offerto sarà altro: quello del ritardo economico culturale o, addirittura, delle teorie sull'inferiorità della razza meridionale – risveglieranno resistenze, nostalgie e orgogli di campanile. Così, negli scambi sociali e nella circolazione comunicativa, la canzone rafforzerà le sue caratteristiche napoletane in termini antagonisti perché i napoletani dovranno – a livello di identità – integrarsi e differenziarsi nell'Italia unita. E resistere – a livello di immagine – in una Europa che, alla fine dell'Ottocento, è ancora il centro del mondo.

<sup>37</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Italienische Reise* (1829); trad. it.: *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983.

- 5 *Premessa*
- 7 *Introduzione*
- 11 *Cottrau connection*  
Passatempi musicali *di un cosmopolita*  
di PASQUALE SCIALÒ
- 45 *Un talento senza confini*  
*Guillaume Cottrau “francese-napoletano”*  
di MARCO ROVINELLO
- 67 *Le giornate d'un melomane:*  
*appunti biografici su Guglielmo Cottrau*  
di MASSIMO DISTILO
- 87 *Scene musicali a Napoli nel primo Ottocento*  
di PAOLOGIOVANNI MAIONE e FRANCESCA SELLER
- 99 *La cultura teatrale del primo Ottocento.*  
*Intersezioni e interferenze*  
di ANTONIA LEZZA

- 119 *I Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*  
di RAFFAELE DI MAURO
- 171 *Fenesta tricolore*  
*Noi cantavamo i Passatempi musicali*  
di Guillaume Cottrau  
di CARLA CONTI
- 187 *Guida sicura per i pianisti dei Passatempi musicali di Guillaume Cottrau nelle edizioni manualistiche di Girard della prima metà dell'Ottocento*  
di CIRO RAIMO
- 209 *Back to the Future. Guillaume Cottrau*  
*Viaggio temporale fra "Divertimenti per Pianoforte" e canzone napoletana, ovvero: la storia ricostruita dai suoi esiti*  
di MARIALUISA STAZIO
- 247 *Guarda che bianca luna.*  
*Il reperimento dei testi nella musica vocale da camera*  
di GIANFRANCO PLENIZIO
- 255 *A spasso tra lessico e scrittura.*  
*Note sui Passatempi musicali di G. Cottrau*  
di GIOVANNI VITALE
- 281 APPENDICE  
*Elenco delle canzoncine pubblicate da Guglielmo Cottrau nei Passatempi musicali parte 2<sup>a</sup> e nei Supplementi*  
di RAFFAELE DI MAURO
- 321 INDICE DEI NOMI





Finito di stampare nel mese di febbraio 2013  
Poligrafica F.lli Ariello - Editori s.a.s. - Napoli

Questo prodotto è stato realizzato nel rispetto delle regole stabilite dal sistema di gestione qualità conforme ai requisiti ISO 9001:2008 valutato da Bureau Veritas Italia S.p.A. e coperto dal certificato numero 209065



