

## «Immaginatevi che grande tormento ... »

### *Canti della Prima Guerra Mondiale*

Catania, 13 gennaio 2015

Una testimonianza (lettura di un brano di una lettera relativa alla tregua di Natale)

Ruolo del canto in quest'episodio singolare, unico ma molto significativo del primo conflitto mondiale. Il canto come luogo di riconoscimento di una umanità comune dentro la circostanza della guerra che non viene interrotta !!

#### **Premessa.** *La musica arte del tempo e della memoria*

« Nella mitologia greca le Muse sono figlie di Mnemosise, divinità della memoria, sposa di Zeus. In effetti l'arte è figlia della **memoria**. L'importanza di un'opera d'arte sta nella sua potenza di rigenerare la memoria, matrice dell'avvenire e del passato; per meglio “immaginare il passato e ricordarsi dell'avvenire”, come dice Carlo Fuentes. La musica più ancora di ogni altra arte, perché al di qua e al di là del linguaggio articolato e dei suoi riferimenti troppo velocemente cristallizzati, e anche manipolati. Prodotto-processo, la musica, fatta della stessa materia del **tempo**, si fa attraverso questo e mediante questo. Essa contiene in sé ciò che la storia, per esigenze di classificazione, deve rigettare: **il tempo vissuto**. E la possibilità di ri-crearlo. Rende così possibile la riscoperta del non-detto, del dimenticato, come pure dell'invisibile. » (Jean-Jacques van Vlasselaer)

... I canti di trincea della prima guerra mondiale sono esempi di quei “luoghi della memoria” (Pierre Nora) o meglio ancora «ormeggi della memoria» ...

« Le arti figurative si presentano a noi nello spazio, sicché ne riceviamo un'impressione d'insieme prima di scoprirne a nostro agio e a poco a poco i particolari. La musica, invece, si colloca nella successione del tempo e chiede perciò la vigilanza della memoria. Essa è in conseguenza un'arte *cronologica*, così come la pittura è un'arte *spaziale* suppone prima di tutto una certa organizzazione del tempo, una «crononomia», se ci si consente questo neologismo » (Igor Stravinskij, 1882 – 1971)

Breve cenno ai caratteri della Musica d'Arte agli inizi del Novecento per poi occuparci di un repertorio di natura “folklorica” (grazie all'etnomusicologia) che può contribuire a far rivivere “dal di dentro” l'esperienza di chi fu costretto ad intraprendere quell'*avventura senza ritorno* (GP.II 02/02/1991) che è ogni guerra (*inutile strage* – B.XV 01/08/1917).

## 1 Uno sguardo alla Musica d'arte all'inizio del Novecento

### 1.1 Caratteri della «Musica moderna»

Nei primi decenni del Novecento le istanze di novità del secolo nascente erano tradotte soprattutto nelle arti figurative, la letteratura, la filosofia ... I musicisti spesso partecipano alle idee nuove e ai principi estetici sviluppati dai vari movimenti artistici (Impressionismo, Espressionismo, Futurismo, Dadaismo...): quella ribellione verso i valori “pittorici” e in genere formali che le Avanguardie artistiche predicano agli inizi del XX sec. dai musicisti viene declinata nel linguaggio musicale.

Tra Ottocento e Novecento la Musica Moderna si caratterizza per il **superamento del sistema tonale** così come si era formato e codificato sin dal XVI sec. Le vie d'uscita dalla tonalità saranno molteplici ma tutti i compositori tenderanno a procedere in piccoli gruppi, dietro un leader riconosciuto ed esprimendo spesso le loro idee in un manifesto programmatico. Avremo così in Russia il Gruppo dei Cinque (nato a fine '800 attorno a Balakirev e Cui ma che ha in Mussorgskij e in Rimskij-Korsakov i suoi esponenti più noti), i futuristi italiani (il Manifesto dei musicisti futuristi è del 1911 mentre nel 1913 Luigi Russolo pubblicava *L'arte dei rumori*), i Sei francesi (un circolo sorto nella Parigi del 1920 e formato da Milhaud, Honegger, Poulenc, Tailleferre, Auric e Durey), La Scuola di Vienna di Schoenberg, Berg e Webern, chiamata anche *Seconda scuola di Vienna*, il cui avvio si ebbe con le lezioni che Schoenberg tenne tra il 1903 e il 1911. Nel suo *Manuale d'armonia* (1911) Schoenberg teorizza la *Klangfarbenmelodie*, «la melodia di suono-colori» caratterizzata dalla timbrica strumentale. È il cosiddetto periodo atonale (o pantonale, secondo un'espressione dello stesso compositore). Per la definizione della dodecafonia occorrerà attendere il 1923.

Il confine musicale tra Ottocento e Novecento va perciò collocato intorno al 1910.

La dissoluzione del sistema tonale porta anche ad una **concezione “atemporale” della musica**. La musica non viene più considerata (e costruita) nel suo divenire, come processo che si realizza nel tempo ma come un tutto “statico” (questo accade soprattutto nella musica di Debussy, Satie, ma anche Stravinskij nel suo periodo parigino – molto meno da Ravel). L'attenzione del compositore viene dunque spostata **dalla dimensione temporale a quella timbrica**: se lo scorrere del tempo non è più fattore determinante allora il musicista tende a mettere in rilievo ogni singolo suono (ancora Debussy). La **musica** diventa perciò un **oggetto sonoro** da costruire seguendo le regole di un astratto gioco meccanico (futurismo, e ancora Satie, Ravel, Stravinskij): viene bandita ogni pretesa metafisica – propria dell'estetica romantica.

## 1.2 La diffusione della musica e la nascita dell'etnomusicologia.

Uno dei caratteri peculiari della vita musicale del Novecento è l'eccezionale **espansione del consumo musicale**, grazie all'affermarsi delle tecnologie della comunicazione.

Nel 1904 nascono i primi dischi a 78 giri. Le prime trasmissioni radiofoniche ebbero inizio nel 1920; il film sonoro fu immesso sul mercato nel 1929; nel 1948-50 furono inventati il disco *long playing* a 33 giri e la registrazione su nastro magnetico; nel 1982 fu commercializzato il CD (compact disc) che poco a poco sostituì il vinile. Negli anni Novanta ha avuto inizio la rivoluzione digitale ed informatica che ha portato all'elaborazione di nuovi e più sofisticati strumenti di registrazione-riproduzione sonora (DVD, minidisc fino al formato .mp3 di compressione dell'informazione sonora).

Nel 1877 T.A. Edison aveva messo a punto il fonografo a cilindro. Nel 1887 venne brevettato il primo grammofono. Alla fine del XIX sec., grazie a questa innovazione tecnologica fondamentale nacque in Germania la **Musicologia comparata**. Il campo d'indagine di questa nuova disciplina (poi chiamata *Etnomusicologia*) è tutta la musica a tradizione orale che adesso poteva essere studiata proprio a partire dai documenti sonori realizzati sul campo mediante l'uso delle tecnologie di registrazione.

I primi studiosi della scuola tedesca (Stumpf, Hornbostel, Herzog) non provenivano da studi musicali: erano infatti psicologi, linguisti e anche giuristi. Essi si interessarono in prevalenza allo studio delle musiche non occidentali. Alla scuola tedesca seguì agli inizi del Novecento quella americana (Fewkes e Densmore studiavano le musiche amerindie). Finalmente intorno al 1928 nacque la scuola tedesco-americana (Nettl, McAllister). Col tempo l'interesse degli etnomusicologi si è anche concentrato sulle espressioni della musica popolare (folk) dei paesi occidentali. Uno studio più sistematico di questo repertorio lo riscontriamo già nella seconda metà dell'Ottocento in musicisti come Bartok (per l'area ungherese, romena e turca) e Kodaly (Ungheria, canto magiaro). Tra i precursori dell'Etnomusicologia in Italia ricordiamo il musicista futurista F. Balilla Pratella.

L'approccio alla storia della musica che gli studi etnomusicologici hanno sviluppato tende pertanto a ripensare il significato complessivo dell'esperienza musicale intesa come forma di espressione dell'uomo inserito in un contesto culturale e antropologico sganciato da una visione rigidamente eurocentrica oltre che semplicemente "valoriale". Al valore unico e peculiare della Musica Colta nata e sviluppatasi nel Vecchio Continente si affianca il valore altrettanto peculiare delle espressioni musicali altre (e tra queste è da considerare la musica popolare – per non parlare del jazz) anche di quelle nate e sviluppatesi in Europa.

## 2 .*La musica e la guerra.*

In passato la relazione tra musica e guerra era molto stretta. Nella storia antica il momento della battaglia era quasi sempre accompagnato dai segnali musicali. Addirittura alcuni strumenti (gli ottoni – trombe e tromboni, o le percussioni) nascono e trovano il loro primo sviluppo in ambito militare.

Agli strumenti spesse volte si uniscono anche forme di canto. Più di recente, alcune composizioni nate durante una guerra furono considerate talmente importanti e significative da essere utilizzate come inni nazionali di uno Stato (si pensi a “La Marsigliese”, l'inno francese intonato nel 1792 durante la Rivoluzione o anche al “Canto degli Italiani” scritto da Goffredo Mameli nel 1847 durante le guerre risorgimentali e poi divenuto il nostro “Fratelli d’Italia”).

### 2.1 *Le canzoni della Grande Guerra. I Canti di trincea*

Tra i canti popolari, ancora abbastanza diffusi nella memoria di molti adulti soprattutto del Nord Italia, vi sono i *canti di montagna*, molti dei quali nati proprio durante la Prima Guerra Mondiale. Più propriamente questi canzoni possono essere definiti “Canti di trincea” perché composti dai soldati durante il lungo periodo di permanenza dentro le trincee.

I testi di queste canzoni (molto spesso in dialetto e di autori anonimi) sono eloquenti. In trincea i soldati non esprimono intenzioni aggressive, eroiche. Della guerra vedono il lato tragico e privato ( « domani si va all’assalto: soldatino non farti ammazzare », « L’è il lutto degli alpini che va alla guerra ... »). I loro pensieri corrono prevalentemente alla casa, alla condizione civile ( « Mentre dormivo sotto la tenda sognavo d’esser colla mia bella, e invece ero di sentinella ») fino a giungere al desiderio supremo, che diventa preghiera ( « Ho pregato la bella stella, tutti i Santi del Paradiso, che il Signor fermi la guerra » )

[ascolto]

Fondamentale l’apporto della musica che svolge un’azione fortemente divergente rispetto alla drammaticità del testo. Mediante l’uso quasi costante della modalità maggiore, il richiamo a moduli melodici “cantabili” propri della memoria musicale popolare, la musica ci aiuta a capire la funzione profonda che svolgevano questi canti nella vita quotidiana del soldato in trincea:

- a) *Evasione.* (“Canta che ti passa”). La musica è serena per “far dimenticare” il luogo in cui ci si trova
- b) *Solidarietà.* Non sentirsi soli; percepire il conforto fraterno di chi vive le tue sofferenze e al momento debito potrà anche difenderti
- c) Ri-affermazione della propria *identità* (della propria *umanità*). In una situazione di alienazione totale, quando si rischia di essere trasformati in una macchina per uccidere un modo per riacquistare la propria umanità è immergersi con il pensiero nella propria storia privata, ricordarsi della vita, della quotidianità della realtà civile provvisoriamente abbandonata.

La musica contribuisce in modo formidabile a svolgere soprattutto quest'ultima funzione. In fondo i soldati in trincea cantavano la medesima musica delle canzoni di tutti i giorni di pace. La musica delle canzoni di trincea è ancora la "musica di paese", quella che il soldato cantava in osteria, in chiesa, per le serenate alla "morosa", quelle musiche che servivano per ballare per fare festa. Il soldato richiama alla mente quelle musiche per dare un senso, una ragion a un'attualità altrimenti disperante !

## 2.2 *Le canzoni della Grande Guerra. Un'eccezione "leggendaria"*

Ma adesso dobbiamo dare i conti con una "eccezione"! Ed è la più famosa... Quella *Leggenda del Piave* che resta nell'immaginario collettivo "La canzone" per antonomasia della Grande Guerra.

[ascolto coro alpino]

Rispetto al semplice movimento melodico dei canti di trincea qui ci troviamo di fronte ad una vera e propria marcia (diverse sono le versioni per Banda), con l'insistenza del ritmo puntato, e con una melodia decisamente più lunga e complessa, che da origine anche ad armonia più articolate.

Diversa la funzione di questa musica: non più evadere, solidarizzare e riaffermare la propria umanità quanto piuttosto incitamento a combattere o, forse meglio, funzione propagandistica di chi tende ad idealizzare la guerra facendone dimenticare le atrocità.

*La leggenda del Piave*, fu scritta nell'estate del 1918 e per diversi anni venne cantata ogni 4 novembre, anniversario della vittoria sull'Austria-Ungheria. Di recente è stata proposta come inno nazionale dell'Italia. Le intenzioni dell'autore dovettero essere molto più umili ... Ascoltiamo la versione originale di questa canzone scritta da quell'E.A. Mario, lo stesso celebre autore di *Vipera, Rose rosse, Balocchi e profumi ...*

[ascolto]

Insomma, *La leggenda del Piave* altro non era che una canzone di cabaret, da salotto bene con l'ò stessa struttura narrativa e musicale propria della altre canzoni di Mario. La voce che alterna momenti di canto enfaticizzato a momenti di vera e propria recitazione, sempre molto enfatica, al modo dei cantastorie. L'impostazione vocale che è quella sofisticata della romanza colta.

Nino Faro