

*A cura di ANNA MARIA VENTURINI SALVICCHI*

Con una panoramica sulla grande guerra, si conclude questa insolita carrellata attraverso quasi cento anni della nostra storia.

Modo particolarissimo, questo, e mezzo singolare, di ripercorrere la storia attraverso l'angolo visuale – del tutto inconsueto in questo settore – della musica, della canzone; non meno valido storicamente, però, perché il canto è visto, in questa sede, in funzione strettamente storica, a costituire l'ennesima tessera di quel mosaico che è la storia cosiddetta "minore", ma non meno importante, per metterne a fuoco i contorni e ricreare un'atmosfera, un costume, altrimenti difficilmente ricostruibili e immaginabili, perché così lontani – anche se relativamente vicini nel tempo – dall'attuale modo di sentire e di vivere.

Dai canti del Risorgimento e gli inni irredentistici ancora nell'aria o riesumati e riadattati a fini interventistici, prima, e propagandistici, poi, ai nuovi canti nati nelle interminabili giornate in trincea. Dalla retorica patriottica degli inni ufficiali e dei canti di circostanza e celebrativi, alla genuinità – o forse più spesso all'ingenuità – di quelli composti da coloro che della propaganda erano bersaglio e vittime. Dalle canzonette che la festa di Piedigrotta – per l'occasione "Piedigrotta di guerra e di vittoria" – continuava a sfornare da Napoli anche durante il conflitto e che risalivano la penisola fino al fronte, alle villotte friulane che dalla zona di guerra si diffondevano in tutta Italia mescolandosi ai canti militari, dando origine a quella che Pasolini ha chiamato una "koinè" militare italo-veneta.

Alla prima guerra mondiale si deve, insomma, non solo la creazione, ma soprattutto, secondo un'affermazione di Leydi, il contributo alla diffusione nazionale di alcuni canti e di alcuni moduli.

Sono canti dai motivi letterari e musicali svariati: cori, inni di guerra, marce, canti marziali, inni nazionali, canti di montagna insieme a canzonette, stornelli, walzer, mazurche e tarantelle.

Sono partiture per banda insieme ad altre per solo canto o piano o mandolino o chitarra.

Come già per i canti ottocenteschi, anche per quelli militari il livello dei componimenti è, in generale, scadente, sia dal punto di vista poetico che musicale, spesso criticabili gli arrangiamenti e le trascrizioni.

I testi sono espressi talora in un italiano aulico, spesso retorico, altre volte hanno parole semplici e patetiche, altre ancora si giovano dell'immediatezza dei dialetti, dal friulano al napoletano, dal triestino al siciliano.

Anche gli autori non sono omogenei per estrazione sociale, professione e popolarità: molti sono rimasti pressoché sconosciuti o, dopo un breve momento di notorietà, sono presto tornati nell'ombra dell'anonimato, anche se magari i canti da loro creati non sempre hanno subito la stessa sorte.

Fra i compositori dei testi e della musica, compaiono semplici soldati, generali – a De Bono fu attribuita la "Canzone del Grappa" – donne, sacerdoti, attori – di Raffaele Viviani è "L'imboscato" – cantanti-autori, autori-editori, Zanibon-Feola, Mario e altri. Ci sono i versi di Bertacchi, scritti in occasione dell'inizio del conflitto mondiale, che poi Zandonai ha musicato. C'è l'inno di guerra di Giosuè Borsi: forse gli unici versi che ha musicato egli stesso. C'è, fra le antologie, quella dei "Canti di soldati", armonizzati da Vittorio Gui, che Piero Jahier ha raccolto dopo la fine della guerra. Qualcuno, magari ha composto una canzone fischiandone il motivo che, poi, qualcun

altro ha trascritto sul pentagramma. È il caso, ad esempio, di Fernando Agnoletti e dello stesso E.A. Mario. Questi, avendo esordito come poeta napoletano dalle venature crepuscolari, si mise a musicare le sue composizioni ed impiantò una propria Casa editrice musicale, raggiungendo, con la sua vena feconda, una larga notorietà che culminò con "La leggenda del Piave", la cui composizione e diffusione coincisero con la fine della guerra, procurandogli fama nazionale, tanto che fu eseguita accanto agli inni ufficiali, fino ad essere scelta per accompagnare, pochi anni dopo la fine del conflitto, la salma del "milite ignoto" da Aquileia a Roma, nel Vittoriano.

Oltre a Mario, sono rappresentati tutta una serie di poeti napoletani: da Russo a Bovio, da Galdieri a Capurro.

« Per quanto differenti per la forma, gli spiriti, i motivi, le arie, per quanto influenzati da vecchi canti di altre generazioni,... i canti dei soldati ebbero nell'ultima guerra una speciale funzione morale ed ideale, che con termine scientifico » il Corso ha definito « psico-fisiologica », precisando che « il canto, ritmo di marcia, dà lo slancio al corpo e le ali allo spirito ». (Caravaglios Cesare. I canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra, 1935. Prefazione di Raffaele Corso).

Da un lato, quindi, la musica doveva servire di incitamento all'azione, e dall'altro doveva distrarre la mente, facendo dimenticare i disagi e le sofferenze e attenuando la nostalgia ("Canta che ti passa"): quasi una droga, dunque, che doveva astrarre dalla realtà contingente e portare in un iperuranio di ardimento e di gloria.

Molti di questi brani musicali venivano eseguiti dalla banda comunale per le strade e nelle piazze dei paesi appena redenti nell'ambito dei festeggiamenti che salutavano il passaggio delle truppe, per celebrare anniversari di eventi storici o di gesta eroiche, per l'inaugurazione di un monumento: comunque, per infiammare gli animi anche dei civili e tener desto in permanenza, l'entusiasmo patriottico o ridestarlo nuovamente.

E gli spartiti che riproducevano quei brani musicali si diffondevano poi dappertutto nelle famiglie, venduti come oggi si venderebbero i dischi, costituendo un veicolo di propaganda capillare, efficace almeno quanto i manifesti, i volantini e i giornali, dato il fascino e la vitalità della musica, destinata a raggiungere anche chi non sapeva leggere o non voleva soffermarsi a leggerli.

Altra forma di propaganda e importante testimonianza d'epoca è la veste grafica con cui si presentano questi spartiti, assai spesso di una innegabile eleganza formale, anche se non manca qualche esempio di cattivo gusto.

Quasi tutte le copertine o i frontespizi sono illustrati, per lo più a colori, spesso in una sola tonalità cromatica, a volte decorati con motivi floreali e, in qualche caso, con riproduzioni fotografiche dell'autore o dell'interprete.

Nella grande maggioranza, testimoniano di quel gusto di cui lo stile liberty aveva informato di sé i decenni precedenti a cavallo dei due secoli e che ora, anche se ancora assai diffuso soprattutto nella grafica libraria e pubblicitaria, era ormai nella sua fase involutiva e quanto mai adatto a dare una veste alla retorica patriottica che esasperava e strumentalizzava ai suoi fini i più elementari e genuini sentimenti familiari, civili e religiosi ("Signore degli eserciti / e Dio delle vittorie...": cfr. n. 358).

In netto contrasto, peraltro, con la sinuosità e la fluidità della linea liberty, si avverte, intanto, nel dinamismo plastico di alcune illustrazioni, la recente nascita dei nuovi canoni futuristi insieme ad una nuova forma pittorica che s'impone per l'immediatezza d'espressione e per lo stacco dalla pagina che dà alla figura e che anticipa con chiara evidenza le caratteristiche estetiche che domineranno il ventennio successivo: il linguaggio pittorico si rinnova nella forma, ma la retorica rimane.

Una precisazione, ora, sulla discutibile definizione di "popolare", che compare nel sottotitolo o nel titolo stesso di molte composizioni musicali, ancora, forse, secondo un'approssimativa accezione romantica del termine.

Quando, addirittura, non si tratta di pubblicità spicciola e di concorrenza fra le singole case editrici musicali che miravano – con l'etichetta del "popolare" – a vendere di più. Troppo spesso si è abusato del termine, contrabbandando per popolari canti, inni, marce, cori, soltanto perché rivolti al popolo, tra il quale erano destinati a diffondersi, o perché scritti da gente del popolo, e si è equivocato fra tono dimesso e tono popolare. Ma i canti veramente popolari, come scriveva il Rubieri già nella seconda metà dell'Ottocento, sono «quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire».

E, d'altra parte, se – con il Santoli – si può parlare di canto popolare solo in seguito ad una elaborazione comune, quando, divenuto patrimonio di tutti, avrà subito un processo di libera trasformazione, non si può mai considerare popolare un canto, già all'atto della sua composizione, prima ancora di una sua possibile diffusione.

Altra caratteristica, poi, del canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, è il suo modo di concepire il mondo e la vita, afferma Gramsci, in contrasto con la società ufficiale. E questa raccolta, invece, per la sua stessa origine, non ha registrato che la voce "ufficiale" di quel coro che ha accompagnato lo svolgersi di tanti eventi in un periodo-chiave della nostra storia.

Gli spartiti di questa sezione sono stati ordinati cronologicamente secondo la data – spesso solo presunta – di pubblicazione e, in seno ad ogni anno, alfabeticamente.

In mancanza della data di pubblicazione – scarsissimi sono i repertori che possano giovare ad una ricerca esauriente e praticamente introvabili i cataloghi editoriali della produzione dell'inizio del secolo – si è indicata sulla scheda la data del copyright (il cui simbolo è stato premesso alla data), che non sempre corrisponde all'anno di stampa, ma che costituisce comunque un valido post quem.

Mancando anche la data del copyright, si sono presi in considerazione i numeri editoriali, ricostruendo la data in base alla loro successione nell'ambito di una stessa Casa editrice, ma con molte difficoltà, in quanto l'ordine progressivo dei numeri in un catalogo editoriale non corrisponde necessariamente all'ordine cronologico di pubblicazione degli spartiti stessi (cfr. I sezione).

In mancanza, infine, di un qualsiasi riferimento bibliografico, si è fatto ricorso all'argomento trattato, basandosi sull'intero contenuto del testo e non limitandosi a considerare il titolo, il quale, da solo, può non essere sufficientemente indicativo, in quanto, già dal '15, ad esempio, si pubblicavano inni e canti per la vittoria, i cui titoli potrebbero facilmente trarre in inganno ai fini della datazione.

L'approssimazione, comunque, è da considerarsi minima, per la tempestività con cui questi spartiti venivano pubblicati rispetto al verificarsi degli eventi perché la propaganda avesse efficacia, e contemporaneamente raccolti dal Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento (cfr. premessa). Questo, infatti, istituito da poco "per raccogliere, preparare e ordinare i documenti, i libri e tutte le altre memorie che interessano la storia del Risorgimento italiano e prepararne e facilitarne lo studio", con l'ingresso dell'Italia nel conflitto, aveva ravvisato l'opportunità di raccogliergli testimonianze e documenti, ritenendolo "un corollario storico delle guerre per l'indipendenza e l'unità politica d'Italia".

L'inizio e la fine della guerra costituiscono, pertanto, di per sé, dei limiti per la datazione. Ed è per lo stesso motivo, che c'è nel catalogo un vuoto di circa 15 anni, dalla fine dell' '800 all'inizio della 1ª guerra mondiale (con la sola eccezione di quattro spartiti): sembra del tutto ignorata tutta quella fioritura di canti più o meno celebrativi e ufficiali che accompagnarono il fenomeno dell'emigrazione e l'epopea colonialistica. Nel catalogo questi eventi sono, però, testimoniati, almeno in parte, da alcuni brani – "Emigranti", "Inno all'Italia delle Colonie Italiane", "Inno a Tripoli Italiana", "Tripolitania bella!..." – inseriti nelle antologie pubblicate durante la guerra, e subito raccolte dal Comitato.