

IGNAZIO MACCHIARELLA

VOCI CATTURATE: A PROPOSITO DI ALCUNE REGISTRAZIONI
DI CANTI DI PRIGIONIERI ITALIANI DELLA GRANDE GUERRA

Talvolta il nostro lavoro di ricerca riserva emozioni speciali. Febbraio 2012: grazie ad un prezioso invito della collega Susanne Ziegler, funzionario del *Berliner Phonogramm-Archiv*,¹ in compagnia del collega cagliaritano Duilio Caocci, mi trovo fra le mani la custodia di un cilindro di cera per fonografo Edison, impacchettato e sigillato con della ceralacca. L'esterno dell'involucro riporta dei numeri, delle scritte in gotico tedesco, la parola *Sardinien*. Il tecnico dell'archivio, Albrecht Wiedmann, con cura, toglie il sigillo e pone il cilindro entro quello che parrebbe esser stato il fonografo personale di Carl Stumpf.² Dopo qualche secondo di fruscio, una voce maschile, piuttosto giovane, fuoriesce dalla 'tromba' dell'apparecchio. La qualità

¹ Vera e propria anima dell'archivio, dal 1998 responsabile delle collezioni storiche e quindi dei progetti di recupero dei materiali in cilindri di cera, Susanne Ziegler è anche *chair* dello *Study Group on Historical Sources of Traditional Music* dell'*International Council for Traditional Music* (ICTM)/Unesco (<http://www.ictmusic.org/group/historical-sources-traditional-music>). Il *Berliner Phonogramm-Archiv* è oggi parte del dipartimento di etnomusicologia dell'*Ethnologisches Museum - Staatliche Museen di Dalhem*, Berlino. Attualmente il centro ospita più di sedicimila cilindri Edison di diversi materiali, registrati in tutto il mondo fra il 1893 e il 1954 (Koch, Wiedmann, Ziegler 2004).

² Filosofo, psicologo della musica, Carl Stumpf (1848–1936) è riconosciuto come il fondatore, nel 1900, del *Berliner Phonogramm-Archiv* (Koch, Wiedmann, Ziegler 2004). Viene altresì annoverato fra i pionieri della *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparata) generalmente considerata come l'antenata della moderna etnomusicologia. Dal 1905 al 1933 l'archivio venne diretto da un altro nome importante della musicologia comparata, Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), divenendo il uno dei centri più importanti per lo studio della varietà delle musiche del mondo (cfr. Ziegler 2010 e per un'efficace storia della disciplina Camara 2014).

dell'ascolto è buona se si tiene conto dei limiti della tecnologia in questione. Il tono della voce è malinconico ma fermo, l'intonazione sicura, l'andamento tranquillo.³

E cando sonat sa campana trista
des a tot'annunziare
de chi deo mortu sia.

E quasi m'as a sa vista
ti des ponner a atitare
nende coro 'e vida mia

Custu mai non creia
e de mi lassare in guai.
Custu non creia mai
lassarèmi, prella de oro.

E cun lastimas a sa vista
chi des benner'a m'atitare
[...] nende coro;

E ti d'apas su tesoro,
morte chi mi as divididu.
Su tesoro apo perdidu
e deo ancora vivende.

Quando suonerà la campana triste, annuncerai a tutti, che sono morto/ e quando mi vedrai, ti metterai a *atitare* [ossia, intonare *atitos*, lamenti funebri], dicendo "cuore della mia vita"/ questo non l'avrei creduto mai, che mi avresti lasciato nei pasticci, questo non l'avrei creduto mai, che mi avresti lasciato, gioiello d'oro/ e con lacrime visibili, che devi venire a *atitarmi*, [...] dicendo cuore/ e abbi il tesoro, morte che mi hai diviso, il tesoro ho perduto, ed io ancora vivo.

³ Ringrazio Duilio Caocci per la trascrizione/traduzione del testo.

Esempio musicale n.1 Seconda strofa (trascrizione musicale di Ignazio Macchiarella)

0 1 2 3 4 5 6
E qu - a - si - m'a - s_a su vi - sta

6 7 8 9 10 11
ti des po - nne - r_a - ti - tta - re

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
ne - nde co - ro_e vi - da - mi - a

Il testo faceva subito pensare ad un lamento funebre, anche se risultava piuttosto dissimile, nei modi esecutivi, rispetto a quanto viene di solito cantato nella pratica oralmente trasmessa in Sardegna de s'*atitu*. Si trattava (l'avrei appurato rientrando a Cagliari) di una ripresa parziale del poema in lingua logudorese *Sa Campana trista* del poeta Antonio Sini Ogana di Pattada, pubblicato in varie edizioni dal 1907 in poi,⁴ ma verosimilmente circolante anche oralmente, come gran parte di questo tipo di produzione dell'epoca. L'esecuzione musicale richiamava, piuttosto, i modelli formali del *canto a mutu* con cui solitamente si intonano, in stile rigorosamente sillabico, i testi dell'ampio corpus di poesie *in limba*, ossia nelle varianti linguistiche dell'Isola.⁵ La stessa voce, in un secondo cilindro, proponeva un canto a s'*Andira*, dall'andamento vivace com'è tipico di questa

⁴ Stando ai cataloghi bibliografici regionali, l'edizione più antica è Antonio Sini Ogana, *Sas campanas tristas. Lamentu pro una giovana morta a sa vigilia de affidare*, Ubaldo Satta, Sassari 1907 (fascicolo di 15 pagine). La tematica del lamento funebre, incentrato sull'elemento *campana trista*, ha ampia diffusione nella poesia scritta sarda del primo novecento. Sulla letteratura poetica in sardo si veda l'introduzione di Caocci, Corsi 2006.

⁵ Cfr. l'introduzione di Lutz, Macchiarella 2012.

tipologia di canto nella tradizione orale sarda, e con testo in lingua campidanese:⁶

E pullonis chi bolais
 E da innui beneis.
 E pullonis chi bolais
 e s'amore bistu m'eis
 e [...] torrais.
 Ass'andira.... (eccetera)

La voce dei due cilindri, incisi probabilmente il 23 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, nell'Assia, era quella di un prigioniero della prima guerra mondiale, un militare sardo, il cui nome quasi sicuramente era Giuseppe Loddo,⁷ parrebbe proveniente da Nuoro.⁸ Una testimonianza sonora importante ben al di là dei contenuti – ciò che viene cantato, i testi, gli andamenti melodici eccetera – per la forza evocativa e rappresentativa del suono, per la sua capacità di trasmettere significati ed emozioni che, parafrasando una nota formula di Claude Levi-Strauss, risultano comprensibili ma intraducibili a parole.⁹

⁶ *S'andira*, *S'andironnai* e così via sono espressioni verbali *non-sense* usate come formule verbali in varie pratiche del canto monodico (e talvolta stilizzate nel canto a più parti vocali) cfr. ancora Lutzu, Macchiarella 2012.

⁷ Il nome completo del militare sardo è ricavabile dal catalogo *on line* del *Lautarchiv* del *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* della *Humboldt Universität* di Berlino (<http://www.sammlungen.hu-berlin.de>) di cui dirò fra poco. Le indicazioni su data e luogo della registrazione vengono invece da materiali cartacei dello stesso *Berliner Phonogramm-Archiv*.

⁸ La provenienza di Loddo dal capoluogo barbaricino si ricava da altri materiali cartacei del *Phonogramm-Archiv*. In realtà tale indicazione geografica potrebbe riguardare il canto (a proposito di un altro canto dallo stesso Loddo eseguito nei materiali cartacei viene annotato *Lied aus einer anderen Stadt Sardiniens* – canto da un'altra città della Sardegna). A dire il vero, le esecuzioni che ho potuto finora ascoltare – quattro canti – fanno pensare più ad un madrelingua campidanese, Sardegna del Sud. Esse rivelano comunque una conoscenza sia del logudorese illustre, quello fissato dalla scrittura, sia del campidanese letterario, in una particolare doppia competenza linguistica di 'alta qualità'. In casi del genere, la lingua madre risulta essere di solito il campidanese in quanto i parlanti nativi di questa lingua conoscono di solito la poesia in logudorese mentre è assai raro il caso contrario. Ringrazio il professor Giulio Paulis per queste osservazioni linguistiche.

⁹ Levi-Strauss 1964, 18.

1. *Un importante progetto archivistico*

Le due fonti prima citate fanno parte di un piccolo *corpus*, ancora in parte da definire, di registrazioni di canti di prigionieri italiani della prima guerra mondiale su cui sto lavorando nella prospettiva di uno studio musicologico. A loro volta, esse rientrano in una ben più ampia e preziosa collezione costituita da incisioni di canti e materiali vocali diversi raccolti in campi di internamento tedeschi della stessa guerra.

La possibilità di conoscere e studiare tali fonti si deve ad un apposito progetto di ricerca avviato nel 2012 dal *Phonogramm-Archiv* di Berlino, intitolato *Erschließung & Digitalisierung der Tonaufnahmen der Preußischen Phonographischen Kommission 1915-18* (valorizzazione e digitalizzazione delle registrazioni sonore realizzate dal *Preußischen Phonographischen Kommission 1915-18*), a cura, per l'appunto, della collega Susanne Ziegler. Scopo del progetto è la catalogazione di tutti i materiali oggi custoditi nel *Phonogramm-Archiv* berlinese, insieme con altri presenti presso il *Lautarchiv der Humboldt-Universität* della stessa capitale tedesca, con lo scopo, in un prossimo futuro, di mettere a disposizione tutte le registrazioni in un portale internet condiviso.¹⁰

All'origine della raccolta vi è dunque l'attività della *Königlich Preußische Phonographische Kommission* (commissione fonografica reale prussiana) fondata e diretta da Carl Stumpf nel 1915. Finanziata in gran parte con fondi del bilancio personale del *Kaiser*, essa era costituita per lo più da filologi di Berlino e Amburgo interessati alle lingue romanze, alle minoranze linguistiche di soldati dell'armata russa (georgiani, armeni, estoni eccetera), alle lingue dei gruppi etnici orientali e africani. Inoltre non mancavano esperti di antropologia fisica come Felix von Luschan, noto per esser stato l'autore di una teoria basata su una scala cromatica del colore della pelle umana come base per la classificazione delle razze.

¹⁰ Ziegler 2012.

The project was initiated by Wilhelm Doegen,¹¹ who submitted the idea of recording the voices of foreign soldiers in German prison camps to the ministry of Culture in 1914. The commission began its work at the end of 1915; it included specialists for different languages, ethnology, and music, with Doegen as the organiser. In order to provide the best quality in recordings, Doegen cooperated with the *Odeon* record company that made recordings on wax cylinders. These discs were later copied and made available for sale; they are preserved today in the *Soundarchive of the Humboldt University Berlin*. At the same time the musicologist Georg Schünemann made recordings on wax cylinders for the Phonogramm-Archive. Both collections survived despite turbulent times, and they both changed location place and affiliation several times. There is no doubt that the two collections are very similar; indeed, they complement one another.¹²

Per gli studiosi tedeschi del tempo i campi di prigionia offrivano uno scenario di ricerca equivalente ad una spedizione in un territorio straniero: in qualche maniera essi pensavano ai campi come una sorta di laboratorio vivente in cui trovare l'accostamento di una gran varietà di culture diverse.¹³ Stumpf era l'unico musicologo, mentre il direttore dell'Archiv, Erich Von Hornbostel, scelse di partecipare alla guerra mettendo a disposizione le proprie competenze di acustica per calcolare le traiettorie dell'artiglieria nemica.¹⁴ Dal 1916 le registrazioni con il fonografo vennero realizzate da un assistente di Stumpf, Georg Schünemann, musicista e storico della musica occidentale, senza particolari interessi verso la musicologia comparata, campo disciplinare entro cui, all'inizio del lavoro, non aveva alcuna esperienza.

Schünemann must have traveled with Doegen's team between the end of April 1916 and early September 1918, visiting a total of twenty-five different camps in visits never lasting more than a few days at a time. In a total of less

¹¹ Wilhelm Doegen (1877-1967), è stato una interessante figura di linguista, pioniere dell'uso del fonografo per la fonetica direttore del *Lautabteilung, Preussische Staatsbibliothek* (Dipartimento sonoro della Biblioteca statale di Prussia) il cui fondo è oggi acquisito dalla *Humboldt University*. La sua attenzione era principalmente indirizzata sul suono della lingua, le inflessioni e le intonazioni del parlato. Nel corso dei suoi rilevamenti nei campi di prigionia della prima guerra mondiale ha raccolto dati per più di 250 fra lingue e dialetti europei, documentando numerose versioni in diverse lingue della parabola del Figliol prodigo (cfr. Scheer 2010).

¹² Ziegler 2012, 418.

¹³ Scheer 2010, 292-293.

¹⁴ Scheer 2010, 302.

than one hundred days, Schünemann collected as many recordings as the archive had previously acquired in a whole year.¹⁵

Benché si tratti di due raccolte complementari, quella del *Phonogramm-Archiv* e del *Lautarchiv* della *Humboldt*, sono state separate fin dal 1919 ed hanno avuto differenti vicissitudini, cambiando più volte locazione e istituzione di appartenenza. I materiali dell'archivio fonografico, in particolare, nel 1944 vennero trasferiti nelle miniere nella regione della Slesia e da lì a San Pietroburgo. Nel dopoguerra si era certi che essi fossero andati perduti: con grande sorpresa, sono riapparsi nel 1991 quando vennero donati al museo etnologico di Berlino, dopo circa cinquanta anni di peregrinazione nell'est Europa.¹⁶ Nel 1999 la collezione del *Phonogramm-Archiv* è stata inclusa nel registro delle "Memory of the World" da parte dell'Unesco.¹⁷

La collezione depositata presso il *Phonogramm-Archiv* comprende 985 cilindri con registrazioni di canti, più alcuni documenti cartacei. Presso la Humboldt Universität sono invece 1651 dischi i quali, oltre ai canti, includono anche incisioni di interesse linguistico costituite da narrazioni di brevi storie, proverbi, preghiere e parlati vari, oltre a numerosi materiali cartacei con notizie sui singoli soldati invitati a cantare, trascrizioni fonetiche dei testi e varie altre informazioni. In particolare, prima della registrazione del canto Doegen sottoponeva ai prigionieri un questionario in cui chiedeva il nome e l'età, la data di nascita, la provenienza regionale, l'educazione scolastica ricevuta, l'attività lavorativa ed altre informazioni sulla famiglia di origine, secondo procedure di rilevamento comunemente in uso nelle ricerche proto-etnomusicologiche del periodo. Specifica attenzione veniva posta alla parlata nativa e alle competenze linguistiche possedute degli esecutori, cui talvolta veniva anche chiesto di scrivere le parole del testo cantato.

¹⁵ Scheer 2010, 303.

¹⁶ Informazioni articolate sulle vicende dei cilindri e in generale della storia del *Phonogramm-Archiv* sono in Ziegler 2001.

¹⁷ <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/early-cylinder-recordings-of-the-worlds-musical-traditions-1893-1952-in-the-berlin-phonogramm-archiv/> verificato il 6 dicembre 2015.

The recording procedures suggest that the wax cylinder recordings were made first, and after listening to them the commission decided which items should also be recorded on discs. The recordings in German prison camps were carried out in different ways. The recordings on discs – well prepared by Doegen – required a whole team: one or more technicians from the record company, a language specialist, usually a professor of a German university and Doegen himself as organiser and secretary. Recordings on wax cylinders were less involved: the group was smaller and the recordings were probably made in a more intimate situation. Georg Schünemann handled the phonograph and wrote the protocol, and the texts to the music were written down and explained/translated by a language specialist or an interpreter.¹⁸

Le registrazioni realizzate con il fonografo potevano essere riascoltate immediatamente, cambiando semplicemente la puntina di incisione della cera con un'altra più adatta alla lettura dei solchi incisi: ciò garantiva un ampio controllo della qualità del risultato finale, permettendo la trascrizione del testo (ed eventualmente della linea melodica) con il coinvolgimento dell'esecutore. Da parte loro, le incisioni su disco, mentre offrivano una più lunga durata della traccia (ogni volta che veniva riascoltato un cilindro di cera perdeva infatti di qualità del suono) e la possibilità della duplicazione (cosa non possibile con i cilindri), richiedevano operazioni preliminari realizzabili solo in studio e dunque lontane dal contesto esecutivo. In generale, secondo Susanne Ziegler,

The recordings also can tell us about the person's longing for home and love, and national pride. From the accompanying photographs we can learn about the recording situation, and we can clearly see that the singers were under pressure when they were recorded. This is also true for most of the field recordings, due to the technical limitations of the phonograph.¹⁹

2. Frammenti sonori del Centro-Sud Italia

Nel momento in cui scrivo queste righe ho avuto la possibilità di studiare solamente i materiali italiani del *Phonogramm-Archiv*.²⁰ Si tratta di un insieme di undici cilindri (PK 885-895)

¹⁸ Ziegler 2012, 419.

¹⁹ Ziegler 2013, 3.

²⁰ Ho consultato anche il catalogo dell'archivio della *Humboldt Universität* comprendente, al momento, novantadue tracce riferibili a militari italiani, parte delle quali corrispondono con quelle del *Phonogramm-Archiv* (a

per un totale di ventidue brani dalla durata variabile da venti secondi circa fino a poco più di un minuto e mezzo,²¹ quasi tutti di soddisfacente qualità di ascolto. Alla fine di ciascuna traccia è inciso il diapason in funzione di riferimento per la valutazione delle intonazioni. Nel complesso si tratta di esecuzioni monodiche (due soli i casi di canti a più voci),²² che propongono una grande varietà di materiali, da espressioni riconducibili a pratiche della tradizione orale ad esecuzioni rielaborate di frammenti di canti d'autore, connessi con il mondo del teatro di varietà, della rivista, dell'avanspettacolo.

Nove sono i nomi dei soldati registrati (non si conoscono gradi o posizioni nella gerarchia militare), la cui provenienza si può individuare con una certa approssimazione: oltre al sardo Giuseppe Loddo citato in apertura, Giuseppe Liotta, siciliano (probabilmente, all'ascolto dell'inflessione dialettale, del versante orientale dell'isola); Salvatore Cotroneo (o Cottroneo, o Cotreone), calabrese (forse dell'area meridionale); (Umberto) Saitta dell'area di Napoli; (Basilio) Belli, dell'Umbria o della parte settentrionale del Lazio; Pasquale Brescia, pugliese; Vincenzo Ravellino anch'egli dell'area di Napoli; Alfredo Ponziani, romano o comunque del Lazio ed infine un Perez, di cui non è noto il nome, verosimilmente palermitano.²³ Tutte le registrazioni sono state effettuate nel campo di Limburg an der Lahn, tranne gli ultimi due documentati a Kitzingen in Baviera.

Esecuzioni connesse con pratiche della tradizione orale sono tre tracce incise dal siciliano Giuseppe Liotta, la prima delle

conferma di quanto detto prima). Oltre a canti, vi sono filastrocche, proverbi eccetera (incluse versioni della parabola del Figliol prodigo), e sono incise voci di militari delle regioni settentrionali.

²¹ Si ricordi che un cilindro all'epoca poteva contenere due-tre minuti di registrazione: diversi cilindri contengono più di un brano proposto da uno stesso o da più esecutori.

²² Va detto che la tecnologia del tempo, fino all'invenzione del microfono, non riusciva a rendere bene la polifonia – sia vocale che strumentale – e dunque ciò poteva scoraggiare la registrazione di questo tipo di espressione musicale. Nel caso dei materiali di prigionieri georgiani e dell'Est Europa le registrazioni della *Phonographische Kommission* contengono comunque numerose polifonie vocali, benché sovente di ascolto non chiaro (cfr. Ziegler 2012).

²³ I dati su provenienze e biografie dei prigionieri sono ancora troppo parziali per essere oggetto di discussione in questa sede.

quali offre quattro distici di una delle cosiddette *canzuna di vicaria* (canti di carcerato – la Vicaria era la vecchia prigione di Palermo). Il testo e la linea melodica della traccia, nella sostanza, sono molto conosciuti, documentati numerose volte dalle ricerche etnomusicologiche condotte nell'isola,²⁴ e resi famosi da incisioni discografiche realizzate negli anni Settanta-Ottanta da vari gruppi di folk revival, e dalla celebre *folk-singer* Rosa Balistreri.²⁵

Esempio musicale n. 2 Secondo distico (trascrizione musicale di Ignazio Macchiarella)

mi - sa - lu - ta - ti li - - - pa - re - n'ta - mi - ci
 pu ru d'da - vicchia - re - dda - di me ma - tri

Amici amici ca mPalermu iti
 Mi salutati dda [sta] bedda citati

Mi salutati li parent'e amici
 Puru dda vicchiaredda di me matri

Le 'rate su di ferru e fannu [...].
 E quannu era fora quantu nn'aveva amici

Quannu era fora quantu nn'aveva amici
 Quann'era fora quantu nn'aveva amici
 E uora l'amici mei sunnu sti mura

Amici amici che andate a Palermo, salutatemi quella bella città/ Salutate-
 mi parenti e amici e pure quella vecchietta di mia madre/ Le grate sono di fer-

²⁴ È il caso delle ricerche del *Folkstudio* di Palermo, in parte ascoltabili nell'archivio etnografico siciliano online. <http://www.archivioetnografico.siciliano.it>

²⁵ Per esempio il *long-playing* Rosa Balistreri, *Noi siamo nell'inferno carcerati*, Cetra Folk 1974.

ro e fanno [...], quando ero fuori, quanti ne avevo amici/ Quando ero fuori quanti ne avevo amici (bis), ora gli amici miei sono queste mura.

Una seconda traccia dello stesso militare presenta un altro testo in endecasillabi cui incipit è piuttosto diffuso (*Mamma nun mi mannati a lu mulinu/ Lu mulinaru mi tocca la manu*), mentre gli altri distici hanno una diversa articolazione rispetto alle versioni documentate, così come dissimile è la linea melodica.²⁶

Tra gli altri materiali verosimilmente connessi con forme trasmesse oralmente segnalo, velocemente, un canto di questua, ancora di Giuseppe Liotta; un brano uno stornello umbro nel tipico impianto con l'incipit in quinario in cui si richiama un «fiore» (*fior di pompelm/ pe riparà lu soli ci vol l'ombrel*); un brano in due parti proposto da Pasquale Brescia, presentato nelle note cartacee come *Ges. wenn sie zur Arbeit gehen, nach Angabe der Sanger* (canto eseguito mentre si va a lavorare, secondo il cantante), con una prima parte in un largo tempo ternario (incipit del testo *Io pe' te vogh'i la not'*), seguito da una seconda con un repentino cambiamento in un rapido ritmo binario puntato che fa pensare a un ballo cantato; un brano, incipit *E vuorrà chi pisci d'oru tu diventasti*, con testo simile a quello di vari 'canti popolari' siciliani numerose volte trascritto da folkloristi ottocenteschi, eseguito dal calabrese Salvatore Cotroneo (o Cotroneo).²⁷

Su un diverso versante, alcune delle tracce proposte dai nostri militari hanno una ben diversa provenienza. Ad esempio il romano Alfredo Ponziani propone un esteso estratto da una cosiddetta canzone romana (o romanesca) *La pizzicarola*, testo di

²⁶ Nel basilare *Corpus* di Alberto Favara l'incipit compare due volte con diversa definizione: *Carrittera* n. 125 e *Canto di ragazze durante la raccolta delle olive* n. 318. La provenienza dichiarata della prima variante è Santa Caterina Villermosa; la seconda viene definita *Patannisa* (di Partanna) raccolta a Palermo: di quest'ultima viene indicata una data, 1903, il nome di un esecutore, Cocò Patera (nato a Palermo nel 1883), e viene specificato che si tratta di un "Canto popolarissimo" (Favara 1957, 76 e 188).

²⁷ Il testo si trova ad esempio in Vigo 1857 (m. 506) che ne attesta la provenienza alla città di Palermo (secondo Alessandro D'Ancona si tratterebbe di uno strambotto di «nascimento aulico»: posso non tener conto della questione qui). Come è noto la letteratura folkloristica trascura quasi del tutto l'aspetto musicale e dunque nulla si può dire circa la linea melodica. Diverse versioni musicali del testo sono state arrangiate e proposte da artisti e gruppi folk siciliani.

Temistocle Della Bitta, musica di Ernesto Capparucci, pubblicata, parrebbe, nel 1913. La canzone all'epoca era molto conosciuta ed eseguita nei teatri e nei luoghi di ritrovo: secondo la memoria orale della città, essa veniva eseguita anche da Ettore Petrolini, vestito in panni femminili, in un suo spettacolo teatrale degli anni a ridosso della guerra.²⁸ Si tratta di un canto satirico, giocato su un immediato doppio senso, la cui esecuzione qui in questione presenta delle varianti rispetto al testo a stampa:

[...] C'è la padrona ch'è un pezzo di donna
 se mette in mostra tutta robba fina²⁹
 te mette in mostra sta pizzicarola
 certi prosciutti che (te) se fanno gola
 [...]
 In dove li vorti³⁰
 C'è robba bona
 Qualunque persona se po' accontentà
 [...]
 Ce va er curato ch'è na bona pasta
 Che certi giorni pure ce se spassa,³¹
 li giorni de viggilia lo fa apposta
 je mostra tutta robba grassa³²
 Er frate intanto [...] lassa l'occhi
 J'ammolla un ber sermone co' li fiocchi
 [...]

Da Napoli, Vincenzo Ravellino propone un ampio estratto di un altro canto intitolato *Nun te voglio, Cuncettè!* di Giuseppe Capaldo e Vittorio Fassone, pubblicato nel 1916 dalle edizioni La Canzonetta. Il brano è stato presentato al celebre Festival di Piedigrotta, dal 1835 vera e propria fucina della cosiddetta Canzone classica napoletana, la cui produzione aveva una ampia e immediata diffusione almeno in città, grazie anche a una intensa pubblicistica fatta di fogli volanti. Anche in questo caso il testo ha carattere satirico, contro gli usi e le novità della moda femminile, come chiarisce l'attacco

²⁸ Il canto viene oggi eseguito nei concerti di 'musica romanescà', con ampia presenza nelle trasmissioni televisive e radiofoniche destinate all'intrattenimento turistico: di solito, in questi casi, il canto viene attribuito *tout-court* allo stesso Petrolini.

²⁹ Nel testo a stampa: C'è certa robba ch'è na scicchieria.

³⁰ In do' v'attaccate / lì c'è robba bona.

³¹ Co' quello lei alle vòrte ce se spassa.

³² Je mette avanti tutta robba grassa.

Cuncettè non fai per me/
 Pecchè fai troppa tolette/
 Mo, pari 'na parigina /
 Cu cappell'e ca veletta
 E co' pass 'e da pe-ppè
 Tocca tutt'e nerv'a me

Connesso con lo stesso scenario musicale di Piedigrotta è anche un'altra traccia proposta da un militare napoletano (Umberto) Saitta. L'incipit *Me chiammo Angelarosa 'a craparella* (erroneamente trascritto nei materiali cartacei *Mikoiamo Angelo Rosa*) richiama vari brani databili intorno all'inizio del Novecento incentrati sulla *craparella*, ossia la pastorella che accudisce la capre.³³

Al repertorio delle *macchiette* fa pensare un brano dall'andamento piuttosto allegro, proposto dal calabrese Cotroneo, il cui testo verbale evoca la figura del *farfariello* il quale, nella cosiddetta tradizione napoletana, è una sorta di diavoletto o folletto.³⁴ Piuttosto singolare può risultare altresì il caso della traccia incisa da Vincenzo Ravelino con delle grida di venditori di mercato come questa del cosiddetto *maruzzaro*³⁵

Neh purpetiè
 Te faccio vevere verace 'o brodo
 d'o purpetiello verace chino 'e pepe
 Guagliò te ne passe
 e addore nun 'a siente
 d'o purpetiello verace chino 'e pepe

Neh polipo/ Ti faccio bere verace il brodo / del polipo verace pieno di pepe/
 Ragazzo te ne passi/ e l'odore non lo senti /del polipo verace pieno di pepe

³³ Ringrazio Raffaele di Mauro per la segnalazione. Sul festival di Piedigrotta vedi Pesce Stazio 2013.

³⁴ Non è stato possibile finora avanzare ipotesi precise sulla provenienza di questo canto: la figura del *farfariello* era all'epoca molto diffusa, utilizzata in diverse produzioni (compresa ad esempio una pièce teatrale di Eduardo Scarpetta del 1894), con una lunga tradizione letteraria, ivi incluso il *Cuntu di li Cunti* di Giovan Battista Basile. Come è noto, un demone *farfarello* compare nella *Comedia* dantesca, XXI-XII.

³⁵ Il *maruzzaro* era (ed è ancora) il venditore di 'maruzze' ossia di lumache generalmente di mare, ma anche di terra, che vendeva anche i polipi.

In realtà richiami di questo tipo pare fossero piuttosto famosi nella Napoli di inizio novecento e avessero una ampia diffusione nelle situazioni di intrattenimento.³⁶

Un rilievo particolare hanno le due tracce polifoniche, entrambe attribuite ad un gruppo comprendente fra gli altri Liotta, Saitta, Ravelino. Nella prima traccia, una voce (non identificata) dà l'attacco (incipit: *C'era na vota Ciccu*) e viene raddoppiata da un'altra voce (o forse altre due) all'unisono nell'esecuzione di un brano che si può rapportare alla tipologia del canto da osteria. Dopo la ripetizione del primo verso, una o due voci emettono sillabe *non-sense* producono una sorta di imitazione di un accompagnamento strumentale. Una voce in particolare produce una specie di singhiozzo di gola che fa venire in mente il suono 'sfregato' del cupa-cupa (o putitpù, o caccavella, eccetera), ossia il tamburo a frizione in uso soprattutto nelle regioni meridionali. A proposito di questa traccia, nel materiale cartaceo di accompagnamento si parla di un'alzata della voce alla maniera di un grugnito («Hochziehen der Stimme in grunzender Manier»).

Lo stesso modello esecutivo viene usato per il secondo brano a più voci. Si tratta della *Sveglia degli imboscati*, noto e variamente documentato travestimento del testo della celeberrima canzone napoletana *O surdato Nnamurato*, parole di Aniello Califano, musica di Enrico Cannio, pubblicato nel 1915.³⁷ Il ritornello cantato dai nostri prigionieri risulta diverso rispetto alla versione riportata nei canzonieri a stampa:

Addio mia bella addio,
Addio sogni beati
La sveglia degli imboscati
Tutti pe'l fronte li farà partir

³⁶ Il grande commediografo Raffaele Viviani cercò di imitare proprio questo richiamo in un suo brano intitolato *'O maruzzaro* inserito nella commedia *Piazza Ferrovia* del 1918, inciso dallo stesso Viviani in un omonimo disco 78 giri, Voce del Padrone GW385 (il brano si può ascoltare in <https://www.youtube.com/watch?v=DfhUn6zE1eQ>, verificato il 6 gennaio 2016). Ringrazio ancora Raffaele Di Mauro per la segnalazione e la trascrizione/traduzione del testo verbale.

³⁷ Per esempio Savona, Straniero 1981, 220.

Nelle note il brano viene *Frontgesang* e si sottolinea la presenza di *Grunzen und Zischen* (grugniti e fischi). Tale particolare esecuzione a più voci dà all'incisione un carattere piuttosto allegro che si potrebbe ritenere paradossale in considerazione dell'argomento del testo e della situazione performativa.

3. *Corpi sonori (comunque sia)*

Le precedenti brevi note non vogliono certamente esaurire la varietà dei rinvii, dei riscontri, delle ipotesi circa la provenienza delle tracce musicali fissate nei cilindri di cera in questione. Si tratta solo dei primi parziali appunti che hanno l'obiettivo di presentare i materiali della *Phonographische Kommission* (finora poco noti in Italia) e di dare un'idea della consistenza del piccolo *corpus* di registrazioni dei nostri soldati. Un *corpus* che certamente non permette ampie generalizzazioni storico-musicologiche, offrendo, in fin dei conti, solo dei minuscoli flash circa le competenze musicali di alcuni uomini la cui voce è stata casualmente catturata dal fonografo. Come spesso avviene per i materiali sonori del periodo in questione, la componente casualità ha infatti molta incidenza, se non altro in virtù della rudimentalità degli apparecchi di fissazione sonora che di certo non permettevano lo svolgimento di sistematici e prolungati rilevamenti sul campo.

Nel suo piccolo, il *corpus* italiano presenta alcuni elementi di rilevante valore. Innanzi tutto un valore storico: si tratta infatti di una delle più antiche (se non la più antica) fonte sonora in cui viene fissato il canto di 'italiani comuni', vale a dire di gente ordinaria – e non di cantanti o musicisti professionisti. Come è noto, nel nostro paese l'uso del fonografo e degli apparecchi di registrazione nello studio delle 'musiche popolari' (o meglio, delle espressioni musicali al di fuori dei teatri e delle accademie) comincia ad aver luogo molto in ritardo rispetto a quanto avviene in quasi tutti gli altri paesi europei: bisogna infatti aspettare il secondo dopoguerra, benché alcuni tentativi sperimentali datino a partire dagli anni trenta.³⁸ Nei primi due decen-

³⁸ Si veda Camara 2014, 473ss. In particolare, si deve al sardo Gavino Gabriel (ufficiale di fanteria durante la prima guerra mondiale) la prima spe-

ni del secolo le voci italiane registrate erano soprattutto quelle dei grandi cantanti d'opera e quelle dei cantanti protagonisti dei cosiddetti *race-records*, le registrazioni discografiche per gli emigrati negli Stati Uniti.³⁹ I cilindri berlinesi permettono dunque di apprezzare minuscoli campioni delle effettive sonorità del canto 'del popolo' del tempo.

Nel loro insieme le tracce favoriscono alcune ipotesi generali sul far musica del tempo. Ad esempio, l'attento ascolto dei profili melodici rivela diversi intervalli più o meno largamente divergenti rispetto a quelli della scala temperata. Tale tipo di divergenze potrebbe riflettere usi melodici locali padroneggiati dai diversi esecutori. Per dire, certe "seconde strette", soprattutto in andamenti discendenti e in fase di cadenza, di Liotta o di Cotroneo, non costituiscono delle stonature – così come il nostro orecchio accademicamente educato vorrebbe – ma il risultato di un 'altro modo' di intendere e realizzare questo tipo di intervallo di cui, per altro, la notazione su pentagramma non riesce a dar conto.⁴⁰

Allo stesso tempo le registrazioni avvalorano un'idea di creatività musicale individuale di cui spesso non si tiene conto negli studi sul comune far musica, che è pressoché sconosciuta nei discorsi sulle cosiddette 'canzoni di guerra'. Nel momento in cui eseguivano i loro canti, i 'nostri prigionieri' non erano dei

rimentazione della cosiddetta fonografia, autore di alcuni pionieristici filmati di contestualizzazione musicale (si veda il sito <http://www.gavinogabriel.com> comprendente tra l'altro alcuni filmati). Altre fonti sonore riguardano *La Parola dei Grandi, ovvero le voci dei condottieri di guerra*: cfr. Casellato 2011, 4-5.

³⁹ Fugazzotto 2015. Va precisato che fra le voci dei cantanti dei *race-records* vi erano comunque dei non professionisti.

⁴⁰ Non va dimenticato che il paesaggio sonoro dell'epoca sconosceva il bombardamento acustico degli strumenti di riproduzione sonora che, dagli anni Sessanta in poi ha finito per 'livellare' agli standard della scala temperata, ogni espressione vocale, comprese gran parte di quelle trasmesse oralmente. La questione è poco studiata nel nostro paese proprio per la carenza delle fonti sonore, e ha ricevuto una certa attenzione solo nel secondo dopoguerra (ma solo in studi su particolari contesti esecutivi locali, mentre manca un quadro complessivo). Va detto che negli scritti dei pochi studiosi del 'canto popolare' del primo Novecento attenti alla dimensione musicale, emergono tra le righe indicazioni su questo tipo di approssimazioni: così, in un certo senso, si può pensare che il canto di Liotta offra una sorta «spessore acustico» a quanto Alberto Favara osservava nelle sue trascrizioni e nei suoi appunti pubblicati postumi (Favara 1957).

semplici riproduttori di successioni di note apprese e memorizzate – cosa per altro impossibile, data la natura effimera del suono. Pur in un contesto così particolare come quello qui in questione, ciascun militare *era ciò che cantava*, corrispondeva al suono emesso: in quanto tale, fungeva da corpo sonoro (*soundful body*), rivelando, entro certi limiti, una propria unicità/personalità musicale.⁴¹ Vale a dire che quanto ascoltiamo grazie ai cilindri deriva – comunque sia – da un agire consapevole, da un atto esecutivo entro cui ciascun *performer*, in maniera cosciente o meno, ha messo ‘qualcosa di suo’, ha sviluppato una sua propria, sebbene poco articolata, creatività, di cui è però impossibile delineare i contorni. Così, le diverse variazioni agogiche, ben evidenti sia in esecuzioni di canti riferibili a pratiche vocali trasmesse oralmente, e di canti ‘d’autore’, fanno pensare a espedienti attraverso cui un singolo esecutore ha ‘firmato’, in certo modo, la propria *performance*. Ciascun espediente, nel concreto, potrebbe essere stato il frutto di una scelta del momento da parte dell’esecutore, oppure la riproposizione di qualcosa ricavato dalla memoria di precedenti ascolti o esperienze musicali, o chi sa da cosa altro. Comunque sia, la presenza di espedienti esecutivi di questo tipo attesta che si tratta di esecuzioni musicali nel vero senso del termine, di piccoli atti creativi, e non di ‘forzature sonore’ – fatto salve le limitazioni dovute alla tecnologia sottolineate prima da Susanne Ziegler.

Le poche ed indirette tracce sul *far musica* ricavabili dai cilindri, per il musicologo, rappresentano senz’altro l’aspetto di maggior rilievo del *corpus*. Si tratta infatti di piccoli squarci nel buio totale di indicazioni circa gli aspetti performativi della musica. All’epoca, con veramente ben poche eccezioni, gli studiosi (e in generale dagli intellettuali) si occupavano esclusivamente di ciò che veniva cantato/suonato (con assoluto risalto ai testi verbali), trascurando ogni attenzione verso le modalità esecutive. Alla base di tale prospettiva v’era l’idea romantica di brano inteso come “un’opera musicale” di cui, al pari di un oggetto, si presumeva l’esistenza a prescindere dall’atto esecutivo, attribuendone, sempre e comunque, la paternità ad un autore, sia esso un compositore in carne e ossa, o astrattamente, una ‘tradi-

⁴¹ Macchiarella 2015.

zione', un 'popolo'.⁴² Di fatto, la ventina di minuti delle registrazioni del *Phonogramm-Archiv* ad oggi a disposizione lascia pensare ad una ricchezza e varietà dell'espressione musicale ben oltre quanto pagine e pagine di raccolte di canti, canzonieri eccetera del tempo lascino concepire.

Un ulteriore elemento suggerito dai cilindri riguarda la compresenza di materiali di diversa attribuzione nell'esperienza musicale di un singolo militare-cantore. Il calabrese Cotroneo, ad esempio, propone – v'è da presumere con la stessa intenzionalità – canti rapportabili sia a pratiche trasmesse oralmente sia ad ambienti teatrali (il prima citato canto del *Farfariello*). Al contrario di quanto spesso si pensa, anche nel passato (e pur in mancanza di mass media) in ogni paesaggio musicale consuonavano musiche diverse che ciascun individuo conosceva e padroneggiava, connettendole con vari momenti della propria vita sociale.⁴³ In un certo senso, ieri come oggi, ognuno aveva sorta di multi-musicalità utile per affrontare le diverse situazioni dello stare con gli altri. E v'è da credere che in uno scenario sensoriale assai speciale quale quello di un campo di prigionia (o come una trincea o un fronte di guerra) tale multi-musicalità costituisse una risorsa fondamentale per ciascun militare, sia nelle relazioni con gli altri, sia nei momenti di solitudine.

Il completamento del lavoro di archiviazione e restauro, e la restituzione attraverso internet dell'insieme dei materiali registrati dalla *Phonographische Kommission* offriranno certamente un rilevante contributo alla conoscenza della guerra e dei suoi protagonisti in prima linea. Materiali che, al di là dei contenuti, rappresentano una importante e al tempo stesso drammatica, da-

⁴² In questo quadro rientrano anche gli intellettuali che hanno scritto sulla musica nelle trincee e negli ambienti militari durante la guerra, fra cui gli stessi curatori di antologie (come la celeberrima Jahier, Gui 1919). Per una introduzione alla portata di tutti sull'argomento si veda Cook 2005. Va detto che questo scarso interesse (chiamiamolo così) verso i modi del fare musica e l'assoluto risalto dell'idea di brano/oggetto musicale, romanticamente inteso, predomina ancora oggi in tanta ricerca (ahimè pur in campo specialistico). Per quel che qui interessa, esso condiziona pure gli studi dei cosiddetti 'canti di guerra' che per lo più vengono intesi come raccolte di brani che si richiamano alla guerra per certi aspetti del testo verbale. Non è questa la sede per trattare l'argomento (rinvio comunque al contributo di Casellato in questo volume).

⁴³ Macchiarella 2016.

ti gli scenari di provenienza, attestazione della particolare complessità del canto e della musica nella vita delle persone. Ben lungi dal costituire un banale passatempo, o un divertimento – utile magari per tirare su il “morale delle truppe”,⁴⁴ - come tanta retorica di guerra affermava e ahimè continua ad affermare - la musica è sempre e comunque qualcosa di molto serio, attraverso cui la gente pensa a se stessa, agli altri, al mondo intorno a se.⁴⁵ Una serietà da ritenere moltiplicata all'estremo nell'infernale contesto vissuto, dall'una e dall'altra parte del fronte, da tanti (poveri!) ragazzi di inizio Novecento.

⁴⁴ Un caso emblematico è la copertina della prima edizione dell'antologia Jahier, Gui 1919 con il disegno di un soldato di spalle, fucile a tracolla e pennello in mano, nell'atto di scrivere «Canta che ti passa» su un muro.

⁴⁵ Vedi ancora Cook 2005, XIss.

Bibliografia

- E. Camara, *Etnomusicologia*, La città del sole, Reggio Calabria 2014.
- D. Caocci, G. Corsi (eds.), *Poeti contemporanei*, L'Unione Sarda, Cagliari 2006.
- A. Casellato, *Le guerre non finiscono mai. Storia orale, storiografia, culture di guerra*, in P. Del Negro, E. Francia (eds.), *Guerre e culture di guerra nella storia d'Italia*, Unicopli, Milano 2011, pp. 179-196.
- N. Cook, *Musica una breve introduzione*, Edt, Torino 2005.
- A.D. Evans, *Anthropology at War. World War I and the Science of Race in Germany*, University of Chicago Press, Chicago 2010.
- A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, Accademia di Scienze Lettere e arti di Palermo, Palermo 1957, 2 voll.
- G. Fugazzotto, *Ethnic Italian Records. Analisi, conservazione e restauro del repertorio dell'emigrazione italo-americana su dischi a 78 giri*, Documenta, Cargeghe 2015.
- P. Jahier, V. Gui, *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier; armonizzati da Vittorio Gui*, Sonzogno, Milano 1919.
- L.-C. Koch, A. Wiedmann, S. Zieglery, *The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings*, «Acoustical Sciences and Technology», 25 (2004), pp. 227-231.
- C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris 1964 (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966).
- M. Lutz, I. Macchiarella, *Il canto monodico*, in F. Casu, M. Lutz (eds.), *Enciclopedia della Musica Sarda*, Unione Sarda Editori, Cagliari 2012, vol. 10.
- I. Macchiarella, *Corpi sonori*, «AM Antropologia Museale», 34-36 (2015), pp. 65-68.
- I. Macchiarella, *Per quel che ne possiamo sapere*, in C. Giglio (ed.), *La canzone siciliana a Palermo: un'identità perduta*, CRID, Palermo 2016.
- A. Pesce, M. Stazio (eds.), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, CNR, Napoli 2013.
- V. Savona, M.L. Straniero, *Canti della grande guerra*, Garzanti, Milano 1991, 2 voll.

- M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings in German and Austrian POW camps of the First World War*, in R. Johler, C. Marchetti, M. Scheer (eds.): *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe*, transcript, Bielefeld 2010, pp. 279-309.
- L. Vigo, *Raccolta di canti popolari siciliani*, Accademia Gioenia, Catania 1857.
- S. Ziegler, *Die Sammlungen von Edisonzylindern «Berliner Phonogramm-Archiv. Systematische Musikwissenschaft»*, 7-3 (2001), pp. 223-242.
- S. Ziegler, *Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919)*, in *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatory, Tbilisi 2012, pp. 418-424.
(http://polyphony.ge/uploads/sixthsymposium/english/54.susanne_ziegler.eng.pdf).
- S. Ziegler, 2013. *It is my hope that ethnomusicology will gain broader acceptance by musicologists. Interview by El oído pensante*, «El oído pensante», 1-1 (2013).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- S. Ziegler, *Historical Sources in the History of Ethnomusicology*, «A Critical Review» (2010).
(<http://www.ictmusic.org/group/102/post/ziegler-historical-sources-history-ethnomusicology---critical-review-introduction-his>) (verificato il 6 dicembre 2015).
Ringrazio la collega Susanne Ziegler e il *Berliner Phonogramm-Archiv* nella persona del direttore, prof. dr. Lars-Christian Koch.

