

Breve storia della canzone romana, dalle origini a Romolo Balzani

Svolgere in un esiguo spazio una sia pur breve storia della espressività poetico-canora romana non è facile impresa. Il rischio maggiore, certamente involontario, è incorrere nella dimenticanza di alcune forme o *modelli* che hanno contrassegnato l'evolversi del fenomeno indubbiamente complesso.

Quanto alle origini, intuitivamente si risale all'antica Roma e ai riti che vi si svolgevano in onore di alcune divinità, meno intuitivamente si rammenta il "canto del reziario" e l'enfasi canora di un Nerone che sulla lira compone canzoni autocompiaciute in costanza del catastrofico incendio della città. Ma problema delle fonti a parte, ad avviare la vera storia del canto romano è l'*ottava*, chiamata anche *sonetto* o *romanella*, la cui comparsa può farsi risalire al 1200; non lo *stornello*, come diffusamente ritenuto, e del quale accennerò nel seguito. La *ottava* (qualificata spesso con l'aggettivo *narrativa*) è una strofa di otto versi endecasillabi, i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata; se ne conosce una variante, detta *siciliana* o *napoletana*, lo *strambotto*, in cui tutti i versi sono a rima alternata. Di origine popolare e squisitamente romanesca, l'ottava "si è mantenuta senza cambiamenti essenziali e si può affermare che è l'unica che rappresenti incorrotta l'espressione del popolo romano" (Parisotti). Esempio non solo dal punto di vista musicale, ma anche testuale, è la strofa qui parzialmente riprodotta:

*Bella quando te fece mamma tua
credo che stiede un anno in ginocchione...*

Coeva della formalità di cui s'è appena detto, è una canzone (trascurata, come d'altronde le ottave, da W. Goethe nella sua raccolta di canti e musiche romane) fra le più antiche (con *Il testamento del Capitano*) pervenuteci, che ebbe larga diffusione nel '300 e oltre. Si tratta della *Canzone del Pellegrino* legata in qualche modo alla pratica dei pellegrinaggi trecenteschi in luoghi di culto.

Nella composizione del variegatissimo mondo canoro romano, un particolare rilievo assumono nel sec. XIV le *laudi* e le rappresentazioni sacre connesse. La lauda sacra è un canto religioso diffusosi in Umbria e di lì in Italia centrale intorno alla metà del XIII secolo con il movimento dei Disciplinati o Battuti o Flagellanti. Originariamente era cantata in forma monodica, poi comparve anche dialogata (dialogo fra solista e coro), fino a costruire un embrione di *rappresentazione drammatica*. Il che avviene anche in ambito romano. Antiche sono le forme di laude composte da lasse monorime di alessandrini, da quartine monoassonanzate di alessandrini o da quartine monorime di quinari doppi ecc. Vanno ricordate le laude di Ceccolella, vale a dire di Francesca Bussa de'Ponziani poi divenuta santa con il nome di Francesca Romana, fra le quali si cita:

*Dodici stelle in testa – so nella toa corona
de sole è la toa vesta – socto alli piedi la luna
bene è quella figura - in te serificata
o Francesca beata – quanto riendi splendori ...*

Il Quattrocento e il Cinquecento sono secoli di grande fioritura canora. Producono per lo più canti “narrativi” che traggono spunto frequentemente da fatti politici o di cronaca. Gli esempi che possono essere addotti sono innumerevoli. Due di particolare interesse, attestazione peraltro della durata secolare, incredibile talvolta, di una composizione musicale, sono, con *La cena della sposa* – in cui si narra della varietà di cibi offerti in occasione di un matrimonio – la stupefacente *Maramao* che risale al Sacco di Roma del 1527. Sì, proprio la “Maramao” giunta fino a noi con gli opportuni aggiornamenti testuali. “In essa si accenna ad un tal Maromau, che sembra fosse capitano di una di quelle orde spagnole il cui nome si rese detestabile per i ricatti e le rapine compiute in danno dei cittadini romani più facoltosi. Ed ecco perché a Roma era poi invalso l’uso di dire “maramao” o “maramao” tutte le volte che furbescamente si volesse alludere a qualche ruberia o marioleria” (1).

Verso la metà del Cinquecento si diffonde il genere poetico-musicale della *villanella* (la prima a stampa è del 1537 e si attribuisce al poeta campano Passaro Bernaldino detto Velardiniello) che ha attecchito soprattutto in area napoletana, ma che è fenomeno di portata europea. Di origine spagnola (in terra di Spagna si denomina *villancico*) la villanella è una canzone di contenuto agreste, è polifonica ma eseguita anche monodicamente, con voce solista, appunto, e con affidamento di polifonia alla strumentazione musicale impiegata. È canto senza schema metrico preciso: può essere una *ballata*, una *frottola* o un *madrigale*.

Come ballata, la villanella è destinata alla danza. La frottola, componimento di origine francese e ispirazione popolare, è nella sua primitiva versione (cd. *giullaresca*) ricca di proverbi e sentenze, talvolta in forma dialogica e senza una struttura metrica fissa. Una articolazione successiva è quella composta da una serie di settenari monorimi conclusi da un verso più breve (solitamente un quinario). Come madrigale, la villanella ha larghissima diffusione anche perché, in questa veste, svolge un contenuto amoroso – privilegiato dai versificatori romani – o tratta argomenti morali e politici, prescelti spesso dal compositore per “raccontare” avvenimenti politici, appunto, o di cronaca. Autore apprezzato di “frottole” è, nel sec. XVI, Bisanzio de Lupis, detto Lupone, che compone *Matre mia mariteme*. Nell’Ottocento ritroveremo il canto alquanto trasformato nella nota *Mamma mia, me moro, me moro*.

Oltre ai “sonetti” (*romanelle*, le ottave che abbiamo visto all’origine del canto) e alle villanelle, a Roma in questo periodo, per bocca di cantastorie girovaghi e dei cantambanchi, sono in voga altri generi di canzoni come le *Giudiate*, rivolte agli ebrei e eseguite specialmente nel tempo del Carnevale, e le *Zingarelle* o *Zingarate*, che si trasformeranno, le une come le altre, in *tarantelle*.

Una particolare menzione meritano, nella breve storia che sto tentando di tracciare (con evidente privilegio per la testualità, più che per la musica che con essa si combina), le ninne nanne che – ricorda il Micheli nel volume cui ho fatto riferimento più volte – “ si cantano per lo più sulla stessa melodia dei “sonetti”, adattata a seconda del numero dei versi, in massima parte endecasillabi” (2). Costantemente riprese, per fecondare il sonno dei piccini, fino alle soglie dell’Ottocento sono le ninne nanne :

*Fatte la ninna ch’è passato Peppe
e già l’ho intesa la camminatina ...*

e

*Ninna-ò! Ninna-ò!
che pazienza che ce vò...*

Anche nel Seicento, dunque, e nel solco di una tradizione rigida, che pare ritagliata per il profluvio di compositori che affollano la scena del fare e accrescono il dossier canzonettistico romano, di tutta evidenza è l’antica “ottava”. Che può assumere strutture e nomi i più svariati, ma che sostanzialmente resta fedele alle origini e, per la sua sonorità (e “carattere”, si potrebbe dire), si afferma emblema canoro romano.

Nulla scuote questa quasi totale adesione, neppure le formalità espressive barocche che intanto hanno permeato di sé la produzione letteraria (e musicale) della intera Europa e hanno consentito, nel regno napoletano per esempio, la nascita di una letteratura e di modalità musicali affatto innovative.

Il popolo dell’Urbe resta, dunque, fedele alla sua tradizione, inventa in aggiunta lo *stornello* che diventerà “ il canto preferito delle belle minenti romane” (Micheli). È un canto amoroso o contadinesco costituito, dapprima da un distico di endecasillabi a rima baciata; viene fissato nella sua redazione definitiva in: un quinario (o settenario) che richiama un fiore, più due endecasillabi a rima baciata ovvero: una terzina di endecasillabi, il primo e il terzo rimati. Per l’invocazione floreale che gli dà l’avvio, lo stornello è detto anche *fiore*. Fra i numerosissimi, tutti anonimi, cantati all’epoca e per lunga durata, se ne segnalano tre: il primo

*M’affaccio alla finestra e vedo l’onne
vedo le mie miserie che so’ granne
chiamo l’amore mio, nun me risponne ...*

e, ancora:

*Fiore de canna
si fussi fija de casa Colonna
nun saressi co’ me tanto tiranna ...*

infine, il più pregnante, il cosiddetto *Canto del carcerato*:

*A tocchi a tocchi la campana sona
li mori so' arivati a la marina
chi cià le scarpe rotte l'arisola
io l'ho già arisolate stammatina ...*

Il Settecento non offre novità di rilievo. Sulla scorta di moduli già collaudati, la produzione canora si divide adeguatamente fra “sonetti”, frottole, stornelli e tarantelle (che fanno la loro prima comparsa). Ma con la fine del secolo, sotto la spinta di fatti politici legati alla rivoluzione francese, si assiste ad un fiorire di canti, dapprima in dichiarata opposizione alle nuove idee d'Oltralpe, poi via via inclini alla loro accettazione o alla totale adesione. Come in questa *Partenza amara*, in cui l'amato alla sua donna disperatamente dichiara:

*Oh, che partenza amara:
Nina mia cara
Nina mia bella!
so' nato a Roma e vado a morì in guerra...*

Alla richiesta di uomini da parte di Napoleone per fronteggiare le necessità delle sue guerre, il popolo dei coscritti romani risponde con canzoni di dolore, prima lamentando la perdita possibile del bene più prezioso, di cui ci si avvede soprattutto in momenti di distacco: la donna

*Sei bella nell'occhi
sei bella ner core
sei tutta un amore
sei nata pe' me
Ah, no! no nun piagne
coraggio ben mio
quest'ultimo addio
ricevi da me ...*

poi, indirizzando il verso direttamente alla persona dell'imperatore:

*Napulione guarda quer che fai
la mejo gioventù tutta la vòì
de la vecchiaia poi che ne farai? ...*

Cade nella polvere il chiamato dalla sorte a mutare i destini d'Europa, i Francesi sono costretti a lasciare Roma e i giovani romani, fra liberatorio e ironico, cantano:

*Musiù, Musiù
l'acqua de Trevi nun la bevi più ...*

Più tardi Gioachino Belli avrebbe scritto per l'occasione, ribadendo quel dosaggio di liberatoria ironia:

*Un po' più che durava Napuljone
co' quell'antri monsù scommunicati
Roma veniva a diventà Frascati
Schifanoja e Castel Formicolone ...*

Intanto conferma insospettate possibilità espressive lo “stornello”, che diviene lo strumento per eccellenza della creatività romana. Nei primi anni dell'Ottocento se ne scrivono moltissimi, tutti di elevato livello e tutti pressoché di contenuto amoroso, com'è fra i primi destini dello stornello. Uno, in particolare – che il Micheli trascrive, ma sul quale non si sofferma adeguatamente limitandosi a segnalare che : “a sera nell'oscurità dei caratteristici vicoli di Trastevere si poteva udire lo stornello più appassionato nella sua dolce melodia” – a me appare, ancora oggi quando mi lascio prendere non solo dalla melodia (3), certo dolcissima, ma dalla impalcatura del testo, dalle combinazioni rimarie e dal lessico che vi è impiegato, un vertice, uno dei momenti più felici della inventiva poetica e musicale romana. Lo riporto di seguito solo in parte, per ovvie ragioni di spazio:

*Tutte le notti in sogno me venite
diteme bella mia perché lo fate
diteme bella mia perché lo fate
e chi ce viè da voi quanno dormite?*

*Vola vola l'aritorrello
core mio bello nun me scordà ...*

*Pe' volè bene a voi ce n'ho passate
de pene e patimenti e lo sapete
de pene e patimenti e lo sapete
e adesso bella mia così me fate*

Vola vola l'aritorrello ...

Con lo stornello, nell'Ottocento si diffonde la *tarantella*. “La tarantella a Roma era un componimento popolare di forma rude e di natura estemporanea a rime bacciate che si cantava e declamava sino a diversi anni dopo il Settanta, per le strade e le osterie” (Micheli, 123). Di contenuto molto vario, talvolta ha ad oggetto fatti di cronaca. Questo modo del comporre, probabilmente perché ispirato da eventi contemporanei, non produce brani di sicura efficacia o di particolare significato,

soprattutto sul piano verbale. La congerie di canzoni di tale tipo si attesta su un livello di scarsa inventiva, sia sul versante melodico che su quello del verso, e spesso non varca la soglia della mediocrità.

A metà dell'Ottocento, da poco è papa Pio IX, da poco è vigile controllore del costume e dei gesti politici dei potenti un tal Angelo Brunetti detto Ciceruacchio. A metà del secolo straripa il Tevere e i barcaroli trasteverini, nell'attesa di recuperare oggetti trascinati dalla corrente del fiume, cantano lo stornello:

*A la Renella
più sale fiume e più legna viè a galla
più t'arimiro e più me pari bella ...*

Quanto accade in questo periodo di corso risorgimentale, Garibaldi artefice, i Francesi di nuovo in terra vaticana e poi la "Repubblica romana", fa parte d'altra disciplina che solo il saggio storico-canoro del Micheli ha saputo e potuto contemplare mirabilmente. A me preme porre in risalto che molti fatti di quella storia, perfino in forma maniacale si prestano al canto. Ne nascono prodotti d'occasione di scarsissimo valore estetico, stucchevoli talvolta, che si possono giustificare solo perché motivati da passione civile e politica e dalla esaltazione patriottica prodotta dalle circostanze.

Gli anni che seguono sono contrassegnati da una vasta e varia produzione, in cui lo stornello la fa da padrone indiscusso. Particolarmente riuscito quello che porta il titolo di *Colsi la rosa*, una canzone "pepata" per duetto e coro in cui sembra condensarsi tutto l'estro inventivo popolare e lo spirito acrimonioso del romano, pungente e sentenzioso talvolta fuori misura. Altro, di rilievo, è lo stornello intitolato *Occhio morello*, che nella solo apparente diretta dicibilità nasconde risvolti di natura politica, allusioni ad avvenimenti prossimi di portata storica (la breccia di Porta Pia e, di lì a poco, l'Unità d'Italia). Micheli rileva nel suo articolatissimo studio quanto siano state importanti le "Osterie" come palestre di canto, luoghi spesso di improvvisate esibizioni e di invenzioni, sia da parte dell'avventore occasionale che da parte di artisti di varietà. Qui lo stornello, ancora lo stornello, trova adeguato spazio per vere e proprie battaglie a colpi di vino e di ughola. Vi si canta, fra gli altri:

*A fa l'amore giù pe' Borgo Pio
bisogna annacce cor cappello in mano
bisogna sapè di cuoruccio mio*

*Sora Menica – Sora Menica
oggi è domenica – lasceme stà ...*

E insieme con le osterie, occasione di esibizione offrono i teatri, il café chantant e le innumerevoli Feste popolari: dalle più antiche di Nagona (Piazza Navona) e Testaccio a quella di Maggio, alla più recente di San Giovanni Battista, la

cosiddetta Festa delle Streghe, descritta dal poeta Giggi Zanazzo in uno dei suoi lavori sulle tradizioni popolari: un vero e proprio festival cui tanto deve la diffusione e la storia della canzone romana. Il 1891 è l'anno ufficiale di nascita della Festa di San Giovanni, ma è anche anno rigoglioso di canzoni di egregia fattura, composte da autori (Nino Ilari e Antonio Guida, Umberto Persichetti e Luigi Angelo Luzzi (tanto per fare alcuni nomi) che per lungo tempo occuperanno la scena creativa romana. Un ruolo davvero non secondario iniziano a svolgere ora gli editori di musica e in questa veste merita una menzione particolare Edoardo Perino, piemontese di nascita ma romano di adozione, fondatore peraltro del giornale *Rugantino de Roma*, strettamente legato alla storia della poesia locale per lungo tratto dell'Ottocento e del Novecento. Il *Rugantino* attuale, infarcito di fervorosi interpreti e imitatori belliani ingabbiati nella voliera del sonetto, di pedissequi "ripetitori" di un lessico ottocentesco involuto, non è che la pallida ombra del giornale che fu.

Ma è il 1893 l'anno di maggior pregio e affermazione del canto romano. È l'anno di *Affaccete Nunziata*, nata dalla collaborazione fra l'Ilari e il Guida citati. Si tratta di una *serenata*, il cui componimento poetico è costituito da un certo numero di "rispetti" che si caratterizzano per il loro contenuto- omaggio (il complimento) alla donna amata. *Affaccete Nunziata* entrerà più tardi nel repertorio di Ettore Petrolini, come la serenata *Occhietti belli* di Persichetti e Luzzi. Quest'ultima canzone si avvia con "Occhietti belli, neri e appassionati" e nell'incipit echeggia la prova di un poeta napoletano del quale all'epoca doveva essere certamente nota a Roma la produzione versicolare. Alludo a Salvatore Di Giacomo, che nel 1885 scrive *Napulitanata* il cui primo endecasillabo recita: "Uocchie de suonno, nire e appassionate". Forza della poesia che non conosce barriere?

Ma già Gioachino Belli circa cinquant'anni prima aveva esaltato il canto prettamente romano di cui si sta parlando, con un sonetto intitolato, appunto, *La serenata*, musicato anni dopo da A. Parisotti. Sonetto e musica rendono in felice connubio tutta la dolcezza di un canto notturno e la passione che vi si accompagna.

I profili di tre personaggi autori e interpreti mi aiuterà a concludere questo davvero rapido excursus nei territori del canto romano. Tre personaggi emblematici, rappresentativi ciascuno a suo modo di un periodo storico ricco di inventività, ma gonfio anche di eventi luttuosi di guerra, di eccidi, di deportazioni in nome di una logica della sopraffazione, imperiale e non, che non ha mai cessato di regolare i rapporti umani.

Il primo personaggio è un soggetto corpulento, quasi una maschera da "Patente" pirandelliana, probabilmente per via degli occhiali scuri che indossa sempre. Ha una voce gradevole nella media della gradevolezza, intonatissima, veste di scuro preferibilmente, scrive tarantelle e stornelli e li scrive nell'arco di vent'anni (1900-1920) senza interruzioni, facendosi carico, nel ruolo di allegro censore, di vizi errori ed omissioni d'ogni natura e colore politico; l'ultimo dei Rugantini, insomma, come è stato definito da più parti.

Sto parlando di Pietro Capanna detto er sor Capanna. Per saperne più di quanto io possa offrire sulla vita e sulla strenua professionalità di costui, sarà bene consultare il volume di Riccardo Mariani, apparso presso la Ed. I Dioscuri di Roma nel 1981 con il titolo *Sentite che ve dice er sor Capanna*.

Capanna, ultimo autentico interprete di desideri e umori popolari, va in giro per le strade, si ferma nelle osterie spesso insieme alla sua compagna, canta, e canta tarantelle che dicono di cronaca locale, come *Il delitto Formilli* ovvero il delitto “dell’uomo che a Ponte Ripetta aveva buttato a fiume la propria moglie”. Ma anche la critica a comportamenti omissivi degli amministratori della cosa pubblica diventa materia di canto per il suo spirito corrosivo, e così la precaria situazione economica del momento e, più tardi, la non meno precaria situazione politica. Il cantastorie Capanna non trascura alcun aspetto della vita pubblica cittadina e nazionale : tutto può consuonare con la sua vena poetico-musicale davvero sorprendente.

Una breve digressione. Mentre Capanna sta creando una delle sue strofe piccanti, trionfa alla Festa di San Giovanni una delle più belle serenate mai composte (autori R. Leonardi e A. Marino) dal titolo *Nina si voi dormite*, una combinazione di sublime e tenero, di aereo e passionale, una canzone suadente, rasserenante e in grado fin troppo di intenerire:

*‘Nde ‘sta nottata piena de dolcezze
pare che nun esistono dolori!
Un venticello, come ‘na carezza,
smove le piante e fa bacià li fiori.*

*Nina, si voi dormite,
sognate che ve bacio,
ch’io v’addorcisco er sogno
cantanno adacio adacio!*

*L’odore de li fiori se confonne
cor canto che se perde tra le fronne!*

Molti testi di Capanna entreranno nel repertorio di Petrolini, il funambolo *diseur, danseur*, autore di copioni teatrali, inventore di maschere, attore e affabulatore straordinario, maestro e giocoliere di lingua adulterata mai consolatoria: unico, in una parola. Davvero Petrolini ha marchiato con il fuoco della sua versatilità l’Italia dell’arte del primo trentennio novecentesco e ancora oggi prolunga la sua ombra riconoscibile su tante operazioni linguistico-letterarie e teatrali.

Debutta nel 1903 con la canzone *Il bello Arturo* al Gambrinus di Roma in veste di buffo di caffè-concerto. In questi stessi panni crea e interpreta le maschere di *Fortunello* e di *Gastone*, presenta con successo il personaggio di *Giggi er Bullo*. Ma quando è sera e una folla attenta e plaudente invade lo Jovinelli o il Bellini o la Sala Umberto, Petrolini, che ha già cantato stornelli e si è esibito in macchiette, indossa tenerezza e passione e con un filo di voce che appena arriva al balcone di cartapesta

dell'innamorata, intona *Affaccete Nunziata*. Scrivono della sua *performance*: indimenticabile.

L'ultimo personaggio cui accenno a conclusione di questa nota incompleta è Romolo Balzani, cantautore e attore, attivo negli anni Trenta. Al lui si deve la musica di due gioielli della canzone romana: *L'eco der core* (una serenata) e *Barcarolo romano* (forse uno stornello) che ancora oggi si intonano e che per molto tempo hanno fatto parte del repertorio di valentissimi cantanti (la indimenticata Gabriella Ferri, fra gli altri).

Ma Balzani, che tanto ha dato in passione e pratica partecipazione al mondo della musica, allestendo peraltro una sua compagnia di canto romanesco, è stato anche buon attore. Ce ne informa Sangiuliano, al quale per il nostro personaggio questa chiusa rimanda, in un volume fondamentale: *Balzani fra spettacolo e folklore*, apparso presso la Editrice Spada di Roma nel 1986.

NOTE

1. Giuseppe Micheli, *Storia della canzone romana*, Newton Compton Editori, Roma 1989, pagg. 49-50
2. Giuseppe Micheli, cit, pag. 90
3. Una esaltante occasione di ascolto mi è stata offerta dalla esibizione in Ischitella il 4 giugno 2006 (manifestazione organizzata dal direttore della Associazione "Periferie", Vincenzo Luciani, e dall'Assessore alla cultura del Comune Pierino Comparelli per il Premio di poesia omonimo) del coro "Accordi e note – Lepetit" di Roma, diretto dal M.o Paula Gallardo.

(In "Lunario nuovo-Musica" n.19. gennaio 2007).