

**Luigi Ottaiano: *Storia della canzone napoletana dalle origini al 1880*. Napoli: Cuzzolin, 2019. ISBN 9788886638289. 292 pagine.**

Quando si parla di canzone napoletana, frequentemente in modo semplicistico e oleografico, si pensa a quell'espressione musicale nata nella Napoli nel periodo che va dalla fine dell'Ottocento (normalmente dal 1880 in poi, anno di uscita del brano "Funiculù funiculà" di Denza e Turco, considerato come il brano apripista della stagione più fortunata della canzone napoletana) fino più o meno agli anni Cinquanta del Novecento, cioè quel periodo in cui lo sforzo sinergico tra parolieri, poeti e musicisti produsse brani divenuti celebri in tutto il mondo e tutt'oggi cantati in diverse lingue. Tale concezione riduce e banalizza quel fenomeno ampio e complesso che invece è la canzone napoletana. Di solito, il periodo che abbiamo indicato (dal 1880 fino al secondo dopoguerra) viene definito come 'l'epoca d'oro' oppure quella della canzone napoletana 'classica'. Sarebbe tuttavia fallace associare tale periodo (e nient'altro che quel periodo) con *la* canzone napoletana. Soffermarsi, studiare, analizzare unicamente il periodo 'classico' significa non occuparsi di fenomeni e produzioni musicali estremamente importanti, come ad esempio le villanelle cinquecentesche, l'opera buffa in dialetto, le canzoni popolari di paternità e datazione incerta (e poi trascritte in seguito, come ad esempio "Micheledda", "Lo Guarracino", etc.) ma anche le canzoni del Napule's Power di Pino Daniele e James Senese, delle Posse, del dub degli Almamegretta, del Rap degli A67. Tutte queste manifestazioni musicali, sebbene non rientrino nella 'stagione d'oro', rientrano comunque di diritto in quell'enorme contenitore che definiamo 'canzone napoletana'. Partendo da una prospettiva storica di un arco temporale che possiamo circoscrivere, basandoci sulle fonti musicali certe attualmente disponibili, dal Cinquecento (e per essere più precisi dal 1537, data della prima raccolta di *villanelle alla napolitana* a noi pervenuta) fino ad oggi, è possibile disegnare un profilo più dettagliato della canzone napoletana, segnalarne mutazioni e persistenze che hanno portato alla seconda metà dell'Ottocento, alla nascita di quel fenomeno conosciuto sotto il nome di canzone napoletana.

Come si evince dal titolo, il volume di Luigi Ottaiano *Storia della canzone napoletana dalle origini al 1880*, sembra proporsi come strumento di aiuto alla comprensione di questo complesso fenomeno, seppur nei limiti circoscritti dal titolo dell'opera stessa: l'autore tralascia volutamente infatti il periodo della canzone napoletana 'classica' e tutta la produzione partenopea dal secondo dopoguerra ad oggi.

In effetti il libro si presenta con fini dichiaratamente manualistici essendo concepito per il primo corso italiano di alto livello sulla canzone classica napoletana che, dal 2018, si tiene al Conservatorio Nicola Sala di Benevento e di cui l'autore è responsabile. In questa fun-

zione, Ottaiano considera la conoscenza di un brano, della sua storia e dei suoi autori una *conditio sine qua non* per un'esecuzione (musicale o vocale) migliore perché

L'esecuzione non può essere frutto del caso o semplice mezzo per evidenziare una bella voce. L'interprete diventa la voce e l'anima dell'autore e come tale ha il dovere di esprimere non solo la propria musicalità ma anche la volontà di chi ha scritto il testo e la musica. Deve immedesimarsi in quello che sta cantando tenendo presente il significato del testo, il periodo storico e il genere musicale che sta proponendo all'ascoltatore. Solo così un buon esecutore potrà realizzare e dare vita a un'opera artistica e musicale. (13)

Soltanto attraverso la comprensione approfondita delle parole e delle note (che passerebbe dunque non solo dalla semplice lettura dello spartito o del testo, ma attraverso lo studio della sua storia, della vita dei suoi autori e del contesto storico) sarebbe dunque possibile ai musicisti e cantanti di rispettare il pensiero degli autori non precludendosi tuttavia la possibilità di innovare. Un'idea che, per quanto suggestiva, riposa su basi scientifiche piuttosto fragili: si dubita infatti fortemente che conoscere la triste sorte che condusse Giovanni Capurro e Eduardo di Capua a finire i loro ultimi giorni nella totale indigenza possa aiutare un musicista o un cantante a migliorare l'esecuzione di "O Sole Mio", come d'altronde si nutrono forti dubbi sul fatto che Dean Martin abbia alacremente studiato vita e opere di Vincenzo Russo prima di incidere "Maria Mari" (conosciuta con il nome di "Oh Marie!") nel 1947. Seguendone l'ordine cronologico, l'autore racconta l'evoluzione e le peculiarità della canzone napoletana, dei suoi strumenti tipici e delle differenti influenze che hanno contribuito a portarla verso la sua epoca d'oro, all'inizio della quale Ottaiano ferma la sua narrazione. Nel raccontare gli avvenimenti, Ottaiano si propone di non schierarsi univocamente con una corrente di pensiero, ma di riunire differenti notizie e interpretazioni, lasciando al lettore il compito (e la libertà) di crearsi una propria idea, di seguire di volta in volta l'una o l'altra tendenza di concetto.

Ottaiano comincia la sua versione della "Storia della canzone napoletana" molto prima del 1537 e delle villanelle trascritte da Giovanni da Colonia: le 'origini' della canzone napoletana mescolano miti e leggende (la sirena Partenope) alla storia (il tetracordo greco e Nerone). In seguito, passando per le danze popolari e l'opera buffa di Francesco Provenzale, arrivando quindi fino a "Canzone appassionata", Luigi Ottaiano stila in quindici capitoli con dovizia e rigore una sorta di dizionario cronologico della canzone napoletana, dedicando ampi spazi agli autori e alle canzoni e ben due capitoli (quelli finali) alle case editrici e ai trascrittori.

Nei primi cinque capitoli Ottaiano traccia il quadro teorico della canzone napoletana partendo dalle sue unità di base: la struttura melodica, gli strumenti tradizionali, le danze e le feste popolari. Questa prima parte è dunque dedicata alla canzone popolare, partendo dalla definizione che Ottaiano ne dà:

tutti quei componimenti nati dal popolo, di autori anonimi e modificati nei luoghi e nei tempi dai vari interpreti. Sono generalmente brani dal contenuto semplice, tramandati a noi per lo più oralmente (46)

La canzone popolare è inoltre distanziata dalla canzone popolare che invece definirebbe i brani i cui autori (musicisti e parolieri) sono a noi noti. Vi è inoltre un'altra differenza tra questi due tipi di produzioni secondo Ottaiano: quasi tutta la musica popolare sarebbe nata "fuori le mura della città" (46), mentre molta della musica popolare sarebbe stata "prodotta fra le imponenti porte cittadine" (46). Ottaiano attribuisce quindi alla musica popolare delle origini ancestrali (questo tipo di musica 'nasce' e non viene 'creata' come la popolare): una distinzione corretta ma che viene liquidata in maniera troppo rapida e che meriterebbe qualche approfondimento, trattandosi di un saggio che vuol essere un manuale di studio sul fenomeno.

Ad esempio, per essere più precisi, quella che Ottaiano definisce musica popolare sarebbe più corretto chiamarla 'musica di tradizione orale' in quanto questi canti tradizionali (che sono probabilmente il frutto di una creazione individuale, anche se non ne abbiamo traccia) hanno subito un processo di "ri-creazione collettiva" (Molino 2006), una spirale di aggiunte e/o modifiche che viene trasmessa oralmente (spesso nei confini di una comunità) e che altrettanto spesso (nelle comunità rurali) è legata a un avvenimento specifico o a una dimensione propria del territorio in cui questi canti vengono eseguiti (dalle festività religiose, al Carnevale, alla raccolta di ortaggi etc.). Le due fasce folkloriche indicate da Ottaiano, quella agro-pastorale-marinara (cioè quella "al di fuori delle mura" e dunque popolare) e quella artigiano-urbana (cioè quella "all'interno delle mura" e dunque popolare) sono frutto delle categorie suggerite dall'etnomusicologo Diego Carpitella (Carpitella 1973) e si tratta di una distinzione essenziale in quanto occupa diversi aspetti, a partire dal ritmo fino al melodico-armonico, all'intonazione, agli strumenti utilizzati. Ottaiano tuttavia non si sofferma sull'indispensabilità di questa distinzione omettendo ipso-facto la dimensione 'contestuale' (legata cioè a uno specifico contesto esecutivo: la festa, il rito, il lavoro) della fascia agro-pastorale, la cui funzione fondamentale è quella di "organizzazione e supporto delle attività sociali", e quella "non contestuale" (cioè non legata a un preciso contesto esecutivo) della fascia artigiano-urbana (Giannattasio 2006, 994; Merriam 1983, 212-229). Secondo Macchiarella, infatti, è proprio lo spostamento dall'una all'altra dimensione che ha dato luogo al passaggio dalla musica di tradizione orale alla musica di intrattenimento, ma un intrattenimento che non va inteso nel senso di mero passatempo o di svago fine a se stesso in quanto attraverso di esso la comunità locale può "esprimere e riaffermare la propria identità" (Macchiarella 2006, 1166).

Nel complesso, la narrazione di questi capitoli introduttivi risulta scorrevole e interessante, mettendo in luce non solo le peculiarità delle differenti forme di danze e canto tradizionale campano ma anche la loro storia e il loro legame intrinseco con i riti religiosi (e pagani).

Nel capitolo quarto, Ottaiano fa una brevissima storia della lingua napoletana chiudendo con il riconoscimento di quest'ultima da parte dell'UNESCO come 'patrimonio dell'uma-

nità' sottintendendo una sorta di rinascimento e rivalorizzazione della lingua napoletana. La realtà è tuttavia ben differente: l'UNESCO è un'organizzazione internazionale molto attenta alla diversità linguistica e culturale, e proprio questa sua vocazione ha ispirato il progetto dell'Atlante mondiale delle lingue in pericolo (*Atlas of the World's Languages in Danger*). L'Atlante, pubblicato in terza edizione nel 2010 a cura del linguista Christopher Moseley, ha l'obiettivo di censire tutte le lingue minacciate di estinzione, in tutto il globo, inserendole in una scala di pericolo, da "vulnerabile" a "estinto". Nell'Atlante figura sì la "lingua napoletana", anche se con questa dicitura l'Atlante intende "l'insieme dei dialetti alto meridionali, quindi i dialetti parlati in Campania, in Basilicata, in gran parte dell'Abruzzo, nel Molise, nella Puglia escluso il Salento, nella Calabria settentrionale, nelle Marche meridionali e nel sud del Lazio" (Moseley 2010). A questa lingua è attribuito il grado di "vulnerabile" giustificato nel modo seguente: "la maggior parte dei bambini la parla, ma l'uso è limitato ad alcuni ambiti sociali, la casa e le interazioni con la famiglia" (Moseley 2010). Ne consegue che l'affermazione trionfalistica di Ottaiano non è soltanto falsa ma anche erronea: non vi è nessun riconoscimento sulla bellezza e unicità del napoletano, anzi. Il riconoscimento dello status di lingua della parte dell'UNESCO delinea un quadro decisamente preoccupante: il napoletano (come il veneto o il siciliano) è una lingua a rischio estinzione.

Ottaiano cade purtroppo più di una volta in trappole del genere. Un altro aspetto che non sembra confarsi al carattere scientifico che il saggio si propone è l'utilizzo di toni accorati e di uno stile talvolta colloquiale. Gli esempi sono numerosi: si va dagli aggettivi relativi alle canzoni "bellissima serenata" (80, 85), "bellissima canzone" (225), alla sedicente unicità dei canti *a fronna* "indescrivibili per chi non li ha mai sentiti!" (9) o al giudizio del tutto fuori luogo nei confronti di personaggi storici, come per il caso di Margherita di Durazzo (1347-1412), moglie di Carlo III D'Angiò, Re di Napoli (1345-1386), che viene "ricordata, fra le altre cose, per l'aver condotto una vita, per così dire, poco monastica!" (65).

Senza dubbio il passaggio più interessante di questo saggio è relativo alla canzone "Te voglio bene assaje". Ottaiano fa un minuzioso lavoro, riportando da un lato l'ordine di stampa delle differenti versioni di "Te voglio bene assaje" ricostruito cronologicamente e dall'altro le parodie e le reazioni che il brano suscitò all'epoca. Lodevole, seppur fallace, è la strategia di datazione del brano, che Ottaiano stima con "assoluta certezza" al 1839 basandosi sulla biografia di Luigi Settembrini *Ricordanze della mia vita* (vol. 1) in cui lo scrittore partenopeo scrive che "tre cose belle furono in quell'anno, le ferrovie, l'illuminazione a gas, e 'Te voglio bene assai' [sic]" (citato 209). Tale strategia è sicuramente affascinante ma è giusto ricordare che un'autobiografia non è necessariamente un documento storico attendibile. I ricordi sono spesso sovrapposti e in contraddizione tra di loro, tant'è che la stessa frase di Settembrini su cui Ottaiano basa la datazione si riferisce già a due anni differenti: la ferrovia (la famosa Napoli-Portici) fu ufficialmente inaugurata il 3 ottobre 1839 e invece il contratto per illuminare a gas alcune delle vie principali della città fu firmato il 13 dicembre 1838. Ci si chiede in che modo dunque Ottaiano possa "affermare con assoluta certezza" (210) che la canzone "Te voglio bene assaje" sia stata scritta nel 1839 e non nel 1838? A questo si aggiunge che la stampa più antica del brano è datata 1840: non è forse

plausibile che il Settembrini abbia (volutamente o non) confuso e riunito tre anni diversi (1838, 1839 e 1840)?

Vi è un'altra spinosa questione riguardante il brano e quanto riportato da Ottaiano. "Te voglio bene assaje" è forse tra i più celebri componimenti della canzone napoletana (e sicuramente tra i più celebri tra quelli citati nel libro di Ottaiano): tutti gli spartiti e le *copielle* riportano i versi come scritti dall'ottico e inventore Raffaele Sacco (la cui bottega esiste ancora in via Benedetto Croce) ma la paternità della melodia fu, nel corso degli anni, attribuita a diversi musicisti tra cui possiamo ricordare Gaetano Donizetti (secondo Martorana 1874, 101), Di Giacomo (Di Giacomo 1995, 45-49) e Filippo Campanella (negli studi di De Mura 1969, 157-161 e De Rubertis 1969, 160). Nella prefazione al libro di Ottaiano, il giornalista Pietro Gargano racconta di come, lavorando al primo dei sette volumi della *Nuova enciclopedia illustrata della canzone napoletana*, abbia ritrovato nella biblioteca del conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, uno spartito di "Te voglio bene assaje" del 1840 a firma di Sacco per le parole e del Maestro Torrenti per la musica (Gargano 2015, 322-325). L'analisi musicologica dello spartito (cf. 213) mette in evidenza le analogie e le differenze tra la versione più conosciuta e quella ritrovata nel capoluogo lombardo lasciando in tal modo la questione sulla paternità musicale ancora aperta.

Tuttavia, malgrado il ritrovamento di Gargano, Ottaiano se da un lato esclude apriori l'ipotesi Donizetti (non spiegandone il perché né citando alcuno studio al riguardo) dall'altro ne attribuisce con certezza la paternità al Campanella basandosi sul fatto che egli fosse un "caro amico di Sacco" (206) ma non aggiungendo nessun supporto referenziale a quest'affermazione. La questione viene così liquidata, rapidamente, in un solo capoverso del saggio e sembra evidente che meriterebbe un approfondimento più congruo affinché possa essere ritenuta valida.

Come da lui stesso specificato, Ottaiano in questa sua *Storia della canzone napoletana dalle origini fino al 1880* cerca di non aderire a nessuna corrente di pensiero, e tuttavia dalla sua narrazione traspare un'interpretazione abbastanza particolare del rapporto tra la musica di tradizione orale e i primi trascrittori. Per Ottaiano questi ultimi, malgrado il fatto che si siano spesse volte attribuiti la paternità di certe opere (come d'altronde segnalato a più riprese dallo stesso Ottaiano) avrebbero comunque avuto il merito in qualche modo di sciogliere il problema in cui si era intrecciata la musica verso la fine del XIX secolo: da un lato era rimasta la forma etnica gradita al popolo, dall'altra, la musica da camera. Se ritenessimo queste ipotesi valide sembrerebbe che lo storico editore dei "passatempo musicali" Guglielmo Cottrau, non avesse fatto altro che comporre nuove canzoni, e che si fosse dedicato all'armonizzazione per pianoforte di canti popolari. Ne risulterebbe altresì una visione della canzone napoletana classica come genere interclassista, in cui aristocratici e plebei si sarebbero uniti nel nome della canzone.

Insomma quella che, storicamente, fu un'operazione partita dall'alto, e che riuscì a egemonizzare una forma artistica e a espanderla con successo ad un'intera comunità, viene presentata come un processo storico che parte dal basso, sale la scala sociale e viene raccolto e sviluppato da artisti sensibili e creativi. Ciò esprime una visione del mondo di stampo

idealistico, tenace ed esclusiva, che vede la canzone (in particolare quella moderna) come produzione di una sedicente ‘anima’ napoletana e non come esito di rapporti sociali e pratica discorsiva.

Il resto del saggio, come già anticipato, è una miniera di informazioni sulle produzioni, gli autori, i trascrittori e le case editrici della canzone napoletana: un lavoro minuzioso e di grandi proporzioni. Lo stile dell’autore è agevole alla lettura ma suo malgrado la struttura manualistica e enciclopedica del testo incide molto sulla sua scorrevolezza.

Per concludere, seppur con qualche bemolle, *Storia della canzone napoletana dalle origini al 1880* resta un saggio interessante e molto dettagliato che può rivolgersi anche fuori dalle aule universitarie per cui è stato concepito, e diventare una sorta di prontuario della canzone napoletana prima della sua epoca d’oro, una piccola enciclopedia per gli appassionati del genere.

Giuliano SCALA (Aix-Marseille Université e Università degli studi di Napoli Federico II)

## Bibliografia

- Carpitella, Diego: *Musica e tradizione orale*. Palermo: Flaccovio, 1973.
- Giannattasio, Francesco: “Il concetto di musica in una prospettiva culturale”. In: *Enciclopedia della Musica*. Vol. 4. Milano: Einaudi, 2006, 978-1004.
- De Mura, Ettore: *Enciclopedia della canzone napoletana*. Vol. 3. Napoli: Il Torchio, 1969.
- Di Giacomo, Salvatore: *Napoli: figure e paesi. Luci e ombre napoletane* (1909). Roma: Newton Compton, 1995.
- De Rubertis, Raffaele: “Lettera indirizzata a Massimo Scalingher” (1887). In: De Mura, Ettore: *Enciclopedia della canzone napoletana*. Vol. 1. Napoli: Il Torchio, 1969, 160.
- Gargano, Pietro: *Nuova enciclopedia illustrata della canzone napoletana*. Napoli: Magma, 2015.
- Macchiarella, Ignazio: “Dalla musica etnica ai generi d’intrattenimento”. In: *Enciclopedia della Musica*. Vol. 4. Milano: Einaudi, 2006, 1166-1181.
- Martorana, Pietro: *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Napoli: Chiurazzi, 1874.
- Merriam, Alan: *Antropologia della musica*. Palermo: Sellerio, 1983.
- Molino, Jean: “Che cos’è l’oralità musicale”. In: *Enciclopedia della Musica*. Vol. 7. Milano: Einaudi, 2006, 367-413.
- Moseley, Christopher (ed.): *Atlas of the World’s Languages in Danger*. Paris: UNESCO Publishing, 2010, <http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php> (consultazione 08.11.2021).