

Giovanni Vacca

“CANZONE ’E SURDATE”: IMMAGINARIO COLLETTIVO E POSIZIONAMENTO SOCIALE DELLA CANZONE NAPOLETANA NELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Ad una prima impressione la canzone napoletana può apparire una sorta di rivalse, una produzione rigorosamente dialettale che ottiene un enorme successo proprio a ridosso del declassamento della città da capitale di regno a città secondaria nel nuovo stato italiano unificato. È vero esattamente il contrario: non si capisce che cosa è stata la canzone napoletana se non si capisce l’atteggiamento della classe sociale che la generò e la coltivò, la neonata piccola e media borghesia cittadina: una borghesia che fu fin da subito grande sostenitrice del nuovo assetto politico nazionale nel quale trovò ruolo e funzione mentre declinava la vecchia aristocrazia borbonica. Fatto salvo qualche autore come Ferdinando Russo, esplicitamente nostalgico del vecchio regime, gli autori della canzone napoletana furono praticamente tutti alfieri dello stato sabauda, prova ne sia che le canzoni patriottiche italiane, brani di vario tipo e intonazione ma sempre caratterizzati da un assoluto sostegno alle scelte e alle politiche dei governi del paese, le scrissero quasi sempre celebri autori partenopei. Prima ancora di quelle composte per la Grande Guerra, infatti, possiamo già annoverare le canzoni legate alle guerre coloniali come *Salamelic* (R. Bracco – L. Caracciolo, 1882), *Africanella* (R. Bracco – C. Clausetti, 1894), *’A ritirata* (S. Di Giacomo – P. M. Costa, 1887), *’E bersagliere* (P. Cinquegrana – E. Di Capua, 1889), *Italia mia!* (F. Feola – E. Tagliaferri, 1911), *’A marina ’e Tripoli* (G. Capaldo, 1912).

In occasione della prima guerra mondiale vennero invece composte, tra le altre, *Rumanzetta militare* (E. A. Mario – E. Tagliaferri, 1914), *Serenata all’imperatore* (E. A. Mario, 1915), *Canzone di trincea* (E. A. Mario, 1915), *’O surdato ’nammurato* (A. Califano – E. Cannio, 1915), *Canzone ’e surdate* (G. Lama – L. Bovio, 1915), *Sentinella* (R. Bracco – E. De Curtis, 1917), *L’ardito* (E. A. Mario, 1918), talvolta direttamente in lingua italiana, come la più famosa di tutte, la celeberrima *Leggenda del Piave* (E. A. Mario, 1918). Solo in Raffaele Viviani, popolare ma ‘irregolare’ autore teatrale che utilizzava sia la canzone che la prosa nelle sue opere, troviamo qualche esplicita allusione critica alla guerra, per esempio in *Osteria di campagna*, un lavoro del 1918. Anche in seguito, nel periodo fascista, gli autori napoletani continuarono a scrivere canzoni patriottiche, come *Passa ’a bandiera* (R. Lo Martire – E. A. Mario, 1928), *Prigiuniero ’e guerra* (E. A. Mario - Tito Manlio, 1933), *Serenata a Sellassié* (E. A. Mario, 1935), *Noi tireremo dritto* (E. A. Mario, 1936). Nel 1924 E. A. Mario, insieme a Gaetano Esposito (Pasqualotto), pur avendo aderito al regime, in quanto italiano aveva addirittura composto *Mamma sfurtunata* (*’A seggia elettrica*) per protestare contro l’esecuzione degli anarchici Sacco e Vanzetti, ingiustamente condannati a morte negli Stati Uniti.

Come si forma, dunque, questa borghesia? L’afflusso di capitali per lo sventramento e il risanamento della città, la nascita di nuovi profili professionali e,

soprattutto, la creazione di una diffusa amministrazione pubblica, sono tra i fattori che determinano la novità. Ma ci sono anche le mutazioni nella legislazione. Nel codice napoletano del 1819, per esempio, derivato da quello napoleonico, il legame di sangue prevaleva su quello coniugale: con le correzioni apportate dal codice civile del 1865, scrive lo storico Paolo Macry, «c'è un significativo allentamento dei diritti del sangue a vantaggio del vincolo coniugale»¹ e c'è quindi la crisi del paternalismo, una notevole laicizzazione, la nuclearizzazione della famiglia. La canzone in dialetto napoletano, perciò, sembra il compimento di un processo letterario che, per il critico letterario Luigi Russo, si svolgeva in realtà già da tempo, avendo le sue radici a partire almeno dal '600, perché fin da allora, egli scriveva, «le letterature dialettali sono l'omaggio alla già nascente unità d'Italia».²

L'idea che abbiamo della prima guerra mondiale è ormai molto diversa da quella 'patriottica' che ha dominato fino circa agli anni '70. È di quel periodo, infatti, la pubblicazione di alcuni libri che hanno provocato una vera e propria svolta storiografica interpretando il conflitto in chiave di guerra totale, disciplinare, "biopolitico", per dirla con Michel Foucault. Tra questi libri sono almeno da ricordare *La Grande Guerra e la memoria moderna*, di Paul Fussell, uscito in inglese nel 1975 e tradotto in italiano nel 1984, *Terra di nessuno*, di Eric J. Leed, uscito in inglese nel 1979 e da noi tradotto nel 1985, e *L'officina della guerra*, di Antonio Gibelli, uscito nel 1991. Da tutti questi testi, la guerra veniva riletta come la rottura dell'ordine ottocentesco e l'avvio della società di massa. Rottura di un ordine politico, certamente, ma anche estetico, con le avanguardie artistiche che sembravano proprio rappresentare, e talvolta realmente rappresentavano, la guerra con la disgregazione dell'universo percettivo tradizionale che essa comportava: le esplosioni, i sibili, le luci artificiali, i bagliori, i gas, la frammentazione delle immagini, l'alterazione o la distorsione dello spazio e del tempo, la dissociazione tra suono e rumore. Oltre a tutto ciò, poi, o forse a causa di tutto ciò, il ritorno, o la regressione, a forme mitiche, magiche, irrazionali, di interpretazione della realtà da parte dei soldati impegnati al fronte (per esempio la riattivazione di miti come quello dell'esercito fantasma dei disertori), con la tensione tra cultura scritta e orale, anzi, la 'scoperta' della scrittura, perché, è stato detto, "si imparava a leggere scrivendo", essendo state scritte, durante la guerra, un numero incalcolabile di lettere e cartoline ai familiari ma anche richieste di permessi e congedi.

La guerra, però, nel suo coinvolgere le classi contadine, significò anche lo scontro tra saperi popolari e cultura militare, con i tentativi del mondo contadino di sottrarsi al reclutamento e al massacro tramite il ricorso a forme di autolesionismo e di simulazioni che facevano leva su quel patrimonio antropologico millenario di capacità dissociative, culminanti negli stati dissociati di coscienza, proprie delle culture tradizionali (si pensi, per esempio, alle varie forme di possessione o all'istituto del lamento funebre), allora ancora vive e

¹ PAOLO MACRY, *Ottocento*, Torino, Einaudi, 1988, p. 10.

² LUIGI RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, Torino, Aragno, 2003, p. 225.

attive.³ Nei racconti e nelle testimonianze d’epoca viene poi spesso perduta la distinzione tra uomo e animale, talvolta addirittura tra natura e cultura, come nel caso delle descrizioni dei combattimenti corpo a corpo, della decomposizione dei cadaveri o delle invasioni di topi e pidocchi nelle trincee, per non parlare dei treni che tornavano in patria pieni di mutilati, di storpi, di traumatizzati, di ‘scarti’ della guerra insomma, con le loro difficoltà di reinserimento nella vita civile. All’entusiasmo iniziale per il conflitto subentrava di conseguenza quasi sempre la disillusione perché la guerra, pensata con le categorie ottocentesche dell’onore e dell’eroismo, si rivelava presto, invece, tutt’altra cosa, in quanto in quel tipo di guerra, come ha scritto in un suo saggio del 1951 Roger Caillois, «non si tratta più di distinguersi ma, al contrario, di prendere un posto anonimo nei ranghi compatti».⁴ La guerra, insomma, fu qualcosa di molto diverso da ciò che a lungo ci è stato raccontato, per comprensibili motivi, dagli apparati ufficiali degli stati nazionali.

Gli autori napoletani di canzoni, in dialetto ma anche in lingua, furono dunque in prima fila nella ‘narrazione’ del conflitto e l’analisi di un paio di brani chiarirà meglio in che modo. *Sentinella*, di Roberto Bracco ed Ernesto De Curtis, per esempio, è emblematica di un certo tipo di canzone napoletana, sentimentale, nostalgica, melodrammatica: nella notte di Piedigrotta, un soldato di guardia su un monte conquistato pensa ai suoi concittadini, si domanda se siano impegnati nella celebre festa e chiede un segnale per rispondere a sua volta. Il suo pensiero va poi alla madre ma prima ancora alla sua fidanzata, entrambe paragonate a due stelle del cielo. Inutile sottolineare come l’intero testo sia completamente tutto dentro alle più classiche formule del repertorio canzonettistico napoletano, con lo scenario della guerra ridimensionato in pochi versi iniziali per lasciare spazio alla rimemorazione del lontano paradiso partenopeo. *Canzone di trincea*, di E. A. Mario, è ancora più interessante per i nostri scopi: un soldato, che ha “un fosso e un muricciolo per soggiorno”, si affaccia dalla trincea e un raggio di sole gli bacia la fronte stanca. Protagonisti del testo sono la borraccia, la giberna e le stellette del militare che lo sostengono psicologicamente in una guerra la cui “vicenda alterna fa lieto il cor come in pace”, con l’immancabile fanciulla “stella del primo amore”. C’è da chiedersi quanto, nello scrivere queste cose, ci fosse di falsa coscienza, di ignoranza di ciò che davvero avveniva al fronte ma anche di sincera convinzione patriottica; probabilmente un equo bilanciamento di tutti e tre queste componenti.

Negli stessi anni, precisamente nel 1915, il poeta Giuseppe Ungaretti scriveva la celebre poesia *Veglia*, una delle più commoventi liriche sulla prima guerra mondiale inserita nella raccolta *L’allegria*, uscita nel 1931.⁵ Vale la pena di riportarla per intero:

³ Sui problematici aspetti della cultura popolare qui descritti la letteratura, dai classici lavori di Ernesto de Martino in poi, è sterminata. Mi permetto di rinviare anche al mio *Nel corpo della tradizione*, Roma, Squilibri, 2004.

⁴ ROGER CAILLOIS, *La vertigine della guerra*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990, p. 30.

⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *L’allegria*, Milano, Mondadori, 1942.

*Un'intera nottata
 buttato vicino
 a un compagno
 massacrato
 con la sua bocca
 digrignata
 volta al plenilunio
 con la congestione
 delle sue mani
 penetrata
 nel mio silenzio
 ho scritto
 lettere piene d'amore
 Non sono mai stato
 tanto
 attaccato alla vita*

Ogni commento, ogni accostamento è evidentemente del tutto inutile, tale è la sproporzione di intenti dei due componimenti. Ma la loro differenza non va forse ricercata nelle intenzioni degli autori quanto, piuttosto, nel mezzo espressivo utilizzato e cioè nel primo caso una canzone, nel secondo una poesia. Sarebbe ingiusto, infatti, pensare che gli autori napoletani avessero sempre e consapevolmente intenti censorii o ingannevoli. Quando essi scrivevano canzoni, ricorrevano a quel linguaggio sentimentale e tardo romantico che ha poi formato l'ossatura del repertorio della canzone napoletana e che prevedeva, fatte le debite e poco numerose eccezioni, l'esclusione dalla canzone di argomenti di carattere sociale, politico, esistenziale. Quando però, le stesse persone, scrivevano poesie, il tono era spesso completamente diverso ed ecco allora la miseria delle classi popolari e gli sventramenti in Di Giacomo, la polemica contro l'unificazione italiana in Ferdinando Russo, la visibilità della classe operaia in Giovanni Capurro, la consapevolezza delle ingiustizie di classe in Pasquale Cinquegrana, l'angoscia della morte in Rocco Galdieri: "quando ne hanno sentito la necessità, quando l'estro ha cantato dentro, liberamente, si sono quasi, direi, *sdoppiati*",⁶ notava quasi distrattamente, ma in realtà molto acutamente, lo storico della canzone napoletana Ettore De Mura riflettendo su questo apparentemente singolare fenomeno. La canzone, insomma, pur essendo considerata a tutti gli effetti poesia, era altra cosa da quest'ultima e aveva una funzione diversa che gli autori intendevano rispettare, avendo quasi tacitamente sottoscritto un accordo con il mondo dell'intrattenimento.

Una canzone, però, è anche musica ed anche sotto questo profilo la canzone di E. A. Mario è molto interessante. L'analisi dello spartito rivela, infatti, la costruzione di

⁶ ETTORE DE MURA, *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*, Napoli, Alberto Marotta, 1973, I, p. XX (corsivo mio).

un pezzo musicale di notevole complessità, nonostante la sua apparente semplicità. *Canzone di trincea* esibisce una melodia fortemente diatonica, adatta quindi ad essere facilmente cantata, ed un ritmo sostenuto. L’indicazione agogica recita “Tempo di marcia”. Ora, a rigore, una marcia non può rallentare, sarebbe un controsenso; eppure, a un certo punto vi è un rallentamento, necessario a passare dalla strofa al ritornello e mantenere quindi la struttura classica della canzone che proprio il repertorio napoletano aveva in larga misura contribuito a stabilizzare. Quello che però è veramente interessante è l’incipit del brano, con quelle crome e quelle semicrome in salita che alludono chiaramente al suono della tromba: si tratta chiaramente di una figura di ‘squillo’, come potrebbe per esempio essere una marcia di bersaglieri. Ora, in questo squillo, possiamo riconoscere la rappresentazione di un impeto, di uno slancio che è tipico dell’innologia dei paesi mediterranei. Se infatti ascoltiamo gli inni nazionali spagnolo, francese, o anche italiano, possiamo riconoscervi spesso queste figure di slancio, di impeto, molto differenti dalla ‘compostezza’ che possiamo invece trovare negli inni inglese, tedesco o anche in quello degli Stati Uniti e cioè nazioni di religione protestante, dove la cultura musicale collettiva, anche inconscia, si basa sul corale luterano: “Se un migliaio di persone devono cantare insieme – scrive infatti lo storico della musica George Dyson – è indispensabile una certa disciplina musicale. Le melodie devono avere uno svolgimento lento ed ampio, e devono essere inquadrare in un ritmo che ne regoli e governi lo sviluppo nel tempo”⁷. Se, perciò, dietro gli inni protestanti c’è la cultura del corale luterano, dietro quella dei paesi cattolici, semplificando al massimo, c’è la forza della melodia accompagnata, l’opera insomma... Quando poi ripensiamo al fraseggio delle battute 30 e 31, una formula melodica che fa tanto operetta, tanto canzone da spettacolo leggero, possiamo capire che E. A. Mario, con grande maestria, ha saputo costruire un pezzo intessuto di riferimenti nazional-popolari, attraverso il quale la canzone adempie al suo ruolo e alla missione storica che le era stata assegnata e cioè quella di essere veicolo di intrattenimento ma anche di ideologia patriottica e nazionalista: un ruolo e una funzione che la canzone manterrà a lungo, perché sarà solo nel secondo dopoguerra che essa recupererà nuovamente, in tutt’Europa, coscienza critica e autonomia culturale.

⁷ GEORGE DYSON, *Storia sociale della musica*, Torino, Einaudi, 1956, p. 47.