

“O sole mio” e l’habanera: napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della *popular music*

Jacopo TOMATIS (Torino)¹

Summary

“O sole mio” is considered the quintessential Neapolitan song, a widely popular musical icon of ‘Neapolitaness’. And yet, the song also raises questions about the nature of ‘Neapolitaness’ in music, as it is based on a habanera pattern, a rhythm originated in Cuba which became very popular in Europe in the late XIX century. The article reflects on how music could sound ‘Neapolitan’ (and thus ‘Italian’), and how these features are established, observing the case of “O sole mio” from a cultural historical perspective.

Introduzione

In pochi metterebbero in dubbio che, nel senso comune, “O sole mio” rappresenti la tipica canzone napoletana, uno dei brani del repertorio partenopeo più celebri, se non direttamente “la canzone più famosa del mondo” (Del Bosco 2006). Alla sua fama globale hanno contribuito innumerevoli interpreti, da Caruso a Elvis Presley, e il brano – ancora oggi – è un classico obbligato di ogni *compilation* su Napoli, uno stemma sonoro di napoletanità e di italianità nel mondo – o, meglio, di una certa idea di napoletanità e italianità: passatista, malinconica, romantica (Tomatis 2019, 29-47).

Fra i significati veicolati dalla musica, e dalle canzoni in particolare, quelli legati a identità nazionali o locali sono di certo fra i più interessanti (Sorace Keller 2012). Si tratta di relazioni simboliche ‘inventate’ attraverso processi diacronici di stilizzazione di elementi musicali o “paramusicali” (Tagg/Clarida 2003, 271), fino alla codificazione di una vera e propria *music library* di musiche ‘nazionali’ o ‘regionali’. Tali relazioni sembrano funzionare in due direzioni. Da un lato – in direzione centripeta – sono spesso riconosciute dai membri di un dato gruppo come parte di una auto-rappresentazione in termini di “nazione” (Anderson 1996) o di “comunità” (Kaufman Shelemay 2011), l’equivalente sonoro di una bandiera. Dall’altro – in direzione centrifuga – esse divengono parte della rappresentazione dall’esterno di una comunità, fino al cristallizzarsi in veri e propri cliché sonori. Attraverso questi stereotipi, ad esempio, funziona quel meccanismo per cui al cinema possiamo evocare ‘Parigi’ o ‘Francia’

solo sentendo una *valse musette* (Conti 2016); o, per venire al soggetto di questo saggio, ‘Italia’ o ‘Napoli’ ascoltando “O sole mio”.

Ai fini di una storia culturale della *popular music* è interessante provare a decostruire i significati identitari associati con la musica, non assumendoli come assodati ma indagando piuttosto nei processi che hanno portato alla loro invenzione, e al loro essere percepiti come ‘naturali’ (Tomatis 2019, 21-25; Altman 2004, 7, 15). Si tratta di processi ben calati nello sviluppo, nel corso dell’Ottocento, di una *popular music* intesa come “terzo tipo di musica”, diffuso dai *mass media* e iscritto nei meccanismi di funzionamento del capitalismo globalizzato, a partire dalla Seconda rivoluzione industriale (Scott 2008). L’instaurarsi di significati nazionali (o comunque identitari) che riguarda le musiche di molti paesi in questi anni procede di pari passo con quella costruzione delle nazioni come “comunità immaginate” descritta da Benedict Anderson (1996), in cui proprio i *mass media* giocano un ruolo fondamentale.

Dunque, il fatto che una musica possa ‘rappresentare’ un popolo o una nazione è evidentemente qualcosa di culturalmente costruito. Ma per quanto la non naturalità di queste relazioni sia più che assodata, a livello di senso comune l’idea che esistano musiche ‘tipicamente napoletane’, o ‘tipicamente italiane’, quasi iscritte nel Dna di un ‘popolo’, è piuttosto diffusa. Buona parte delle narrazioni della canzone napoletana, ad esempio, la assume più o meno implicitamente come punto di partenza. Questa ideologia dell’autenticità nazionale riguarda da vicino la formazione di un canone (Kärjä 2006), e ha conseguenze profonde sulle narrazioni storiche della musica che si fondano su di essa (Hamm 1995). Per restare a Napoli, l’assunto per cui esisterebbe una ‘età dell’oro’, o una ‘epoca classica’, della canzone napoletana, è legato a doppio filo a una qualche idea di ‘purezza’, a determinati caratteri ‘originari’ che vengono variamente identificati in un passato del popolo napoletano che è ampiamente idealizzato (e che può essere oggetto di operazioni di revival, cf. Sorce Keller 2016). Tali caratteri verrebbero nel corso del tempo modificati – ‘contaminati’, ‘corrotti’ – dall’incontro con musiche di provenienza esterna: la storia del genere ‘canzone napoletana’ propriamente detto verrebbe allora stretta tra un ‘prima’ e un ‘dopo’, una preistoria (che tende teleologicamente a preparare l’epoca classica), e una fase di decadenza (Plastino 2007, 431).

Il caso di “O sole mio”, in particolare, si presta particolarmente bene per – da un lato – mostrare il carattere ideologico e ‘immaginato’ dei significati identitari che possono essere associati a una canzone, e – dall’altro – per comprendere come tale carattere venga costruito nel corso di processi complessi, che agiscono nel tempo.

“O sole mio” nel contesto della canzone napoletana classica

Le vicende che riguardano la genesi e le questioni editoriali di “O sole mio” sono molte e molto complesse, e non è utile affrontarle qui.² Il brano viene composto nel 1898 a Odessa da Eduardo Di Capua, che si serve di un testo preesistente del poeta Giovanni Capurro, che

gli era stato affidato. La canzone, pubblicata dall’editore Bideri, partecipa al Concorso di Piedigrotta “La tavola rotonda” nel 1898 e si classifica seconda (Pittari 2004, 114). Già negli anni seguenti “O sole mio” ottiene un buon successo, diffusa in forma di spartito in tutto il mondo. La sua definitiva consacrazione avviene però in era discografica, grazie alla celebre registrazione di Enrico Caruso per la Victor negli Usa, datata 5 febbraio 1916.

“O sole mio” viene composta al culmine di quella che è unanimemente considerata l’epoca aurea della canzone napoletana, quella della cosiddetta “canzone napoletana d’autore” (Scialò 2017, 81) o “canzone napoletana classica” (Paliotti 2000; Di Mauro 2010), i cui confini cronologici sono variamente collocati dai diversi autori. Di norma, si identifica l’inizio simbolico di questa nuova fase della canzone prodotta a Napoli nel 1876, anno che vede la ripresa della Festa di Piedigrotta dopo l’Unità d’Italia e la fondazione dello stesso editore Bideri (Fabbri 2008, 15); oppure con il 1880, anno dell’incredibile successo di “Funiculi funiculà”. Si tratta di un momento di passaggio importante, che riguarda anche la narrazione e l’autorappresentazione della canzone napoletana: come notato da Stazio, in questi anni si documenta sui giornali un “ Brusco cambiamento nei modi di descrivere e argomentare” intorno a Piedigrotta e alla canzone napoletana, pur “nella totale assenza di fatti e documenti che giustifichino e testimonino i mutamenti avvenuti” (Stazio 1991, 98). Questa fase ‘aurea’ si chiuderebbe con la Prima guerra mondiale (Plastino 2007, 431), per dare il via a un’epoca in cui la canzone napoletana subisce più evidentemente l’influsso della *popular music* di origine angloamericana.

Tralasciando le questioni stilistiche che riguardano il canone più comunemente inteso della canzone napoletana classica (si veda ad esempio Ruberti 2012), si può notare la coincidenza cronologica di questa fase della canzone partenopea con lo sviluppo globale della *popular music*. L’ultimo ventennio del diciannovesimo secolo coincide con un netto balzo in avanti dell’industria musicale negli Stati Uniti e in Europa; l’Italia non fa eccezione: nel 1882 viene fondata la Siae³ (Fabbri 2008, 15). È cioè questo il momento in cui più decisamente emerge, anche nel nostro paese, quel “terzo tipo di musica”, urbana e di intrattenimento, le cui specificità sono legate all’“incorporazione della musica in un sistema di impresa capitalistica” (Scott 2008, 3-4). La canzone prodotta a Napoli nella seconda metà dell’Ottocento appare davvero esemplare di queste nuove dinamiche, e non a caso costituisce uno dei primi repertori *popular* diffusi a livello mondiale, già in epoca prefonografica.

La possibile esistenza di una *popular music* diffusa globalmente nel contesto della Seconda rivoluzione industriale è legata allo sviluppo di sale da concerto e da ballo pensate per un pubblico borghese e urbano; al miglioramento dei trasporti via terra e dei collegamenti marittimi; e, soprattutto, prima del successo del fonografo e del grammofo, al miglioramento delle tecnologie di stampa, che permette di produrre rapidamente e a basso costo tanto i giornali quanto gli spartiti, aumentandone il bacino di utenza e la disponibilità a un pubblico anche popolare. La stessa ‘nascita’ della canzone napoletana come viene descritta da Stazio (1991, 97-99) è legata allo sviluppo di un certo tipo di giornalismo (e di giornale) che trasforma Piedigrotta in un ‘evento’, modificando profondamente l’autorappresentazione di quello che è il repertorio partenopeo.

Alla diffusione globale della canzone napoletana come repertorio di intrattenimento non è estranea la cristallizzazione di stereotipi di napoletanità. Come mostrato da Goffredo Plastino (2016), già nel corso del Settecento – soprattutto con il boom del mandolino, che ha praticanti in tutto il mondo – la canzone napoletana si associa con immagini bucoliche di giovani pastori musicisti, di un popolo povero ma spensierato, del golfo di Napoli con il Vesuvio che fuma sullo sfondo, del sole e del mare, del cibo.⁴ Sono cliché che ben presto finiscono con il riguardare l’identità italiana tutta, non necessariamente in termini solo positivi: il napoletano Pasquale Turiello, alla fine dell’Ottocento, già sollevava il dubbio che Napoli e il Sud Italia fossero divenuti “espressione metonimica di italianità” e “dei suoi difetti” (Rostagno 2011, 59), come di fatto è ancora oggi nella percezione dall’esterno di molte comunità (Tomatis 2019, 29-34).

È in questo contesto che viene composta “O sole mio”, che appare davvero esemplare di tali dinamiche. La vicenda del suo compositore, in particolare, riassume perfettamente tanto le modalità più tipiche di diffusione della *popular music* quanto l’identikit dei suoi principali attori. Se pure è perlopiù ricordato nelle storie della canzone napoletana come autore dalla penna felice (fra le altre, compose le musiche di “Maria Mari”, “I’ te vurria vasa” e “Torna maggio”), Di Capua si guadagna da vivere soprattutto come mandolinista nella “Compagnia di musica” del padre Giacobbe, con il quale gira il mondo in numerose tournée. È cioè un tipico professionista della musica di intrattenimento, di formazione ibrida (studia al Conservatorio, apprende informalmente dal padre), che si esibisce in caffè e sale da concerto e che dipende dall’attività dal vivo per il suo sostentamento. Come tale, deve comporre avendo ben in mente le aspettative del suo pubblico; aspettative che, nel 1898, già comprendono tanto una formula codificata di canzone quanto una serie di convenzioni musicali (la presenza dello stesso mandolino su tutte) e paramusicali, fra cui, per esempio, l’esibirsi in costumi tipici, come ben dimostra una cartolina promozionale del gruppo di Di Capua padre (riprodotta in Del Bosco 2006, 34). La stessa casualità della composizione di “O sole mio” a Odessa, ragionevolmente in una pausa tra un concerto e l’altro, più che evocare parallelismi tra città portuali come spazi di musiche transculturali, ci ricorda che a fine Ottocento la canzone napoletana ‘esiste’ come tale su una scena *popular* transnazionale.

Dunque, “O sole mio” nasce già per soddisfare quegli stereotipi di napoletanità e italianità che negli anni successivi – soprattutto con il successo dell’incisione di Caruso – contribuirà a consolidare definitivamente. Da un lato, la melodia rispetta alcune convenzioni tipiche della canzone napoletana, ad esempio nella “strofa intima” opposta a un ritornello che “si apre nell’ottava alta con forza ed evidenza” (Scialò 2017, 159). Dall’altro, il testo – a partire dal titolo – altro non è se non una sapiente messa in scena di cliché. Ciascuna delle tre strofe sembra riprendere un “archetipo” della canzone napoletana precedente: la prima strofa, con il sole dopo la tempesta, evocherebbe “Jesce sole!”; la lavandaia della seconda strofa alluderebbe al “Ritornello delle lavandaie del Vomero”; la serenata alla finestra della terza strofa farebbe infine pensare a “Fenesta ca lucive” (Del Bosco 2006, 18-20). Si tratta di bozzetti ‘popolari’ piuttosto tipici, gli stessi perpetuati nell’iconografia di spartiti e fogli volanti, e c’è da ritenere che tale dialogo intertestuale dovesse essere – per la comunità che se-

guiva la canzone napoletana – ben evidente già nel 1898. “O sole mio” è, in un certo senso, una “metacanzone” (Tomatis 2019, 69), una canzone che parla (anche nostalgicamente) di altre canzoni: un tipo di brano non raro, se si pensa che così funziona, ad esempio, una delle canzoni napoletane più celebri, “Era de maggio”, del 1885 (Plastino 2007; Scialò 2017, 89).

A dispetto di questi elementi, si potrebbe empiricamente affermare che “O sole mio” abbia goduto di un’attenzione inferiore, nelle storie della canzone napoletana, rispetto ad altri brani meno celebri. Per fare un esempio fra i molti, la recente *Storia della canzone napoletana* di Roberto De Simone (2017), a fronte di 496 dense pagine, la cita appena quattro volte, e sempre incidentalmente.⁵ La causa di questa minore attenzione – se tale è – è forse riconducibile a un elemento di “distinzione” (Bourdieu 1983), o direttamente di snobismo verso quella che è divenuta la ‘tipica canzone napoletana’ nel mondo. C’è però un altro elemento da considerare: rispetto ad altre canzoni napoletane ‘d’autore’, e a dispetto di come espone cliché di napoletanità in maniera evidente, “O sole mio” è difficilmente riconducibile a quella ‘purezza’ (del tutto ideologica) che è richiesta alla canzone napoletana classica. Lo ha notato, ad esempio, Simona Frasca, che ha affermato come sia “difficile dimostrare che [“O sole mio”] sia la pura e incontaminata essenza di una cultura musicale locale, semmai sia lecito utilizzare una definizione di questo tipo per una qualsiasi tradizione musicale” (Frasca 2010, 123), e se mai la canzone napoletana è stata tale.

La principale ragione di questa anomalia è che “O sole mio” è costruita su un ritmo di habanera, di chiara ascendenza cubana. Eppure, questa strana presenza (che strana non è, come vedremo a breve) è stata decisamente poco considerata dagli storici,⁶ probabilmente perché appare poco compatibile con una certa narrazione della canzone napoletana: “O sole mio”, cioè, rivela “la sua natura spuria, derivata dalla combinazione tra il registro linguistico dialettale e un *pattern* ritmico esotico, estraneo alla tradizione napoletana” (Frasca 2010, 123) – qualunque cosa sia questa ‘tradizione’.

L’habanera da Cuba a Napoli

Mettiamo dunque al centro della nostra analisi il ritmo di habanera che sostiene “O sole mio”. Da dove arriva? La danza nota come habanera si codifica a Cuba nel corso dell’Ottocento. I suoi diretti antecedenti (come spesso accade, specie in epoca prefonografica, è difficile ricostruire i diversi passaggi) sarebbero la *contredanse* francese e la *contradanza* spagnola, a loro volta derivate da una *country dance* inglese. Esse vengono importate nei Caraibi dagli europei nella prima metà del Settecento, dapprima a Haiti e poi a Cuba, dove la *contredanse* è attestata almeno dal 1803, introdotta dai rifugiati francesi in seguito alla rivoluzione haitiana (Storm Roberts 1999, 5) e ballata tanto dall’aristocrazia terriera spagnola quanto nei ritrovi dei braccianti e delle classi popolari (Costal i Fornells 2013, 68). Grazie alla nutrita comunità diasporica di schiavi, a Cuba la *contredanse* incorpora rapidamente elementi africani e un andamento sincopato, su un *pattern* ritmico (fig. 1) che si ritrova in molte altre musiche di ascendenza africana nel nuovo continente (noto anche, non a caso, come

tango congo). Lo stesso ritmo contribuirà poi, qualche decennio dopo, alla nascita del tango in Argentina (Fabbri 2008, 29).

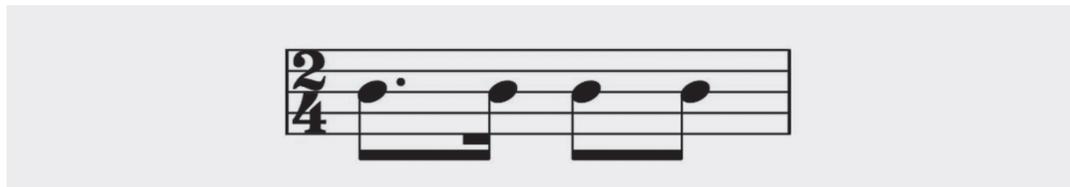


Figura 1: *pattern* ritmico di habanera⁷

Il primo successo internazionale dell’habanera si lega soprattutto al suo impiego in un brano di grande successo, “La paloma”, composta intorno al 1857 dal basco Sebastián Yradier, che aveva ascoltato il ritmo durante un viaggio nei Caraibi.⁸ Nel 1875 ritroviamo l’habanera nella celebre aria della *Carmen* “L’amour est un oiseau rebelle”: per la sua composizione, Bizet si sarebbe ispirato a un altro brano di Yradier, “El arreglito”. Nel giro di qualche anno – grazie anche alla comparsa del ritmo nella *Rapsodie espagnole* di Maurice Ravel, e nelle *Estampes* di Debussy – l’habanera si stilizza nel contesto della musica ‘eurocolta’ divenendo “lo stemma sonoro di un ispanismo convenzionale” (Fabbri 2008, 29), e perdendo ogni richiamo diretto a Cuba.

La stilizzazione dell’habanera come elemento ‘ispanico’, o più generalmente ‘esotico’, riguarda anche alcuni repertori *popular* a cavallo tra Ottocento e Novecento. In effetti, al pari della canzone napoletana, la diffusione globale dell’habanera nella seconda metà del diciannovesimo secolo si può spiegare unicamente nel contesto transnazionale della ‘nuova *popular music*. La normalizzazione di questo tipo di ritmo, ragionevolmente, viene agevolata anche dal boom globale del tango, che si diffonde a partire dalla fine del secolo e raggiunge il suo culmine intorno al 1912-13 (Pelinski 2006), diventando molto popolare anche in Italia (Cámara de Landa 1995). L’incisione di Caruso di “O sole mio” del 1916, dunque, va letta anche in relazione alla popolarità della musica latinoamericana in quel momento. Un discorso simile sembra valere anche per un altro brano di un genere non legato né a Cuba né alla Spagna, ma che incorpora un ritmo di habanera: “St. Louis Blues” di W.C. Handy, del 1914. La canzone che sancisce, di fatto, il successo discografico del blues negli Stati Uniti è infatti costruita sulla giustapposizione di una struttura blues da 12 battute a una di 16, incentrata proprio su una habanera (Gioia 2015, 331). Handy impiegò il ritmo per soddisfare le richieste dei due ballerini Irene e Vernon Castle, il cui pezzo forte era appunto il ‘nuovo’ tango. Quando Di Capua scrive “O sole mio” nel 1898 sta seguendo una strategia simile. L’habanera era il ritmo alla moda, quello che il pubblico voleva sentire, e i compositori lo inserivano nei loro brani per compiacere gli ascoltatori, come elemento di richiamo insieme ‘moderno’ ed ‘esotico’.

L’habanera a Napoli è attestata già negli anni che precedono la composizione di “O sole mio”. Pasquale Scialò, ad esempio, ricorda un brano di Luigi Denza – “Duorme!”, del 1885 – che impiega un arrangiamento che sarebbe “una stilizzazione dell’habanera, tipica degli ostinati ritmico-armonici usati dai chitarristi di piazza, dai posteggiatori” (Scialò 2010, 93). Indagini più ampie sulla diffusione di questo ritmo a Napoli non sono, a quanto risulta, ancora state tentate, e sarebbero certo auspicabili. Se si considera il corpus di 21 canzoni napoletane incise da Enrico Caruso tra il 1909 e il 1920 negli Stati Uniti per la Victor (Frasca 2010, 41), che comprende (oltre a “O sole mio” nel 1916) alcuni grandi classici del genere, fra cui “Santa Lucia”, “Core ’ngrato”, “A vucchella”,⁹ si può notare come l’habanera venga allusa almeno in un paio di brani. È il caso di “Mamma mia che vò sapè”, il primo brano napoletano inciso dal tenore: il *pattern* vi appare piuttosto chiaramente, ad esempio prima del lancio della prima strofa; oppure di “Canta pè me” (1911), in cui emerge nelle sezioni strumentali; o ancora di “Tu ca nun chiagne” (1919); e si potrebbe ricordare anche come lo stesso Caruso abbia inciso anche, nel 1914, la popolare habanera “Tú” di Eduardo Sánchez de Fuentes, rimasta inedita (Gargano/Cesarini 1990, 322). È però indubbio che sia l’incisione di “O sole mio” a risultare decisiva per le vicende dell’habanera a Napoli. La versione di Caruso, destinata a diventare una hit fonografica, rappresenta “la prima matrice del brano su larga scala”, il punto di riferimento per tutte le versioni successive, nonché il vero “mito fondativo del canto napoletano” (Scialò 2017, 159-160).

Dunque, come compare e come viene usata l’habanera in questa particolare versione di “O sole mio”? Il ritmo è ben presente fin dalla prima battuta, in cui viene dichiarato in maniera esplicita, con la sua figura ritmica più tipica in primissimo piano, suonata (soprattutto) dai fiati e rinforzata attraverso l’uso di nacchere (o castagnette). Dopo la prima battuta le nacchere tacciono – brevemente – mentre la figura di habanera passa sullo sfondo con un rallentato, per lasciar posto all’attacco (in levare) del tema principale, con i violini che entrano con un lungo ‘respiro’; per tornare poi alla pulsazione originale alla battuta 3, che vede anche riemergere la figura ritmica principale e le nacchere (fig. 2). Lungo l’intero brano la dinamica e l’agogica, prevedibilmente, assecondano i virtuosismi di Caruso. Le nacchere, ad esempio, entrano ed escono, per ricomparire in concomitanza delle esposizioni del tema strumentale tra una strofa e l’altra, quando il tempo si normalizza sul passo della danza. Ma, indipendentemente dal fatto che non si tratta di una incisione ‘ballabile’ (è pensata per l’ascolto, e l’attenzione è tutta sull’interpretazione di Caruso più che sull’arrangiamento), è evidente come la cellula di habanera sia il sostegno del pezzo, lo spunto ritmico da cui si sviluppa il tema principale. L’orchestrazione, coerentemente, la fa riemergere qui e là nelle strofe, e sempre – a dimostrazione del suo essere ‘strutturale’ – come risposta alle frasi cantate. Lo si nota molto bene, ancora, nell’introduzione strumentale, nel rapporto tra il tema principale e le nacchere (fig. 2).

The image shows a musical score for the introduction of "O sole mio" in Caruso's version. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems. The first system shows the vocal melody in the treble clef, piano accompaniment in the bass clef, and a bass line in the bass clef. The tempo is marked "rall." and the dynamics are marked "dim.--". The second system starts at measure 6 and continues the melody and accompaniment.

Figura 2: trascrizione (semplificata) dell'introduzione di "O sole mio" nella versione di Caruso: melodia (archi), accompagnamento (fiati), nacchere.

È ragionevole affermare che il ritmo di habanera diventi un accompagnamento ampiamente accettato nella canzone napoletana, anche nella versione 'stilizzata' descritta da Scialò, proprio in virtù del modello offerto da "O sole mio". L'elemento dell'inserimento delle nacchere che ne sottolineano l'andamento sincopato, ad esempio, riguarda anche la versione di "O sole mio" incisa da Tito Schipa nel 1925 (Schipa 1999). Ulteriori ricerche andrebbero poi svolte sulla circolazione di questi brani nella pratica della musica dal vivo: le orchestrazioni di Caruso devono rispondere a determinati criteri di fonogenicità che condizionano profondamente la gamma degli strumenti scelti e le soluzioni di arrangiamento (Frasca 2010, 59). Esempi di canzoni napoletane 'tipiche' costruite sulla cellula ritmica dell'habanera, non mancano neanche negli anni successivi: fra gli esempi più celebri si potrebbero citare "Na sera 'e maggio" (si ascolti la versione di Mario Lanza), lanciata a Piedigrotta nel 1938, o "Malafemmena" di Totò, del 1951 – ma, d'altra parte, le canzoni-tango sono tipiche del primo repertorio della canzone italiana durante il periodo a cavallo tra Fascismo e Repubblica (Tomatis 2019, 74-76; Cámara de Landa 1995). In realtà, se si supera un'ideologia della

canzone napoletana classica come genere ‘autenticamente napoletano’, si può facilmente postulare circa la probabile ‘normalità’ del ritmo di habanera negli anni del boom della canzone napoletana classica, considerando la natura *popular* della sua diffusione e delle pratiche di composizione che caratterizzano molti autori partenopei, legati alla florida industria editoriale cittadina.

La presenza ‘nascosta’ dell’habanera nel repertorio napoletano è allora un eccellente spunto per comprendere uno dei meccanismi di funzionamento delle evoluzioni della musica (o meglio, di come pensiamo la musica). In una prospettiva di storia della ricezione (Garda 1989) dobbiamo interrogarci su come venisse ascoltata, quell’habanera, nel 1898 o nel 1916. Di certo, la presenza di un ritmo ‘esotico’ non doveva sfuggire, almeno agli ascoltatori del 1898. Negli anni successivi, e in maniera netta dopo il successo dell’incisione di Caruso, essa viene però come ‘mascherata’: la categoria di ‘esotico’, cioè, funziona diacronicamente. Ciò che inizialmente suona come una violazione delle convenzioni stilistiche che governano il funzionamento di un genere musicale (Fabbri 1982; 2012) – nello specifico, un ritmo cubano dentro una canzone napoletana – viene con il tempo assorbito nel campo del consentito; ovvero, non è più percepito come una violazione. Anzi – ed è il caso dell’habanera a Napoli – l’elemento che inizialmente era esotico può essere normalizzato – ovvero, *stilizzato* – al punto di diventare veicolo di significati ‘autoctoni’; nel caso specifico, di ‘napoletanità’. Dopo il successo internazionale di “O sole mio”, una habanera in un brano napoletano può essere una marca di napoletanità, e non alludere in alcun modo a un altro esotico, o a una musica da ballo alla moda.

Conclusioni: Napoli cosmopolita

Come sostenuto dal musicologo Marcello Sorce Keller, e come ben dimostra il caso di “O sole mio”, per comprendere come la musica possa veicolare significati identitari o nazionali è allora necessario guardare “oltre il suono” (Sorce Keller 2012). Le marche musicali di ‘napoletanità’, o di ‘esotico’, possono esistere unicamente in relazione a una rete di altri significanti, di stereotipi nazionali, di ideologie. Philip Tagg, musicologo e semiologo, ha affrontato nel dettaglio il problema, centrale da sempre nella semiologia della musica, di come determinate strutture musicali – cadenze, comportamenti armonici, ritmici, timbri – possano contribuire a creare significato. I significati che riguardano aspetti di nazionalità o di provenienza geografica possono essere spiegati con quelle che Tagg definisce “style flags” (marche di stile). Esse si distinguono tra “indicatori di stile” e “sineddoci di genere” (Tagg 2012, 522). I primi stabiliscono in un brano uno “home style”, uno “stile base”, e tendono a mantenersi stabili per tutta la durata (ad esempio, per banalizzare: chitarre elettriche, una certa ritmica di batteria e una certa vocalità in un brano dei Rolling Stones sono “indicatori di stile” di uno “stile base” rock). Le “sineddoci di genere”, invece, si definiscono in contrapposizione allo “stile base” di un brano, e possono veicolare significati extramusicali, anche geografici (ad esempio, una cadenza frigia può indicare ‘Spagna’; una *valse musette*

‘Francia’). Ovviamente, tali elementi *significano* solo nel loro contesto storico e culturale, e in relazione al loro uso: l’habanera può significare ‘Spagna’ nella *Carmen* di Bizet, opposta a uno stile base ‘eurocolto’, mentre a Cuba significherà solo ‘musica da ballo’.

E veniamo a “O sole mio”. L’habanera può qui essere considerata come una marca semantica di ‘esotico/cubano’ contrapposta a uno stile base napoletano? Alla luce di quanto detto fino a questo punto, sembra piuttosto vero il contrario. Di certo, come detto, nel 1898, il carattere esotico e di novità dell’habanera non doveva sfuggire agli ascoltatori. E tuttavia si trattava di un arrangiamento standard, molto diffuso in un certo tipo di canzone di intrattenimento con vocazione cosmopolita, pensata per un pubblico internazionale, quale era “O sole mio” (e più in generale una parte consistente del repertorio classico partenopeo negli stessi anni). Sono cioè gli elementi ‘napoletani’ di “O sole mio” – la formula melodica, gli stereotipi del testo, la vocalità dei suoi interpreti – a risaltare come sineddochi di ‘napoletanità’ (e, dunque di ‘italianità’) in contrapposizione a uno stile base cosmopolita ben rappresentato dall’onnipresente ritmo di habanera.

In questo senso – con il suo ritmo alla moda, i suoi stereotipi triti, la malinconia, il sole, il mare – “O sole mio” è davvero la tipica canzone napoletana, il tipico prodotto di un’era della *popular music* in cui la musica e le mode musicali seguono sempre di più percorsi globali e globalizzati. Un’era che, iniziata nel corso dell’Ottocento proprio con la canzone napoletana, l’habanera e il tango, è in corso ancora oggi, pur con tutte le differenze in come ascoltiamo e produciamo musica.

Note

- 1 Jacopo Tomatis, musicologo, giornalista e musicista, insegna *popular music* all’Università di Torino.
- 2 Per un riassunto delle vicende, cf. ad esempio Del Bosco 2006. Da un certo momento in poi, compare sugli spartiti di “O sole mio” Alfredo Mazzucchi come coautore delle musiche: si tratta di una mossa dell’editore Bideri per prolungare la scadenza dei diritti d’autore, che cessano a 70 anni dalla morte dell’avente diritto. Essendo Mazzucchi morto nel 1972, la canzone non diventerà di pubblico dominio prima del 2042 (Pittari 2004, 116-117).
- 3 Società Italiana degli Autori ed Editori.
- 4 Per un ricco repertorio iconografico, cf. Stazio 1991.
- 5 Le eccezioni, comunque, non mancano: ad esempio, Scialò 2017; Pittari 2004.
- 6 Al punto che Del Bosco, nel suo libro interamente dedicato alla canzone, non cita mai il ritmo, e anzi parla di un inspiegabile “tempo di bolero” (Del Bosco 2006, 43).
- 7 Per altri modi di trascrivere il ritmo di habanera, cf. Costal i Fornells 2013, 69.
- 8 Sul successo americano de “La Paloma”, cf. Storm Roberts 1999, 31. Sulle vicende dell’habanera tra Europa e Cuba, cf. Costal i Fornells 2013.
- 9 Questo l’elenco completo: “Mamma mia che vò sapè” (1909); “Canta pè me”, “Core ‘ngrato” (1911); “Tarantella sincera” (1912); “Fenesta ca lucive”, “Guardanno ‘a luna” (1913); “Manella

mia” (1914); “Pecché” (1915); “O sole mio”, “Santa Lucia”, “Tiempo antico” (1916); “Maria Mari” (1918); “Vieni sul mar”, “A vucchella”, “Scordame”, “Sultanto a te”, “Addio a Napoli”, “Senza nisciuno”, “Sultanto a te”, “Tu ca nun chiagne” (1919); “I’ m’arricordo ’e Napule” (1920). Secondo Gargano e Cesarini (1990, 99), le canzoni sarebbero 22, considerando anche “La danza” di Rossini. Le incisioni di Caruso sono raccolte in Caruso 2017.

Bibliografia

- Altman, Rick: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Anderson, Benedict: *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Trad. M. Vignale. Roma: Manifestolibri, 1996.
- Bourdieu, Pierre: *La distinzione: Critica sociale del gusto*. Trad. G. Viale. Bologna: Il Mulino, 1983
- Cámara de Landa, Enrique: “Scandales et condamnations. Introduction du tango en Italie 1913-1914”. In: Pelinsky, Ramón (ed.): *Tango nomade*. Montréal: Tryptique, 1995, 173-234.
- Conti, Jacopo: “Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve ‘suonare’ per essere considerata francese”. In: *Vox Popular* 1,1 (2016), 121-132.
- Costal i Fornells, Anna: “From Cuba with Love. Rhythms and Revolutions in Nineteenth Century Spanish Popular Music”. In: Martínez, Sílvia / Fouce, Héctor (ed.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*. London and New York: Routledge, 2013, pp. 67-77.
- De Simone, Roberto: *La canzone napoletana*. Torino: Einaudi, 2017.
- Del Bosco, Paquito: *O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*. Roma: Donzelli, 2006.
- Di Mauro, Raffaele: “Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d’autore”. In: *Musica/Realtà* 93,3 (2010), 131-151.
- Fabbri, Franco: “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. In: Tagg, Philip / Horn, David (ed.): *Popular Music Perspectives*. Göteborg/Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, 52-81.
- Fabbri, Franco: “How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes”. In: Hawkins, Stan (ed.): *Essays in Honour of Derek B. Scott*. Aldershot: Ashgate, 2012, 179-191.
- Frasca, Simona: *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.
- Garda, Michela: “Teoria della ricezione e musicologia”. In: Borio, Gianmario / Garda, Michela (ed.): *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, 1989, 1-35.
- Gargano, Pietro / Cesarini, Gianni: *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990.
- Gioia, Ted: *Standard jazz*. Torino: EDT, 2015.
- Hamm, Charles: “Modernist Narratives and Popular Music”. In: Hamm, Charles: *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 1-40.
- Kärjä, Antti-Ville: “A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation”. In: *Popular Music* 25,1 (2006) 3-19.

- Kaufman Shelemay, Kay: “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”. In: *Journal of the American Musicological Society* 64,2 (2011), 349-390.
- Paliotti, Vittorio: *Storia della canzone napoletana*. Roma: Newton Compton, 2000.
- Pelinski, Ramón: “Migrazioni di un genere: il caso del tango”. In: Nattiez, Jean-Jacques (ed.): *Enciclopedia della musica. Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*. Torino/Milano: Einaudi/Il Sole 24 Ore, 2006, 1132-1152.
- Pittari, Carmelo: *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all’epoca d’oro*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- Plastino, Goffredo: “Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia”. In: *Popular Music* 26,3 (2007), 429-440.
- Plastino, Goffredo: “Echoes of Naples”. In: Plastino, Goffredo / Sciorra, Joseph (ed.): *Neapolitan Postcards. The Canzone Napoletana as Transnational Subject*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, 1-28.
- Ruberti, Giorgio: “Presentazione e primi risultati di un’analisi stilistica sulla canzone napoletana classica”. In: Pesce, Anita / Stazio, Marialuisa (ed.): *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*. Napoli: CNR, 2012, 97-119.
- Rostagno, Antonio: “Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento”. In: Careri, Enrico / Pesce, Anita (ed.): *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011, 52-72.
- Scialò, Pasquale: *Storie di musiche*. Milano: Giunti, 2010.
- Scott, Derek: *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Sorce Keller, Marcello: *What Makes Music European? Looking Beyond Sound*. Lanham: The Scarecrow Press, 2012.
- Sorce Keller, Marcello: “Piccola filosofia del revival”. In: Plastino, Goffredo (ed.): *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: il Saggiatore, 2016, 59-106.
- Stazio, Marialuisa: *Osolemio. La canzone napoletana - 1880-1914*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.
- Storm Roberts, John: *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Tagg, Philip / Clarida, Bob: *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York and Montréal: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2003.
- Tagg, Philip: *Music’s Meaning*. New York/Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2012.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.

Discografia

- Caruso, Enrico: *The Complete Victor Recordings*. RCA Red Sea 88985373452, 2017 (11 cd).
- Schipa, Tito: *The Complete Victor Recordings (1922-25)*. Romophone 82014-2, 1999 (2 cd).