

Canti paralleli

di GIOVANNI AULETTA

1. La canzone napoletana: come nasce un'urgenza

L'esperienza di musicista "classico", formato nel glorioso conservatorio San Pietro a Majella, secondo una tradizione pianistica consolidata, mi ha tenuto, per un lungo periodo, piuttosto lontano da quel fenomeno così variegato che si identifica con la Canzone napoletana.

Chi cresce con "pane e Bach" può maturare, inizialmente, un allontanamento snobistico nei confronti di un repertorio popolare, pur sentendo nel proprio patrimonio genetico una segreta forma di appartenenza. Essa si affaccia urgente come richiamo ancestrale e poi, concretamente, si presentano delle occasioni che chiedono il ripensamento di alcuni valori. Si tratta esattamente di quello che mi è successo durante il percorso artistico.

A maggior ragione, l'invito a un convegno il cui titolo è "La canzone napoletana: la memoria al lavoro", quindi dedicato agli esiti che tale repertorio ancora oggi produce nell'ambito dell'industria culturale, mi ha naturalmente coinvolto, e ho deciso di raccontare la personale esperienza sul campo, dal punto di vista musicologico ma soprattutto dal punto di vista squisitamente musicale, cioè da esecutore. Da qui la scelta di una scrittura colloquiale che, spero, ben rappresenti il mio intervento, al termine del quale seguirà un ascolto.

Il mio scritto conterrà le seguenti riflessioni:

- due brevi premesse per introdurre l'occasione che mi ha portato verso la canzone napoletana;

- intervista al compositore Antonello Paliotti (autore del brano di cui propongo l'ascolto);
- digressioni su aspetti musicali e testuali legati alla canzone del Guarracino;
- confronto tra la versione di Cottrau e quella di Paliotti;
- spunti analitici;
- coda.

Un incontro fortuito?

Per di esporre le ragioni che mi hanno condotto verso la canzone napoletana, sono necessarie alcune premesse.

La prima riguarda il termine “classico” che ormai è tutto da ripensare ai nostri giorni (anche per la musica napoletana oggetto di questo scritto) in quanto è chiaro che si tratta di un'etichetta obsoleta, per di più poco adatta a rappresentare un fenomeno musicale in un panorama culturalmente globalizzato.

Se proprio si vogliono delineare i confini storici della cosiddetta canzone napoletana “classica” (anche in maniera solo orientativa) è possibile identificarli nel periodo a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando assurge a canzone d'Arte o per meglio dire d'Autore. In questo periodo essa è protagonista di un'incredibile diffusione internazionale (già avviata in precedenza), grazie a nuove logiche economiche, che avevano visto prima gli editori e poi anche le nascenti case discografiche, protagonisti del mondo musicale.

L'editoria napoletana ha avuto, infatti, un ruolo determinante nella storia della canzone, e bisognerebbe spendere molte parole per raccontare appieno la sua incisività, come si vedrà concretamente nelle prossime pagine (la sua presenza ha avuto un significato importantissimo anche nel mondo dell'opera e della musica *tout court*)¹.

¹ Guglielmo e Teodoro Cottrau, sono le due figure di spicco dell'editoria napoletana, rispettivamente padre e figlio, appartenenti a una famiglia giunta a Napoli in un primo momento con incarichi diplomatici durante i regni di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Intellettuali “a tutto tondo” che seppero inserirsi appieno nella temperie culturale napoletana. Guglielmo Cottrau, rilevò la casa editrice napoletana del ginevrino Girard, il quale aveva già sperimentato intorno agli anni Venti dell'Ottocento un economico sistema di stampa per la diffusione di musica in larga scala, è particolarmente importante per la Storia della canzone napoletana, come colui che raccolse, non solo le testimonianze scritte, ma anche le

La seconda breve premessa vuole essere una riflessione sul mondo del melodramma: durante tutto l'Ottocento il fenomeno *Opera* in Italia sembra limitare un importante sviluppo della romanza vocale da camera. Non si vuole avanzare la tesi che nel nostro paese non sia presente un repertorio in tal senso, ma certamente, non ha la stessa portata estetica di quello che si sviluppa in Germania o in Francia, per fare alcuni esempi. Nei salotti italiani di fine Ottocento si usa cantare la romanza d'opera assieme ad un esiguo repertorio vocale da camera (anche di importanti compositori italiani) ma un ruolo principale è riservato alla canzone napoletana! Questo è uno dei motivi fondamentali per cui vi è una costante presenza di tale repertorio, che interagisce costantemente con la cultura musicale cosiddetta "ufficiale".

Adesso si può finalmente entrare nel vivo della domanda: come mi ha coinvolto la canzone napoletana? Si tratta di un incontro fortuito?

Nel 2006, in seguito a una serie fortunata di incisioni in Spagna (con corollario di ottime vendite e premi per l'etichetta discografica EMI Classics), il tenore asturiano Joaquin Pixan, mi ha espresso il desiderio di affrontare il repertorio "classico" della canzone napoletana.

La perplessità del primo impatto ha subito lasciato spazio allo slancio verso un simile progetto. Però mi sono chiesto: è possibile proporre ancora oggi questo repertorio? In che forma?

Il pensiero si è immediatamente rivolto a un compositore napoletano, da me molto stimato, col quale non avevo mai pensato di collaborare: Antonello Paliotti².

Si tratta di uno straordinario musicista particolarmente eclettico, che nasce come chitarrista, ma i suoi interessi si sono subito spostati verso la composizione, la direzione d'orchestra e la ricerca nell'ambito dell'etnomusicologia. Formato alla "bottega" di

voci vive e spontanee del popolo: canti, ballate, filastrocche e quanto poteva produrre la fertile fantasia popolare. Si tratta dei primi esempi scritti della canzone napoletana, di cui il Cottrau si occupò, trascrivendo con delle opportune rielaborazioni in una serie di fascicoli che intitolò *Passatempi musicali*, destinati principalmente ai turisti ma commercializzati, anche attraverso una rete familiare degli stessi Cottrau, presso il pubblico francese. Per maggiori approfondimenti si rimanda a: ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della Canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio editore, 1969.

² Antonello Paliotti (Napoli, 1963) è un musicista e compositore italiano. Allievo di Roberto De Simone, ha collaborato con lui come compositore e direttore (per *Carmina Viviviana*, per *Populorum Progressio*, *Opera dei centosedici* e per *Li Turchi viaggiano*, uscito anche come disco nel 2003). Ha collaborato ai dischi di altri musicisti, come Daniele Sepe, Zezi, Elena Ledda, Gianni Lamagna, Brunella Selo, Lino Cannavacciuolo. Nel 2011 ha scritto il *Concert du Printemps* per Hamilton de Holanda e Mike Marshall. Per il cinema ed il teatro ha lavorato con numerosi artisti, tra cui: Pappi Corsicato, Antonio Capuano, Mariano Rigillo, Moni Ovadia, Maurizio Scaparro, Cloris Brosca, Georg Brintrup.

Roberto De Simone (termine che vuole mettere in evidenza un approccio di solido artigianato, nel senso più alto del termine), ha elaborato presto una sua cifra stilistica.

Purtroppo Paliotti, per impegni personali, è stato costretto a declinare l'invito al convegno e, per questo motivo, ci siamo incontrati per realizzare una piccola intervista qui proposta.

Ecco innanzitutto una sintesi dello stesso Paliotti:

La canzone napoletana, nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, è essenzialmente un prodotto destinato a un mercato nascente, e soprattutto a una Piedigrotta che ha smarrito per sempre la sua funzione mitico-religiosa. In tal senso è possibile riconoscere, specie nella produzione digiacomiana, uno degli ultimi tentativi di collegare tale prodotto con la liederistica europea, pur mantenendo saldi legami con una tradizione popolare, ancora piuttosto viva, allora. Oggi è possibile avvicinarsi a quella produzione sia in maniera analitica, partendo dai documenti scritti e operando un'elaborazione, o una riscrittura, che riguarda il tessuto armonico e ritmico, sia partendo dalla tradizione orale o dai documenti discografici, lavorando sull'interpretazione del brano, o meglio sulla storia delle sue interpretazioni. Noi abbiamo scelto innanzitutto di evidenziare le tracce 'colte' rinvenute negli spartiti originali, spesso riferendoci a una scrittura proto-impressionista, senza trascurare la storia, le sovrapposizioni, le convenzioni pervenuteci attraverso una tradizione interpretativa della quale non si può non tenere conto.

Ed ecco alcune domande alle quali Paliotti risponde:

- Come ti sei avvicinato al mondo della musica popolare?

Il primo contatto è avvenuto con la compagnia di De Simone, ma alle spalle avevo interessi che spaziavano dalla musica classica al rock. Tutte esperienze nutrite dalla medesima urgenza: la voglia di scrivere musica. Poi l'interesse per la musica napoletana ha avuto dei suoi percorsi dettati da incontri e ovviamente da ciò che è stato proposto dalla committenza.

L'occasione di lavorare a un disco sui Passatempo musicali di Cottrau mi ha aperto il mondo della canzone napoletana, soprattutto nel periodo della sua ricezione in pieno Ottocento.

Il mio approccio critico è stato duplice: da semplice esecutore a trascrittore minimo della veste strumentale. L'utilizzo di questo repertorio mi ha stimolato in veste di compositore, nel senso stretto della parola, quando la fondazione Benetton e il quartetto Borciani mi hanno commissionato una vera e propria suite strumentale ispirata ai Passatempo musicali. Così ho scritto una Suite in tre movimenti in cui ho usato materiali precisi, ma resta una composizione vera e propria dove ho agito con compagini varie, sia strumentali (archi, ma anche percussioni, mandolini e chitarre) che vocali.

- Qual è il tuo rapporto tra la tradizione e la scrittura?

Il principio fondamentale che mi guida è quello della variazione: mi piace giocare con questo postulato, ma sempre al servizio della linea melodica, che per me deve restare intonsa affinché sia identificabile. Dirò di più: mi risulta insopportabile pensare che il canto sia depauperato della propria riconoscibilità.

Durante la nostra chiacchierata Antonello mi suggerisce, infatti, di lanciare la seguente sfida al convegno: «Perché non porti una delle canzoni da me riscritte e la fai ascoltare? Ma senza la parte vocale! Proponi la sola elaborazione strumentale, scommettiamo che molto difficilmente verrà riconosciuta?» Il brano in questione è il celeberrimo *I' te vurria vasà* di Vincenzo Russo - Eduardo Di Capua³. Ebbene Paliotti ha vinto la scommessa! L'ascolto della sola parte strumentale è caratterizzato da una scrittura ardita e lontana dal classicismo coevo, ed è interessante come l'autore pervenga a una sintesi tra musica popolare e contemporanea. Dopo quest'ascolto *straniante* ho fatto ascoltare la stessa versione, stavolta completa della linea vocale (che invece non aveva subito alcuna variazione, perché la melodia è praticamente intonsa), e l'uditorio ha finalmente ritrovato il sorriso: stavolta il brano era immediatamente riconoscibile! Eppure l'effetto *straniante* permaneva a causa dell'incontro tra "vecchio e nuovo".

³ Una singolare versione per violoncello, pianoforte e voce.

Ritorno alle parole di Antonello:

Non credo che questo procedimento svilisca il lavoro vero e proprio del compositore. Del resto capisco perfettamente il concetto di proprietà intellettuale, ma non lo imprigionerei secondo logiche del tutto economiche. Mi piace assimilarmi, con tutta l'umiltà del caso, a Stravinskij, che si definisce in alcune occasioni un inventore di musica piuttosto che un compositore, con la licenza di "rubare".

- Come scegli l'organico strumentale?

Io nasco come strumentista e precisamente il mio primo approccio alla musica è avvenuto sulla chitarra, che mi ha permesso di pensare da subito alla dimensione armonica. Si tratta di uno strumento di sintesi (come il pianoforte, l'arpa o l'organo cioè quegli strumenti che danno luogo all'armonia oltre che alla melodia) che mi ha permesso uno sguardo al di sopra della musica, ma soprattutto dentro. Oggi, quando scrivo, non posso non tener conto del contrappunto, della tonalità (anche quando sento l'esigenza del superamento di questi codici) ecc., ma la mia visione nel corso degli anni diventa sempre più timbrica. Certamente la committenza è per me lo sprone più importante nella scelta di un organico ma, nel mio sentire, ogni strumento è in grado di evocare dei precisi colori che, una volta sommati, danno luogo all'idea musicale e la plasmano.

- A chi è destinata questa musica, e come si colloca nell'industria culturale questo repertorio?

Banalmente potrei dire che è destinata a chi è in grado di amarla, ma vorrei rispondere con una profondità maggiore e dunque mi viene da riflettere che questo repertorio è un po' patrimonio di tutti. Chi non conosce 'O sole mio? Siamo di fronte a musiche che hanno sfidato tempi e mode, e non credo di esagerare se dico che molte di queste costituiscono un patrimonio dell'intera umanità. Ma la seconda parte della domanda dà luogo a riflessioni più importanti: come si colloca nell'industria culturale?

Direi che la canzone napoletana, proprio per la sua riconoscibilità e duttilità di trattamento, può essere tutto e niente allo stesso tempo! Mi spiego meglio: non mi stupisce che possa essere "vestita" per essere presente in un concerto di musica leggera,

piuttosto che di musica etnica, ma può anche presiedere a pieno titolo in una stagione di musica colta o, addirittura, inserirsi nel mondo della musica contemporanea.

Infatti, proprio l'esperienza con il tenore spagnolo, è stata la prova concreta di come potesse funzionare la visione di Paliotti. Un doppio cd che celebra l'incontro tra Italia e Spagna, attraverso l'accostamento di musiche popolari contemporanee spagnole e alcune grandi canzoni napoletane (da *Era de maggio* a *Catari*, passando per *Marechiaro* e tante altre più antiche come *Lo Guarracino*, protagonista di queste pagine) in una versione coltissima, e con una compagine strumentale raffinata: trio d'archi più pianoforte e canto.

L'autore si è prodotto in una scrittura originalissima, dove nonostante la linea melodica intatta ("riconoscibile" come lui stesso ha detto) ha sperimentato poliritmie e ardite dissonanze, nonché una timbrica inedita, sia per gli strumenti che per il canto.

L'esperienza madrilena è stata illuminante, perché mi ha dimostrato quanto la musica napoletana (in un rapporto di mutuo scambio con la musica colta occidentale) si comporti come una spugna, in grado di assorbire e rilasciare molteplici tendenze.

Una volta rientrato in Italia ho deciso di dedicare ancora altre energie a quella che era diventata un'urgenza musicale. Ho pensato così di continuare su questo solco anche con altri artisti e formazioni strumentali.

Nasce il progetto *canti paralleli* assieme al tenore Giuseppe Auletta, nonché mio fratello gemello.

Canti paralleli è più di una sola metafora: *Vite parallele* è il titolo di un celebre lavoro di Plutarco, composto da ventitré coppie di biografie, ognuna narrante la vita di un uomo greco e di uno romano che egli conosce. Un confronto aperto fra le due culture egemoni del suo tempo.

Parallele sono anche le nostre due vite, che hanno seguito percorsi artistici distanti, ma che, a un certo punto del personale cammino, hanno scommesso in un incontro.

Parallele le culture che intendiamo confrontare, utilizzando la canzone napoletana come "collante" di varie tradizioni europee. Sono stati così ideati programmi di concerti con musica napoletana (nella riscrittura di Antonello Paliotti) che abbiamo accostato alla *Chanson* francese piuttosto che al *Lied* tedesco o alla *Canción* spagnola. Un confronto estremamente fecondo perché Napoli ancora una volta dimostra la sua

duttilità e quanto sia in grado di contenere, nella propria ottica, un'intera cultura europea.

Il brano proposto durante il convegno (e l'approfondimento a cui si dedicano queste pagine) è dunque la *Canzone del Guarracino* che è trattata da Paliotti con audacia, in una realizzazione inedita, con il ripristino di antichi ritmi.

2. Lo Guarracino

La *Canzone del Guarracino* ha larga diffusione a Napoli dalla seconda metà del Settecento, e pone svariati problemi a tutti coloro che vogliano indagarne le origini e che sentano l'esigenza di un approccio analitico⁴.

Tale brano, di autori ignoti, racconta la storia di un pesce deciso a prender moglie. Una canzone che divenne famosa in Italia e in tutta Europa grazie alla trascrizione fatta da Guglielmo Cottrau nel 1829. Egli ne curò una propria versione interpretandola con il ritmo di tarantella, secondo il gusto dell'epoca.

Ma un brano come Lo Guarracino è argomento spinoso, a causa dello scarto inevitabile tra oralità, scrittura e riscrittura.

Dunque, limitando l'argomento alle linee essenziali, prenderò in considerazione due delle testimonianze scritte che ci sono pervenute con differente derivazione, unitamente ai colloqui, ricchi di fecondi spunti che serpeggiano in queste poche pagine, che ho avuto la fortuna di intrattenere tempo fa e, per altre occasioni, con Roberto De Simone (vera miniera di notizie)⁵ e il direttore d'orchestra e musicologo, nonché caro amico Antonio Florio.

Due testi a confronto: uno attinto dall'oralità e l'altro dalla scrittura

La prima traccia del canto del Guarracino, per quel che concerne il testo, risale al 1817 ed è riferita da Guglielmo Müller.

⁴ Un problema che si rivela già nel titolo, che nel presente contributo non avrà una versione unica.

⁵ Fondamentale la lettura a cui si ispira l'approfondimento musicologico di questo scritto: ROBERTO DE SIMONE, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Edizioni Benincasa, 1992.

Il secondo testo in esame è, appunto, quello di Guglielmo Cottrau il quale, molto probabilmente, si rifà a uno dei fogli volanti ovvero a una delle *copielle*⁶ sulle quali si stampavano le canzoni di maggior successo (un mercato rivolto principalmente ai turisti stranieri affamati di *gadgets*). Cottrau pubblicò semplicemente una melodia armonizzata per un pubblico da salotto, a cui era destinata.

Il testo che ci consegna Müller, invece, è da considerare proveniente dalla tradizione orale e non è credibile che potesse derivare dalle cosiddette *copielle*. Si tratta di un testo molto fedele alla forma degli autentici canti popolari: distici a rima baciata, con endecasillabi irregolari, alternati ad ottonari anch'essi irregolari. La chiara derivazione orale del testo è dimostrata dal linguaggio dialettale non letterario: presenza di articoli determinativi scritti per intero, tipici della prassi letteraria, e ricorrenza degli stessi scritti in forma aferizzata, invece caratteristici dell'oralità. Si legge nel primo verso: *Lu Guarracino che iéva per mare*, ma in seguito troviamo anche *u Guarracino restaie zuoppo*, una caratteristica che si incontra più volte nel testo.

I canti popolari di tradizione orale prevedono solitamente sia articoli con aferesi, sia senza aferesi, marca sicura per stabilire la provenienza orale.

Una tesi avallata dal fatto che la narrazione, nel testo del Müller, è caratterizzata da una mancanza di logica narrativa tra i distici, da cui una intercambiabilità dei versi, senza che possa causare problemi alla comprensione del racconto: una struttura aperta e variabile, tipica dei canti destinati ad accompagnare una danza, condotta in maniera improvvisata su materiali già esistenti. La narrazione propriamente detta riguarda soprattutto gli amori del Guarracino per la sardella, e una non ben motivata lite tra i pesci.

La provenienza più letteraria, invece, è molto più chiara nel testo pubblicato dal Cottrau (anche se si può comunque riconoscere una fattura di tipo artigianale).

Siamo di fronte a un testo di autore anonimo, che tratta il *plot* narrativo formalizzandolo in Ottave, composte da endecasillabi e ottonari irregolari e scorretti (come in Müller).

⁶ Il costo di una *copiella* era pari ad un pezzo di pane, o ad una pizza venduta per strada, sicché si diceva che, a Napoli, la musica si vendeva come il pane!

L'autore prende dalla tradizione letteraria la forma delle strofe (Ottave), concepite in quattro distici con rima baciata, unitamente allo stile dialettale con articoli determinativi scritti senza alcuna aferesi.

Per quanto concerne la narrazione, questa seconda elaborazione si articola nell'ambito dell'Ottava, diversamente dal testo del Müller, in cui gli eventi si limitano nello spazio di due versi.

Un'ulteriore e sostanziale differenza si riscontra nel testo del Cottrau, nel quale si sviluppa l'originario *plot* narrativo: entrano in scena vari pesci-personaggi che in alcuni momenti prendono addirittura la parola con un discorso diretto, in una sequenza temporale di accadimenti.

Non pochi studiosi si sono lasciati sedurre dalla tentazione di identificare i pesci citati nella canzone, a cominciare dall'illustre Benedetto Croce, il quale decise molto presto, che si trattava di un problema pernicioso, e dunque lo evitò. Non così fecero degli specialisti, ad esempio la biologa marina Maria Cristina Gambi che, nel 1990 dopo attenti studi, riconobbe almeno 51 organismi realmente esistenti, sostenendo finanche di essere risalita ai metodi di pesca usati nel Settecento dai pescatori del golfo Napoli.

Testo di Guglielmo Müller

1. Distici a rima baciata;
2. versi formati irregolarmente da endecasillabi ed ottonari, con presenza di decasillabi e novenari; scrittura stilistica del dialetto non letterario ma vicina all'oralità (articoli determinativi con aferesi) con una concezione metrica molto ricca: dal primo verso, che sembra un endecasillabo dattilico catalettico, si incontrano raggruppamenti di grande varietà;
3. la narrazione non sempre procede con una chiara consequenzialità tra i distici ma con una struttura aperta (per questo motivo si può dedurre che questo testo non è raccolto dai fogli volanti detti *copielle*);
4. nella colonna a sinistra il numero delle sillabe:

11	Lu Guarracino che ieva pe mare,	Il Guarracino che se ne andava per il mare,
10	ieva ascianno da se 'nzurare,	era in cerca di una moglie,
10	se facette nu bello vestito	si fece confenzionare un bel vestito

11	de scarde e pesce pulito pulito,	di squame di pesce ben pulito,
9	nu scarpino fatto ‘a ‘ngrese,	uno scarpino alla moda inglese,
11	la pettenatura a la franzese,	la pettinatura alla francese,
8	nu spatino trafurato,	uno spadino cesellato,
9	nu cappiello aggallunato.	un cappello gallonato.
10	Se ne ieva tutto pulitiello	Se ne andava tutto elegante
11	e ieva facenno ‘o ‘nammuratiello.	comportandosi da giovane innamorato.
8	Lu vedette la sardella	Lo vide la Sardina
10	che steva dinto a na tanarella.	che abitava in una piccola tana.
9	La sardella ‘n che lu vedette	La Sardina che lo vide
9	‘u ghianco e russo se mettette.	si mise la cipria e il rossetto.
9	La sardella sagliette suso	La Sardina uscì dalla tana
8	pe se fa’ la capa all’uso,	per pettinarsi alla moda,
8	cu la pressa e cu la stizza	in fretta e con stizza
10	se fece la capa a la caunizza.	si pettinò alla Kaunitz ⁷ .
8	‘Ntando ch’issi amureggiavano	Mentre loro amoreggiavano
10	tutti li pisci se n’addunavano.	se ne accorsero tutti i pesci.
8	Primma fuje la raosta,	Per prima fu l’Aragosta,
11	che da luntano faceva la posta.	che da lontano faceva la posta.
10	Po’ se ne venne la raja pitrosa	poi se ne venne la Razza
9	e la chammaie schefenzosa.	e la chiamò schifosa.
10	Po’ se ne venne lo pesce lucerna,	Poi se ne venne il Pesce prete,
9	che luceva comma a lanterna,	che faceva luce come una lanterna,
9	po’ se ne vennero l’alici,	poi se ne vennero le Alici,
9	e s’aunettero cu ll’amici.	e si unirono con gli amici.
9	Se ne vennero i bunacchiune,	Poi se ne vennero i Pesci bonaccioni,
8	a migliaia de meliune,	a migliaia di milioni,
8	ruosse, piccule, e cunchiglie,	grandi, piccoli, e conchiglie,
8	ranceniéspole e scunciglie.	Granchi e Murici tronche.
8	A sparti sta grossa buglia	A sedare questa crescente zuffa
9	nce currette lu capo Nuglia,	accorse il Capodoglio,
8	ma fu tanto ammatuntato	ma fu tanto illividito di botte
9	ca tre ghiurne stette malato.	che per tre giorni restò a letto.
8	Po’ venette lu pesce cane	Poi venne il Pescecane
8	e venette chiano chiano,	e veniva piano piano,
8	ma na botta isso le dette	ma un cazzotto egli gli diede

⁷ Principe di Kaunitz ministro di Maria Teresa d’Austria.

8	e tre diente le rumpette.	e gli ruppe tre denti.
11 11	Lu guarracino steva luavulo steva magnanno nu turzo de cavulo,	Il Guarracino era <i>luavulo</i> (?) e mangiava un torso di cavolo,
8 9	dà de mano a nu cannone e lo piglia comme u bastone.	dà di mano a un cannone e lo batte come il bastone.
10 10	Lu cannone facette nu scuoppo e 'u guarracino restaie zuoppo.	Il cannone fece uno scoppio e il Guarracino restò zoppo.
11 9	Signuri miei, chesso che sentite vurria sape' si lu credite.	Signori miei, a ciò che avete udito vorrei sapere se credete.
8 9	Chi s'agliotte stu pallone tene nu 'ruosse cannarone.	Chi manda giù simili menzogne ha una gola molto larga.
9 9	Zoffamiré, zoffamirella, ntintirindi cu la tarantella.	Zoffamiré, zoffamirella, ntintirindi con la tarantella

Testo di Guglielmo Cottrau

1. Strofe in Ottave di quattro distici a rima baciata;
2. versi formati irregolarmente da endecasillabi ed ottonari, con presenza di decasillabi e novenari; scrittura stilistica del dialetto letterario (articoli determinativi non aferizzati) con una concezione metrica molto ricca: dal primo verso che sembra un endecasillabo dattilico catalettico, si incontrano raggruppamenti di grande varietà;
3. la narrazione si articola nell'ambito dell'ottava (per questo motivo è ragionevole pensare che il testo derivi dalle *copielle*);
4. nella colonna a sinistra il numero delle sillabe:

11 10 10 11 10 9 9 9	Lo Guarracino ca jéva pe mare le venne voglia de se nzorare, se facette nu bello vestito de scarde e spine pulito pulito, cu na perucca tutta 'ngrifata de ziarèlle 'mbrasciolata, co lo sciabò, scolla e puzine de pónte angrese fine fine.	Al Guarracino che se ne andava per il mare venne voglia di ammogliarsi, si fece confezionare un bel vestito di squame e di spine, pulito pulito, con una parrucca tutta cotonata con nastri arricciolata, con lo sciabò, colletto e polsini di ricami inglesi finissimi.
11 11 8 11 8 9 9	Cu li cazune de rezze de funno scarpe e cazette de pelle de tunno, e sciammeria e sciemmereino d'aleche e pile de voje marino, co buttune e bottunera d'uocchie de purpe, séccia e fèra, fibbia, spata e sciocche 'nnorate	Con i calzoni di reti di fondo scarpe e calze di pelle di Tonno, e giubba e giubbino di Alghe e peli di Foca monaca, con bottoni e bottoniera di occhi di Polpi, di Seppia e di Delfino, fibbia, spada e nappe annodate

11	de niro de secce e fele d'achiate.	di nero di Seppia e di fiele Occhiate
8 8 8 11 9 10 9 10	Doie belle cateniglie, de premmone de conchiglie, no cappiello aggallonato de codarino d'aluzzo salato. Tutto pòsema e steratiello, jeva facenno lu sbafantiello, e girava da cca e da llá la nnammorata pe se trová.	Due bei braccialetti, di corallo di conchiglie, un cappello gallonato di budello di luccio salato. Tutto inamidato e senza una piega, andava camminando come uno smargiasso, e girava di qua e di là per trovarsi l'innamorata
8 10 8 9 8 8 9	La Sardella a lo barcone steva sonanno lo calascione; e a suono de trommetta jeva cantanno st'arietta: "E llarè lo mare e llèna e la figlia da sié Lèna, ha lassato lo 'nammurato pecché niente l'ha rialato".	La Sardina al balcone stava suonando il calascione; e al suono della sua voce incisiva cantava quest'arietta: "E llarè il mare e lena, e la figlia della signora ⁸ Lena ha lasciato l'innamorato perché nulla le ha regalato".
10 10 9 8 8 8 8 8	Lo Guarracino che la guardaje de la sardella se 'nammuraje; se ne jette da na Vavosa la chiù vecchia malizziosa; l'ebbe bbona rialata pe mmannarle la 'mmasciata: la Vavosa pisse pisse chiátto e tunno 'nce lo disse.	Il Guarracino che la vide della Sardina si innamorò; se ne andò da una Bavosa la più vecchia maestra di malizia; la compensò lautamente per farle recare l'ambasciata: la Bavosa segretamente andò e glielo disse chiaro e tondo.
9 8 9 9 9 9 11 9	La sardella che 'a sentette rossa rossa se facette, pe' lo scuorno ca se pigliaje sotto a nu scuoglie se 'mpizzaie; ma la vecchia de vava Alosa sùbbeto disse: "Ah schifenzosa! de sta manera nun truovi partito 'ncanna te resta lo marito.	La Sardina nel sentir ciò arrossi immediatamente, per la vergogna che provò andò a nascondersi sotto uno scoglio; ma la vecchia nonna Alosa subito disse: "Ah, schifiltosa! in tal modo non trovi partito e il marito ti resta in gola.
9 9 10 10 9 8 9 10	Se haije voglia de t'allocá tanta smorfie non haije de fã; fora li zèze e fora lu scuorno, anema e core e faccia de cuorno!" Ciò sentenno a Zì Sardella s'affacciaie â fenestella, facette n'uocchio a zennariello a lu sperùto 'nammuratiello.	Se veramente vuoi collocarti non devi fare tante smorfie; petto in fuori e via la vergogna, animo e coraggio, e faccia di corno!" Udendo ciò la signora Sardina s'affacciò alla finestrina, fece l'occholino al desideroso innamorato.
11 8 8 9 11 8 9 9	Ma la Patella ca steva de posta la chiammaie faccia tosta, tradetora, sbrevognata, senza parola, male nata: ch'aveva 'nchiantato l'Alletterato primmo e antico 'nammurato; de carrera da chisto jette e ogni cosa le ricète.	Ma la Patella che aveva spiato la chiamò sfacciata, traditrice, svergognata, senza parola e senza onore: perché aveva piantato il Letterato primmo e antico innamorato; di corsa andò da costui e gli raccontò ogni cosa.
10 9 9 10 8	Quanno lo 'ntise lu pueriello se lo pigliaie Farfariello; jette â casa e s'armaie a rasulo, se carrecaje comm'a no mulo de scoppette e de spingarde,	Udendo ciò, il poveretto si fece prendere dal Diavolo; andò a casa e si armò di tutto punto, si caricò come un mulo di schioppi e di spingarde,

⁸ In Napoletano zia è sinonimo di signora.

9 10 9	póvere, palle, stoppa e scarde; quatto pistole e tre bajonette dint'a la sacca se mettette.	di polvere, di palle, stoppa e mitraglia; quattro pistole e tre baionette se le mise in tasca.
11 11 9 10 9 11 9 10	Ncopp'a li spalle sittanta pistune, ottanta mbomme e novanta cannune; e comm'a guappo Pallarino jeva truvanno lo Guarracino; la disgrazia a cchisto portaie che mmiez'a la chiazza se lo 'ncontraie; se l'afferra p'o crovattino e po' lle dice: " Ah malandrino!	Sulle spalle settanta pistoloni, ottanta bombe e novanta cannoni; e come lo smargiasso Orlando Paladino andava in cerca del Guarracino; e per disgrazia di costui lo incontrò in mezzo alla piazza; l'afferra per il collo e poi gli dice: "Ah malandrino!
9 10 10 10 8 10 10 8	Tu me liève la 'nnammurata e pigliatella sta mazziata". Tùffete e tàffete a meliùne le déva paccare e secuzzùne, schiaffe, pònie e pèpèsse, scuppolune, fecòzze e conésse, sceverecchiùne e sicutennoése, e ll'ammacca ossa e pilòsse.	Tu mi togli l'innamorata e prenditi questa bastonata". <i>Tùffete e tàffete</i> , a milioni, gli dava manate e cazzotti sotto le mascelle, schiaffi, pugni e percosse, scappellotti, batoste, e botte alla nuca, colpi con le nocche e sorgozzoni, e gli ammacca tutte le ossa.
10 10 10 10 10 10 10	Venimmoncenne ch'a lu rummore parienti e amici ascètteno fòre, chi cu mmazze, cortielli e cortèlle, chi cu spàte, spatune e spatèlle, chisto cu vvarre e chillo cu spite, chi cu ammenole e chi cu antrite, chi cu ttenaglie, chi cu martielli, chi cu turrone e sosamielli.	Di conseguenza, a tale fracasso vennero fuori amici e parenti, chi con mazze, coltelli e coltellacci, chi con spade, spadoni e spadini, questi con sbarre, e quello con gli spiedi, chi con mandorle e chi con nocciole, chi con tenaglie e chi con martelli, chi con torrone e dolci Sosamelli ⁹ .
10 9 10 11 10 10 10 9	Patre, figli, mariti e mogliere s'azzuffajeno comm'a ffère. A meliune correvano a strisce, de stu partito e de chillo li pisci. Che bedisti de sarde e d'alòse, de palaje e raje petròse! Sàrachi, diéntici e acchiàte, scurmi, tùnne e alletteràti!	Padri, figli, mariti e mogli si azzuffarono come fiere. A milioni accorrevano a frotte, pesci di questo e di quell'altro partito. Che vedesti di Sarde e di Alose! Di Sogliole e di Raje petrose! Saraghi, Dentici ed Occhiate, Tombarelli, Tonni e Alletterati!
10 9 11 10 10 9 10 10	Pisci palummi e pescatrice, scuórfani, cernie e alicie, mùchie, ricciòle, musdée e mazzune, stelle, aluzze e storiune, merluzze, ruóngule e murene, capodogle, orche e vallène, capituni, àuglie e arénghe, ciéferi, cuócce, tràcene e ténghe.	Pesci Palombi e Rane Pescatrici, Scorfani, Cernie ed Alici, Pastinache, Ricciole, Musdée e Ghiozzi, Stelle marine, Lucci e Storioni, Merluzzi, Gronchi e Murene, Capodogli, Orche e Balene, grandi Anguille, Aguglie e Aringhe, Cefali, Caponi, Tracine e Tinche.
9 11 8 9 11 9 9 9	Treglie, trèmmule, trotte e tunne, fiche, cepolle, laùne e retunne, purpe, sécce e calamàre, pisci spate e stelle de mare, pisce palumme e pisci martièlle, voccadoro e cecenièlle, capichiuóve e guarracine, cannolicchie, òstreche e ancine.	Triglie, Torpedini, Trote e Tonni, Merluzzetti, Cepole, Latterini e Zerri, Polpi, seppie e Calamari, Pesci spada e Stelle di mare, Pesci Palombi, e Pesci Piattelli, Bocca d'oro, e Bianchetti, Seppiole e Castagnole, Cannolicchi, Ostriche e Ricci comuni.
10 9 10	Vòngole, còcciòle e patèlle, pisce cane e grancetièlle, marvizze, màrmure e vavòse,	Vongole, Cuori e Patelle, Pescecani e Granchiolini, Tordi, Marmore e Bavose,

⁹ Dolce napoletano che si prepara in occasione del Natale.

9 10 10 10 9	vòpe prène, vèdove e spose, spìnole, spuónule, siérpi e sarpe, scauze, ‘n zuóccole e cu le scarpe, sconciogli, gàmmeri e ragóste, vennero ‘nfino co li pposte.	Boghe gravide, vedove e spose, Spigole, Spondili, Vipere di mare e Sarpe, scalze, con gli zoccoli e con le scarpe, Murici tronchi, Gamberi e Aragoste, vennero perfino con le diligenze postali.
8 8 8 11 8 9 9 8	Capitune, sáure e anguille, pisci gruósse e piccirille, d’ogni cetò e nazione, tantille, tante, chiù tante e tantone! Quanta botte, mamma mia! Che se dévano arrassosia! A centenara li vvarate! A meliuni li ppetrate!	Grosse Anguille, Suri e Anguille normali, Pesci grandi e piccoli, d’ogni cetò e nazione, tanti e poi tanti, e più ancora tanti! Quante botte, mamma mia! Che si davano, Dio ce ne scampi! A centinaia le bastonate! A milioni i colpi di pietra!
9 9 9 9 8 8 8 8 8	Muorzi e pizzichi a biliune! A delluvio li secuzzune! Nun ve dico che bivo fuoco, se faceva per ogni luoco! Ttè, ttè, ttè, cca pistulate! Ttà, ttà, ttà, llà scoppettate! Ttù, ttù, ttù, cca li pistune! Bù, bù, bù, llà li kannune!	Morsi e pizzicotti a bilioni! A diluvio i sergozzoni! Non vi dico che vivo fuoco, si faceva per ogni luoco! Ttè, ttè, ttè, qua pistolettate! Ttà, ttà, ttà, là schioppettate! Ttù, ttù, ttù, qua i pistoloni! Bù, bù, bù, là i cannoni!
9 8 8 8 10 10 10 9	Ma de cantà so’ già stracquáto, e me manca mo lu sciáto; sicché dateme licènzia, graziosa e bella audiènza, nfi’ ca sorchio na mèza de seje, cu salute de luje e de leje, ca me se secca lu cannaróne, sbacantànnose lu premmone.	Ma sono ormai stanco di cantare, e già mi manca il fiato; cosicché datemi licenza, graziosa e bella udiènza, affinché sorbisca una mezza misura di vino da sei soldi, alla salute di lui e di lei, altrimenti mi si secca la gola, essendosi svuotati i polmoni

Aspetti musicali dell’edizione del Cottrau

Punto di riferimento è la versione pubblicata da Cottrau in cui la melodia è definita *Canzone ‘ncopp’a la Tarantella*, ossia Canzone sull’aria o sui modi della Tarantella.

Si è già parlato della provenienza letteraria del testo, ma ora è possibile riferire lo stesso discorso anche alla melodia, che non possiamo considerare popolare: l’intervallo musicale nel quale essa spazia è di decima, diversamente dalle linee melodiche popolari, articolate in spazi complessivi di sei suoni o, al massimo, di otto.

Infatti, la melodia del Cottrau implica un impiego di più registri vocali, a differenza di quello che avviene nello spazio melodico di una sesta, intonato con una certa comodità, senza l’esigenza di cambiare registro: le melodie popolari, specie quelle destinate ad accompagnare la danza, non oltrepassano tale estensione.

Siamo di fronte, quindi, a un componimento da cantare, o da intonare, secondo una tradizione popolare-cittadina, distante da quello stile di canto che accompagna il

ballo popolare. Inoltre, l'intero periodo musicale, comprende la regolare ampiezza di sedici battute, atte a contenere gli otto versi di ogni strofa.

Ma, come si colloca questa melodia in relazione alla tradizione armonica napoletana ed alla tarantella? Elemento caratterizzante, subito evidente, è la tonalità di modo minore con il secondo grado abbassato, ampiamente impiegato anche nella musica colta, che dà luogo a un peculiare accordo, detto di sesta napoletana. Un elemento che si è introdotto *tout court* nel linguaggio musicale, al punto da essere frequentemente utilizzato anche dai giganti della musica come Mozart¹⁰ e successivamente da Beethoven.

In ogni manuale di armonia viene chiamata *napoletana* la scala minore armonica con il secondo grado minore (discendente), usata in diversi periodi storici. Si tratta di un'armonizzazione sulla sottodominante minore con la sesta al posto della quinta (inizialmente la sesta minore si presentava come ritardo della quinta). Nello spiegare il funzionamento dell'accordo costruito sul secondo grado abbassato (comunemente noto come sesta napoletana) e la sua valenza cadenzale durante il periodo barocco, Diether de la Motte scrive che: «è importante riflettere sul fatto che in epoca bachiana questo accordo veniva ancora riservato per esprimere nella maniera più intensa il lamento e il dolore, e che in nessun caso poteva venir scambiato per materiale accordale puro e semplice»¹¹.



Per quanto concerne il ritmo, troviamo nella stampa del Cottrau e nelle *copielle*, la tipica scrittura delle tarantelle settecentesche e ottocentesche: andamento binario in sei ottavi. Più avanti, attraverso una breve digressione, si approfondirà il problema della trascrizione del

¹⁰ Mozart Sonata per violino e pianoforte KV 304 1° movimento, battuta 207; ma si trovano altri esempi anche nel Concerto per pianoforte KV 466 o in opere come Don Giovanni, Così fan tutte etc. La lista degli autori potrebbe estendersi ulteriormente e non solo per il compositore salisburghese, a dimostrazione di come l'accordo sul secondo grado abbassato sia un elemento assolutamente consono al linguaggio musicale colto.

¹¹ DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehere*, München, Bärenreiter-Verlag, 1976, traduzione di Loris Azzaroni: *Manuale di armonia*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988, pp. 126-127.

ritmo, non così semplice come a prima vista può apparire e gravido di conseguenze, soprattutto per chiarire la soluzione proposta dalla scrittura di Paliotti.

Per una maggiore comprensione dell'uso dei canti popolari, è importante accennare alla loro polifunzionalità: uno stesso brano può essere impiegato in modo diverso a seconda della tradizione viva a cui si riferisce. Ad esempio la famosissima canzone *Fenesta ca lucive* si presta a vari utilizzi con melodie di volta in volta divergenti: i suoi versi erano usati in abbinamento ai balli accompagnati col tamburo, ma potevano presentarsi come un canto a distesa¹², in funzione di nenia o anche di lamentazione funebre.

Anche il Guarracino si “vestiva” a seconda delle occasioni. In riferimento alla tarantella è evidente dalle stesse *copielle*, dove campeggia il sottotitolo *Canzona 'ncopp 'a la Tarantella*, eppure, nella sua forma in Ottave e con la melodia esaminata, si può sostenere che non accompagnò mai la danza tradizionale. Mentre nell'articolazione in distici e con differente forma musicale, probabilmente il Guarracino fu impiegato anche con funzione di danza processionale.

Ma l'aspetto sul quale mi vorrei soffermare, avendo in mente la versione del Cottrau è l'evidente funzione narrativa, come canto cumulativo ed “elencatorio”. Infatti il Guarracino ha fatto parte del tradizionale repertorio dei cantastorie girovaghi, cioè quella categoria di musicisti che si esibivano nelle osterie o in occasione di pranzi privati (consuetudine tuttora viva attraverso i posteggiatori di Napoli, della provincia o di altre città come Roma).

La riprova di tale funzionalità è nell'ultima ottava del testo trådito da Cottrau:

Ma de cantà so' già stracquáto,
e me manca mo lu sciáto;
sicché dateme licènzia,
graziosa e bella audiènzia,
nfi' ca sorchio na mèza de seje,
cu salute de luje e de leje,
ca me se secca lu cannaróne
sbacantànnose lu premmone.

¹² Il canto “a distesa”, detto anche “a fronna” è praticato in genere da un solista ed è privo di accompagnamento strumentale. Caratterizzato da fioriture microtonali, sillabazione e ritmo spezzato, i testi, che iniziano con una strofa “formulaica”, intrecciano tematiche tipiche dei canti popolari rituali (angosce legate al sesso e alla morte). Veniva usato in forma di contrasto tra due cantori e anche come forma di comunicazione tra i carcerati attraverso un linguaggio criptico e allusivo.

Prendendo congedo e definendosi stanco (stracquáto) ed assetato, il cantante chiede agli ascoltatori un ultimo bicchiere di vino, la stessa consuetudine dei posteggiatori i quali, alla fine della performance, chiedono il dovuto compenso. Tra l'altro l'agogica musicale subisce un repentino mutamento: se tutto il brano viene in genere eseguito con un andamento rapido ed incalzante, alla fine c'è un sorprendente rallentamento che sottolinea la stanchezza dell'interprete e un atteggiamento conclusivo di commiato.

Dunque il Cottrau, forse in modo impreciso, si riferiva a un tale utilizzo del Guarracino e, da una redazione del canto già formalizzata in Ottave, secondo la tradizione dei menestrelli girovaghi, aveva preso il testo. Il riferimento alla tarantella è da considerarsi un fraintendimento colto, motivato dal fatto che il Guarracino accompagnava anche la danza tradizionale, ma con forma diversa, ancora più irregolare nei versi e nella musica, e con una struttura melodica meno ampia.

CANZONE SULLA TARANTELLA

Allegro

CANTO

Lo guar-rac- ci- no che je-va pe- ma- re le ven-ne voglia i se han-
rà se fa- cet-te no-bel-lo ve- ni-to de scar-de de spi-ne pu- li- to pu-
li- to co na pu- ruc- ca tut- ta ingri- fa- ta de zi- a - nel- le 'mbra- scio-
la- ta co lo scia- bò scol-lae pu- zi- ni de pun- te An- gre- se fi- ni fi- ni.

Pianoforte

Subito D.C.

La prima pubblicazione della canzone del Guarracino in *Passatempi musicali*, Napoli 1829.

Spunti analitici

1. La tonalità d'impianto è sol minore, ma essa si afferma solo dalla battuta n. 4.

2. Il brano comincia con un'anacrusi e presenta immediatamente una progressione ($V^6 - I$) che conduce ad un'armonia di II^{nap} a cui segue con una cadenza composta consonante sul V che risolve a battuta 4 sulla tonalità di sol minore. Quest'inizio presuppone anche una libertà strumentale improvvisativa che prepara l'ingresso della voce.

3. Interessante la discesa della scala minore melodica (con la presenza della sottotonica) che presenta le armonie di re minore, do minore, si bemolle maggiore per poi approdare nuovamente a $II^{nap} - V - I$.

4. Alla battuta 10 troviamo ancora la cadenza II (questa volta senza il secondo grado abbassato) – V – I.

5. Elemento di novità nell'armonizzazione del la bemolle della melodia alla battuta 13: non viene più presentata una soluzione di accordo napoletano, ma il la bemolle viene armonizzato con una settima diminuita la cui fondamentale è si naturale. Per cui viene caratterizzato il do minore della suddetta battuta (che si trova sul tempo debole) come temporanea tonica che ha la funzione di sottodominante nella tonalità principale (sol minore).

6. Il rimando alla Tarantella da *Années de Pèlerinage* di F. Liszt mi sembra doveroso (edizione Durand, Paris). In questo straordinario brano composto nel 1859, quindi trent'anni dopo la pubblicazione del Cottrau, troviamo citati non solo gli stessi percorsi armonici (battute 92-96) ma anche brevi incisi melodici nella stessa tonalità d'impianto (battuta 109), ed addirittura la stessa soluzione per l'armonizzazione del la bemolle della melodia come nota della settima diminuita, che dà dignità di tonica ad un do minore, che è sottodominante di sol minore (battuta 125). Oggi una tale citazione avrebbe le conseguenze che comporta un plagio, ma in un'altra epoca viene percepito come un prezioso omaggio da parte di un grande compositore nei confronti di un'importante cultura musicale.

3. Breve digressione sulla Tarantella napoletana e su alcuni aspetti ritmici

Prima di passare al confronto tra la versione di Cottrau e quella di Paliotti è necessaria una breve digressione: la tarantella viene definita, da qualsiasi

dizionario enciclopedico o da un buon manuale di Storia della Musica, come una danza popolare dell'Italia meridionale in genere, il cui nome deriva dalla città di Taranto, oppure il termine viene legato al ragno taranta, contro il cui morso il ballo sarebbe nato, con la funzione di terapia coreutico-musicale.

Sono stati prodotti molti studi generali sull'argomento soprattutto di carattere antropologico, ma sulla specifica Tarantella napoletana manca, secondo Roberto De Simone, uno studio scientificamente esaustivo dal punto di vista musicologico. Da vari scrittori è stato trattato con una certa superficialità, nell'ottica generica di una danza d'amore, derivata dalla greca Sicinnide, secondo una tradizione borghese salottiera.

A tutt'oggi, l'unica pubblicazione che, secondo lo studioso napoletano mostra una sua coerenza interna, è quella di Renato Penna¹³. Ma la sua è una riflessione di tipo letterario, nel senso di un'attenta analisi del testo, senza alcun riferimento a documenti di carattere specificamente musicologico. Infatti, proprio per questo motivo, il Penna fa una discreta confusione fra antiche danze napoletane quali la Catubba, la Lucia e il Ballo di Sfessania, i cui elementi, sarebbero confluiti nella Tarantella napoletana, con una cauta distinzione fra la danza terapeutica (tipica del tarantolismo) e la tarantella napoletana.

Secondo De Simone il termine tarantella, così come citato dai dizionari, è presente per la prima volta in una pubblicazione scientifica del gesuita A. Kircher¹⁴, in riferimento alla danza presente a Napoli per curare i tarantati, cioè quelle persone che, credendosi punte dal ragno, si ritrovavano in uno stato di possessione, dalla quale era possibile guarire per mezzo di particolari ritmi da trasmettere a tutto il corpo. Probabilmente, questa danza veniva eseguita nelle occasioni in cui i posseduti si agitavano, ma non si parla di altra funzione nella tradizione popolare e, forse per questo motivo, la tarantella non è di solito citata dagli scrittori napoletani cinquecenteschi (ma anche dopo), i quali, per altro, erano attenti nel descrivere le danze tradizionali in uso a quel tempo.

¹³ RENATO PENNA, *La Tarantella napoletana*, Napoli 1963.

¹⁴ ATHANASIVS. KIRCHER, *Magnes sive de Arte magnetica libri tres*, Roma 1641.

Una censura del termine tarantella è dovuta alla drammaticità del fenomeno cui era riferita la danza, dal divieto della controriforma, che vedeva con diffidenza le manifestazioni magiche come il tarantismo.

Il repertorio musicale associato era molto variegato a Napoli, come dichiara il Kircher, ed era in uso una particolare musica molto concitata, chiamata “la vera tarantella” (in Puglia la varietà di ritmi è enorme).

Tuttavia il tarantismo cominciò ad esaurirsi dalla città per rimanere relegato in provincia, ma nella tradizione urbana perdurò con altre funzioni. I testi confluirono nel repertorio dei cantastorie già osservato, e i modelli musicali dell’antica danza si ritrovano con altre funzioni in varie canzoni, o in danze collettive e processionali.

Un fenomeno estremamente complesso ed articolato, e risulterebbe pretenzioso indagarlo appieno in uno spazio così limitato. Eppure ritengo necessaria questa breve digressione, per introdurre una luce apparsa da un colloquio che tempo fa ho avuto con il direttore d’orchestra e musicologo Antonio Florio, soprattutto per quanto concerne l’aspetto della trascrizione ritmica.

Egli mi ha parlato di un documento (citato dallo stesso De Simone) di straordinaria importanza per comprendere qualcosa in più sull’identità della Tarantella napoletana, almeno nelle sue connotazioni originali. Questa testimonianza, che risale agli ultimi anni del Seicento, è contenuta in un quaderno di “Partimenti musicali”, attribuito a Gaetano Greco, musicista napoletano che lavora a Napoli tra il Sei e il Settecento (pare che fosse stato maestro di Pergolesi al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo).

In questo quaderno considerato autografo del Greco, ritrovato in quella miniera che è la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, è presente tra le tante danze trascritte (Gagliarda, Pavaniglia, Follia, Ballo del Duca, Siciliana e Ruggiero) la parte di basso della tarantella tradizionale, e una tarantella realizzata anche nella parte del soprano.

Siamo di fronte a un’inestimabile testimonianza di importanza storica, e a una preziosa spia capace di sciogliere alcuni dubbi sulla tarantella, nella sua forma musicale.

Di seguito il basso reperito da Antonio Florio:



L'elemento più sorprendente alla prima lettura è il ritmo in quattro quarti, del quale tra l'altro (secondo De Simone) parla anche il Kircher, riferendolo al modello di iatromusica¹⁵ usato in Puglia. Per questo, è ragionevole pensare che non ci sia una differenza così sostanziale tra la danza pugliese e quella napoletana, perché ambedue erano funzionali e riferite ad un fenomeno culturale di vasta diffusione meridionale, come il tarantismo, senza differenze strutturali così sostanziali.

La scrittura in dodici o in sei ottavi riguarda una sistemazione stilistica posteriore, a causa di un fraintendimento colto di variazioni ritmiche, di cui era così ricca la tarantella degli esordi.

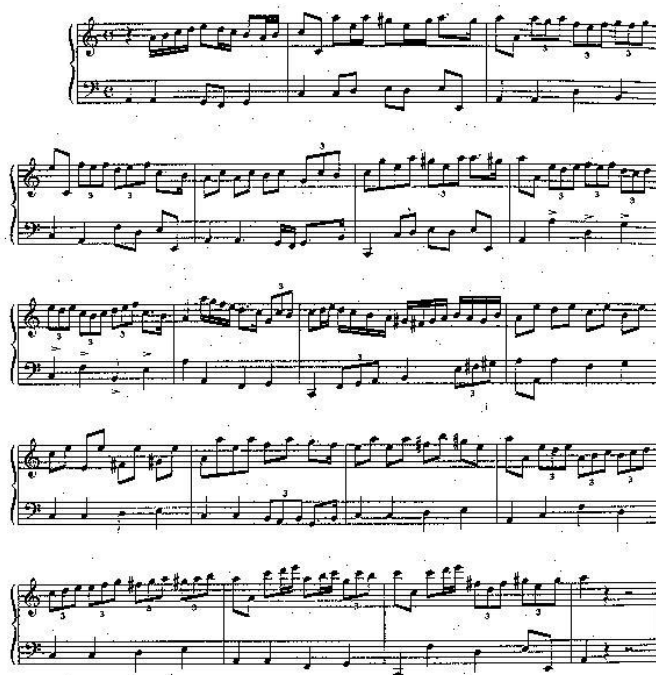
Per questo motivo, la trascrizione di Gaetano Greco, musicista professionista e non casuale trascrittore, presenta un ritmo in quattro e, nella esposizione del solo modello di basso, ci chiarisce l'antica struttura popolare: una parte di basso ostinato, ripetuto ossessivamente e variato, come nella Passacaglia, o nella Ciaccona, e in tutti i balli popolari di carattere magico ed ipnotico.

Su questi moduli tradizionali, aveva luogo l'improvvisazione, consolidando nel tempo, modelli cui riferirsi e attingere.

Ecco il motivo per cui il Cottrau sceglie di intitolare il brano *Canzone sulla Tarantella*: una melodia che poggia sulla struttura tradizionale di basso di tarantella. Infatti proprio la trascrizione di Gaetano Greco è certamente indirizzata ai suoi allievi, che su tale "partimento" dovevano esercitarsi ad improvvisare delle linee melodiche sui loro strumenti.

Ecco una realizzazione contenuta nel testo del Greco:

¹⁵ Musica con funzione terapeutica.



La parte realizzata è ragionevole pensare che sia destinata al violino. Qui è in evidenza una continua successione di figure ritmiche a carattere binario e ternario, con assidui insiemi costituiti da una croma seguita da due semicrome. L'equivoco successivo ha prodotto una "normalizzazione" della scrittura in dodici ottavi o in sei ottavi, riducendo il tutto a un seguito di terzine stavolta regolari.

Si impongono perciò due considerazioni: in primo luogo appare verosimile l'ipotesi che la Tarantella napoletana, all'origine, non presentava sostanziali differenze da quella pugliese o da quella adoperata per il tarantismo; in secondo luogo, trasformata da danza liturgica a danza profana, essa fu protagonista a partire dal Settecento di un'inesorabile semplificazione stilistica, perdendo la sua ricchezza ritmica incentrata su consistenti contrasti ritmici.

Lo Guarracino nella versione di Paliotti

A questo punto il discorso procede verso l'approdo: il brano di Antonello Paliotti qui viene proposto con una breve analisi e l'ascolto della registrazione. Siamo di fronte a un brano "sdoppiato": la canzone del Guarracino (con il ripristino del ritmo originario) a cui segue un'elaborazione strumentale, di tipo virtuosistico, sul basso di tarantella tradizionale (col ritmo stilizzato durante l'Ottocento).

Variazioni sul basso di tarantella

1

Preludio - Andantino

Antonello Paliotti

Voce (ad lib.)

Pianoforte

9

17

2

Variazioni sul basso di tarantella

24

37

45

Variazioni sul basso di tarantella

3

The image shows a musical score for piano (Pf.) titled 'Variazioni sul basso di tarantella'. The score is written in a single system with a treble and bass clef. It consists of several measures, with some measures containing triplets and other rhythmic figures. The score is marked with 'molto rit.' and 'p' (piano) in some measures, and 'al tempo' in others. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Spunti analitici

- La tonalità d'impianto è la minore e, come nel brano pubblicato da Cottrau, comincia con anacrusi e si afferma solo alla battuta 4;
- l'elemento più interessante della presente versione è senz'altro costituito dal ripristino del ritmo originario: 2/4 tempo binario semplice, in luogo del tempo binario composto 6/8. Non sono presenti gruppi irregolari ad eccezione delle battute 58 e 59, dove si affacciano fugacemente delle terzine sviluppate sulle figure della suddivisione;
- le strofe cantate sono soltanto tre e precisamente la prima, la terza e la quarta del testo tradito da Cottrau. L'autore rinuncia perciò al carattere narrativo, preferendo un modello evocativo;
- l'intero brano ha un "sapore" quasi barocco per la presenza di abbellimenti come i mordenti superiori;

- la II^{nap} è particolarmente usata con conseguente cadenza composta consonante sul V che risolve sulla tonica alle battute 7, 15, 22, 27, 35, 46 (qui troviamo una digressione interessantissima: tra la II^{nap} e il V l'autore inserisce un accordo di mi bemolle maggiore, come cromatismo armonico di "passaggio", ma sembra avere la funzione di sottodominante del II, conferendo a quest'ultimo la dignità di tonica apparente!), e poi ancora alle battute 51, 62, 66 (qui la II^{nap} si trasforma in II minore e approda alla naturale cadenza V-I).

Variazioni sul basso di Tarantella:

Variazioni sul basso di Tarantella

Pianoforte Antonello Palotti

The musical score is titled "Variations sul basso di Tarantella" by Antonello Palotti, for piano. It consists of six systems of music. The first system shows a simple bass line in the bass clef and a treble clef staff with a melodic line. The second system continues the bass line and adds more complex figures in the treble. The third system features a "simile" marking above the treble staff. The fourth system shows a more intricate melodic line in the treble. The fifth system continues the development of the melodic and harmonic material. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a standard musical notation style with various accidentals and dynamics.

Musical score for page 2, measures 45-87. The score is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns. Measure numbers 45, 52, 59, 66, 73, 80, and 87 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Musical score for page 3, measures 94-136. The score continues from page 2 and consists of six systems of two staves each. It includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). There are also markings for *8va* (octave up) and *8va* (octave down) in the treble clef. Measure numbers 94, 101, 108, 115, 122, 129, and 136 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

ritmo, ma dal punto di vista armonico la distanza dalla “classicità armonica” si fa più evidente con piccoli agglomerati cromatici dalla battuta 156 alla battuta 164;

- prima degli accordi finali troviamo infine uno “strappo” sia ritmico che melodico alle battute 185-187 quasi come un precipitare verso la scala finale che può essere eseguita in glissando.

Proposta d’ascolto

Antonello Paliotti

- *Lu Guarracino per voce e pianoforte*
- *Variazioni su basso di tarantella per pianoforte*

Digital Records, Roma, luglio 2009

Tenore Giuseppe Auletta

Pianoforte Giovanni Auletta

Tonalità: la minore

Esecuzione delle strofe 1, 3 e 4 del testo pubblicato dal Cottrau.

Coda

In musica dicesi coda una breve sezione che chiude un episodio, dal semplice tema fino ad un complesso movimento di sinfonia. In essa il compositore elabora quasi un post scriptum che gli serve come spazio per ribadire un già detto rivestendolo di nuova luce. A questa coda, quindi, affido le seguenti riflessioni, come ultima sintesi del mio incontro con la canzone napoletana.

Provo, nell’intimo, un profondo senso di appartenenza a un’antica cultura, capace di arricchirmi costantemente come musicista e come uomo. Un patrimonio che è in perpetua crescita, perché in esso palpita il plurilinguismo: elementi ‘colti’ e ‘popolari’ vivono in un rapporto dialettico senza la paura di confrontarsi ma che, invece, tendono

ad una fruttuosa fusione. In un convegno il cui oggetto è “la memoria al lavoro” sono persuaso che la canzone napoletana risponda in maniera vincente: la riflessione sul passato è un principio fondamentale per capire il presente, ma soprattutto, lo spunto per nutrire una concreta speranza per quello che potrà essere.

4. Bibliografia

ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della Canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio editore, 1969.

ROBERTO DE SIMONE, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Edizioni Benincasa, 1992.

ROBERTO DE SIMONE, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia (Napoli), Valentino editore, 1994.

DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehere*, München, Bärenreiter-Verlag, 1976, traduzione di Loris Azzaroni: *Manuale di armonia*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988.

RENATO PENNA, *La Tarantella napoletana*, Napoli 1963.

ATHANASIOS. KIRCHER, *Magnes sive de Arte magnetica libri tres*, Roma 1641.

FRANCESCO D'ASCOLI, *Dizionario Etimologico Napoletano*, Napoli, Edizioni Del Delfino, 1979.

MASSIMILIANO VAJRO, *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento*, Napoli, Vajro, 1957. *Passatempi musicali*, raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau, Napoli, Regio stabilimento Musicale di Teodoro Cottrau 1865.

ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2007.