

LA POESIA DI E. A. MARIO

by Maria Trani

**Department of Italian
McGill University, Montreal**

August, 1992

**A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies
and Research in partial fulfilment of the requirements of
the degree of Master of Arts**

**This thesis was directed and supervised by
Prof. Sergio Maria Gilardino**

**All rights reserved in all countries
Maria Trani
1992**

Name

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four digit code in the spaces provided.

0401 UMI

SUBJECT TERM

SUBJECT CODE

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architectural 0229
 Art History 0377
 Cinema 0260
 Dance 0378
 Fine Art 0357
 Information Science 0223
 Journalism 0391
 Library Science 0399
 Mass Communication 0708
 Music 0413
 Speech Communication 0459
 Theater 0465

EDUCATION

General 0515
 Administration 0514
 Adult and Continuing 0516
 Agricultural 0517
 Art 0223
 Bilingual and Multicultural 0282
 Business 0688
 Community College 0275
 Curriculum and Instruction 0727
 Early Childhood 0518
 Elementary 0524
 Finance 0277
 Guidance and Counseling 0519
 Health 0680
 Higher 0745
 History of 0520
 Home Economics 0278
 Industrial 0521
 Language and Literature 0279
 Mathematical 0280
 Music 0522
 Philosophy of 0298
 Physical 0523

Psychology 0525
 Reading 0535
 Religion 0527
 Science 0714
 Secondary 0533
 Social Sciences 0534
 Sociology of 0340
 Special 0529
 Teacher Training 0530
 Technology 0710
 Tests and Measurements 0288
 Vocational 0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language
 General 0679
 Ancient 0289
 Linguistics 0290
 Modern 0291
 Literature
 General 0401
 Classical 0294
 Comparative 0295
 Medieval 0297
 Modern 0298
 African 0216
 American 0591
 Asian 0305
 Canadian (English) 0352
 Canadian (French) 0355
 English 0597
 Germanic 0311
 Latin American 0312
 Middle Eastern 0315
 Romance 0413
 Slavic and East European 0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy 0422
 Religion
 General 0318
 Biblical Studies 0321
 Clergy 0319
 Historical 0320
 Philosophy of 0322
 Theology 0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies 0323
 Anthropology
 Archaeology 0324
 Cultural 0326
 Physical 0327
 Business Administration
 General 0310
 Accounting 0272
 Banking 0770
 Management 0454
 Marketing 0338
 Canadian Studies 0385
 Economics
 General 0501
 Agricultural 0503
 Commerce Business 0505
 Finance 0508
 History 0509
 Labor 0510
 Theory 0511
 Folklore 0358
 Geography 0366
 Gerontology 0351
 History
 General 0578

Ancient 0579
 Medieval 0581
 Modern 0582
 Black 0328
 African 0331
 Asia, Australia and Oceania 0332
 Canadian 0334
 European 0335
 Latin American 0336
 Middle Eastern 0333
 United States 0337
 History of Science 0585
 Law 0398
 Political Science
 General 0615
 International Law and Relations 0616
 Public Administration 0617
 Recreation 0814
 Social Work 0452
 Sociology
 General 0626
 Criminology and Penology 0627
 Demography 0938
 Ethnic and Racial Studies 0631
 Individual and Family Studies 0628
 Industrial and Labor Relations 0629
 Public and Social Welfare 0630
 Social Structure and Development 0700
 Theory and Methods 0344
 Transportation 0709
 Urban and Regional Planning 0999
 Women's Studies 0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture
 General 0473
 Agronomy 0285
 Animal Culture and Production 0475
 Animal Pathology 0476
 Food Science and Technology 0359
 Forestry and Wildlife 0478
 Plant Culture 0479
 Plant Pathology 0480
 Plant Physiology 0817
 Range Management 0777
 Wood Technology 0746
 Biology
 General 0306
 Anatomy 028
 Biotechnology 0308
 Botany 0309
 Cell 0379
 Ecology 0329
 Entomology 0353
 Genetics 0369
 Limnology 0373
 Microbiology 0410
 Molecular 030
 Neuroscience 0317
 Oceanography 0416
 Physiology 0433
 Radiation 0821
 Veterinary Science 0778
 Zoology 0472
 Biophysics
 General 0786
 Medical 0760

Crology 0370
 Geology 0372
 Geophysics 0473
 Hydrology 0388
 Mineralogy 0411
 Paleobotany 0345
 Paleocology 0426
 Paleontology 0418
 Paleozoology 0285
 Palynology 0427
 Physical Geography 0388
 Physical Oceanography 0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences 0768
 Health Science
 General 0596
 Audiology 0390
 Chiropractic 0992
 Dentistry 0367
 Education 0350
 Hospital Management 0769
 Human Development 0758
 Immunology 0982
 Medicine and Surgery 0564
 Mental Health 0347
 Nursing 0569
 Nutrition 0570
 Obstetrics and Gynecology 0380
 Occupational Health and Therapy 0354
 Ophthalmology 0381
 Pathology 0571
 Pharmacology 0419
 Pharmacy 0572
 Physical Therapy 0382
 Public Health 0573
 Radiology 0574
 Recreation 0575

Speech Pathology 0460
 Toxicology 0383
 Home Economics 0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences
 Chemistry
 General 0485
 Agricultural 0749
 Analytical 0486
 Biochemistry 0487
 Inorganic 0488
 Nuclear 0738
 Organic 0490
 Pharmaceutical 0491
 Physical 0494
 Polymer 0495
 Radiation 0754
 Mathematics 0405
 Physics
 General 0605
 Acoustics 0986
 Astronomy and Astrophysics 0606
 Atmospheric Science 0608
 Atomic 0748
 Electronics and Electricity 0607
 Elementary Particles and High Energy 0798
 Fluid and Plasma 0759
 Molecular 0609
 Nuclear 0610
 Optics 0752
 Radiation 0756
 Solid State 0611
 Statistics 0463
 Applied Sciences
 Applied Mechanics 0346
 Computer Science 0984

Engineering
 General 0537
 Aerospace 0538
 Agricultural 0539
 Automotive 0540
 Biomedical 0541
 Chemical 0542
 Civil 0543
 Electronics and Electrical 0544
 Heat and Thermodynamics 0348
 Hydraulic 0545
 Industrial 0546
 Marine 0547
 Materials Science 0794
 Mechanical 0548
 Metallurgy 0743
 Mining 0551
 Nuclear 0552
 Packaging 0549
 Petroleum 0765
 Sanitary and Municipal System Science 0554
 Geotechnology 0790
 Operations Research 0428
 Plastics Technology 0796
 Textile Technology 0795
 0994

PSYCHOLOGY

General 0621
 Behavioral 0384
 Clinical 0622
 Developmental 0620
 Experimental 0623
 Industrial 0624
 Personality 0625
 Physiological 0989
 Psychobiology 0349
 Psychometrics 0632
 Social 0451



COMPENDIO

Il presente lavoro esamina la poesia in lingua napoletana e particolarmente le opere di E. A. Mario, poeta e melodista *fin de siècle*, che diede un considerevole contributo alla storia della canzone.

La prima parte ci introduce alla poesia regionale partenopea, alla sua lingua per concludere finalmente con la poesia musicata: la canzone. L'ambiente prediletto è il *café-chantant*. Si dà uno sguardo d'insieme dei poeti dell'epoca includendo Salvatore Di Giacomo e la generazione dopo.

Mentre la seconda parte è dedicata all'autore. Descrive la sua vita, la sua arte e le sue opere, ricche di elementi popolari e specialmente classici, che lo coronarono di successo.

ABSTRACT

The present work examines the poetry in neapolitan language and particularly the works of E. A. Mario, *fin de siècle* poet and melody writer, who contributed considerably to the song history.

The first part introduces us to the neapolitan regional poetry as well as to its language to finally conclude with the poetry set to music: the song. The ideal atmosphere is the *café-chantant*. The poets of the time including Salvatore Di Giacomo and the generation after are surveyed.

The second part deals with the author. It describes his life, his art and his works, rich of popular and especially classical elements, which crowned him with success.

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage examine la poésie en langue napolitaine et tout particulièrement les oeuvres de E. A. Mario, poète et mélodiste de fin de siècle, qui contribua considérablement à l'histoire de la chanson.

La première partie nous introduit à la poésie régionale napolitaine, à sa langue pour conclure finalement avec la poésie mise en musique: la chanson. L'ambiance idéale est celle du café-chantant. On donne aussi un aperçu des poètes de l'époque en incluant Salvatore Di Giacomo et la génération qui suit.

La seconde partie est consacrée à l'auteur. On y décrit sa vie, son art et ses oeuvres, riches d'éléments populaires et surtout classiques, qui le couronnèrent de succès.

LA POESIA DI E. A. MARIO

LA POESIA IN LINGUA NAPOLETANA

La poesia regionale napoletana

La produzione poetica in lingua¹ napoletana ci offre un repertorio di tale amplitudine tematica e genetica da poter agevolmente rivaleggiare - almeno per quanto riguarda la dovizia - con quello in lingua toscana. Tenute presenti le avvertenze di Benedetto Croce circa l'annotazione e l'elaborazione tardiva (dal Barocco in poi) del vasto repertorio orale e la coscienza contrappuntistica² della

¹ Non ci pare opportuno addentrarci qui in una discettazione circa il valore di termini come "lingua", "dialetto", "lingua regionale", ecc. Da un lato le precedenti demarcazioni tra dialetto e lingua (*dialektos*, gioverà ricordare con Mario Alinei, entra nella lingua italiana a cura degli intellettuali fiorentini del Rinascimento, che lo caratterizzano come il «termine inferiore, subordinato, di un'opposizione che ha la "lingua" come termine superiore e prestigioso». *Lingua e dialetti: struttura, storia e geografia*, Bologna, Il Mulino, p.179. Il paradossale è che il termine *dialektos* fu utilizzato a più riprese per fare riferimento al volgare italiano contrapposto al latino!!!) dell'Ascoli, del D'Ancona, fino a Migliorini, Terracini e Schiaffini, non bastano più ad inglobare le nuove avvertenze che questa dicotomia suscita oggi (vedine il più ampio repertorio bibliografico sinora raccolto in Franco Brevini: *Le parole perdute*, Einaudi, Torino, 1990), dall'altro l'uso che uno fa di una lingua o di un dialetto ne determina la portata della letteratura riflessa o la validità (vedi Pinin Pacòt, *Poesie e pagine 'd pròsa*, Torino, Centro Studi Piemontesi, pp.318-319).

² Facciamo allusione alla famosa teoria dell'avvertenza dell'"altro", enunciata da Croce: la letteratura è dialettale non tanto perché si serve di un dialetto, ma perché ha coscienza di una letteratura "seria", in lingua "ufficiale", di fronte alla quale la lingua e la letteratura dialettali vengono a porsi come parodia, come caricatura, facendo cioè il "verso" alla letteratura ufficiale. Dialettale insomma in quanto non ha esistenza propria, ma solo riflessa; è questo il concetto ereditato da Franco Brevini che ha intitolato il primo capitolo del suo volume suscitato «Dal comico al sublime», proprio per rincarare questa accettazione del ruolo contrappuntistico della letteratura regionale: comico fino al Novecento per contrastare al sublime della letteratura italiana, sublime poi per gli intenti evocativi e di recupero della letteratura regionale nel Novecento. Siamo in netto disaccordo e con Croce e con Brevini (per non menzionare Mario Sansoni, epigono di Croce o Pier Paolo Pasolini, precursore del Brevini per il concetto della mistificazione dialettale e della categoria del "neodialettalismo") in quanto riconosciamo alla letteratura regionale una gamma di valori estetici del tutto indipendente e, se mai, in rapporto con modelli e

produzione in lingua regionale, una rassegna oggi della poesia napoletana ci porta a conclusioni del tutto diverse intorno al concetto di lingua poetica, di universalità del messaggio poetico in lingua regionale, di classicità e popolarità dei temi e della trattazione topica più ricorrente, ecc. Per i fini di questa tesi abbiamo adottato il termine di rigore nella letteratura critica più aggiornata, che è quello di "lingua regionale", ovvero "lingua napoletana".

Presso il vasto pubblico dei non addetti ai lavori, a livello nazionale, la fortuita citazione di brani tratti da canzoni entrate nel repertorio popolare lascia a malapena trapelare la presenza di un'articolatissima e sempre rinnovantesi compagine di generi letterari, quali la commedia, la tragedia (e di generi teatrali che esulano dalle classificazioni ortodosse nazionali, rispetto le quali tanto l'italofono Pirandello quanto il partenopeo De Filippo non trovano nessuna piccionaia atta ad accoglierli), l'elegia e la lirica, mentre per la poesia stessa, che ha sempre goduto di un rapporto e di una presa popolari impensabili a livello di poesia in lingua toscana, non è raro il caso di chi se ne è servito come strumento politico, sociale, religioso, ecc.³ La produzione poetica napoletana presenta due componenti ben distinte: una di origine popolare, che si è arricchita via via a partire dalle epoche più lontane, e una dotta, cui hanno con sapienza attinto gli autori del Settecento, e poi particolarmente quelli dottissimi dell'Ottocento, con l'intento

generi transalpini e questo non solo per la produzione novecentesca, ma anche per quella dei secoli precedenti, in cui la corrente farsistica e parodistica non è componente esclusiva e non è da intendersi in senso esclusivamente contrappuntistico. Ciò è molto importante per spiegare gli sviluppi della poesia in lingua regionale nel periodo immediatamente post-risorgimentale e poi primonovecentesco. Sarebbe infatti molto arduo chiarire non solo quantitativamente, ma soprattutto geneticamente la straordinaria fioritura poetica regionale se le sue premesse fossero solo delle scimiettature della poesia nazionale. Mentre si può concedere a Croce (e a Sansone) di non aver avuto dinanzi a sé che la tradizionale poesia regionale e una scarsissima campionatura novecentesca (Di Giacomo "scusato" come adattatore di poesia dotta e dunque asseveratore della natura "riflessa" della poesia regionale), Brevini non può certo beneficiare di questa attenuante.

³ Alberto Consiglio, *Antologia dei poeti napoletani* (Milano: Mondadori, 1973), pp.23-24.

dichiarato di innestarsi temi di Ovidio, di Catullo, di Virgilio, di Petrarca, ecc.

La lingua regionale campana e partenopea

A differenza della lingua pedemontana, le cui origini sono attestate da un documento le cui caratteristiche fonetiche e morfologiche chiaramente lo contraddistinguono, per la lingua regionale campana si segue il decorso consueto di tutte le altre parlate italiane centro-meridionali. Gli attestati e gli *exempla* ci giungono quando questa lingua, nelle sue caratteristiche fonetico-morfologiche, era già consolidata. Nell'epoca di Dante il parlare napoletano, chiamato il pugliese, (denomatosi dalla regione che formava lo stato più importante dell'Italia Meridionale) già esisteva. Le canzoni *Tragemì d'esta focora* e *Volzera che chiagnesse lo quatraro* citate da Dante nel *De Vulgari eloquentia*, riflettono espressioni chiaramente napoletane.⁴ Non bisogna dimenticare che il Boccaccio ha scritto in puro dialetto napoletano, dandoci una vasta produzione.⁵ Usato dapprima dal popolo, viene adottato come lingua avente funzioni ufficiali dal 1442 in poi, sotto il regno di Alfonso I d'Aragona. I discorsi, le leggi, i comunicati, tutto ciò che ha carattere ufficiale, vengono redatti in quella lingua. Purtroppo con la venuta di Ferdinando il Cattolico la lingua spagnola viene imposta, essa rimpiazza la parlata regionale nell'uso di corte e nelle funzioni notarili e legislative, creando in questo modo quello iato (endemico nella penisola italiana) tra lingua ufficiale e lingua popolare. Dopo aver perso importanza nell'uso letterario, nel secolo XVI il dialetto napoletano decade anche negli atti pubblici. Sopravvive nella letteratura popolare, nelle villanelle napoletane e nei canti del popolo. Con la fine del Cinquecento si ha la ripresa ed inizia il periodo aureo della letteratura napoletana, con Giambattista Basile (1575-1632) e Giulio Cesare Cortese (1575-1625). Nel

⁴ Alberto Consiglio, *Antologia dei poeti napoletani* (Milano: Mondadori, 1973), p.7.

⁵ Antonio Venci, *La Canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955), p.23.

Seicento a Napoli si moltiplicano le accademie. Nel teatro si manifesta la notoria maestria dei partenopei. Le semplici villotte o villanelle vengono a poco a poco rimpiazzate dalla canzone napoletana, rinomata dappertutto nel mondo. Nel Settecento i vari generi letterari si consolidano. Nel secolo XVII prospera una letteratura burlesca dialettale.

Rivoluzioni e sentimento popolar-nazionali

Con la rivoluzione napoletana e i vari moti insurrezionali, muoiono da eroi e da martiri a Napoli, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, le migliori forze intellettuali sotto i colpi congiunti di una monarchia e di un clero oscurantisti, coadiuvati da forze militari straniere.⁶ Nella capitale il giovane avvocato Luigi Settembrini grida rivolta e guerra contro Ferdinando II perché quest'ultimo è opposto a qualunque forma di progresso sociale e di innovazione culturale (oscurantismo). Con queste nuove idee di indipendenza e di libertà, la borghesia e il popolo si scatenano nel gennaio del 1848. La costituzione viene proclamata. Il popolo ricorda e canta l'avvenimento. Dopo aver sciolto la costituzione, Ferdinando IV, appoggiato dagli austriaci, ritorna a Napoli e il figlio Ferdinando II assume il trono. Nascono canti popolari satirici e burleschi su uomini ed avvenimenti del tempo che commuovono l'anima del popolo.

Il sentimento "nazionale" fa nascere la pietà verso gli eroi popolari. Ad esempio, il popolo che rammenta lo spaventoso massacro fatto del corpo dello

⁶ Un documento letterariamente esemplare e storicamente ineccepibile di questo burrascoso periodo ci ha lasciato lo storiografo napoletano Vincenzo Cuoco, corrispondente dell'abate Melchiorre Cesarotti e esiliato a Milano, dove fu mentore del giovane Alessandro Manzoni. Il suo «Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799», con la critica degli astratti schemi rivoluzionari giacobini e la denuncia della presenza francese, costituisce uno dei capisaldi del pensiero risorgimentale italiano. I suoi frequenti rinvii alla mentalità delle masse meridionali saranno il punto di partenza del pensiero gramsciano sulla questione meridionale.

sventurato Masaniello (1647), si infervora in modo tale che la storia viene trasformata in leggenda e Masaniello diventa eroe popolare. Col canto si rinfocola l'odio nutrito verso i principi, che lo avevano osteggiato.

Tra il 1820 e il 1850 il tema dell'amore senza passione, ma pieno di amarezze e di gelosie si manifesta nel canto.⁷

La poesia napoletana, sostenuta da fermenti popolari e da canoni classici assimilati ed educati con sapienza, diventa più dolce, più suasiva e s'arricchisce della vastissima tematica romantica e post-romantica con i grandi poeti dell'Ottocento.⁸

Come spiegare dunque la straordinaria fioritura, tanto in epoca pristina, quanto recente e recentissima, della letteratura in lingua regionale? L'illazione che essa soddisfaceva ad un fabbisogno popolare fino a tutto il Settecento, o magari a tutto l'Ottocento, non convince: la letteratura regionale produce generi tutt'altro che popolari⁹ più spesso che no era elitista e iniziatica; è improntata a matrice

⁷ Antonio Venci, *La Canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955), p.80.

⁸ Salvatore Di Giacomo (1860-1934), Raffaele Chiurazzi (1875-1957), Ugo Ricci (1876-1938), Luca Postiglione (1876-1936), Ernesto Murolo (1877-1926), Rocco Galdieri (1877-1923), Edoardo Nicolardi (1878-1954), Libero Bovio (1883-1942), E.A. Mario (1884-1961), Ferdinando Russo (1886-1927).

⁹ Si è troppo spesso fatta l'equazione regionale = popolare. Su quali gratuiti preconcetti si sia tracciato un simile parallelo appare chiaramente quando si esaminino la gamma lessicale, l'apparato stilistico e prosodico e la destinazione sociale di molta poesia regionale. Mentre ci soffermeremo più avanti sui connotati contraddistintivi del lessico e dell'apparato formale, basti qui ricordare come studi più recenti su Meli, Belli, Porta, Isler, Di Giacomo, abbiano chiaramente evidenziato il fatto che il destinatario ultimo di questi poeti non era il gran pubblico, ma delle cerchie più ristrette che spesso se la ridevano della dabbenaggine dei personaggi popolari, né più e né meno di quanto avveniva nelle novelle boccacesche o sacchettiane. Mentre questo è senz'altro il caso dell'Isler e del secondo Brofferio, per Porta si potrà parlare anche di autoderisione, cioè di nobiltà che ride della nobiltà, esattamente come era avvenuto nell'inesorabile autoironia del poema aristesco e nelle sapide scene del «Giorno» pariniane.

dotte e fa uso di lemmi e stilemi non facenti parte del lessico di frequenza giornaliero¹⁰ Inoltre occorre tener conto del fatto che la produzione in lingua regionale, dovunque in Italia, e a Napoli in particolare, tocca punte di massima produttività proprio a ridosso del Risorgimento e della prima guerra mondiale, cioè all'indomani di avvenimenti che avrebbero dovuto consolidare la cultura e la lingua nazionale, piuttosto che fomentare ondate di regionalismo.¹¹ Benedetto Croce, traduttore del Basile e studioso del Di Giacomo, si limita ad additare una sola delle tante causali della prolificità regionale: si tratterebbe di una reazione al toscano libresco e artificioso imparato sui libri per partecipare alla vita letteraria italiana.¹²

¹⁰ Ci si scorda spesso e volentieri che esiste una letterarietà in lingua regionale, non meno di quanto ve ne sia una in lingua nazionale. Ma mentre la letterarietà (intendasi l'impiego di vocaboli, individualmente o in raggruppamenti idiomatici) nella lingua regionale si ottiene per semplice recupero diacronico (parole cioè che sono state popolari, ma che non sono più d'uso corrente), nella lingua nazionale la letterarietà si ottiene con vocaboli e raggruppamenti sintattici che non sono mai stati popolari (es.: "l'ubere convalli" del Carducci o la sintassi ellenizzante dell'Ermengarda manzoniana - «sparsa le trecce morbide», o dell'Iliade montiana: «del pelide Achille l'ira funesta»). Per l'italiano, lingua che non aveva mai svolto ruoli di ufficialità religiosa o politica, il concetto di popolarità e di letterarietà è molto più arduo da definire che non per lingue "regionali" come il veneziano o il piemontese, che per secoli sono state lingue di stati indipendenti in cui hanno assolto funzioni politiche e sociali che scandivano inesorabilmente i confini della frequenza giornaliera.

¹¹ Non solo la produzione poetica nelle varie lingue regionali conobbe apici quantitativi all'indomani dell'unificazione nazionale, ma la letteratura italiana - che aveva prodotto i capolavori romantici almeno un trentennio prima del 1861 - conosce un ristagno notevole nel ventennio che segue all'unità e che precede la stagione verista. Sul mancato appuntamento tra letteratura nazionale e grandi avvenimenti politici si sono pronunziati in molti (da Gramsci a Asor-Rosa); basterà qui puntualizzare un fatto spesso sottaciuto: il verismo italiano, dalla Sicilia di Verga e Capuana, alla Napoli della Serao e alla Sardegna della Deledda, è un movimento di fortissima dosatura regionale, sia come recupero linguistico (meglio sarebbe dire, in certi casi, "pastiche" gaddiano), sia come tipicità dei contenuti.

¹² Sull'"estraneità" e "letterarietà" del toscano a Napoli troviamo ampi attestati nell'autobiografia vichiana (se già non bastasse la sintassi della «Scienza nuova» a confermarcelo), ma soprattutto nelle sapide e ammiccanti pagine della vita desanctisiana, dove ci parla della scuola purista del maestro Basilio Puoti. *Dulcis in fundo*, senza voler dissacrare gli altari dei santi, non andrà scordato il fatto che Croce stesso, che redasse più di cinquanta volumi in italiano, parlava con una tale inflessione partenopea da rendere i suoi rari discorsi difficilmente intelleggibili.

Napoli, centro culturale, musicale, teatro unico, forniere di osmosi continue e felicissime tra tradizione popolare e tradizione aulica, incoraggia l'impiego della lingua regionale, la quale conosce nella seconda metà dell'Ottocento una feracità senza precedenti. Mentre il paradigma della produttività trascinante post-unitaria tende ad affievolirsi nelle altre regioni verso la fine del secolo, a Napoli il dialetto interessa e coinvolge tutti i livelli della produttività, dal teatro al *café-chantant*, dall'avanspettacolo al feracissimo ed ammiccante mondo della canzonetta. Unica parabola che possa sincronicamente compararsi alla fortuna della parlata partenopea è l'affermarsi - quasi eroico nel suo isolamento e oblio - *provençal*, se pur con livelli di popolarità del tutto diversi: il popolo non ama farsi ricordare la propria nobiltà passata quando più non la possiede e piuttosto amministra un'impenitente eutanasia alla lingua caduta in disuso: da questo punto di vista il compito di Di Giacomo e di E. A. Mario appariva assai meno arduo di quello di Frédéric Mistral.

Negli agili bozzetti della poesia napoletana confluisce ben più che macchiettismo e letterarietà di contrabbando: vi è pure una forte carica di realismo sociale, *conditio sine qua non* per la sua accettabilità presso quel popolo che si vuole e si sa oggetto e soggetto di quella che è la più ferace e spigliata delle poesie regionali. Questo non significa paludare o travisare povertà o dramma sociale, ma usufruirli come dati di partenza di una vocazione poetica che, tra l'altro, si cibava anche dell'estrema indigenza del proprio substrato sociale. Infatti da questa prospettiva va capito il realismo di una Matilde Serao o la scapigliatura sui *generis* di Salvatore Di Giacomo e di Ferdinando Russo.

La Scapigliatura napoletana raggiunge l'apogeo negli ultimi due decenni dell'Ottocento e vi sarebbe rimasta almeno altrettanto tempo nel nuovo secolo se lo scoppio della prima guerra mondiale non avesse portato ad una brusca battuta d'arresto ogni *badinage* e ogni imbronciato conformismo letterario della *belle époque*. Ecco la stessa, improvvisa scansione cui giungono letterati di ben più

programmatico impegno, come Renato Serra, o Robert Musil, mentre sul fronte russo è tutta una generazione che improvvisamente tace.

La stasi del mondo poetico napoletano allo scoppio della prima guerra mondiale tuttavia è eloquente prova dei valori morali, sociali e filosofici che entrano a far parte del risveglio delle anime e della coscienza in quel periodo che potremmo ben definire come "el siglo de oro" della poesia napoletana.

Questo risveglio artistico napoletano coinvolge le fantasie e trova modo di esprimersi in qualsiasi circostanza. La lingua partenopea, comune e consentanea a tanti scrittori, poeti e drammaturgi, si rivela come l'avvenimento determinante che porta gli artisti letterari ad esprimersi nei modi di un'arte popolare, a celebrare la donna, l'amore, il chiaro e netto paesaggio meridionale, i sentimenti e le passioni più immediate; nel loro ricollegarsi agli antichi cantastorie e trovatori, alle scuole prosperate in Sicilia e in Toscana, nel Medio Evo, ai menestrelli e ai giullari, essi fanno diventare la lirica del loro tempo viva e attuale, mettendola a contatto diretto con il pubblico. I poeti napoletani si servono dei metri chiusi e classici tradizionali; sono gli ultimi cantori ispirati da ritmi ordinati. Il loro lessico è costituito da metafore e da immagini forse inusitate nel repertorio nazionale, ma che costituiscono un codice collaudato e via via approvato di intesa e di comunicazione tra pubblico e artista, all'interno d'una temperie che, come quella provenzale, nella sperimentazione giornaliera e nella spietata eliminazione del vezzo e della scoria, non conosce la possibilità di un verdetto d'impopolarità o di mediocrità evocativa. Non c'è posto per il timido, il forzato, l'approssimativo, il posticcio, il mediocre nei certami coronari che devono strappare cibo, grazia, fama e ospitalità dalle parche mani dei signori occitanici, come non c'è posto per ciarpame nei repertori napoletani cui lo spietato volgo deve dire entusiasticamente di sì.

Perché Di Giacomo, Russo, come gli altri poeti Capurro, Cinquegrana, Costagliola, Chiurazzi, Murolo, Postiglione, Galdieri, Nicolardi, Viviani, Bovio e

Mario, suscitano rispetto, considerazione e ammirazione presso il pubblico? Proprio perché la poesia *fin de siècle* trova una vasta diffusione nella mente e nell'anima del popolo.

Con l'arrivo dell'ermetismo, sorto in Italia negli anni susseguenti alla prima guerra mondiale, la letteratura in lingua acquista più raffinatezza e rifiuta i canoni della poesia tradizionale.

La poesia regionale rimane ancorata a schemi espressivi e prosodici obsoleti e si dissolve irrevocabilmente quella temperie magica in cui i canoni del letterato aulico e di quello regionale si compativano e combaciavano. La poesia in lingua all'accusa di rozzezza assomma ora quella di desuetudine nei confronti della scomoda gemella demotica, mentre quest'ultima non trova più punti d'aggancio con l'afasica fenomenologia del modernismo, futurismo ed ermetismo in voga dopo Vittorio Veneto e la morte degli ultimi vati "nazionali".

Ma a cavallo dei due secoli, come i provenzali, i napoletani diventano i protagonisti di un risascimento poetico. Non sono i miti cristiani e cattolici che attirano i napoletani, ma la natura, le vicende quotidiane. La natura pare quasi trasferirsi di peso nei sentimenti poetici, nei suoni e nei ritmi musicali.

Il romanticismo post-letterario osteggia l'accademismo. Napoli appare tutta nuova. La Scuola di Posillipo e la musica influiscono sulla sensibilità artistica dei popoli non ne modifica le condizioni sociali, ma ne affina i canoni di ricettività artistica.

Accanto alla poesia, la pittura ha a Napoli il suo massimo splendore nella seconda metà del secolo diciannovesimo. Di Giacomo e Russo frequentano molti pittori. Edoardo Dalbono è il più vicino per le sue tele nette, arabesche di tinte e di colori leggeri, talvolta evanescenti. Morelli e Palizzi, romantici e scapigliati,

dipingono il loro realismo, equilibrandolo e temprandolo in un espressivismo figurativo.

Di pari passo, nella seconda metà dell'Ottocento, la poesia napoletana contiene forme sobrie e misurate, modi intuitivi; dà importanza ai fatti semplici e perfino minimi; rappresenta i sentimenti nativi e ingenui degli uomini. La letteratura meridionale ha compreso perfettamente le classi disagiate, umili, popolari. Grazie agli scrittori dialettali, il movimento letterario e giornalistico a Napoli prende uno slancio senza precedenti.

In questo periodo aureo di rinascita poetica, c'è anche un risveglio critico. *L'Estetica* di Benedetto Croce parla di intuizione lirica e creatrice, ragiona su un reale che si converte in ideale: perché la poesia è la metamorfosi, la trasformazione di sentimenti, sentimenti che raggiungono la bellezza suprema, la forma letteraria imperfettibile. Da un punto di vista storico, la critica idealistica di Croce coincide con il movimento di arti di pensiero, già in corso di realizzazione, a Napoli, grazie alla Scapigliatura.

Che fossero poeti in lingua regionale, pittori, novellieri, commediografi, tutti si appellano direttamente al reale, ma senza alterarlo in modo grottesco, senza renderlo povero nei suoi elementi vitali e fondamentali. Realismo vuole significare impegno spirituale. I valori della vita con la Scapigliatura napoletana si vedono riconfermati.

Questa letteratura, specialmente in questo periodo, cerca di raggiungere il bello e il melodioso secondo gli antichi esempi della saggezza e della poesia di ispirazione mediterranea, quando il verismo venuto dalla Francia, dopo il 1870, si era invece espresso con grande dovizia di terminologia specifica: il realismo da *calepin*.

La poesia dialettale a Napoli si apre alle composizioni brevi, alle canzoni che facilmente raggiungono le masse; tende a propagarsi fra i ceti popolari e medi. Le opere del Viviani dipingono la Napoli dei vicoli rumorosi, dei bassifondi, degli intrichi umani che vibrano di lamenti e di voci dolorose.

Il regno delle due Sicilie e, con esso, la capitale, è annesso all'Italia nel 1861. Con l'unificazione politica, il Mezzogiorno deteriora soprattutto culturalmente ed economicamente: impera l'analfabetismo e si sviluppa il brigantaggio, ma si vede ridotto il fossato fra classe povera e agiata. Si afferma la borghesia e si distrugge l'aristocrazia in Sicilia, quadro chiaramente scandito in *Mastro Don Gesualdo* di Verga, ne *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa e ne *La signora Ava* di Francesco Jovine.

Il verismo a Napoli rappresenta una esigenza morale divenuta necessità estetica. Una sfumatura popolare ha la Scapigliatura napoletana perché la verità fondamentale della vita verificata nei valori tradizionali e secolari alberga nella coscienza del popolo.

Le canzoni si sviluppano nel tempo con le poesie originali e popolareggianti. I musicisti di vocazione eleggono i suonatori ambulanti come mentori e compagni.

Non si può stabilire una differenza fra canzone e poesia perché le autentiche, vere canzonette anche loro hanno una vocazione d'ultimo ordine e più spesso che nascono come poesia di pieno diritto. I maggiori poeti dialettali della seconda metà dell'Ottocento, a cominciare da Salvatore Di Giacomo, hanno la loro raccolta di canzoni o canzonette musicali d'amore. Alcune canzoni apparse tra la fine del secolo scorso e il principio del presente sono composizioni poetiche divenute poi classiche. Basterà ricordare: *A Marechiaro* del Di Giacomo, *'O Sole mio* di Giovanni Capurro e *Santa Lucia luntana* di E. A. Mario. Diventa arduo a questo punto stabilire caso per caso, poeta per poeta, fase per fase, chi o che

cosa sia causa o effetto: ogni poeta componeva, come ai tempi d'un Metastasio o d'un Casti, con la coscienza di una possibile, anzi probabile, musicalizzazione dei propri versi e quindi con una duplice, ma sopita avvertenza tanto per la malleabilità del verso, quanto per la sua usufruibilità a livello popolare.

A Napoli, la lingua regionale era passata per fasi alterne. La stessa canzone raggiunge il suo acme in quegli anni memorabili anche perché si unirono musicisti di molto talento a scrittori dotatissimi: da F. P. Tosti a Mario Costa, da Enrico De Leva a Di Capua, da Gambardella a Falvo, da Tagliaferri a Nicola Valente.

Vale la pena di precisare che dopo il duro colpo causato dal colera, Napoli si getta con fervore nel rinnovamento di tutta la sua compagine culturale, sia in campo letterario che artistico, dal 1880 al 1914. La città si rivela fra una delle più intellettualmente animate in Italia.

In che consiste questo rinnovamento? Nella rinascita della grande poesia regionale e nella canzone, che è la sua più compiuta espressione d'arte.

Tutto questo, scrive Mario Stefanile,¹³ avviene proprio quando Napoli passa da uno stato prospero e forte a uno debole: non viene più considerata la grande capitale come Vienna o Parigi; la povertà aumenta vertiginosamente; le autorità si trovano in difficoltà.

Quando nel 1961 muore E. A. Mario, lo stesso Stefanile asserisce che egli era l'ultimo rappresentante di quell'epoca, l'ultimo aedo in grado di rappresentare

¹³ Mario Stefanile, *Labirinto napoletano* (Napoli: E.S.I., 1958), p.6.

la realtà sentimentale e umana.¹⁴

Antonio Venci definisce la canzone napoletana spontanea e pura manifestazione del popolo, perché essa riesce ad esprimere i sentimenti in un modo commovente e con uno spirito musicale che rappresenta il senso interno, la fine della giornata di lavoro, la stimolante esaltazione di gioia, di passioni, di visioni; l'ispirazione del popolo, l'agitazione di mare, di desiderio, di profumo di giardini; descrive le debolezze le memorie, i ricordi. Il cielo limpido, l'aria che giova alla salute, il clima dolce partenopeo destano i moti nell'anima del popolo.¹⁵

¹⁴ Mario Stefanile, "L'ultimo trovatore". Articolo pubblicato nel quotidiano *Il Mattino*. Napoli, 22 giugno 1961.

¹⁵ Antonio Venci, *La Canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955), p.7.

LA POESIA MUSICATA (LA CANZONE)

L'origine della canzone nella produzione piedigrottesca risale alla tradizione nelle campagne.

Dai campi nascono poeti che compongono all'improvviso e poi divulgano le loro canzoni le quali vengono modificate via via dal popolo; diventano opera della collettività e si trasmettono oralmente. La vera letteratura dialettale napoletana inizia nel Cinquecento.

Quanto a Piedigrotta, in base alla leggenda nella notte del 7 all'8 settembre 1353, la Vergine appare nel medesimo tempo a tre religiosi, Maria di Durazzo, monaca del Castello dell'Ovo, a un eremita e ad un frate, Benedetto, nel convento di S. Maria a Cappella, rivelando il luogo ove era stata nascosta e chiedendo di essere reintegrata al culto dei napoletani. Antonio Venci pensa che questa festa abbia origine nei primi spettacoli drammatici, come quelli celebrati per il trionfo di Alfonso d'Aragona per il possesso del regno di Napoli.¹⁶

Sotto il dominio spagnolo, nel 1600, continuano le costumanze con tornei, giostre, danze, feste di tori, mascherate di Carnevale. Intervengono ufficialmente con sfarzo il Viceré e la Viceregina e anche Don Giovanni d'Austria.

Nel 1652 vi partecipano marchesi, principi e duchi; si vedono caroselli, cavalcate e carri dell'abbondanza. Nel Settecento, si svolgono in autunno corse di barbari, quadriglie, cuccagne; si esibiscono le celebri mascherate dei Musulmani avviati alla Mecca nel carnevale del 1779.

¹⁶ Antonio Venci, *La Canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955), p.82.

Con Carlo III di Borbone, la celebrazione piedigrottesca si innalza a parate regali: regnanti in berlina, gran seguito di cortigiani. L'otto settembre del 1814, a Napoli il re Gioacchino Murat, con la regina e la famiglia, sfila in parata verso la chiesa di Piedigrotta.

Nelle sue ricordanze il Settembrini menziona che annualmente, alla festa di Piedigrotta, il popolo napoletano, va alla grotta di Pozzuoli dove uno sfida l'altro con canto improvviso. La più bella canzone vince e si ripete da tutti. Nel 1819 l'illuminazione a gas, le ferrovie e la canzone *Te voglio bene assai* sono tra le cose da non dimenticare.

Nel 1860 interviene Garibaldi alla parata e poi nel 1861 il Cialdini.

Inizia nel 1848 la canzone patriottica. Il popolo canta improvvisamente quando Ferdinando II (il Re Bomba), concede la costituzione. Si producono poi canzonette per la festa di Piedigrotta; i vari motivi possono prendere l'ispirazione dall'illuminazione a gas, dalla venuta degli ambasciatori, re o papi a Napoli o dell'ultima moda. Che sia la tarantella o la nenia, l'elogio o la caricatura, la strofa passionale o quella satirica, tutti prendono parte alla gara. Grazie al nuovo sentimento patriottico, la canzone risorge con la venuta di Garibaldi a Napoli e col movimento risorgimentale del 1860.

Con il canto *'A nocca*, *La coccarda rossa*, il popolo si agita con fanatismo ed entusiasmo quando Garibaldi va a Piedigrotta in parata. La dittatura del 1860 impedisce la parata militare, quindi il popolo trasforma la festa piedigrottesca in un diletto gastronomico. Essa viene interrotta dal 1860 al 1876 e viene ridotta solo alle sacre funzioni. Nel 1884 per via del colera la festa viene differita e riprende nel

1894.¹⁷

Con la fine del secolo XIX, la serenata acquista nuovo vigore. Ferdinando Russo e Salvatore Di Giacomo ne rispettano l'origine dai canti e dai costumi tradizionali. Per primo, i cantanti interpretano il canto della serenata nello spettacolo di varietà, che poi arriva al popolo, molto ricettivo, che lo diffonde. (*Maria Ro'*, *Serenata napoletana* del Di Giacomo; *Scétate* del Russo).

E. A. Mario compone e musica le serenate *Buongiorno a Maria*, dolce mattinata, *Ddoje serenate*, nelle quali il poeta manifesta la delusione e il sentimento ironico di due innamorati che dedicano il loro canto alla stessa donna e *Serenatona*, che amplifica l'usanza della serenata dato che l'orchestra che accompagna il canto sarebbe composta di duecento mandolini, cento chitarre ed ottanta contrabassi.¹⁸

La barcarola, detta anche marinaresca, fu cantata per secoli dalle popolazioni di marinari e di pescatori. Il suo massimo sviluppo si ha nell'Ottocento.

Poeti e musicisti si ispirano agli elementi di questi canti per creare i loro canti popolareschi. Tra l'altro ne troviamo testimonianze nella toponomastica delle costiere di Amalfi, di Sorrento, di Napoli: *La Fata d'Amalfi*, *Santa Lucia*, *La vera sorrentina*, *Lo marenaro nnamurato*, *La marenarella*. Sono da ricordare alcune celebri barcarole: *Fore mare* di E. A. Mario, *'A Sirena* del Di Giacomo e di V. Valente, *Luna nova*, del Di Giacomo e di Mario Costa, *Piscatore 'e Pusilleco* di Ernesto Murolo e di Ernesto Tagliaferri, *Tu sola* di Ferdinando Russo e *A vita è nu*

¹⁷ Antonio Venci, *La Canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte* (Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955), pp.86-88.

¹⁸ Sebastiano di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900* (Napoli: Fausto Fiorentino Editrice, 1982), p.113.

suonno di Libero Bovio, musicate da Salvatore Gambardella

Data da una tradizione antichissima la posteggia, quel piccolo complesso di suonatori e cantanti che intrattiene gli avventori nelle trattorie risale al rapsodo greco, ai menestrelli e i troveri del Medioevo. Seguono gli antichi cantori girovaghi, la cui attività consiste nel portare i canti dalla Corte al popolo delle campagne e dei borghi e viceversa i canti del popolo alla Corte e alla città. Durante il Rinascimento, essi prendono parte al rifiorire della canzone dialettale trovadorica e troviera. La posteggia ottiene grande successo in Italia ed all'estero tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento.

L'Ottocento rappresenta uno dei più ricchi e interessanti periodi della vita della canzone napoletana.

Sebastiano Di Massa, nel suo libro intitolato *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900* descrive concisamente l'evoluzione della canzone prima dell'Ottocento, per soffermarsi poi più a lungo sui due secoli principali. Nell'Ottocento la rigida strofa dello strambotto, nella villanella diventa agile, con un ritmo variato. In seguito emerge una musicalità dal ritmo stesso della poesia. Vengono espressi concetti semplici che riflettono la sensibilità profonda e priva di complicazioni, tipica dell'indole del popolo. Quanto alle passioni, predominano l'amore e la melancolia.

L'opera buffa gioca un ruolo fondamentale nella formazione della canzone napoletana.¹⁹ Dopo il barocco, essa rappresenta la realtà del costume della

¹⁹ Sebastiano Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900* (Napoli: Fausto Fiorentino Editrice), p.239.

Egli scrive che "Decisivo è stato l'influsso dell'Opera buffa sulla definitiva formazione della canzone napoletana. Dopo il lungo periodo barocco, che preferiva l'iperbolico e il sorprendente, anche nel comico, alla osservazione della realtà ed alla cura di renderla in modo esatto, l'opera buffa ha rappresentato generalmente la semplice realtà del costume

plebe napoletana con la sua morale particolare. Bartolomeo Capasso (1660-1745) osserva che il dialetto napoletano scritto dai classici Giambattista Basile, Giulio Cesare Cortese, Nicolò Capasso, Filippo Sgruttendio aspira sempre al burlesco e contiene spesso una comicità licenziosa. Inoltre esprime una forma di poesia colma di passione e tenerezza presente negli antichi canti popolari e libretti del 1700

Alla fine del Cinquecento, come sostiene Sebastiano Di Massa, i musicisti si ispirano agli elementi presenti nella musica del popolo.²⁰

L'ispirazione popolare continua ad essere in vigore per la musica melodrammatica anche durante il periodo successivo a quello di Verdi (Mascagni, Puccini...).

Nella prima metà dell'Ottocento si sviluppano delle canzoni suscitate da avvenimenti di vita cittadina, da tipi caratteristici, da usanze popolari. I poeti scelgono come personaggi umili artigiani che raccontano le sofferenze e le pene del loro sfortunato mestiere e che lodano anche le sorti in amore. Da ciò derivano le macchiette e le canzoni drammatiche che non sono in effetti canti d'amore, ma scene di vita.

Il Maestro Vincenzo di Meglio ha raccolto 150 celebri canzoni napoletane nel suo *Eco di Napoli*. Contiene canti antichi, anonimi e successivamente quelli degli autori dell'inizio dell'Ottocento. Ne menziona alcune Sebastiano Di

della plebe napoletana, ma anche quella di particolari disposizioni morali e di particolari affetti di essa".

²⁰ Ibidem, p.244: "...alla fine del Cinquecento il popolo riaccogliesse dalle musiche colte gli elementi che i musicisti avevano elaborati o nobilitati prendendoli dal patrimonio musicale del popolo."

Massa:²¹ *Ricciolèlla* evoca le villanelle del Cinquecento, seguita da *Lavandaje del Vomero*, *Michelemmà*, *Fenesta che lucive*, *Fenesta vasca* e *Santa Lucia*, nelle quali si fanno presenti le voci ar..che. *Antonìa* rassomiglia alla canzone cinquecentesca, popolare e cittadina; serve a lodare la fanciulla amata mediante i propri adornamenti.

Cannetella è il primo tipo di canzonetta di guappi. *Cicerenella* mostra la canzone a ballo tipicamente cittadina; *La fiera de Mast'Andrea* e *La Tarantella* rappresentano i tipi tradizionali della canzonetta leggera napoletana con ritmo disinvolto. *La Fata d'Amalfi*, una serenata, la cui melodia rappresenta fedelmente la cadenza delle cantilene della gente di mare. In qualcuna di queste canzoni si esalta la bellezza della campagna. La solitudine campestre risponde alla migliore evasione quando l'amore procura tristezza e afflizioni.

Cicilia, canzone drammatica, è la storia della fanciulla fedele al suo soldato, il quale viene condannato dal Capitano che vuole vendicarsi per non essere riuscito a farla innamorare.

Tiritomba, *Trippole trappole*, *Drunghe Drunghete*, *Zompa Ilari Ilirà* sono mottozzi settecenteschi. *Lo Cardillo*, *La Palumella*, *La Scarpetta*, canzonette chiamate cittadine, raccolgono un gran successo. *Lo zoccolaro*, *Le tiramole*, *Venno li sciure*, *Masto Rafele*, *La guappa*, *Pagliaccio*, *Pascalotto*, *La cranciosa* e altri canti sono ispirati a tipi del popolo.

Sebastiano Di Massa rileva l'importanza data dai nuovi canzonieri ai richiami e alle voci dei venditori ambulanti. Elemento che influisce sulla poesia e sulla

²¹ Ibid. pp.250-258.

musica della canzone napoletana che precede la rinascita di quest'ultima.²²

Le canzoni dell'inizio dell'Ottocento sono imbevute di tonalità patetiche che quasi scompaiono a metà del secolo. Rossini, Donizetti e Bellini esercitano una certa influenza sulle migliori canzoni.

Nei testi si parla raramente di nostalgia, di melancolia, di passione, di sole, di natura, di cielo. I motivi che ricorrono di più sono gli scherzi, le feste, i mestieri, le danze, i tipi, le ironie, le onomatopie. Vengono composti dei versi di scarso valore.

Con musica non curata, mediocre al livello dei ritornelli, delle strofe, degli accompagnamenti, le canzoni fra 1840 e 1880 sono prive di caratteristiche definite.

Dopo l'80 il musicista Mario Costa mostra di essere un inventore ingegnoso di melodie, molto sensibile, come pure Eduardo Di Capua, Vincenzo Valente e Francesco Paolo Tosti, che godono di fama ben meritata, assieme a Salvatore Di Giacomo e ad altri poeti. La canzonetta si afferma, interrompendo bruscamente il rapporto con la musica melodrammatica.

A che cosa si può attribuire il principale impulso al nuovo sviluppo della canzone dell'Ottocento?

Al fenomeno del servizio militare prestato volontariamente, fenomeno tipicamente italiano, ingenerato dalle guerre per l'indipendenza e anche all'interesse per il canto popolare delle regioni italiane, che improvvisamente si ravviva.

²² Ibid. p.259.

Il canto popolare trova l'ambiente opportuno per svilupparsi nella guerra del 1915-1918,²³ tra le file dei combattenti. Nascono i canti di trincea. Confermano la capacità del popolo ad esprimere le sue speranze, i suoi affetti, la sua fede in canti semplici e intensi.

Ogni soldato, di ogni paese, ogni regione contribuisce ad alzare un canto di sfida verso il nemico, il cordoglio dei giovani arruolati morti, il ricordo delle persone amate, la totale fiducia nella vittoria finale.

²³ Sebastiano Di Massa, Op. cit., p.270: "Abbiamo potuto constatare nella guerra del 1915-1918 come in una comunità di giovani, quale è quella costituita dall'esercito combattente, anche di fronte ai più gravi pericoli, pur nelle condizioni della massima tensione degli animi, il canto popolare trovi l'ambiente propizio per la sua nascita ed il suo sviluppo: i canti della trincea"....

UN AMBIENTE MUSICALE PARTICOLARE: IL CAFÉ-CHANTANT

Il "Salone Margherita" viene aperto nei locali sotterranei della Galleria Umberto I, una settimana dopo l'inaugurazione di quest'ultima avvenuta il 9 novembre 1890.

Matilde Serao, un'attenta cronista, descrive la serata, la splendida sala con le sue luci, i dipinti di sedici belle figure di donne, notando la presenza di personalità di alta condizione sociale: le Principesse Pescara, Gerace e Pignatelli, le Contesse Torrequadra e da Feld, come pure l'Onorevole Ruggero Bonghi, parlamentare, pubblicitista, filosofo. La Serao elogia inoltre le cantante Rosa Dorner, ungherese e Dora Parner, viennese.

Ma purtroppo il "Salone Margherita" attraversa dei momenti difficili. Per evitare il definitivo fallimento del locale, i cavalieri Giuseppe Marino ed Eduardo Caprioli, in qualità di uomini intuitivi ed esperti negli affari, gestiscono il "Salone Margherita" un anno dopo quello spettacolo, che aveva riscosso un esito favorevole. Contribuiscono a far sì che il Salone e suoi spettacoli acquisiscano la stessa fama degli altri esistenti nello stesso periodo in Italia e anche nelle principali capitali europee.

Il "Moulin Rouge" a Parigi, centro europeo e mondiale della *belle époque*, sorge un anno prima del "Salone Margherita" (nell'ottobre del 1889). Dopo una crisi fallimentare, il "Casino de Paris", (1890) aperto nei mesi invernali, si giova di una lunga prosperità, mentre d'estate il "Jardin de Paris" prende il turno degli spettacoli. Si esibiscono *chansonniers*, equilibristi, domatori...

A quel tempo Vienna si distingue per la sua spensierata e gaudente atmosfera. Mantiene viva la tradizione degli eleganti locali di divertimenti ai quali

danno vita musiche leggere. Un perfetto esempio della *joie de vivre*.

Emerge in quella città il "Colosseum", reputato caffè-concerto, il più elegante d'Europa. Offrono eccellenti spettacoli di varietà l'"Orfeum", il "Ronacher", "Fin de siècle" e l'"Eldorado". Nel frattempo la Germania prepara con rigore giovani per il ballo e il canto.

Sorgono anche a Berlino locali come il "Reichshallen", l'"Apollo", il "Wintergarten", ad Amburgo l'"Hansa Saal", a Pietroburgo l'"Alcazar", il "Krestowsky", l'"Acquarium", a Budapest il "Somossy", a Londra l'"Empire Palace", l'"Holborn", l'"Alhambra", il "Canterbury" e l'"Oxford", a Parigi les "Folies Bergères", l'"Olympia", il "Parisiana", la "Scala", il "Bat-ta-clan" e la "Cigale". Sono locali frequentati da coloro che cercano svaghi e facili compagnie.

Come Parigi e Vienna, anche Napoli è uno dei centri europei che conduce vita gaia.²⁴ Attira sempre viaggiatori a causa del suo paesaggio incantevole, della sua vita sociale e del suo popolo.

Bisogna capire che l'inaugurazione del "Salone Margherita" non è un fenomeno isolato, ma scaturisce da un lungo e duro lavoro.

Sorge il *café-chantant* come forma di spettacolo parallelo alla rinascita della canzone napoletana nel 1880 e al suo rapido sviluppo.

Grazie alle pubblicazioni "Passatempo musicali" (1826-1847) e "Mélodies de Naples et ses environs" (1841) di Guglielmo Cottrau (nato a Parigi nel 1797 e morto a Napoli nel 1847), che è editore, musicomane e un appassionato del canto

²⁴ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969), p.18.

popolare e specialmente di quello napoletano, la canzone partenopea viene diffusa ed è di moda in tutta Europa. Dopo la morte del padre, il figlio Teodoro prosegue l'opera di quest'ultimo.

La canzone insomma viene a costituire un'attrazione per qualsiasi tipo di pubblico. Lo spettacolo teatrale, la "periodica" (frequentazione di salotti o improvvisate riunioni domenicali o feste familiari per la piccola e media borghesia) e i "casotti" (teatrini allestiti in una baracca o in un interrato, nati dalla necessità dello spettacolo negli strati popolari e plebei) prendono parte alla diffusione della canzone. La canzone si diffonde indirettamente nelle commedie, drammi o lavori di teatro in dialetto, seguendo la tradizione della commedia del Settecento e dell'opera buffa.

La "periodica" durante il regno dei Borboni suscita grande interesse ed assume particolare rilevanza nella vita sociale e nel costume popolare partenopeo. Descrive un'epoca, quella di una vita modesta, che non presenta rischi economicamente per la piccola e media borghesia.

Bisogna ricordare la "periodica" rispetto alla canzone. Si sviluppa a poco a poco una particolare funzione del canto che contribuisce al sorgere del *café-chantant*.

A Napoli prima e dopo del 1835, oltre alle "periodiche", ricorrono spesso le feste offerte dalle famiglie benestanti in occasione di matrimoni, fidanzamenti, cresime, battesimi, onomastici.

Ma è soprattutto la "posteggia", un complesso di suonatori che accompagna i cantanti o il cantante che contribuisce di più a tale propagazione. I posteggiatori si esibiscono nei *café*, nelle trattorie, per i vicoli, per le strade. All'estero, in Francia, in Russia, in Germania, in Inghilterra ottengono un successo

strepitoso. Il popolo riprende le sue canzoni: si ascoltano canticchiare i lavoratori, i barbieri, le stiratrici.

Vale la pena notare che il vigoroso sviluppo delle nuove canzoni si manifesta dapprima tra il popolo, che le intende e le canta, proprio perché esprime il suo umore e poi subito interessa gli editori di musica. Genera una notevole attività commerciale e industriale.

Di Massa mette in evidenza l'importanza portata in quegli anni al *café-chantant* nella vita cittadina napoletana.²⁵ Cittadini di tutte le categorie si soffermano per un periodo di tempo al *café*: si radunano per conversare, per discutere di problemi di carattere sentimentale, d'affari, ecc. Le numerose birrerie e *café* napoletani alla fine dell'Ottocento sono affollati di gente: quelli del centro sono aperti ai borghesi e agli aristocratici, mentre quelli delle periferie e dei vicoli al popolo. Questa folla costituisce un pubblico ideale per uno spettacolo leggero, ma pur sempre d'afflato universale.

Vista la popolarità dei canti, qualche proprietario di locale assume cantanti durante le ore di punta, di solito la sera. Nel "Caffé del Commercio", il primo *café-chantant* a Napoli e nell'Italia meridionale, situato all'angolo di Piazza Francese al Porto, Luigi Stellato propone le sue canzoni al pianoforte, verso il 1880. Il luogo si gremisce di gente a tal punto che il padrone è costretto a far pagare l'ingresso.

Al *café-chantant* fa seguito il *variété*, il cui modello è preso dal *music-hall* inglese e francese. Illusionisti, acrobati attirano il pubblico.

Madama Bertini, cantante lirica, debutta nel 1883 all'inizio dell'attività del "Caffé del Commercio", cui fan seguito con successo altri cantanti.

²⁵ Ibidem, p. 31.

In prosieguo di tempo acquistano notorietà locali più importanti: la "Birreria Monaco" (1891) in Piazza Municipio; il "Caffè Maffei", in via Principessa Margherita, all'angolo con via Marino; il "Caffè Diodato" (1895) all'aperto in Piazza Dante; il "Caffè Vigilante", in via Firenze al Vasto; il "Vermouth di Torino", a Santa Lucia; il "Caffettuccio", in via Costantinopoli, dove incomincia la sua attività artistica Gennaro Pasquariello. Per i loro buoni cantanti si segnalano i seguenti locali: lo "Scotto Jonno", "El Recreo", il "Monte Majella" e lo "Strasburgo", tutti affollatissimi. Il "Caffè Turco", poi il "Caffè Tripoli", con un ampio spiazzo circondato da uno steccato, in Piazza Plebiscito, intraprende lo spettacolo all'aperto nell'estate del 1898. Intorno al 1900, il "Caffè Calzona", altro locale molto frequentato, accoglie le bionde dame viennesi come cantanti. Il "Caffettuccio" e il "Gambrinus" sono fra l'altro i locali più raffinati.²⁶ A mano a mano si nota un cambiamento molto importante nell'evoluzione del *café-chantant*.

Il *café-chantant* subisce una trasformazione: dalle strette birrerie della periferia, dai piccoli caffè, si sposta in locali spaziosi, preferibilmente nel centro della città. Ciò comporta un perfezionamento dello spettacolo. Si ricordano il "Padiglione cinese", l'"Arena Olimpia", il "Teatro Masaniello", il "Teatro Petrella".

Come già menzionato, nell'autunno del 1890 si inaugura l'apertura del più elegante *café-chantant* di Napoli, chiamato il "Salone Margherita". A gareggiare con esso cinque anni dopo (5 gennaio del 1895) è l'"Eden", in via Guglielmo Sanfelice, prossimo al Salone, vicino alla Galleria. Quest'ultimo interrompe nel 1907 gli spettacoli di varietà.

Fino all'11 luglio del 1931, l'"Eden" è ormai il luogo dove i migliori artisti italiani e stranieri si esibiscono. Il locale si è imposto per il suo ambiente che prevale su quello di tutti gli altri *café-chantant* napoletani.

²⁶ Ibidem, pp. 36-39.

In un fascicolo di Piedigrotta scritto da E. A. Mario, vengono illustrati i trentasei anni di gloriosa attività dell'"Eden", dove le più belle canzoni di E. A. Mario sono state lanciate.

Da non dimenticare sono gli animatori popolarissimi delle serate dei caffè: Aniello Bracale, Domenico Argentino, Gennaro Olandese, Francesco Colucci, specialmente Paolo Ricciuti e Giuseppe Petrone, poi Emilio Simeoni, Pietro Fiorenza, Mimi Maggio, Salvatore Duraccio, Carlo Mirelli, Giovanni Scaramuzzi, Guglielmo Scudieri, il comico Gennaro Trenci, Antonio Bova, Gennaro Cesarano, Vincenzo Scudillo, Giuseppe Andreassi, Davide Tatangelo e particolarmente Bernardo Cantalamessa, assunto a fama nazionale.

Figurano le prime "sciantose": Maria Borsa, Nina Iervolino, Genoveffa Errico, Bianca Ricciuti (moglie di Paolo), Checchina Giuliani, Vincenzina Fragna, Elvira Calabrini, Elide Loy, Laura Altavilla, Bianca de Stefano, Erminia Manzotti, Marietta Perelli, Edvige le Prince, Linda Saffo, Marietta Tedeschi (che sposò Peppino Villani, dando vita al celebre duo Villani-Tedeschi), Lina Moretti, Clara Charretty, Isabella Astolfi.

Verso il 1890 Ciccillo Marzano, umorista originale, si afferma come improvvisatore nei salotti napoletani e poi nei *café-chantant*.

Il mondo della canzone si trasforma considerevolmente. Si affermano cantanti che affascinano il pubblico: Olimpia d'Avigny, Ida Artemisi, le brave canzonettiste Nina e Eugenia Covitti, Luisa Balatoni, Ida Cardoville, Maria Tortora, Teresa Coppola (l'interprete della canzone 'A frangesa di Mario Costa al "Salone Margherita"), Rosina Parisi, Amelia Faraone.

Emilia Persico che si afferma come la cantante napoletana *par excellence* debutta al "Politeama napoletano", all'età di sedici anni.

Tra le grandi interpreti del nuovo genere canzonettistico si affermano valenti artiste, come Maria Borsa, Olimpia d'Avigny, Giuseppina Calligaris (che passa dall'operetta alla canzone), Lina Cavalieri (interprete d'opera lirica a Napoli, Milano, Parigi, New York), Ersilia Sampieri, Mary Fleur, Lucy Darmond, Anita di Landa, Fulvia Musette, Emma Lacroix, Maria Campi, Fanny Morton, Aurora Castillo (creatrice della "Ciociara"), Nina de Chamery e tante altre che, con nuova sensibilità, interpretano le canzoni a Napoli, in altre città italiane ed all'estero.

Nessuno è stato capace di interpretare la canzone napoletana come l'hanno interpretata Elvira Donnarumma e Gennaro Pasquariello. Diffondono le composizioni degli autori più originali. Si esibiscono in qualsiasi genere della canzone: drammatico, sentimentale, comico e lirico. Cantano in italiano e in napoletano.²⁷

Come già poc'anzi menzionato, sullo sfondo del *café-chantant* sorge il personaggio della "sciantosa", proveniente di solito dai quartieri più squallidi, come "Tuledo". Miseria, ignoranza, vanità la incitano ad offrire la sua sguaiata, inedita giovinezza alla borghesia. Verso il 1880, i cantanti (ad esempio il Maldacea), le "sciantose" (come la Persico e la Faraone) discendono da famiglie di attori, a persino dalla media borghesia. Successivamente il *café-charitnant* si sviluppa abbastanza rapidamente che gli artisti vengono reclutati in generale da famiglie povere.

L'affermarsi del *café-chantant* offre al popolo svago e palliativi alle proprie deplorable condizioni di vita; serve soprattutto a lenire la povertà: la miseria in cui versano i ceti meno abbienti della capitale partenopea.²⁸

²⁷ Ibidem, p.45.

²⁸ Ibidem, p.68.

Da mane a sera e fino alle ore piccole il popolo di bassa condizione, lo "scugnizzo" (monello), il manovale, il barbiere, il facchino, la quantaia, la vecchia ruffiana, il vecchio barcaiolo cantano dappertutto: nel vicolo, negli orti suburbani, in collina, sulla marina. Si odono il canto della posteggia, o il pianino o la voce lenta e neniente dei venditori ambulanti.

Si può certo immaginare l'avidità di guadagno nei confronti delle cantanti da parte di ruffiani prepotenti che mettono in atto ogni mezzo per il successo della giovane protetta; dei camorristi che impongono il loro potere; dei gruppi di famiglie che puntano il tutto per tutto sulla riuscita della loro parente cantante; delle gerenti di pensioni che sfruttano le cantanti da lontano o dalla stessa Napoli. Infine musicisti e poeti rivaleggiano per procurarsi la migliore interprete.

Da un lato la "sciantosa" ormai assunta al ruolo di diva s'impone agli impresari, ai poeti, ai musicisti, ai maestri con i suoi capricci primadonneschi; domina sugli uomini attratti dalla sua bellezza. Dall'altro soffre spesso senza farlo sapere a causa della concorrenza spietata che le fanno le sue pari, della prepotenza familiare e del protettore, degli amori infelici.

La letteratura napoletana non ha escluso la "sciantosa". Ne testimoniano i componimenti dei poeti dell'epoca del tempo. Oltre a Ferdinando Russo, Raffaele Viviani, Ugo Ricci, Rocco Galdieri, Libero Bovio, Ernesto Murolo, Edoardo Nicolardi, Luca Postiglione che la ritraggono nella loro composizioni anche E. A. Mario rende omaggio alla "sciantosa", in una poesia dal titolo *Primmo numero*.²⁹ Canta la tristezza di un amore giovanile che termina con la prima apparizione sulla scena dell'amata al *café-chantant*. Il sentimento profondo è manifestato discretamente.

²⁹ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923, seconda edizione), p.31.

I poeti si ispirano all'ambiente, alle figure del *café-chantant*, alla vita tribolata degli artisti che si riuniscono nella Galleria Umberto I nella speranza di occasioni vantaggiose. Dipingono in modo succinto la carriera di una "sciantosa" arrivata al successo. Scrivono poesie per la bella, bionda, intelligente cantante Emilia Persico, la bella Olimpia Davigny, la canzonettista Tina Bouquet, la bramata e ammirata Amelia Faraone che desta tante passioni, l'elegante diva Ersilia Sampieri e altre "sciantose" indifese, affascinanti, semplici, temperate, malvagie e degenerate. Neanche i poeti rimangono esenti! S'invaghiscono anche loro. La maggior parte delle artiste, degli artisti dei *café-chantant* preferiscono i locali di provincia, perché questi ultimi offrono loro la possibilità di conoscenze e relazioni.

Il Caffè "Scotto-Jonno", situato nella Galleria Principe di Napoli, è uno dei pochissimi locali che sopravvive al sorgere del "Salone Margherita", inaugurato dai fratelli Marino nel 1890, al centro città, nel sottosuolo della Galleria Umberto I, presso il San Carlo e il Palazzo Reale.

La scena del "Salone Margherita" accoglie moltissime dive: la Fougère, la Cavalieri, la Otéro, la De Mérode, La Tortajada...

Durante l'estate a Santa Lucia, l'"Eldorado", che è pure stabilimento balneare, si afferma come un locale accogliente e arioso.

I varietà italiani si definiscono *cafés-chantants*. La canzone napoletana dà inizio al varietà.³⁰ Gli improvvisatori e poeti si esprimono in lingua regionale per lo più.

La "sciantosa" indossa un abito ampiamente scollato con la sottana corta a *volants*, ornata di pietre luccicanti, perle e *paillettes*. La romanzista, la cantatrice

³⁰ Luciano Ramo, *Storia del Varietà* (Milano: Garzanti, 1956), p.79.

di un genere più elevato veste in un *décolleté* meno pronunciato, in abito lungo viola o nero.³¹

Fin dalla seconda metà dell'Ottocento, tutti si esibiscono nei caffè, su una pedana, davanti alla quale si trovano abitualmente il pianoforte, un violino, un violoncello, accompagnati dalla grancassa. Il pubblico partecipa attivamente allo svolgimento del programma. Siccome i clienti conoscono il repertorio a memoria, indovinano immediatamente i brani che vengono cantati. Ci sono coloro che favoriscono una o un'altra interprete.

Nel 1880-90 il tono del repertorio dei *cafés-chantants* si eleva grazie alle composizioni di Salvatore Di Giacomo: *Carolì*, *'E spingole frangese*, *Era di maggio*, *Luna nova*, *Oi, marenà!*, *Tiritì-Tiritommolà*, *Serenata napulitana*, *'A Sirena*, *Palomma 'e notte*, *Marzo nu poco chiove*, *Ma chi sa?*, *Oilì, Oilà*, *Carciuffolà*, *Munasterio*, e soprattutto *Marechiaro* (musicata da Francesco Paolo Tosti).

All'inizio del Novecento il *café-chantant* è anche teatro. Napoli diventa nota per i suoi popolari autori: Vincenzo Valente, prima operettista celebre, poi canzoniere, E. A. Mario, Evemero Nardella, Salvatore Gambardella, i fratelli Ernesto e G. B. De Curtis, Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente (figlio di Vincenzo), Rodolfo Falvo, Enrico Cannio... Non bisogna dimenticare i poeti della canzone: Libero Bovio, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Edoardo Nicolardi, accanto ai minori, come Pasquale Cinquegrana, Giovanni Capurro, Aniello Califano.

Durante questo primo decennio del Novecento le canzoni *Torna a Surriento* dei fratelli De Curtis, *Uocchie che ragionate* del Falvo, sono le più acclamate, con *Pusilleco addiruso*, *Tarantelluccia*, *Santa Lucia Iuntana* che chiudono la sfilata.

³¹ Ibidem, p.79.

La fonte di guadagno dei divi del primo Novecento è sempre la canzone, la viva, passionale, nostalgica, accorata voce di "Napoli tutta core e sentimento", ma anche "la canzone briosa, brillante, spregiudicata persino umoristica."³²

La *gommeuse* in Francia è la cantante da caffè-concerto che si agita e si contorce come una gomma. Quella dei varietà napoletani sa conquistare il pubblico.

Tra 1900-1925 si pubblica a Napoli una rivista quindicinale intitolata "Il café-chantant". Fondata e diretta da Francesco Razzi, si diffonde nell'ambiente degli artisti, agenzie, direzioni teatrali. Questo periodico assomiglia a un dizionario del varietà del tempo, con movimenti, elenchi e indirizzi di pensioni, ristoranti, fornitori, maestri da ballo, di canto. Vi vengono elencate le più antiche case editoriali napoletane: la Bideri e la Santojanni (dirette da Fernando Bideri e Giuseppe Santojanni). Si aggiungono all'elenco la casa Editrice Gennarelli, la Feola, la Izzo e la Poliphon. E. A. Mario fonda e dirige la sua casa editrice, per valorizzare il proprio repertorio. Dopo la prima guerra mondiale queste scompaiono, insieme ai *cafés-chantants* e alle "sciantose", le quali vengono sostituite da ragazze austriache e ungheresi. Predominano la musica jazz e Hollywood; lo stato d'animo e la musica cambiano.

³² Ibid. p.82.

I POETI IN GENERALE

Salvatore Di Giacomo associa allo spirito del popolo del suo tempo e agli elementi tradizionali del canto una straordinaria sensibilità che riesce a fare rinascere la canzone e a suscitare il risveglio nei poeti e nei musicisti.

Le sue canzoni intitolate *Si' 'a capa fémmena* (1883) e *Nanni* si ispirano alla festa piedigrottesca. In quest'ultima l'innamorato vuole rappacificarsi con l'amata. Mario Costa musica non soltanto questa canzone, ma tante altre in seguito

Nel 1884 *Nun ce jammo* tiene a lungo *l'affiche* delle canzoni di successo. L'eccezionale personalità di Di Giacomo è tuttavia ancora occultata in queste prime composizioni.

Nuovi elementi vengono introdotti gradatamente nel canto digiacomiano mediante l'elemento culturale, il poeta ricollega il canto nuovo ai canti popolari tradizionali di Napoli e della Campania e in particolare alle canzoni settecentesche

La partecipazione del poeta alla vita del popolo della sua città in quegli anni forma l'altro elemento che gli permette di introdurre nella sua canzone vibrazioni allegre, dolenti, vivaci o meste, emananti dall'anima del popolo. Da questa partecipazione ne deriva un elemento che arricchisce le sue canzoni: è il coro popolare. Questo coro ha la funzione di ascoltare e commentare la voce della gelosia, dell'amore, del dispiacere, con ironia, con pietà

La Fiera, commedia lirica scritta nel 1887, presenta l'elemento di origine popolare e l'altro di carattere personale dell'autore e contiene canzoni, duetti e ariette che manifestano la maturità acquisita dal Di Giacomo come canzoniere e come poeta.

La nnamurata de lo marenare ricorda i canti popolari marinareschi. Nelle seguenti canzoni predomina l'eco del canto tradizionale: *Gigogì, gigogjà*, musicata da Mario Costa, *Palomma 'e notte* e *Canzone a Chiarastella*. *Zincaresca* della raccolta delle *Ariette e canzone nove* viene da un motivo ricorrente nei canti popolari. *Oj marenà* è una barcarola musicata dal Costa. *Reginella* presenta il tema della donna amata, veduta dall'innamorato di mattina alla finestra. *Serenata* incomincia con una espressione di un canto a dispetto e prende l'ispirazione da una poesia di Mario Giobbe. *Serenatella* musicata dal Costa, è la voce energica, vigorosa, dell'innamorato che vuole palesare a tutti coloro che l'ascoltano il calore del suo amore per Maria Rosa. *A Marechiare* è una serenata celeberrima. *'E spingole frangese*, musicata da Enrico De Leva, è nientemeno che un canto del popolo delle province del Meridione. La voce del venditore ambulante e il ritornello della canzone, l'arrichiscono. *Canzone amirosa* riprende concetti trovatisi in canti tradizionali. L'ultima strofa di *Donn'Amalia 'a Speranzella* riecheggia il concetto espresso in una canzonetta da osteria. *Purpaiola Briggeta* ricorda i versi di un canto popolare. *Nuttate 'e Natale*, una poesia natalizia e d'amore, proviene dalle popolazioni campagnole d'Italia e anche dall'estero. *Carcioffolà* canta l'opposizione tra la saggezza della madre e il bramoso desiderio della figlia. *Calascionata* deriva da un canto veneto. *Oilì, oilà, Carulì*, danno voce a dichiarazioni d'amore, mentre *Mena, mé* verbalizza la temeraria richiesta di un bacio d'amore. Si osserva in queste canzoni che il Di Giacomo riesce con la semplicità, la purezza, la immediatezza della parola ad esprimere il sentimento proprio che coincide con quello del popolo.³³

Altre canzoni riflettono caratteristiche del popolo napoletano di quel tempo. *'E ccerase* canta la dolente storia dell'amore tradito di un venditore di ciliege. *Capillò* denota la sofferenza del dramma d'amore non corrisposto che affligge il

³³ Sebastiano Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900* (Napoli: Fausto Fiorentino Editrice, 1982), p.294.

compratore di capelli di donne. *'A rivista*, *'A ritirata* e *All'erta sentinella* sono canzoni a carattere militaresco. Un argomento di attualità: *'A frangetta*. *Don Carluccio* musicata da Salvatore Gambardella, descrive ironicamente il guappo conquistatore. *E vota e gira*, canzone a due voci, e *Lariulà* di ispirazione oraziana, concepita per il duetto, presentano il coro che commenta il contrasto tra gli innamorati.

La tarantella, canzone composta al ritmo della popolare danza, può contenere una dichiarazione d'amore, delle chiacchiere malevole, uno sfogo...: *'O campanellaro* è un idillio puro ed ingenuo. Si aggiungono *Nannina Palomma*, *Tarantella surrentina*, *Simpatia ca te ncatena*. *Tarantella scura* musica la canzone drammatica d'una donna bella e volubile che esprime al suo innamorato geloso il presentimento della fine drammatica della loro relazione, che rasenta la follia.

Tango napoletano (1917) canta la storia della donna che uccide l'amato quando ballano un tango perché quest'ultimo l'ha tradita. Il ritmo allegro della tarantella viene sostituito dalla lenta e languida cadenza del tango

Il Di Giacomo compone anche canti, canzoni che non hanno nulla di popolare. Esprimono stati o moti d'animo del poeta innamorato. Il piano artistico si fa più elevato: è quello della lirica.³⁴

Il ritornello sparisce. Il canto si fa lirico: non è più canzone, ma poesia d'amore. Oramai il popolo non può né sentirlo, né gustarlo; è palesamente rivolto a un uditorio sociale più ristretto e più elevato.

Serenata napoletana è pura lirica affettuosa o descrittiva; esprime l'incanto di una notte lunare. *Pusilleco* descrive lo scintillio della luna sul mare. In *'A sirena*

³⁴ Ibid. p.301.

il poeta esprime direttamente la sua propria commozione dinanzi all'amata.

Passiamo adesso all'arietta, che è una breve aria musicale di carattere leggero e orecchiabile. Nell'opera del Settecento essa era affidata non ai protagonisti, ma ai ruoli secondari, che ne cantavano il motivo.

Salvatore Di Giacomo dimostra un'inclinazione ed un interesse profondi per la musica, la poesia, la vita e la civiltà del Settecento.

Nel componimento poetico dell'arietta, la musicalità dei versi gioca un ruolo importante. Il dosaggio dei suoni nella poesia digiacomiana è lieve, dolce; contiene pause, sospensioni, cesure, silenzi (sono numerevoli i punti esclamativi e sospensivi nei suoi versi); la disposizione tipografica di alcuni versi ne accentua l'intrinseca musicalità.

L'arietta, appellativo escogitato dal Di Giacomo, ha la misura strofica dell'aria nell'opera lirica. Non ha nessun elemento derivato dal canto del popolo. Siccome il poeta non rappresenta nell'arietta fatti e sentimenti inerenti alla gente della sua città, il coro viene eliminato. Nell'arietta l'autore parla alla natura per confidare le gioie e le sofferenze o le pene d'amore; parla all'amata per alleggerirsi della sua pena d'amore; parla a sé stesso per comprendere il fato di ogni essere umano; talvolta, particolarmente nelle ultime composizioni, si rivolge al suo passato, per evocare il bellissimo tempo della gioventù ormai lontana.³⁵ Nell'arietta il canto è intimo: la voce non declama alle stelle o alla gente, ma è monologo intessuto di mestizia, di sospiri, di malinconia.

L'arietta supera la canzone perché è ridotta all'essenziale, senza essere drammatica: *Tutto se scorda*, un suono ridesta nel cuore un ricordo. *Comme va?*,

³⁵ Ibid. p.305.

il rimpianto di un amore finito. *Pianefforte 'e notte*, l'estasi del cielo stellato e della notte serena ingenerano un profondo desiderio di pace. *'A senzitiva*, una timida donna innamorata. *L'ortenzie*, un sospiro cela un singhiozzo.

E. A. Mario, De Leva, Valente, Costa, Tosti, Pizzetti, Franco Lombardi ed altri hanno musicato diverse ariette.

Verso il tramonto della propria attività poetica Di Giacomo rievoca con rimpianto la passata giovinezza: secondo Sebastiano Di Massa il vate partenopeo raggiunge l'apice, immettendo vivacità e novità nel suo canto, corredandolo d'una maggiore maestria e d'una tecnica più fine.³⁶ Se ne colgono i segni tangibili in composizioni come *L'ora 'e ll'appuntamento*, in cui l'innamorata colloquia con un merlo astuto che ha tentato di disturbare i due amorosi; in *Aurora 'int''o specchio* riaffiora il tema dell'amata alla finestra o al balcone; *Appicceco d'abbrile* è una canzone inedita, ma musicata da E. A. Mario nel 1948; *Mutive 'e canzone e Quanno stammo vicine* ravvivano il ricordo delle canzoni di un tempo e consolano il poeta, rinfocolando nel suo cuore passioni apparentemente sopite.

Il quadro dell'epoca aurea della canzone napoletana non sarebbe completo se non vi includessimo l'altra grande voce poetica, quella di Ferdinando Russo, che appartiene alla stessa generazione del Di Giacomo. Si distingue nella macchietta, vero genere creato da lui. Non fa che della lirica soggettiva: canta il sentimento personale.

Scrive *Petrusinella*, un poemetto ispirato al canto popolare dell'opera *La Gismonda* di A. Palomba (1750) e al canto popolare già raccolto dal Basile nel *Pentamerone*. I primi versi della *Serenata all'antica* ricordano la canzone seicentesca popolarissima di Pezillo, un povero suonatore e cantore girovago.

³⁶ Ibid. p.307.

Motive antiche, Cant' e campagna, Ammore 'e mamma, e i sonetti *Si fosse e 'A principala* fioriscono su reminescenze di canti popolari.

Russo rappresenta ed esprime nella sua opera la vita del popolo cittadino. Osserva gli individui, le sue strade, le case, pervase di usanze, di costumi antichi e moderni. Lo prova il volume postumo di *Villanelle napoletane*. Rinvigorisce e rielabora questi canti antichi e popolari.

Sebastiano Di Massa lo definisce come "più che un vivificatore di forme antiche o popolari..."³⁷

Un altro poeta, Roberto Bracco, compone canzoni ispirate ai canti tradizionali: *Comme te voglio amà* (musicata da Vincenzo Valente), *'O munaciello* (musicata da Enrico De Leva), *Canto a dispetto* (musicata da Salvatore Gambardella), *Canzone all'antica* (musicata da Evermero Nardella).

Al gruppo di poeti d'istinto e non letterati appartengono invece Pasquale Cinquegrana, Giovanni Capurro, Vincenzo Russo, Giambattista De Curtis, Gennaro Ottaviano, Giuseppe Capaldo, Aniello Califano. I due primi elencati dimostrano sensibilità e cultura superiori al resto del gruppo.

Capurro, poeta umoristico, con un pizzico d'amarrezza, descrive satiricamente, ma umanamente, i tipi caratteristici napoletani dell'Ottocento; *'A pacchianella d'Uttajano*. Nella sua poesia vi si ritrovano tipi napoletani: *'O Presidente, Pascale 'a cascetta, Totonno 'e quagliarella, 'O campanarista* e altre macchiette.

³⁷ Ibid. p.314.

Di Massa scrive: "E Ferdinando Russo, più che un vivificatore di forme antiche o popolari, più che un raffinato rielaboratore di canti antichi, ci appare come un poeta d'impeto geniale e sincero, tumultuoso e sentimentale, espressione vivente del suo popolo."

Pasquale Cinquegrana, poeta d'istinto della canzone, canta la vita e la tradizione del suo tempo. Sono le canzoni semplici che attirano il popolo. Compone *Frunelle 'e rosa* e *Canzoni popolari* nel 1889 e 1894 rispettivamente. In *Muntevergene* i tre ritornelli sono tre voce di venditori ambulanti: il sorbettiere, l'acquafrescaio e il venditore di torrone. In *Voce 'e maggio*, l'ultimo verso del ritornello corrisponde al grido del venditore di erbe odorose.³⁸

Sebastiano Di Massa sostiene che le canzoni scritte dai poeti minori dell'Ottocento non vengono molto elaborate perché sono semplici e spontanee.

La coraggiosa iniziativa da parte degli editori Bideri, Ricordi, Santojanni, Pierro contribuisce alla diffusione delle canzoni, senza contare la cooperazione di musicisti colti come Francesco Paolo Tosti, Luigi Denza, Pasquale Mario Costa, Enrico De Leva, Vincenzo Valente, Ernesto De Curtis che riescono non solo a scrivere belle canzoni, ma ad oltrepassare la canzone stessa come forma d'arte.

Da non dimenticare *Marechiaro*, musicata da Francesco Paolo Tosti, *Luna nova*, *Catari*, *'O munasterio*, *Scètate*, di Pasquale Mario Costa e *'A Nuvena* de Enrico De Leva, l'indimenticabile *Funiculi-funiculà* e *Morirò, morirò, non dubitare* di Luigi Denza.

Vincenzo Valente musica delle operette famose, delle romanze per ballo del Di Giacomo (*'A Sirena, ...'E tre terature...*) e del Califano (*Tiempe belle*).

Ernesto De Curtis, oltre a comporre la musica delle canzoni di suo fratello Giambattista, anche lui poeta e pittore che esalta Sorrento, luogo di origine, musica delle opere di Ernesto Murolo (*Ah, l'ammore che ffa fà!*), di Libero Bovio

³⁸ Ibid. p.316.

(*Autunno, Sona chitarra, Canta pe' me*), del Di Giacomo (*'A canzone 'e Napule*).

Di Massa definisce Giambattista de Curtis, Vincenzo di Chiara, Salvatore Gambardella, Eduardo di Capua musicisti del popolo perché essi sembrano esprimersi con la voce del popolo stesso.³⁹

Si conclude il periodo ottocentesco della canzone napoletana verso 1920. Si riporta l'opinione formulata da alcuni critici sui melodisti della canzone di quell'epoca. Ugo Ricci sostiene che la canzone manca di originalità e sincerità. Per Salvatore Di Giacomo in qualità di storico e critico, la canzone napoletana ha perduto l'ingenua freschezza dei tempi pristini; ricalca quella francese. Di Giacomo tuttavia ammette che Denza, De Leva, Tosti, Costa, Valente e Caracciolo acquistano merito verso gli ultimi decenni del secolo per avere rimesso il bel canto napoletano, espressivo e armonioso, in auge. Ma poi di tutti costoro rimane solamente il Valente, perché ognuno ritorna a comporre operette, romanze da camera.

Ildebrando Pizzetti⁴⁰ analizza lo stesso periodo e gli stessi artisti in modo più obiettivo e critico. Considera mediocrissima la lirica vocale da camera di tutto l'Ottocento. Non vuole disprezzare le romanze del Tosti, il migliore compositore del genere. Per esempio trova più belle le canzoni popolaristiche dei trovatori di Piedigrotta, perché sono d'ispirazione "divina".

³⁹ Ibid. p.320.

⁴⁰ Vedere "La musica italiana dell'Ottocento" nel volume *L'Italia e gli italiani del Sec.XIX* (Firenze: Le Monnier, 1930), p.361.

LA GENERAZIONE DOPO DI GIACOMO

E. A. Mario, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Edoardo Nicolardi, Luca Postiglione, Libero Bovio, Raffaele Chiurazzi, Alfonso Mangione e Armando Gill sono considerati tra i poeti più dotati che seguono la generazione del Di Giacomo. Si distinguono i musicisti E. A. Mario, Salvatore Gambardella, Ernesto De Curtis, Nicola Valente, Ernesto Tagliaferri, Evemero Nardella ed altri.

Sebastiano Di Massa considera Rocco Galdieri il migliore tra tanti poeti. Aggiunge che la sua poesia riflette la personalità; è poesia intrisa di dolore, ma affiancata da una certa serenità e saggezza nella tristezza. Il suo amore, il suo cuore innamorato riassumono ed esprimono quelli del popolo napoletano.⁴¹ I grandi successi sono: *Sore mia*, *'O Vommero*, *Na vota sola*, *'O core 'e Catarina*, *'A femmena*, *'O vino*, *Chiagne e passe*, *Tu si' n'ata*, *Stella che luce*, mentre *'E lluce luce*, *Luce, sole!*, *Na fontana* e *'A Canzone d'o Pazzariello* che sono palesemente riprese di altrettanti canti tradizionali.

Lo struggente rimando ai bei tempi passati distacca i nuovi poeti dal popolo del loro tempo.

Ernesto Murolo rimpiange nelle sue canzoni delle usanze, figure, amori della generazione venuta prima della sua. Da ricordare: *Tammuriata all'antica* (musicata da E. A. Mario), *Pusilleco addiruso* (musicata da Salvatore Gambardella), *Suspiranno* e *Te si' scurdato 'e Napule* (musicate da Evemero Nardella), *Tarantelluccia* (musicata da Rodolfo Falvo), *Ah, l'ammore che ffa fà!* (musicata da Ernesto De Curtis), *Popolo,po'* ed *'E ffeste 'e Napule* (musicata da Vincenzo Di

⁴¹ Sebastiano Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900* (Napoli: Fausto Fiorentino Editrice, 1982), p.327.

Chiara), *Nuttata napulitana* (musicata da Nicola Valente), *Napule ca se ne va*, *Campagna napulitana*, *'O cunto 'e Maria Rosa*, *Piscatore 'e Pusilleco* (musicate da Ernesto Tagliaferri).

Libero Bovio si ispira al soldato nostalgico napoletano, al guappo sfortunato, all'emigrato, figure che rispondono alle esigenze del teatro di varietà. Si palesa una stupefazione che tiene il poeta tra la realtà e il sonno.⁴² Le sue canzoni profumano di letterario e di trascelta raffinatezza. Da non dimenticare: *Signorinella*, *'A canaria*, *Silenzio cantatore*, *'O paese d''o sole*, *'O mare canta*, *L'addio*, *Napule canta*, *'A vita è nu suonno*. Bovio indubbiamente corteggia, e in buona parte realizza, la canzone drammatica.

Quanto a Edoardo Nicolardi, viene definito ironico, sentimentale, allegro, amaro cittadino e persino campagnolo. Ottiene un grande successo con la canzone *Voce 'e notte* (musicata da Ernesto De Curtis) e si diffondono *Tammuriata nera*, *E va trova*, *Mmiez''o grano*, *'O scuietato*.

Luca Postiglione, pittore e poeta, dipinge istinto e raffinatezza nelle sue canzoni e nelle sue poesie, con note popolaristiche: *Carmela*, *Canzuncella d'ottobre...*

Questa straordinaria temperie, con la sua copiosa messe musicale e poetica, ci conduce all'opera ferace di E. A. Mario; le sue canzoni sono considerate tra le più belle di tutti i tempi. Ispirazione varia e nuova, verso lieve, melodia fresca, caratterizzano le opere di Mario. Ha molte frecce nella propria faretra: poeta, editore della sua produzione, melodista, spesso esecutore di successo dei suoi canti. Debutta con composizioni liriche e man mano si specializza in composizioni di carattere sentimentali, d'amore e patriottiche.

⁴² Ibid. p. 329.

Per quel che riguarda la sua collocazione nella storia della poesia e della canzone napoletana, Mario gode di un posto a parte nel periodo che inizia dal 1910: *Santa Lucia, Funtana all'ombra, A Mergellina, Canzone napulitana, Come se canta a Napule, l' na chitarra e 'a luna...*

Incalcolabili i successi di E. A. Mario. La produzione dopo la guerra 1915-18 è dedicata al teatro di varietà. Ecco alcune celebri canzoni in lingua e in dialetto: *Canzona 'e Pusilleco, Santa Lucia luntana, Ammore 'e femmena, Core furastiero, Canzone appassionata, Napule mio, 'O festino, Mierolo affurtunato, Duje paravise, Canzone vesuviana, Presentimento, E sbocciano le rose, Farfalla bianca, Balocchi e profumi, 'O vascio (la stanza a terraneo), Vipera, Ladra, Nostalgia di mandolini, Leggenda del Piave, (divenuto canto nazionale), Soldato ignoto, Le rose rosse...*

E. A. MARIO

1.VITA

Nato da modesta famiglia il 5 maggio 1884 a Napoli in vicolo Tuttisanti, quartiere Vicaria, da Michele Gaeta, barbiere, e da Della Monica, Maria, casalinga. Il suo vero nome è Giovanni Gaeta.

Dell'infanzia, Mario ricorda solo povertà. Si rammenta che in un solo letto a 2 piazze dormono Ciccillo, il maggiore, Agata e Anna, i suoi tre fratelli mentre in altre due stanzette alloggiano gli zii paterni. Neanche un posto per il pianoforte, perché il letto matrimoniale e i due letti per i figli occupano tutto lo spazio.

Dopo aver frequentato le elementari e le tecniche inferiori, Mario dichiara al padre di volere diventare capitano di marina. Malgrado la viva opposizione del fratello, il padre di Mario consente ad iscriverlo all'istituto nautico. Il poeta cambia subito idea quando un cliente del padre, recatosi a farsi la barba e capelli, dimentica il mandolino nella bottega e l'istrumento diventa suo.

Mario impara a suonare il mandolino (a quattro coppie di corde all'unisono, accordate a distanza di quinte come il violino) nel piccolo negozio paterno. A tredici anni prende la fuga. All'età di quindici anni viene impiegato come fattorino postale alla "succursale no.10" di piazza Ferrovia, guadagnando quindici lire al mese, somma con la quale compra libri coi quali studia facendo le ore piccole.

Nel 1904, uno dei più famosi musicisti del tempo, Raffaele Segré, si presenta all'ufficio postale dove lavora Mario per spedire un vaglia. Quest'ultimo elogia le musiche del maestro, ma considera analfabeta colui che compone i versi. Segré gli suggerisce di scriverne dei migliori.

L'occasione che ispira la composizione della canzone *Cara mamma* è un litigio tra i suoi genitori a causa del fratello maggiore, che chiede quattrini; Giovanni porta questo primo componimento in ufficio:

Cara mammà,
 facèteme 'o favore,
 mannàteme nu vaglia 'e vinte lire:
 ce sta nu capurale traditore
 ca, s'io nun votte 'e llire, mme po' fa'
 perdere 'a libbertà...
 Doppo tre ghiurne, è inutile,
 'o vaglia hadd'arrivà:
 fore 'o quartiere, Briggeta
 che festa me farrà! ⁴³

Il maestro ritorna all'ufficio postale e, dopo aver letto i versi del giovane Mario, decide di musicarli. La più grande casa musicale italiana, la Ricordi di Milano (la quale ebbe a Napoli negli anni di fine secolo Carlo Clausetti, figlio dell'editore di musica, come rappresentante) li pubblica. Ottiene uno strepitoso successo. Si propaga in tutti gli ambienti nazionali e esteri. Nasce il poeta. Inizia la sua attività di canzoniere.

Illustri musicisti ed importanti editori incominciano a disputarselo. Lo stimolano a lasciare le poste, ma lui non cede, anzi partecipa a un concorso per alunno d'ordine quando si diffondono i successi.

⁴³ Cara mamma,/ fatemi un favore,/ mandatemi un vaglia di venti lire/
 c'è un caporale traditore/ il quale se non gli butto delle lire, mi può
 fare/ perdere la libbertà.../ Dopo tre giorni, è inutile,/ il vaglia deve
 arrivare:/ fuori il quartiere, Brigida/ che festa mi farrà!/

Max Vajro⁴⁴ ci ricorda che la lotta di E. A. Mario contro giudizi ingiusti nei confronti della canzone durò tutta la sua vita. Mario era del tutto insofferente nei confronti di atteggiamenti vietati, diventati ormai *clichés*: il viso sempre sorridente, l'enfasi del canto, le gambe sempre preparate ai saltelli della tarantella.

Nel 1911 le case editoriali napoletane come la Bideri, Santojanni, Feolo, Izzo subiscono una dura pressione: la Poliphon Musikwerke, una casa di Lipsia, esercita un virtuale monopolio. Si accaparra tutti i musicisti e poeti napoletani con contratti allettanti, offrendo loro uno stipendio mensile fisso, con la condizione di concedere alla Poliphon tutte le proprie canzoni, più un compenso a parte. E. A. Mario rimane solo con Ferdinando Bideri e produce moltissimi versi e musiche, attribuibili esclusivamente alla sua perseveranza, genialità e spontaneità.⁴⁵

All'inizio della grande guerra, con la brusca rottura dei rapporti commerciali e degli accordi contrattuali, numerosissimi poeti napoletani si pentono amaramente di avere aderito alla Poliphon. Ritornano dalla Bideri.

Giovanni Gaeta non vuole solo scrivere versi e musica, ma anche fondare la casa editrice E. A. Mario. Nel 1916 abbandona la Bideri.

E. A. Mario diventa editore. Ricorda che all'epoca della sua gioventù gli editori facevano caso solamente agli introiti delle vendite e, di conseguenza, ai poeti non veniva in tasca nulla di quello che avevano prodotto. Bisogna riconoscere, afferma Sebastiano Di Massa, che il pubblico di allora era molto sensibile ed eclettico; la stampa seguiva con interesse i concorsi artistici; era l'editore che pagava per l'organizzazione degli spettacoli; era lui che presentava

⁴⁴ Max Vajro, *Fascino delle canzoni napoletane* (Napoli: Alberto Marotta Editore, 1962), p.243.

⁴⁵ Federico Petriccione, *Piccola storia della canzone napoletana* (Milano: Messaggerie Musicali, 1959), p.117.

le canzoni degli autori e dimostrava di possedere sensibilità artistica, acutezza, intuito e abilità di affarista. La casa editrice si occupava della diffusione delle canzoni in tutto il mondo.⁴⁶

E. A. Mario viene trasferito in un ufficio postale in Bergamo quando scoppia la prima guerra mondiale.

Per diffondere la *Canzone di trincea*, Mario la fa stampare in gran numero di copie a sue spese e corre di notte in prima linea ad insegnarla. Mario deve pagare un collega d'ufficio che lo sostituisce quando si trova fuori. Il 23 giugno 1918, nasce *La Leggenda del Piave*, la cui musica e i cui versi vengono composti la stessa notte, poi viene cantata dai soldati in trincea

Il Piave mormorava
calmo e placido al passaggio
Dei primi fanti, il ventiquattro maggio:
L'esercito marciava
Per raggiungere la frontiera,
Per far contro il nemico una barriera...

Non appena si accorgono al Ministero della Guerra dell'effetto psicologico destato dalla canzone vogliono offrirgli la Croce di Cavaliere. Egli la rifiuta. Respinge anche l'omaggio di un orologio da parte del Re Vittorio Emmanuele. A causa di questa battuta, in realtà uno scherzo, e per essere l'ospite di un pittore rimasto senza casa, gli viene attribuita una fama di anarchico e viene pedinato con cautela. Nel 1921, il Re assiste alla cerimonia per inaugurare *Il Milite Ignoto*; suonano *La Leggenda del Piave* e *Soldato Ignoto* di Mario. Il primo tentativo del Re per conoscere Mario non ha buon esito, perché gli fanno credere che il poeta

⁴⁶ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editrice, 1969), p.62.

è un anarchico pericoloso. Nondimeno il Re riesce ad incontrare Mario all'inizio del 1922 e gli consegna un pacchetto contenente la commenda.

Dopo la guerra il poeta ritorna alla canzone napoletana.

Quando il nostro compositore s'imbarca per l'America, nel 1922, innumerevoli mandolinisti o posteggiatori si radunano nel porto di Napoli per suonare la canzone *Santa Lucia luntana*. Era stata dapprima cantata dalla signora Gina de Chamery.

Oltre a scrivere e musicare canzoni, Mario ostenta un vasto bagaglio giornalistico, teatrale e di erudito, senza mai abbandonare il suo posto di impiegato postale. Ha moglie, figli, nipoti...

Come lo definisce bene Federico Petriccione, Mario e altri musicisti, come Vincenzo Di Chiara, Rodolfo Falvo, Salvatore Gambardella hanno scritto bellissime melodie, malgrado il fatto che non avessero mai frequentato il conservatorio o qualsiasi altro istituto musicale. Bisogna capire che a quel tempo i versi ispiravano il compositore. Che sia tramite il mandolino, la chitarra, il piano o il fischio, il musicista riesce a trarre le note adeguate per il suo motivo.

Di solito, nel pomeriggio tra le cinque e le otto, un gruppo poetico-musicale si riunisce in via Paolo Emilio Imbriani, vico Concezione, a Toledo, per fare visita all'editore, il cav.uff. Giuseppe Santojanni. Accanto ai maestri Vincenzo Valente, Enrico De Leva e altri, i poeti Cinquegrana, Ferraro-Correa, Rovito, si presenta anche E. A. Mario.

Bisogna rilevare che tutti questi poeti non fanno mai del loro lavoro d'arte un mestiere. Provvedono altrimenti alla propria sussistenza: Salvatore Di Giacomo fa il bibliotecario, Ferdinando Russo è funzionario al Museo Nazionale mentre

Mario è impiegato di ruolo nell'amministrazione delle Poste e Telegrafi.

Mario non è ricchissimo; ci confessa il Petriccione che il colpevole è lui stesso. La sua casa editrice si trasferisce da Napoli a Roma, a Milano, perfino a New York. Gli avversari, i nemici si trovano sempre sul suo cammino, perché l'artista manifesta un temperamento esuberante, uno spirito polemico, ma manca di avvedutezza negli affari.

Dicono che ha un carattere difficile, violento, sempre in lite probabilmente perché è malcompreso e giudicato erroneamente da troppa gente; E. A. Mario è un uomo che mantiene fermamente le proprie convinzioni e decisioni.

L'amicizia agitata del Petriccione con il poeta risale ai tempi in cui egli era ragazzo e il poeta un uomo molto giovane.

Vittorio Paliotti scrive che Mario, altamente apprezzato dai napoletani, a un certo punto si assenta dalla vita artistica attiva e restringe il numero di pubblicazioni ogni anno ad un fascicolo con una trentina di canzoni. Lo considerano intoccabile come Enrico di Nicola, decisivo come Giovanni Porzio ed esaltatore come Achille Lauro.⁴⁷ Mario rivela molto modestamente che è un semplice impiegato postale, pensionato dallo Stato. Mena una doppia vita: quella di poeta, musicista e di postelegrafico, la quale gli offre meno preoccupazioni e gli assicura un esiguo assegno mensile.

Mario racconta⁴⁸ che quando incominciò a scrivere, quasi per caso, in dialetto, aveva l'impressione che il suo sogno d'arte divenisse più piccolo. Di qui

⁴⁷ Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana* (Milano: G. Ricordi & C., 1958), p.158.

⁴⁸ E. A. Mario, *Pampuglie* (Napoli: Casa Ed. Raffaele Pironti, 1951), p.12.

nasce lo pseudonimo: un paravento per nascondere. Quando scriveva articoli per *Il Lavoro* di Genova, cui il redattore-capo era il poeta Alessandro Sacheri, firmava *Hermes ed Ermes*. Sacheri era anche redattore-capo del *Ventesimo*, giornale letterario genovese al quale collaborava il nostro poeta e la cui direttrice era una scrittrice polacca, col nome fittizio di Mario Clarvy. *E. A. Mario* nasce dalle iniziali da *Ermes* e *Alessandro* e dal nome della *Clarvy*.

2. PERSONALITÀ ARTISTICA

Mario poeta è sempre alla ricerca di motivi originali; l'antico canto napoletano ispira Mario musicista, dettandogli uno scarto rispetto al vecchio stile ampolloso e ridondante; l'autore è intransigente verso coloro che improvvisano, dilettono e mancano d'esperienza.

E. A. Mario è stato il più rappresentativo di tutti i poeti di quell'epoca. Mette in musica i propri versi senza l'ausilio di nessuno, ottenendo un sincretismo perfetto tra armonia verbale e musicale, scevro da ostrusità o complicazioni. Mario è davvero un maestro per l'ispirazione originale e per lo studio diligente e approfondito sulle fonti dell'antica lirica napoletana. Dalla sua incomparabile biblioteca, che vanta una scelta esaurientissima di testi specializzati, egli ricava schede di annotazioni dotte e "spunti per le sue polemiche accese, elementi da fondere nel crogiuolo della sua arte."⁴⁹

Dal 1880 al 1900 la canzone impronta un carattere ben diverso da quello del periodo successivo. La semplicità e la spontaneità la popolarizzano. A chi è rivolta? Al popolo, con il proposito di essere cantata per la festa di Piedigrotta e poi al mare, nei ristoranti, per le vie.

La canzone del periodo successivo, più letteraria e borghese, è scritta per un pubblico specifico, in particolare quello del *café-chantant* e del teatro di varietà.

L'arte nuova dei musicisti e dei poeti di fine Ottocento nobilita e rinnova lo spirito dell'imperituro canto popolare. Durante questo lasso di tempo, che perdura

⁴⁹ Max Vajro, *Fascino delle canzoni napoletane* (Napoli: Alberto Marotta Editore, 1962), p.245.

per più di vent'anni, con l'aiuto dei melodisti d'istinto, si affermano poeti e artisti colti, i quali per merito della loro alta conoscenza e della loro personalità producono canzoni che assurgono ai primi posti dei repertori internazionali.

Data la versatilità e la sua considerevole e svariata produzione, Mario occupa un posto veramente a parte tra questi maestri, tra cui figurano Nicola Valente, Evemero Nardella, Ernesto Tagliaferri. Si deve sottolineare che E. A. Mario possiede una saldissima cultura letteraria.

Quando Federico Petriccione parla di E. A. Mario, lo considera un artista originalissimo, unico, sempre giovane che comprende facilmente e rapidamente nonostante la lunghezza della carriera. Lo vede come figura più interessante del mondo della canzone. Insiste sul fatto che nessun artista altrove può competere con questo scrittore di canzoni, versi e musica.

Nell'estate del 1958 Federico Petriccione, trasferendosi da una commissione giudicatrice ad un'altra, racconta a colleghi e amici ch'egli considera Mario come maestro di tutti i canzonieri d'Italia. Non può concepire il fatto che si riconoscano ufficialmente i meriti e il prestigio di un individuo qualsiasi, che sarà dimenticato prestissimo, mentre si esclude Mario, un uomo di tanto ingegno solo perché si provava antipatia nei suoi riguardi.

"...Il televisore della Philco, pel mese di giugno, fu assegnato a E. A. Mario, *il più insigne dei canzonieri viventi*; e la motivazione del Premio affermò che i giornalisti della giuria erano stati particolarmente lieti di rendere omaggio non solo all'artista geniale e fecondo, ma ancora all'italiano fervido e laborioso, che non aveva mai dubitato della vittoria della patria in armi, e, anzi aveva con una superba lirica, da lui stesso mirabilmente musicata, esaltato il valore dei figli d'Italia, più

degni."⁵⁰

Mario si esibisce come poeta, musicista e anche editore delle proprie canzoni. Ettore De Mura lo definisce "il fenomeno della letteratura napoletana... sprizzerà poesia e musica da tutti i pori."⁵¹ Stupisce profondamente per le sue numerose attività piene di spirito giovanile, battagliero: un temperamento mediterraneo, esplosivo.

Per la sua alta ispirazione, per il suo intenso desiderio di raggiungere la perfezione stilistica e per la sua eccessiva produzione, ricca di impressionanti successi, egli si colloca nel novero dei nomi più rappresentativi del parnaso napoletano. Poeta e musicista, egli si è ricollegato ad altri poeti come il Velardiniello e Salvatore Rosa. A prima lettura le sue opere rivelano una straordinaria cultura classica. E. A. Mario è autodidatta.

Come potremmo dunque meglio avvicinarci alla cultura ed alla versatile personalità di questo grande poeta? Vale per lui l'appellativo di poeta nel senso che comunemente si attribuirebbe ad un letterato di levatura nazionale, oppure dobbiamo qui usare le riserve che, con prudenza, bisognerebbe sempre adottare ogni volta ci riferiamo ad artigiani regionali? E. A. Mario si forma, lentamente, fermamente, una straordinaria cultura; dotato di un temperamento ricco di fantasia e di vitalità, stupisce i suoi contemporanei per le sue numerose attività, manifestando uno spirito sempre giovanile e battagliero. Lo dimostrano le canzoni, i suoi articoli a sfondo polemico, i libri di poesie con i quali si impegna e i quali lo tengono molto occupato. Come abbiamo menzionato prima, nel 1904, tuttora al servizio delle Poste, aveva fatto la conoscenza del maestro Raffaele Segré, al quale

⁵⁰ Federico Petriccione, *Piccola storia della canzone napoletana* (Milano: Messaggerie Musicali, 1959), pp.118-120.

⁵¹ Ettore De Mura, *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi* (Napoli: Conte Editore, 1950), p.319.

consegnò una canzone intitolata *Cara Mammà*, che diventò un gran successo in brevissimo tempo. Dando prova di perseveranza e di tenace volontà perviene alla fama, prima nella sua amatissima Napoli, poi in Italia e all'estero. Il poeta del sentimento sa avvincere con chiarezza, trasporto e sincerità. Polemizza, lotta fino all'ultimo. Con lui la poesia napoletana finalmente esula dalla ristretta cerchia regionale per elevarsi a volte con paradossali composizioni.

Ne sono una prova le sue numerose raccolte di versi, dalle quali si ricavano forme e motivi espressi in modi mutevoli, ma mai contrastanti.

3.SPECIFICITÀ DELLA SUA ARTE

In virtù della sua insolita personalità e per le sue qualità di poeta e di melodista, E. A. Mario dà alla canzone d'arte, un notevole contributo.

Il suo temperamento si rivela completamente quando, al servizio dell'editore Bideri, riesce a opporre con esito favorevole la sua produzione molto originale a quella dei più celebri scritturati, quasi tutti della Poliphon (1911).

Mario è dotato di una disposizione artistica e naturale a creare melodie per le sue canzoni e quelle di altri poeti.

Inizia l'attività di paroliere grazie a un valzer-boston di Vincenzo Ricciardi, il quale diventa capo per più di trenta anni di una delle migliori orchestre, impegnata nelle grandi città italiane, come in quelle dell'estero: *Mon amour* e il valzer lento *Tourbillon* vengono suonati dai pianoforti di tutti i cinema muti d'Italia.

Dapprima la sensibilità di Mario fa nascere nella tradizione una canzone dal titolo trasparente: *Come se canta a Napule*. Con questa canzone del 1911 egli si improvvisa musicista e fa fronte da solo a coloro che si alleano per escluderlo, ritenendo di essere gli unici rappresentanti della tradizione napoletana.

In realtà si eseguono canzoni, scenette comiche, esclusivamente in lingua regionale nei primi spettacoli di *café-chantant* a Napoli e dintorni. Questo tipo di spettacolo si diffonde rapidamente da diventare un imperativo per i cantanti napoletani, che debbono arricchire il loro repertorio prevalentemente dialettale con canzoni in lingua. Perché? Per soddisfare le esigenze di un pubblico eterogeneo, proveniente da altre città. Inoltre coinvolge cantanti di altre regioni.

All'inizio si è stabilita una diretta comunicazione tra la canzone e il popolo. Significa che il popolo divide intensamente i sentimenti che il cantante, anche lui popolano, esibisce in pubblico. La canzone esterna tanta vita che sembra venire alla luce quando viene recitata. Il popolo dedito ai diversi lavori prende il tempo di interrompere le sue attività per ascoltare il cantore.

Con l'arrivo del *café-chantant* il pubblico che sostituisce questo popolo, partecipa come coro e interviene nella critica rigorosa e attenta nei riguardi dell'opera o del cantore. L'artista sottoposto a questo vaglio deve riuscire a conquistare e poi mantenere l'interesse del pubblico.

La crisi della canzone incomincia con la nascita della nuova industria cinematografica. I comici e i cantanti sono costretti all'avanspettacolo, vale a dire lo spettacolo dato prima della proiezione del film. Accanto alla sala di proiezione, sempre gremita di gente, si trova una sala di aspetto la quale si modifica con il tempo con il proposito di divertire il pubblico con uno spettacolo di varietà durante l'attesa. Viene a crearsi il primo avanspettacolo napoletano. Arrivano poi la rivista e l'operetta.

Si imitano gli Stati Uniti: i *dancing* fanno la loro apparizione sia al chiuso che all'aperto. Nel *dancing* riesce a penetrare e si adatta la canzone napoletana.

4. ESTENSIONE E REPERTORIO DELLE OPERE DI E. A. MARIO

Al principio della sua carriera, Mario si limita a scrivere versi e glieli musicano i migliori maestri del tempo: Nardella, fra questi scrive un motivo per *Ammore 'e femmena* che appartiene al primo periodo dell'attività del poeta. La tematica è tuttora tradizionale. Ernesto Tagliaferri, eccellente violinista e canzoniere neofita ottiene il primo successo in quanto all'offerta di una *Rumanzetta militare*. Raffaele Segré musica *Cara mamma*, prima canzone del Mario. *Ammore guaglione*, con la finissima musica del maestro Luigi Ricciardi, fa parte delle ultime canzoni composte dal nostro poeta. Francesco Buongiovanni mette in musica un piccolo capolavoro quasi sconosciuto, *Dummeneca triste* e Gaetano Spagnolo musica *Arietta malinconica*, *Voce amare* e *I' cagno vita*.

A *Mergellina* (1905), musicata da Raffaele Segré, per la casa editrice La Canzonetta, è la prima canzone che canta le bellezze della spiaggia poetica:

Quanno fa notte, 'nterra Mergellina,
se scéta 'o mare, e canta chiano chiano...
Se fa cchiù doce ll'aria d' 'a marina...
Pure 'e Ssirene cantano 'a luntano,
quanno è scurato notte a Mergellina...
E, cu' 'sta luna, dint' 'e ssere 'e state,
io vularria durmì, ma nun è cosa..⁵²

Nel 1908 scrive *Ammore 'e femmena*, musicata da Evemero Nardella. Poi Vincenzo Ricciardi musica *Ammore guaglione*, composta nel 1910.

⁵² Quando annotta a Mergellina, / si sveglia il mare, e sussura... /
Diventa più dolce l'aria marina... / Anche le Sirene cantano da lontano, /
quando si fa notte a Mergellina... / E, con questa luna, in queste sere
d'estate, / vorrei dormire, ma non è cosa... /

Dal 1911 in poi, il nostro poeta incomincia a scrivere la musica per i suoi versi. Negli anni successivi scrive e musica canzoni celebri come fra l'altro *Comme se canta a Napule* (edita da Bideri).

Mario entra dunque nel mondo della canzone nel 1911, offrendo melodie limpide, agilità di metri, temi nuovi che aprono nuovi orizzonti. Incalcolabili i successi di Mario. La produzione dopo la guerra 1915-18 è dedicata al teatro di varietà.

Nella voce di Gennaro Pasquariello E. A. Mario trova l'interprete prediletto e compito del suo bellissimo repertorio. Per più di quindici anni consecutivi canta in ogni sua *tournee Canzone appassionata*. Mario riconosce in lui un'eterna freschezza vocale.

Mario musica le canzoni *Testamento*, *Canzone d' 'e stelle cadente*, *'O nnamurato d' 'a luna*, di Edoardo Nicolardi.

Canzone napoletane esprime l'orgoglio del nuovo artista. La sua sensibilità ne è rivelata. Il mare, l'aria della città, il cielo vengono visti da un occhio nuovo, giovane:

Canzona mia, te scrivo pe' tramente⁵³
 nenna sta allera,
 e tengo 'a vocca soja pe' Primmavera...
 tengo pe' sole ll'ucchie suoje lucente,
 ... 'o mare attorno a me!

⁵³ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.21.

Canzone mia, ti scrivo mentre/ la fidanzata o l'innamoratina è allegra/
 ritengo la bocca sua per primavera.../ ritengo i suoi occhi lucenti per il
 sole/... e il mare intorno a me!/
 /

Seguono *A canzone 'e Santa Lucia e Maggio, si' tu* (1912). Quest'ultima interpreta il sentimento di tutto un popolo: la primavera canta, è amore. Il popolo vive nell'amore per la sua terra che va rinnovandosi come il canto primaverile dell'usignolo. Emana delle affascinanti bellezze naturali:

Maggio, si' tu
 ca 'st' aria doce
 vaje profumanno!
 Quanta canzone faje cantà a ddoje voce!
 Quanta suspire io manno!
 Mme faje murmulà
 tutt' 'e ccanzone amate,
 pecchè tu viene, e dice: 'E nnamurate
 hann' 'a cantà...
 Hann' 'a cantà
 ca pure Ammore
 passa e nun more!
 E chi ha vuluto bene,
 se sente dint' 'e vene
 cchiù ardente 'a giuventù:
 Maggio, si' tu!⁵⁴

I' 'na chitarra e 'a luna è l'innamorato che parla dell'amore passato e rimpianto. Ci dà un canto pieno di malinconia, di addolorato lamento, di incontenibili singhiozzi. Segue *Fontana all'ombra*.

⁵⁴ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), pp. 53-54.

Maggio sei tu/quest'aria dolce/che vai profumando!/ Quante canzoni fai cantare a due voci!/ Quanti sospiri io mando!/ Mi fai mormorare tutte le canzoni amate,/ perché tu vieni e dici: Gli innamorati/ devono cantare/ Devono cantare/ che anche Amore/ passa e non muore!/ E chi ha voluto amare/ sente nelle vene/ la gioventù più ardente:/ Maggio sei tu!/

Non appena fonda la propria casa editrice, nel 1916, abbandona l'editore Bideri. Ottiene indimenticabili successi, dando ai cantanti del varietà canzoni in lingua e in dialetto. *Buongiorno a Maria* e *Ladra* in lingua italiana fanno furore. *La Leggenda del Piave* culmina la sua produzione a carattere patriottico. Particolarmente significative di quest'epoca *Santa Lucia lontana* e *Canzone appassionata* (nella quale l'intensa tristezza si mitiga nel pianto).

Dopo lo strepitoso successo delle canzoni originalissime (1911-1914), l'ispirazione di Mario si tinge di malinconia e acquista più delicatezza e intimità. Lo dimostra *Napule mio* del 1916. *'O tempo e 'o core* denota delicatezza. *Canzuncella tutta core* evidenzia il consumarsi d'amore per qualcuno, mentre la sofferenza si fa sentire in *Presentimento*

Con molteplici attività, fa prova di avere dominio anche nel campo della canzone in lingua. Il famosissimo *Bolero d'amore* è un esempio dei tanti componimenti scritti dal giovane Mario su musica d'altri, in questo caso Rodolfo Falvo. Cantato dappertutto per molto tempo, richiama gli anni dell'inizio del secolo. Raffaele Segré compone musica per *Sincerità* e *Come l'onda* mentre G. Lama scrive musica per *Stornelli al vento*.

Scoppia la prima guerra mondiale; Mario viene trasferito in un ufficio postale a Bergamo.

Durante la guerra scrive *Serenata all'Imperatore*, *Mi vuoi bene*, *Canzone di trincea*, *Cuor felice* e poi *La Leggenda del Piave*.

Con *Serenata all'Imperatore*, canzone d'immediato successo, Mario coglie l'occasione per evidenziare le calunnie ingiustificate proclamate dai generali austro-ungarici al soldato italiano prima dell'inizio del conflitto. E come causa polemica! Per la sua vivacità e la sua originalità è cantata per molto tempo e fa

parte della propaganda di guerra. La prima strofa dice:

Maistà, venimmo a Vienna,
venimmo cu chitarre e manduline,...
pecchè tenimmo 'e guappe cuncertine!...
Tutte 'e pustigliature
ca stanno pe' Pusilleco e 'ncità,
cantante e prufessure,
cu suone e cante v'hanna fa scetà. ⁵⁵

Una riposta ironica e magistrale da parte di E. A. Mario a quei generali che consideravano l'esercito italiano un esercito di mandolinisti.

Queste parole della *Serenata all'imperatore* nella bocca del più celebre cantante di Napoli, Gennaro Pasquariello, manda il pubblico in visibilo ⁵⁶

Per il fronte partono i mandolinisti di Napoli (come vengono chiamati dalla stampa estera) per combattere non contro l'Italia, ma l'Austria

Nel fascicolo della Piedigrotta del 1918 viene aggiunta a *La Leggenda del Piave*, inizialmente di tre strofe, una quarta strofa subito dopo quella vittoria. Mario scrive la canzone durante l'attesa della riconquista del territorio che era stato occupato dal nemico.

Niente di più elettrizzante per il sentimento patriottico L'inno è cantato per

⁵⁵ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.184.

Maestà, veniamo a Vienna,/ veniamo con chitarre e mandolini,.../ perché abbiamo belli piccoli concerti!.../ Tutti i posteggiatori/ che si trovano a Posillipo e in città,/ cantanti e professori,/ con suoni e canti vi faranno svegliare.../

⁵⁶ Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana* (Milano: Ricordi, 1958), p.164.

la prima volta a Piedigrotta, da Gina de Chamery, la grande interprete, milanese di nascita, conosciuta da molti napoletani. Gli spettatori provano prima l'emozione forte poi la gioia e finalmente l'entusiasmo per la canzone. Vogliono l'autore. L'acclamano. Nasce l'inno della Nazione, l'inno della vittoria grigioverde.

Perfino il pubblico del teatro di varietà riesce a conoscere questa canzone che si diffonde immediatamente al fronte. Viene innalzata ad inno nazionale all'occasione del trasferimento della salma del *Soldato ignoto* dalla Basilica di Aquileia sull'altare della Patria a Roma, per l'inumazione. Farà sempre rammentare le ansie, i sacrifici, il trionfo dei soldati italiani nella prima guerra europea.

Mario compone altri canti patriottici, i quali vengono raccolti nel *Libro grigioverde*.

La canzone militare-patriottico-politica, genere ispirato a eventi e fatti politici, viene trattata soltanto dal nostro poeta.

Si ricordano come esempi la già citata *Serenata all'Imperatore*, una *Tarantella Italiana* nella quale Mario commenta ironicamente i quattordici punti esposti dal Presidente americano Woodrow Wilson che deprivano l'Italia vittoriosa dei suoi diritti:

Ma Vilsonne che vo' accuchià?
 Ma 'e stu munno che ne vo' fa?
 Ha ditto: - «È mellone!»
 vedènnolo tunno.
 Ha ditto: -«Stu munno
 v' 'o sparte papà!
 Ll'Inghilterra vo' e' mare? Beh!
 Vene 'a Francia e vo' 'a Sarre? Teh!»
 Neh, vene ll'Italia,

se scogna 'a curtella:
 lle nega na fella,
 va trova pecchè!
 -«Comm'hê ditto? vuò Fiume? Aspetta...
 Leva 'e mmane ca nun te spetta!»⁵⁷

Tarantella europea, mediante la satira, biasima l'unione dell'Europa, sostenuta decisamente dagli Stati Uniti d'America. Il ritornello dice.

E s'è fatta na Società
 ca 'a cchiù comica nun ce sta. .
 Pe' presidente
 hanno fatto a Pulcinella,
 ca alleramente
 s'appresenta cu' 'stu pparlà:
 «Me'! Avutàmmola a tarantella!
 Tarà - tarantè - taranti - tarantà!»⁵⁸

Queste canzoni contengono delle sottili battute. Mario vuole evidenziare come i compromessi della politica, qualche volta, offendono il sentimento nazionale.

⁵⁷ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.188.

Ma Wilson che vuole accoppiare, mettere insieme con difficoltà?/ Ma di questo mondo che ne vuole fare?/ Ha detto:-«È melone!*/ vedendolo rotondo./Ha detto:-«Questo mondo/ve lo divide papà!*/ L'Inghilterra vuole i mari? Beh!*/ Viene la Francia e vuole ...»/ l'Italia batte il grosso coltello:/ gli nega una fetta,/ chissà perché!/- «Come hai detto? vuoi il Fiume? Aspetta.../ Tolga le mani perché non ti tocca!*/

⁵⁸ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.198.

E s'è fatta una Società/ una più comica non c'è.../ Per presidente/ hanno fatto Pulcinella,/ che allegramente/ si presenta con questo parlare:/ «Coraggio! Voltammo la tarantella!*/ ...

In *Tarantellona* lo spirito lieve e allegro e la bellezza di Napoli vengono cantanti nelle prime due strofe. Si esaltano le donne e le tarantelle. Nella terza strofa di questa canzone, apparsa dopo la prima guerra europea, il cantore riconsidera con amarezza e disdegno che i diplomatici e il governo di allora non adottino un provvedimento accorto per il buon risultato del negozio alla Conferenza della pace, sfavorevole per l'Italia:

Napule,
 si Salvatore di Giacomo
 jeva a Versaglia a discutere,
 chi se faceva attenè?
 Subito
 capacitava ll'America!
 Francia e Inghilterra dicevano:
 «Tutto ll'Adriatico a te!»
 Quanno diceva: «È permesso?
 Ve canto na parte 'e *Llariulà...*»
 tutto cuntento, 'o Cungresso
 truvava n'accordo llà pe' llà!...⁵⁹

Poi nel ritornello che imprime il ritmo della tarantella si afferma l'allegria filosofia napoletana:

Ddoje cose belle
 stu munno, forse, 'o cagnano...
 Stu munno, forse, 'o cagnano

⁵⁹ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.204.

Napoli/ si Salvatore Di Giacomo/ andava a Versaglia per discutere,/ chi si faceva trattenere?/ Subito/ capacitava l'America!/ Francia e Inghilterra dicevano:/ «Tutto l'Adriatico a te!»/ Quando diceva: «È permesso?/ Vi canto una parte di *Llariulà...*»/ tutto contento il Congresso/ trovava un accordo là per là!.../

femmene e tarantelle!⁶⁰

Dopo la guerra Mario ritorna alla canzone napoletana e in lingua. Nel 1919 *Vipera* e *Le rose rosse*, due veri capolavori in lingua composti dal poeta, vengono cantati da Anna Fougez, una cantante sensuale dell'epoca che fa impazzire gli uomini:

Ella portava un braccialetto strano:
 Una vipera d'oro attorcigliata,
 che viscida pareva sotto la mano,
 Viscida e viva, quando l'ho toccata...
 Quando ella abbandonavasi
 Fremente sul mio seno,
 Parea schizasse tutto il suo veleno!

Cuore,
 So che vuoi godere
 So che vuoi per te
 Rose d'ogni colore...
 Ma...
 Le rose rosse, no
 Non le voglio vedere!

Ottiene immediatamente un vivo successo con *Strofette allegre e Godi anche tu*. La fortuna si mostra favorevole ad altri componimenti sentimentali o

⁶⁰ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.204.

il brano seguente che non richiede spiegazioni:

Tutta sfolgorante è la vetrina
 piena di balocchi e profumi...
 Entra con la mamma la bambina
 tra lo sfolgorio di quei lumi...
 -Comanda, signora?-
 -Cipria e colonia Coty...
 -«Mamma!
 -mormora la bambina
 mentre - pieni di pianto ha gli occhi
 -per la tua piccolina
 non compri mai i balocchi...
 Mamma, tu compri soltanto i profumi per te!⁶²

Soltanto dopo il 1945, dopo aver superato i danni causati dai bombardamenti, dall'invasione, dall'occupazione, lo spirito partenopeo si riapre alla canzone. In quegli anni, alcune canzoni riflettono esattamente lo stato d'animo del popolo. La celeberrima *Tammuriata nera* di Edoardo Nicolardi, musicata da E. A. Mario, è una canzone significativa, perché riflette le condizioni ambientali. Il tema consiste nella nascita d'un figlio di colore da una donna napoletana: conseguenza dell'invasione. La musica esprime nei versi un'allegria che denota tristezza.

Un grande successo scritto e musicato da E. A. Mario, intitolato *Cinematografo*, viene pubblicato sotto altri nomi, forse per pudore (versi di A. Silla, musica di R. Prisco, casa editrice Posillipo). A prima vista la prima strofa rende effetti immediati:

Ncopp' 'o cartiello steva: Amore tragico,

⁶² E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta), p.223.

e na figura 'e femmena scannata...
 S'erano fatte na ventina 'e repliche,
 ma 'a sala steva già affollata...
 E ghiette i' pure a stu cinematografo
 -come se dice? - pe' fatalità!
 Da 'a primma parte, i' subito
 dicette: -Ma st'autore
 comme ha pututo scrivere
 chello ca i' porto nchiuso dint' 'o core? -
 -Guarda! Stu primmo attore
 ca ride si v'o chiagnere
 -dicette uno d' 'o pubblico
 ca mme sapeva - arrassumiglia a te!-⁶³

L'arietta *Angeleca*, di Salvatore Di Giacomo è adattata dal nostro poeta al motivo intitolato *Canzone mbriaca* (1932). Questa bellissima melodia ci racconta la vicenda dell'innamorato inebriato dal vino che torna a casa discutendo delle sue pene amorose durante la notte di Pasqua. Pensa che l'amata si sia sposata, ma apprende dal portiere che Angelica è morta. Allontanandosi da quest'ultimo, ripete le parole sentite da lui:

... All'ùnnece
 nu poco fatto a vino
 p' 'o Vico 'e Buoncammino

⁶³ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969), p.248.

Sopra il cartello c'era Amore tragico,/ e una figura di donna sgozzata.../
 Avevano fatto una ventina di repliche,/ ma la sala era già tutta
 affollata.../ E sono andato anche io a questo cinematografo/ -come si
 dice? - per fatalità!/ Della prima parte, io dissi subito: - Ma
 quest'autore/ come ha potuto scrivere/ quello che io porto nel cuore?-/ -
 Guarda!/ Questo primo attore/ che ride si vuole piangere/- disse qualcuno
 del pubblico/ che mi conosceva -ti assomiglia!-/

io mme ritiro...
 Nu poco fatto a vino.
 Nun passa manco n'anema,
 e 'o vico, cupo cupo,
 pare na vocca 'e lupo.
 Alò! Cantammo!...
 (Pare na vocca 'a lupo...)⁶⁴

E. A. Mario nota il declino della canzone fin dal 1918 in questa poesia intitolata *Serietà*. Mario rimpiange quel tempo in cui la vita era gioiosa e più semplice:

Mo simmo serie, mo...
 Si 'a luna spunta e torna 'a primmavera,
 nun ce truvammo aunite comm'a quando
 passàvamo cantanno
 sott'e ffeneste, a chiorne, a tarde sera...⁶⁵

Vano rimane il sogno di Mario nell'invocare nella canzone *Tre Napule* il ritorno del canto e del sorriso sulle bocche dei napoletani:

...na Napule ca me sonno
 -e sperammo ca nun è suonno-
 sulo 'o popolo ce 'a po' dà:

⁶⁴ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969), p.248.

...Alle undici/ un pò inebriato/ per il Vico del Buoncammino/ io mi ritiro.../ Un pò inebriato./ Non passa neanche un'anima,/ e il vico scuro,/ sembra una bocca di lupo./Andiamo! Cantiamo!.../ (Sembra una bocca di lupo...)

⁶⁵ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923, seconda edizione), p.103.

Adesso siamo seri, adesso.../ Se la luna spunta e ritorna la primavera/ non ci troviamo riuniti come quando/ passavamo il tempo cantando/ sotto le finestre, a gruppi, tardi la sera.../

chistu popolo cantantore
 faticanno s'hadda fa onore,
 ma nun s'hadda scurdà 'e cantà...
 E sperammo ca finalmente
 scumparesse 'nfaccia a sta gente
 chella mutria ca nun lle sta!⁶⁶

La seconda guerra mondiale viene definita la guerra senza canzoni. Nessun poeta o musicista vi partecipa.

Proseguiamo la nostra rassegna con altre opere importanti.

Il poemetto *'A morte* è una composizione in versi che spiega la ragione per la quale la morte non ha cuore. Un tempo la morte lasciava in vita troppi esseri umani, i quali causavano uno squilibrio demografico. Per rimediare alla situazione Dio decise un giorno d'afferrare il forbicione chirurgico e la privò del cuore.

Acqua chiara viene considerata la prima raccolta di poesie col codicillo in prosa, nella quale Mario ci dà una visione della vita a volta un po' vaga, indefinita, insomma una vita intensa che fa soffrire.

Con *All'Insegna della Sirena* Mario ci presenta un libro di chiarificazione e polemica.

In contrasto con l'opinione comune ufficialmente riconosciuta, Mario dichiara di avere continuato a praticare ed a sostenere da molto tempo l'ortofonia che ha

⁶⁶ ...una Napoli che sogno/ -e speriamo che non sia sogno-/ solo il popolo può darcelo:/ questo popolo cantatore/ lavorando deve farsi onore,/ ma non deve dimenticare di cantare.../ E speriamo che finalmente/ scompaia sul viso di questa gente/ quel sembiante irritato che non li va bene.!/

definito la nuova poesia regionale. La letteratura regionale non significa folklorismo. Mario dubita della questione francamente ortofonica. F. Galiani è il primo a toccare il tema dell'ortofonia e dell'ortografia della lingua partenopea. Per Mario essere considerato letterato vuole dire mettere in pratica ciò che Galiani scrisse sull'ortofonia: discorrere dell'eleganza e dell'esattezza dei vocaboli, con nessuna velleità di rivaleggiare con l'Accademia della Crusca. Questo libro contiene i seguenti capitoli: *Un matriarcato, Ciscanzonieri, Transcanzonieri, Il libro dialettale, Autunno napoletano e Popolismo*.

Cunfessione: pagine 'e rumanzo ci dà un breve poema composto di 15 sonetti da cui emanano l'imbarazzo e lo sconforto di un amante che ancora ama una donna indegna. Più la disdegna, più l'ama. Soffre e manifesta la propria sofferenza, piange, ma non diventa vittima della sua passione. Le citazioni premesse a ogni sonetto, tutti in versi alessandrini, ci ricordano *Les Nuits* di Alfred de Musset. Sono in ciò concorde con Aniello Costagliola, il quale nel proemio definisce questa una poesia soggettiva. Sembra una storia personale di un'esperienza prematrimoniale dolorosa. Mario con poche parole ci offre la sostanza.

Dopo *Cunfessione* segue *Cunfiette* che contiene delle riflessioni e aforismi sul matrimonio che lasciano trasparire ironia, mordacità e risentimento.

Finalmente *Figlie* completa le altre due precedenti. Questo componimento riflette il concetto della paternità che si fonda sull'importanza della rigenerazione del mondo. Queste tre opere consistono di quindici sintesi liriche.

Nell'introduzione di *Pampuglie* (opera formata di tetrastici e terzetti),⁶⁷

⁶⁷ E. A. Mario, *Pampuglie* (Napoli: Casa Ed. Raffaele Pironti, 1951), p.6.

Mario scrive che la passione dei suoi vent'anni ritorna quando compone *La canzone di Mazzini* (1905), un poema in lingua dedicato a Giuseppe Mazzini (nato a Genova il 1805 e morto nel 1872) in occasione del primo centenario della sua nascita. Va a deporlo sulla tomba di Staglieno.

Pubblicazione poetico-musicale, *Il Libro grigioverde* ci introduce alle canzoni nate prima, durante e dopo la stagione de *La Leggenda del Piave che vengono* ripubblicate nel ventennale della battaglia del solstizio e della vittoria.

Masaniello, poemetto, non terminato, dimostra di più le riflessioni sulla vita e la storia che qualsiasi altro tema.

Nella prefazione del poema in lingua regionale *'O Quarantotto*, Mario menziona che ha luogo l'avvenimento napoletano del 1848. Vuole ovviamente fare rivivere gli avvenimenti storici a Napoli e in Italia, da cui la convinzione che se nel 1799 la Repubblica partenopea veniva considerata un esperimento indipendente nella scena della politica italiana, nel 1820 la Costituzione prelude a un movimento nazionale il quale nel 1848 vuole orientarsi verso l'Unità.

Contro l'Austria, gli stati d'Italia mandarono nel 1848 le proprie truppe nella Valle del Po. Napoli inviò le navi nell'alto Adriatico per battersi nella prima guerra dell'indipendenza italiana.

Nei "Cafè d'Europa", "Cafè Gigante" e "Cafè sott'a Burro" a Napoli si faceva politica di nascosto prima del '48 e poi palesemente durante il periodo della Costituzione.

Grande parte del contenuto dei sonetti del poema *'O Quarantotto* accenna alla vita e all'opera di Ferdinando II di Borbone (1810-1859), successore di Francesco I.

Non dimentichiamo Giuseppe Mazzini che viene definito un agitatore politico repubblicano, scrittore e patriota e fonda la *Giovine Italia* per asserire con molta audacia l'Unità e l'Indipendenza italiana. Lo mandano in esilio. Luigi Settembrini (1813-1876), nato a Napoli, anche lui patriota, letterato e storico, prende parte attivamente ai tumulti di Napoli, che lo portano al carcere.

La concessione della Costituzione a Napoli da parte del re Ferdinando II il 27 gennaio 1848 presenta il tema principale del poema.

Si condensa molta materia nel sonetto. Mario giudica assolutamente necessario l'uso di indicazioni di carattere morale, storico, cronistorico accanto ad ogni sonetto. Non dimentica riferimenti a fatti anteriori o posteriori. Non si vede nessuna nota a piè di pagina o nel testo, perché ciò intralocerebbe la lettura del poema, la quale, secondo lui, non si deve ostacolare. Rappresenta certo la verità; offre una mistura di elementi personali, un documento giusto e imparziale d'arte realistica.

Dopo aver letto il saggio storico di Salvatore Di Giacomo, Mario si lascia prendere dal desiderio di mettere in versi quegli avvenimenti. A un certo punto i sonetti non piacciono al poeta, perché sostiene che onestamente non ha detto tutto del maggio napoletano del 1848; si risolve di questo modo di coordinare e di trattarne la storia in centosessantadue sonetti.

Mario aggiunge "io, invece, napoletano del mio tempo, racconto e commento, in prima persona avvenimenti della mia circoscrizione e col linguaggio appreso fin dal mio primo sillabare nella casa paterna... In questo poema, che è la somma delle mie idee e dei miei sentimenti, di italiano prima che di napoletano, io riconfermo la mia fede nell'unità fondamentale e spirituale sognata da Giuseppe

Mazzini, ma inattuata;"⁶⁸

"Qui, infine si vuol riconfermare la indispensabilità del dialetto per la più colorita narrazione di avvenimenti di storia nostra, o alla storia nostra attinenti,...dialetto cittadino...ma atto a riassumere e a riverberare quel colore e quell'anima che caratterizzano il popolo inteso come il Mazzini lo intendeva." ⁶⁹

Vangelo, seconda raccolta di poesia, con note e glossario, è divisa come segue: 1."Il credo dell'autore" o sia la prefazione nella quale Mario afferma che colui che scrive in lingua regionale si esprime ugualmente malgrado il fatto che non sia in condizione di utilizzare liberamente parole in grande abbondanza e le sue idee si concretizzano più facilmente. Mario rivela che frequentemente una sola parola riflette una cosa, vale di più di un discorso vano, privo di contenuto.

2." 'O Napulitano" fa allusione ad Adamo ed Eva.

3."E arapimmo 'o Vangelo" fa accenno a molti passaggi biblici.

4."E cuntammo sti cunte" sono vicende.

5."Passaggiata napulitana" presenta un percorso di posti e luoghi incantevoli di Napoli

6."Cruciera amalfitana" non ha bisogno di spiegazione.

7."Meze Staggione." 8."Emigrazione." 9."Frate cucine" sono traduzioni del pensiero dialettale di varie regioni italiane (in sonetto) e 10."O Pueta."

Si notano citazioni bibliche in latino o altre da persone note, accanto al titolo della maggioranza delle poesie in raccolta.

Nelle pagine seguenti analizzeremo compiutamente le fonti, gli elementi popolari, dotti, classici e i temi delle composizioni di E. A. Mario.

⁶⁸ E. A. Mario, *'O Quarantotto* (Napoli: F. Fiorentino, 1948), p.9.

⁶⁹ E. A. Mario, *'O Quarantotto* (Napoli: F. Fiorentino, 1948), p.10.

5.FONTI, ELEMENTI POPOLARI, ELEMENTI DOTTI, CLASSICI E I TEMI DELLA POESIA DI E. A. MARIO

Mario trae l'ispirazione dalla natura, dai paesaggi campestri della campagna napoletana, dalla descrizione delle esperienze degli emigranti del Mezzogiorno.

Bisogna mettere in evidenza l'originalità immessa dal Mario nella canzone d'arte. Inventa anche melodie su componimenti di altri poeti. Ad esempio da Di Giacomo trae *Mierolo affurtunato*, *Canzone 'mbriaca*; da Murolo *Tammuriata all'antica*; da Bovio *Appassionata*, ecc.

Si avverano la rinascita della canzone napoletana e la ricomparsa della canzone d'arte, dando rilievo al canto popolare tradizionale di Napoli e delle regioni vicine ai confini della Campania, come pure dei remotissimi modi delle voci dei venditori napoletani.

Nel cuore napoletano è l'amore per una donna, che sia per l'innamorata o per la madre, che si unisce al patriottismo. Predomina il senso del dovere. In tempo di pace il civismo, in tempo di guerra il patriottismo.

Nel canto patriottico bollono ardenti sentimenti nei cuori dei giovani: amore e lontananza combattono con il sentimento del dovere da adempiere. E. A. Mario produce il più grande numero di componimenti di questo tipo, ottenendo un gran successo.

Il motivo che ritorna abbastanza frequentemente nelle canzonette militari è quello del soldato sentimentale che per realizzare l'eroismo deve domare il suo affetto verso l'amata e verso la città nativa. Questi tipi di *clichés* sono recenti.

Da fanciullo, il nostro poeta si ricorda di quando a Napoli i canti si

moltiplicavano: all'inizio del giorno, all'alba, con le note delle canzoni a tempo di marcia, che fanno compagnia alla truppa dalle caserme al campo di Marte, e alla fine della giornata per il popolo, con le note di silenzio che a sera si diffondono dalle caserme dei militari di mare e di terra, collocate nei vari quartieri della città.⁷⁰

Sinonimo di degenerazione della canzone pura tradizionale, la canzone drammatica si manifesta nella canzone napoletana tra le due guerre mondiali.⁷¹ Non è più il ricordo dolente e nostalgico delle pene d'amore dell'innamorato e neanche l'espressione dell'inquietante ansia di riabbracciare l'amata o di godere delle gioie amorose. Piuttosto si racconta o si recita un dramma d'amore a volta. Ricorre il tema dell'innamorato tradito che fa vendetta della sua donna. Ogni canzone suppone un caso distinto. Nelle strofe il poeta espone rapidamente le premesse, il fatto e la risoluzione della vicenda. Si può capire che in seguito nasce la sceneggiatura di un dramma di vari atti.

A Napoli sorge la "sceneggiata" negli anni seguenti alla prima guerra mondiale. Questo spettacolo teatrale basato sulla sceneggiatura di una canzone appare quando lo spettacolo di varietà declina rapidamente e l'operetta e la rivista trionfano.

Mario musica con efficacia due memorabili successi: *'A legge* e *'O festino*, scritte da Pacifico Vento e anche canzoni di guappi di Vincenzo Jannuzzi come *Pacienza stracquata*.

Nessuno ha interpretato come Elvira Donnarumma quel rinomato *Maggio*,

⁷⁰ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969), p.229.

⁷¹ Sebastiano Di Massa, *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli* (Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969), p.243.

si' tu! del Mario, una canzone d'amore, uno stato d'ambiente, di influsso oraziano che celebra come abbiamo già osservato il misterioso potere della primavera napoletana.

L'ispirazione di E. A. Mario è talmente ricca che può assurgere al tragico, al comico, al patetico e al malinconico, senza forzature, senza apparire spaesato con nessuno di questi generi e modi letterari diversissimi. Canta con eguale ispirazione e disinvoltura l'amore, la nostalgia, il mare, la campagna.

Ovunque presente nelle sue poesie è il pessimismo napoletano, che si traduce con un "Cu tutto chesto nun so' maje felice,/ e nun saccio pecchè vurria murì!"/⁷²

Il *topos* dell'amore impossibile ricorre con estrema frequenza. Quest'amore travagliato viene causato dalla sfortuna, dalla fatalità tipica napoletana: "Ma si ll'amore overo è fatto a scale,/ viato a chillo ca ce pò sagli!"/⁷³

Malgrado il fatto che Mario non sia stato un assiduo frequentatore di *cabaret*, appare la figura della *chanteuse* in alcune delle sue opere. Questi tipi di *cabaret* durano fino all'inizio degli anni trenta, al fortificarsi del fascismo.

L'amore impossibile può portare l'amante a non volere vedere più nessuno e anelare alla solitudine. Il motivo dell'amante lontana si fa sentire come nella poesia provenzale: "I' nun 'o ssaccio! I' saccio ca so' privo/ d'essa, e 'a vurria

⁷² E. A. Mario, "Penziere 'e 'na vota" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.11.
Con tutto questo non sono mai felice,/ e non so perché vorrei morire.

⁷³ E. A. Mario, "Penziere 'e 'na vota" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.12.
Ma se l'amore davvero è fatto di scale,/ beato colui che può salirle!

vedè, senti, abbraccià!..."⁷⁴

Mario ci introduce al tema religioso, rappresentato spesso dalla passione di Cristo. La passione amorosa, a sua volta, può diventare una croce. Una croce tanto pesante quanto quella che portò Cristo. Ma se l'amore e la vita insieme vengono spartiti dai due amanti, quest'ultimi alleggeriranno la loro croce non per avere l'eternità, come da Cristo promesso ai suoi seguaci, ma per avere la felicità.

Oppure l'innamorato, che soffre a causa di un amore impossibile, si rivolge non all'amore in senso astratto, ma a un personaggio mitologico: Cupido. L'innamorato confessa che Cupido è responsabile del suo incatenamento, si diverte e, possibilmente, è cieco: "E tu ca sì nu ddio, tu ca sì ammore,/ o te ce spasse, o pure sì cecato..."⁷⁵ Mario s'è sicuramente ispirato al IV libro dell'Eneide, nel quale si parla dell'amore cieco. Didone s'innamora ciecamente di Enea. Il brano seguente fa riferimento a uno dei canti di Catullo (LXXVI). Come nell'opera dell'autore classico, anche in questa poesia di Mario incoraggia l'amante a rinunciare a un amore talmente ingrato: "E i' - puvuriello - tento/e mme scurdà pe' sempe chillu nomme/ ca s'è ncastrato dint' 'o core mio..."⁷⁶

Mario ricorre di nuovo al tema religioso quando fa il paragone dell'amore impossibile, sbocciato proprio nel giorno della nascita di Gesù. Gesù, destinato a soffrire, richiama il destino dell'innamorato che si sente crocefisso, come Cristo,

⁷⁴ E. A. Mario, "Penziere 'e 'na vota" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.12.
Io non lo so! Io so che sono privo/ di essa, e vorrei vederla, sentirla, abbracciarla!...

⁷⁵ E. A. Mario, "Appicceco" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.36.
E tu che sei un dio, tu che sei amore,/ o te la prendi allegramente, oppure sei cieco...

⁷⁶ E. A. Mario, "Appicceco" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.36.
E io poverello - provo di dimenticarmi per sempre quel nome/ che s'è incastrato nel mio cuore...

il venerdì santo, giorno in cui l'innamorata lo lascia: "tu già ll'avive fatto/ suffrì! E pe' te già steva/ 'ncroce, comm 'a Giesù..."⁷⁷

La stagione invernale viene interpretata da Mario come la lontananza, altro tema tipico della poesia amorosa, la separazione di due esseri cari che si vogliono bene. Quando s'arde d'amore nulla può raffreddare l'intensità della passione. Nella poesia *Pronta riposta*⁷⁸ l'amante non si stanca mai di scrivere questa lunga lettera all'amata durante un'incantevole notte del bel mese di maggio. Mario ha scelto questo mese perché personifica la primavera, la stagione dell'amore. La notte porta ispirazione: quando s'invaghisce, tutto è al superlativo. Si esprimono le parole più belle, le espressioni più dolci. Limiti non esistono: si scrivono pagine e pagine che neanche bastano a descrivere quell'insaziabilità, quel desiderio. Ardere d'amore significa anche prendere un certo piacere alla sofferenza. L'amante non va a dormire malgrado il fatto che gli brucino gli occhi. Nella disperazione di aver finito tutte le penne, rovescia il calamaio. S'ingegna per trovare un modo di continuare la lettera. Si punge il braccio con uno spillo, che, intriso di sangue, gli permetterà di mettere giù le ultime parole mancanti. Per il fatto che queste parole sono state scritte col sangue che proviene direttamente dal suo cuore esse sono le più autentiche e le più valide. Non si può chiamare questo atto puro masochismo? Non sarebbe il *topos* letterario della poesia decadente e dei romanzi del *fin de siècle*? (Da confrontare con il "Conte di Montecristo").

Mario sa mostrarci fino a quale punto può causare dolore un amore tradito. Rosa, passeggiando con un bellimbusto, inganna il giovane barbiere, acceso d'amore per lei. Poiché è proprio lui, il tradito, ad assistere a questa infedeltà,

⁷⁷ E. A. Mario, "Natale e Pasca" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.41.
tu già l'avevi fatto/soffrire! E per te già stava/ in croce, come Gesù...

⁷⁸ Ibidem, pp.23-24.

finisce col fare la barba sgarbatamente a un cliente. Perde il controllo di sé stesso. A causa di una tale situazione, soffre di più il malcapitato barbitonsore per via della ferita acerba nel suo cuore che il cliente con un leggero taglio al viso.

Esisterebbe un parallelo tra lo sfregio del rasoio utilizzato maldestramente e le lesioni morali causate dall'infedeltà dell'amata? Nel primo caso, il dolore si situa al livello fisico: alla ferita si può porre freno facilmente, mentre nel secondo la piaga si sana con ben maggiore difficoltà. Sarà per questa ragione che Mario ha preferito presentarci un barbiere piuttosto che un altro personaggio? Il bruciore di quelle due lagrime versate dal barbiere sono la manifestazione tangibile del dolore: "Ma ddoje lacreme cucente/ sò cadute 'nfaccia a me!..."⁷⁹

Anche il vento assume valori allegorici come nei poemi provenzali, il tema dell'amore lontano portato dal vento ma invertito. Diventa il confidente dell'innamorato deluso dal tradimento. L'infatuato apre interamente il cuore al vento leggero (senso letterale) come se si confidasse all'amata, anche lei leggera (senso figurato), frivola, che l'ha abbandonato per un altro che l'ha sedotta. Oltre ad agire da confidente, il vento serve da mediatore perché colui che soffre aspetta dal vento la notizia del pentimento della donna: "Chisà mme può senti!/ Chisà mme porta 'o viento/ na nova 'e pentimento!/ Chisà tu ce 'o ppuò dì."⁸⁰

Con "*P'e scale*"⁸¹, Mario si serve d'un altro riferimento religioso quando scrive la parola "calvario". Con il calvario, il nome della collina dove fu crocefisso Cristo, il poeta vuole indicare sofferenze successive e prolungate di natura amorosa. Salire il calvario significa addirittura rivelare la vera natura di un

⁷⁹ E. A. Mario, "'O barbiere" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.28.

⁸⁰ E. A. Mario, "'O viento" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.30.

⁸¹ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.33.

tradimento, un'infedeltà. Il tradimento può anche incitare qualcuno a fuggire la realtà se non sa prepararsi ad affrontarla. Appena quest'energia combattiva si esaurisce, non solo ne consegue una differenza, ma anche una distruzione di sé stesso, una caduta nell'abisso. L'individuo in certi casi s'abbandona al bere.⁸² Da un lato Mario sembra rivelare interamente l'aspetto morale della situazione; il bere trasformatosi in vizio: il vizio incallito, non aiuta per niente la persona. Perde lavoro, tranquillità e amici. Dall'altro vuole anche che il lettore abbia simpatia per quel povero uomo che già sa cosa lo aspetta quando rientra a casa: una donna che non ha più vergogna di andare con un altro e che non se ne pente

*Palaziello sgarrupato*⁸³ il primo amore frenetico e ardente in quell'edificio antico rimane ormai un ricordo del passato. Quell'amore che ha procurato pace e felicità lo porta a cantare e suonare il mandolino sotto il balcone dell'amata. Sembra un amore eterno, sincero fino al momento in cui egli scopre la ragazza abbracciata con un'altro. A partire da quell'istante, Mario muta sapientemente i dati ambientali: la luna s'attrista, l'innamorato adolescente s'attrista, impazzisce dal dolore. Il ragazzo maledice quell'edificio: potesse cadere di notte! E se ne va. Oggi, il ragazzo diventato adulto, ripassa davanti a quel palazzo ormai in rovina: si verificò la sua maledizione. Come quell'amore, crollò pure il palazzo. "E mo è caduto. E 'nu fravecatore/ canta 'a stessa canzone ch'io cantavo/ quando credevo ch'era eterno 'ammore/ Sfràveca e canta. E già ll'ultimo muro/ cade. E addio, casarella, addio passato:/ ammore doce e tradimento scuro..."⁸⁴

⁸² E. A. Mario, "Mbriaco" in *Acqua chiara poesie* (Napoli:Matelda, 1923), p.45.

⁸³ Significa palazzina diruta.

⁸⁴ E. A. Mario, "Palaziello sgarrupato" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.128.
E adesso è caduto. E un muratore/ canta la stessa canzone che io cantavo/ quando credevo ch'era eterno l'amore./ Lavora e canta. E già l'ultimo muro/ cade. E addio, piccola casetta, addio passato:/ amore dolce e tradimento scuro...

Le *Vvarchetelle*⁸⁵ sono le barchette fatte durante l'infanzia coi quaderni di scuola pieni di grossi errori, e che buttate nel fiume non affondano mai. Adesso rivedendo quello stesso fiume, l'amante deluso vi butta barchette fatte con le lettere d'amore nelle quali la donna amata non scrive che bugie. Quest'ultime però affondano quando il mare è in bonaccia, perché tutte quelle menzogne, che pesano molto, le tirano a fondo: "Si voglio calculà/ ca ogne buscia ch'essa screveva a me/ pesava n'onza, afforza chelli tre/ varchetelle s'avevano affunnà:/ ce stevano 'mbarcate/ 'a coppo a cientumila tunnellate!/" Mario presenta la donna come Satana, perché lusinga, inganna come Eva che scende a patti col serpente. La donna tradisce senza motivo; è più astuta, più volubile. Per questa ragione Mario sceglie sempre l'uomo e non la donna come vittima di un inganno, di una infedeltà. Il motivo del fiume ricorre spesso nella poesia di E. A. Mario. Qui è la vita che scorre. Dà agli amanti un senso di angoscia. Con il tempo le cose possono mitigarsi o anche acuirsi: il tempo, lui, è sempre indifferente.

Il *topos* di amore e morte, motivo ricorrentissimo nella poesia occidentale, riemerge nella poesia intitolata *Rosa Bella*.⁸⁶ L'autore ci fa vedere come l'amore, cambiandosi in gelosia furiosa, offusca ogni ragionamento. Un certo Carmine Valente non può accettare che Rosa se ne vada con un altro: "Vuò fa' dispiette, vuò fa' tradimente.../ sì nata bella e vuò murì scannata!/" Rosa redette, e Carmine Valente, / pazzo p''a gelusia, pazzo p''ammore, / -'nu pugnale a manese int''a nuttata- / lle dette quatto botte sott''o core.../⁸⁷ L'amore appare come una sventura; conduce alla morte. Rosa viene rappresentata come la donna-oggetto, la donna carnale e fatale con i capelli biondi, la carnagione bianca, il suo ineguagliabile incantesimo abbaglia qualsiasi uomo. Le sue bugie disseminano la

⁸⁵ Ibidem, pp.161-163.

⁸⁶ Ibidem, pp.81-84.

⁸⁷ Ibidem, p.83.

"manese":loc.avv. sottomano, a portata di mano.

discordia fra gli ammiratori: "Si n'ammore se vota 'n gelusia,/ 'sta gelusia fenesce a curtellate./ tu, pe' 'sti bellizze ammalurate,/ tu si' ghiuta a murì a nmiezo a na via."⁸⁸

La gelosia può condurre allo sfregio o alla morte. In questo modo, lo scrittore ci fa entrare nel mondo del guappo, del camorrista. La Camorra, associazione a delinquere della malavita napoletana, nata sotto il dominio spagnolo, si è consolidata specialmente nell'Ottocento, nel Novecento e ancora oggi. Trova il modo di procurare favori e guadagni a coloro che ne fanno parte, con mezzi illeciti e frequentemente violenti. Nasce come reazione alle prepotenze dei Borboni, il cui malgoverno ha creato i "bassi", la penuria, l'incertezza dell'esistenza, gli "scugnizzi" (i monelli) che affrontano la cruda realtà della vita, senza famiglia, senza scuola; ma si trasforma secondo modelli mafiosi. Nella poesia "*A Sala 'e Ballo*" compaiono il guappo geloso e la sua Carmelina. Nel ritratto del guappo, Mario ci dà ad intendere che tutto ciò che quest'ultimo si è guadagnato l'ha ottenuto vivendo con il frutto delle fatiche altrui: "ma se sbuttona, e fa vedè a sterlina/ -ca nun è sango sujo- 'nfacci''a catena.../⁸⁹ La gelosia, questa volta, non fa commettere nessun omicidio. Lo stato di follia lo induce a ferirla con il rasoio - lo sfregio: "-Ah, neh, tu nun mme vuò?" E 'na rasulata/ "lle facette nu surco 'nfaccia: 'o *sfreggio!*"⁹⁰

Prima dell'incidente, Carmelina ha un viso di rosa che incanta e i capelli ricci, vagamente reminescenti le bellezze petrarchesche e botticelliane: "...chella/

⁸⁸ Ibidem, p.84.

Si un amore cambia in gelosia,/ questa gelosia finisce con coltellate./ tu, per queste bellezze che portano in malora,/ tu sei andata a morire mezzo una strada.

⁸⁹ E. A. Mario, "*A Sala 'e Ballo*" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.178.

⁹⁰ Ibidem, p.179.

faccia 'e rosa ncantava, sott' a ll'oro/ lucente d'e capille anella anella..."⁹¹

Oppure Mario dipinge la bellezza femminile nel modo seguente: "...ll'uocchie lucente... 'na vesta rosa pallida: 'nu velo/ liggiero: uocchie turchine: trezza nera..."⁹² "cu 'na resella:/...chella facella/ 'e madunnella 'e cera/...guardavo chellu nniro/ d'e capille e d'e cciglia."⁹³ Oppure esalta la "bianchezza 'e ccarne belle, e oro fino/ 'e capille ceniere, sparpagiate..."⁹⁴ o " 'bella bruna ca t'affacce 'a sera/ quando bianca p'o cielo saglie 'a luna./ ...bella bruna ca si' bella assaje,/ ca tiene 'a trezza nera nera nera,"⁹⁵

L'amore si degrada con l'amore materiale e superficiale delle *Ffiglie ricche* che si sposano unicamente con uomini ricchi e non con coloro che provano sentimenti puri per loro: "E se ne va sicuro ca nun ce pò trasi,/ si vo' trasi purtanno sulo 'nu core amante:/ ce vo' 'nu gran signore, 'nu ricco commerciante:/ dduje core no, ma ddoje furtune s'hann' aunì!"⁹⁶ o con l'amore facile della donna che si perde in frivolezze in "*Passamano*".⁹⁷

Mario non occulta il concetto della miseria perché il popolo costituisce in quell'epoca una buona percentuale della popolazione napoletana. Questa gente

⁹¹ Ibidem.

⁹² E. A. Mario, "Santo Luca" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.94-95.

⁹³ E. A. Mario, "Guantarella" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.107-108.

⁹⁴ E. A. Mario, "Rosa Bella" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.81.

⁹⁵ E. A. Mario, "Sott''a Luna" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.113.

⁹⁶ E. A. Mario, "Ffiglie ricche" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.68.

⁹⁷ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.70-72.

vive nelle condizioni più miseri. Non si può celare la storia perché essa può farci capire di più la vicenda del popolo napoletano. Lo evidenziano sicuramente i fatti storici seguenti.

Nel XVI secolo, gli spagnoli ordinano ai grandi signori feudali di aver domicilio a Napoli per costituire la corte dei viceré. I baroni ricevono un compenso economico per la soppressione della loro sovranità assoluta, esercitata nei feudi. Il fenomeno dell'urbanismo interessa le classi nobili e contadine. Si può immaginare gli scrivani, i bravi, i parassiti, le persone delle corti cosa facessero trasferendosi a Napoli? Gli orti fertili campani non bastano all'eccesso di popolazione del regno. Gli abitanti diventano vittime di una fame di carattere endemico. I cittadini denutriti, degenerano fisicamente e moralmente. Una mancanza d'impeto della popolazione, una criminalità in aumento e una differenza di altezza tra loro e i discendenti della borghesia. Fino ad oggi, in conclusione sempre è esistito un contrasto tra il popolo estremamente miserabile e una società intellettuale molto raffinata, molto ricca di tradizioni culturali.

I lazzari formano la maggiore parte della plebe. Sono al più basso livello umano: senza alcun senso della famiglia, senza stato civile, senza abitazione, rappresentano una forza autore di crudeli rivoluzioni. Sono caratterizzati da un'intelligenza istintiva, brillantissima e individuale e da una fermissima personalità collettiva.

Nel Seicento essa ha faticosamente combattuto contro la pressione fiscale del governo vicereale. Alla fine del Settecento, la plebe napoletana durante la rivoluzione del '99, sposa la reazione: reagisce allo straniero e ai costumi rivoluzionari introdotti e imposti da quest'ultimo.

Funesta si può definire la rivoluzione del '99 per il Mezzogiorno d'Italia perché quell'assolutismo illuministico di una volta si trasforma in un'assolutismo

tirannico, che schiaccia tutte le libertà intellettuali. Vengono abbandonate le classi colte dalla dinastia.

Il sottoproletariato urbano e rurale è sempre stato oppresso. La parte più forte e valida di questa classe sociale è composta dagli artigiani e salariati che lavorano per la nobiltà e la borghesia.

Dopo Garibaldi, con l'Unità, le condizioni delle classi umili per imposizioni a loro carico, per l'aumento del sale e del grano peggiorano a causa della chiusura delle industrie statali borboniche.

Mario espone il senso della miseria estrema come piaga sociale in tutti i suoi dettagli: "E tutt'e dduje nun mettono calimma/ dinto a 'na casa meza scunquassata.../ Po' spisso se lamentano: essa 'a primma,/ pecchè se sose tutta addelurata/ pe ll'ummedo ca, specie 'int''a vernata,/ 'a rrobba 'a fa' truvà chiena 'e perimma..."⁹⁸ Una coppia vive senza riscaldamento in un casa quasi diruta. Di conseguenza, la donna soffre di dolore per l'umidità invadente. Dopo entra in gioco il voto; è motivo della religiosità popolare. La donna va in chiesa per ottenere una grazia: avere un figlio. Esiste un rapporto di scambio con la divinità o per ricevere una cosa positiva o per allontanare una cosa negativa. Il figlio che viene inviato da Dio diventa un motivo di sopravvivenza.

*Chella mamma che tessera*⁹⁹ rappresenta la miseria che porta all'infanzia abbandonata, alla maternità dolorante e disperante. Una donna incinta, nubile,

⁹⁸ E. A. Mario, "'O vuto" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.42.

E tutti e due non riscaldano/ una casa quasi diruta.../ Poi spesso si lamentano: essa per prima,/ perché si alza completamente addolorata/ a causa dell'umidità che, specialmente d'inverno,/ rende la roba piena di muffa...

⁹⁹ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.164-168.

denutrita, bella e pallida è costretta a tessere il suo destino, la sua morte. Il motivo delle tessettrici (*Die Weber*) nella poesia tedesca è evidente. Il figlio in grembo simboleggia per la madre l'unica speranza di sopravvivenza, di rilievo. Instancabile, lavora giorno e notte per allevare e nutrire il bambino. Adulto, prende la via della malavita, la speranza di una volta si trasforma in disperazione, in croce pesante come quella di Cristo. L'affetto familiare si rivela attraverso il rapporto madre-figlio. Di una vita miserabile la madre vede nel figlio l'unico bene, l'unico rifugio, l'unica risorsa e luce in questo mondo.

'*Nu vecchio*, stracciato e sudicio, vivendo come un pezzente, è quel padre di tre figli che sacrifica la vita sua per loro mentre fanno una bella vita. Non sentono neanche un po' di riconoscenza per quel vecchio puramente sfruttato. "...nun serveva/ 'stu limone spremuto che campava!"¹⁰⁰ Finisce per arrivare all'ora di morire. Honoré de Balzac ha scritto *Le Père Goriot*, tema che si avvicina molto a questo.

La nostalgia, topos ricorrente come quella della città contro la campagna (visto nelle *Ecloghe* di Virgilio), porta il desiderio ardente di persone, cose e luoghi dove si vorrebbe tornare, di situazioni già trascorse e che si vorrebbero rivivere. La poesia *Malincunie d'a città*¹⁰¹ evoca il ricordarsi con amarezze di uno stato di tristezza e di abbattimento spirituale: tuttavia ciò che si è perduto e di cui si sente ancora il desiderio e il bisogno è costituito in questo caso da sentimenti semplici, dalla vita rozza e pura della campagna. " 'e quacche malinconico/ ca se ricorda/ ll'oro d''e spiche, 'o giallo d''e ppagliare/ . i' penzo a vuje, strate luntane, strate/ sfussecate da 'e rrote d''e ccarrette. "¹⁰² Questa poesia descrittiva loda

¹⁰⁰ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.79.

¹⁰¹ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.16-22.

¹⁰² Ibidem, p.17.

le strade piene di sole, l'estate opulente.

Vale la pena notare una bellissima metafora: "'O parrucchiano... 'O veco già ca vene, sott'o sole,/ cu 'o mbrello gruosso e verde,/ addò ce se arrepara e ce se sperde/ comm'a 'nu ruospo quando sta annascuso/ sott'a 'nu fungetiello velenuso."¹⁰³

La stessa poesia contiene il *topos* della natura contro la cultura: la campagna centro dell'idillio, Napoli centro della cultura, della corruzione: "Ncampagna, addò se campa all'uso antico,/ senza triate, senza lusso, senza/ visite 'e cunvenienza:/ campammo tutt' 'e dduje/ 'nsanta pace, accusi,/ penzanno sulo a nuje..."¹⁰⁴

Ricorrono altri temi topici: l'uccello, la cicala, il grillo prendono forme allegoriche: " 'stu core mio cafone/ nato pe' sbaglio dint'a 'na città./ Vò suspirà/ 'e ccanzone chiù doce/ ca s'hann''a di sultanto sottavoce,/ a quatt'ucchie, cu chi se vo' cchiù bene,/ senza ca vanno int''o caffè sciantà.../ Vò cantà, vò cantà/ comm'a 'n'auciello, comm'a 'na cicala,/ comm'a 'n'arillo, e nò dint'a 'na sala/ cu 'o pianeforte e ll'accumpagnatore,"¹⁰⁵

In *Serietà*¹⁰⁶ si diffonde la nostalgia della giovinezza, di quelli tempi felici in cui si adunano le comitive allegre con i coetanei, tempi delle lunghe passeggiate, delle serenate cantate sotto i balconi. Con la maturità tutto cambia; gli amici vanno per la loro strada; la serietà maschera il volto. Il riso non svela più la

¹⁰³ Ibidem, p.18.

¹⁰⁴ Ibidem, pp.19-20.

¹⁰⁵ Ibidem, p.22.

¹⁰⁶ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.103-106.

spensieratezza, ma smaschera piuttosto una smorfia di dolore, d'indifferenza.

La poesia di Mario canta gli ambienti provinciali, le febbri dell'adolescenza, la nostalgia che abbiamo già osservati nelle poesie precedenti.

N'organetto furastiero ci presenta un vecchio mendicante che suona un'organetto con una mano tremante; belle melodie napoletane che esprimono l'allegria e la vivacità di un popolo felice, diventato triste. Per il poeta il motivo della tarantella a singulti rappresenta una città triste e scontenta che piange: è la Napoli sua lontana.

Oppure la malinconia in *Uttombre* crea immagini dolorose, cupi tormenti. Ottobre non simboleggia il mese dell'amore, è un mese in cui una lusinga di primavera è rimasta ancora nell'aria. Le foglie vengono personificate, si lamentano per avere perso freschezza e colore. Le nuvole nere attraversando il cielo predicono la tristezza e l'arrivo dell'inverno imminente. Il cuore respinge qualsiasi impulso sentimentale perché non sa e non vuole essere felice, vuole vivere al riparo delle passioni.

O l'autunno può alludere prima alla vecchiaia poi alla morte. Pare il vecchio vagabondo che deperisce a mano a mano: un ramingo tremante, con occhi stanchi e viso pallido, alla ricerca di calore, di rifugio, muore. Come muore quell'accattone muore colui che sente l'autunno nel cuore. La poesia *L'autunno*¹⁰⁷ ci presenta la realtà che si fa valere; una realtà con delusioni amare, rimpianti inutili e nostalgie.

Il cipresso raffigura la solitudine, l'uomo solitario. Può essere paragonato al *Passero solitario* di Giacomo Leopardi. La persona sola non assomiglia al

¹⁰⁷ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.55-56.

cipresso, perché il morire per lei significa felicità, rinascita, mentre per il cipresso il vivere offre un eterno pianto.¹⁰⁸

In *Male cunziglie* viene descritta un'attitudine pessimistica della vita. Nonostante che il mondo sia sporco, avido pieno di astuti che calpestono gli onesti per farsi avanti in questa vita, si deve insegnare al neonato l'onestà per non andare in galera.

*Funtana*¹⁰⁹ ci fa alludere al motivo del razionalismo; tutto esiste perché c'è una ragione. La *Funtana* è la sorgente. L'acqua che sgorga ci porta al concetto del fiume che scorre, che rappresenta il mutabile (fisico), mentre l'essenza è immutabile.

Nei *'E 'ggirasole*¹¹⁰ la madre tiene chiuse in casa le figlie sue; le ragazze vengono paragonate ai girasoli che appassiscono nel cortile perché non vedono mai il sole. Purtroppo non conoscono la libertà, non conoscono l'amore, essenziali alla vita, come l'aria e il sole sono indispensabili al fiore: "nun 'o ppenza ca 'e ffigliole/ belle e accorce - benedico!-/ songo comm'e ggirasole:/ vonno ll'aria. E i' mo ce 'o ddico:/¹¹¹

Mario s'ispira ad un altro motivo romantico, il tema del pozzo e quello della luna che si specchia nell'acqua. Questo tema ricorre anche nell'*Amica di Nonna Speranza* del Gozzano. *'O puzzo*¹¹² contiene anche il tema di Cristo che

¹⁰⁸ E. A. Mario, "Cepriesso" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.152.

¹⁰⁹ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.48.

¹¹⁰ E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.60-61.

¹¹¹ Ibidem, p.61.

¹¹² E. A. Mario, *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.65-66.

incontra la Samaritana: una ragazza a piedi scalzi, con indumenti intimi, si avvicina al pozzo per ritirare l'acqua. Qualcuno le rivolge la parola e le dice che quando tira l'acqua potrà dare un'occhiata al secchio per trovarci forse il cuore di lui: "Bella giò, quanno tirate...pe' gulio,/ date n'occhio a chillu cato! Forse forse/ ce truvate 'o core mio.../"¹¹³

Ecco alcuni brani di componimenti scelti dalla raccolta *Poesie sul Sesto Rigo* reminiscenti del *Canzoniere* di Petrarca: " E basta sulamente/ nu mandulino/ p'avantà 'e ttrezze belle e ll'ucchie docel!" di *Comme se canta a Napule*¹¹⁴; "'aria addurosa e fresca," di *'A canzone 'e Santa Lucia*¹¹⁵; "tengo pe' sole ll'ucchie suoje lucente,/(*topos* antico) ll'albere 'e pigna e 'o mare attuorno a me!/"(*topos* del luogo piacevole) di *Canzone napulitana* ¹¹⁶.

Si può confrontare *L'eco d'o mare*¹¹⁷ di Mario con *La spiaggia nel Pinete* del Pascoli. *Funtana a ll'ombra*¹¹⁸ è traduzione della *Fontana stanca* di Aldo Palazzeschi.

Se si osservano gli elementi di metrica che fanno parte delle opere studiate del poeta si può notare che il sonetto da lui utilizzato è quello classico, costituito da due quartine e due terzine. Le due terzine hanno sia rime incrociate (abba) o rime alternate (abab). Quanto ai versi delle terzine, essi sono uniti a rima

¹¹³ Ibidem, p.66.
 "gulio": s.m. desiderio.
 "cato": s.m. secchio di ferro, crogiulo.

¹¹⁴ E. A. Mario, *Poesie sul Sesto Rigo* (Napoli: Casa editrice Zeta, 1950), p.15.

¹¹⁵ Ibidem, p.17.

¹¹⁶ Ibidem, p.21.

¹¹⁷ Ibidem, p.27.

¹¹⁸ Ibidem, p.49.

incatenata (aba). Si può anche riscontrare in E. A. Mario una tendenza a scrivere in quartine, terzine, a volte sestine, ottave irregolari. Le sestine sono formate di quattro versi a rima alternata o incrociata (abba) seguite da due versi a rima baciata (aa).

Mario adopera infinite similitudini e metafore. Ne menzionamo alcune: "Songo 'e speranze meje/ comm'a 'nu reggimento, a primmavera:/ vanno p'e strate chiene 'e sole, e 'a sera/ vonno turnà addo me./ Sò semplice abbunate/ cujete, comm"e svizzere d''o papa/"...¹¹⁹ "'o campanaro giallo/ comm'a 'nu gallo/ " oppure "'O parrucchiano manco ce fa caso/ ca maje nun vaco visitanno chiese:/ sape ca i' songo 'o diavulo/ comm'isso è l'acqua santa,/ ¹²⁰ Usa il raddoppiamento: "Giuvinò.../ Giuvinò!..."¹²¹

¹¹⁹ E. A. Mario, "'E speranze" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.62.

Sono le mie speranze/ come un reggimento, in primavera:/ vanno per le strade piene di sole e la sera/ vogliono ritornare da me./ Sono semplici bonaccioni/ quieti come le guardie svizzere del papa.

¹²⁰ E. A. Mario, "Malincunie d''a città" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), pp.17-18.

Il campanile giallo/ come un gallo.
Il parroco neanche ne fa caso/ che io non vado mai visitando chiese:/ sa che io sono il diavolo/ come lui è l'acqua benedetta.

¹²¹ E. A. Mario, "'O barbiere" in *Acqua chiara poesie* (Napoli: Matelda, 1923), p.28.

CONCLUSIONE

E. A. Mario si fa apprezzare come esperto che conosce la storia della letteratura regionale napoletana; fornisce le proprie riflessioni sulla problematica di quest'ultima. Vuole ammodernarla in diversi modi: le riflessioni sulla vita e la storia appaiono più frequentemente che l'eterno tema dell'amore. Mario inserisce perfino la metrica della poesia moderna in lingua italiana e francese nella poesia regionale. Include nuovi temi mai toccati prima in poesia ad esempio l'emigrante meridionale in America. Si rivela molto abile al fondere elementi spontanei e colti. Indica chiaramente la sua volontà riflessa.

Le poesie di Mario hanno un significato universale e generale e sono ricche di allegorie astratte. La purezza della poesia esprime meravigliosamente l'anima napoletana. Poiché era un fine musicista, dai suoi versi emana una continua melodia. Ci presenta l'illimitata ricchezza della lingua napoletana parlata dalla plebe, in tutte le sue sfumature. L'umanità che si fa presente dà vita a tutta la sua produzione. L'arte di E. A. Mario è esente da influssi eccessivi di impronta dotta o accademica di Conservatorio; contiene un po' di tutte le caratteristiche della canzone napoletana. Di facile comprensione, il popolo ne trova l'espressione adeguata, commovente, appagatrice.

Si definisce Mario il poeta dei sentimenti nobili. Non si sofferma su specifici aspetti della vita o su un particolare settore del popolo napoletano, ma piuttosto su tutta la vita. Non dimentica le parti tristi e sgradevoli, la tendenza al rimpianto e alla nostalgia. Esprime un amore che duole e che tormenta, ma non un amore passionale.

Per ricostruire la storia completa di E. A. Mario bisogna prendere in considerazione il contributo dato da lui alla rinascita canzone napoletana; è

indispensabile ascoltare le canzoni del Di Giacomo musicate dal nostro autore e accennare a quelle scritte da lui, ma musicate da altri. Non si deve dimenticare i libri di versi, i poemi dialettali, gli articoli su giornali, le polemiche.

Ho scelto E. A. Mario perché su di lui non si è mai scritto un saggio critico completo. Il mio lavoro non mira che a gettare e a fornire un'idea dell'amplitudine della materia da trattare.

La scomparsa di Mario evidenziò lo iato che separa il passato dalla civiltà moderna; è il sopravvissuto: è l'ultimo aedo di Napoli. Mario Stefanile in un commosso necrologio l'ha chiamato l'ultimo trovatore.

Cappello di paglia, viso aperto e sorridente, gesto di saluto, forte personalità che lo fa risaltare... Quanti ricordi indimenticabili ci lascia.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Tutta Napoli: Annuario dei personaggi*. Napoli: Deperro, 1959.
- AA.VV. *Storia di Napoli*. vol.X. Napoli: Ed.Scientifiche italiane, 1971.
- AA.VV. (a cura di Francesco De Bourcard) *Usi e costumi di Napoli e contorni*. Milano: Longanesi, 1977.
- Aliberti, Giovanni. "La "Questione di Napoli" nell'età liberale (1861-1904)" in *Storia di Napoli*. vol.X. Napoli: Ed. Scientifiche italiane, 1971, pp.219-272.
- Altamura, Antonio. *Il dialetto napoletano*. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1961.
- Altamura, Antonio. *Dizionario dialettale napoletano*. (seconda edizione interamente riveduta e corretta). Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1968.
- Altamura, Antonio. *Curiosità letterarie napoletane*. Napoli: Libreria scientifica Editrice, 1970.
- Altamura, Antonio. *Lessico italiano-napoletano: con elementi di grammatica e metrica*. Regina-Napoli: La Buona Stampa, 1970.
- Altamura, Antonio. *Tempi e forme della letteratura popolare in Italia*. vol.2. Napoli: Libreria scientifica Editrice, 1973.
- Altamura, Antonio. *Cento di questi giorni!...: calendario napoletano di prose, poesie e folklore*. Napoli: Società Editrice napoletana, 1976.
- Angelini, Franca. "Il Teatro" capitolo X. in *Letteratura italiana: Storia e testi. Il Secondo Ottocento*. vol.VIII. Bari: Laterza, 1975.
- Artieri, Giovanni. *Napoli nobilissima*. Milano: Ed. Longanesi, [1955], 1959². Note: pp.297-313.

- Artieri, Giovanni. *Napoli punto e basta?: divertimenti, avventure, biografie, fantasie per napoletani e non.* Milano: A. Mondadori, 1980.
- Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo.* 2 volumi. Roma: Samma & Savelli, 1965, 1966², 1972 (quarta edizione), 1976 (settima edizione).
- Asor Rosa, Alberto. *Storia della letteratura italiana.* Scandicci, Firenze: La Nuova Italia, 1985.
- Baldacci, Luigi. "Poeti minori dell'Ottocento." in *Letteratura italiana: storia e testi.* vol.58. t.1. Milano: R. Ricciardi, 1958.
- Ballanti, Maria. *La Canzone napoletana.* Napoli: Tipografia Melfi & Joele, 1907.
- Balzo, Carlo del. *Napoli e i napoletani.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1972.
- Beccaria, Gian Luigi. (a cura di) *Letteratura e dialetto.* Bologna: Zanichelli, 1975.
- Bichelli, Pirro. *Grammatica del dialetto napoletano.* Bari: Edizione "Pégaso", 1974.
- Binni, Walter, e Riccardo Scrivano. "Ottocento minore" in *Introduzione ai problemi critici della letteratura italiana.* Messina-Firenze: G. D'Anna, 1967, pp.297-304.
- Binni, Walter, e Natalino Sapegno. "Campania" in *Storia letteraria delle regioni d'Italia.* Firenze: Sansoni, 1968, pp.633-52. bibliografia: pp.841-2.
- Bolzoni, Lina, e Marcella Tedeschi. "La poesia napoletana: naturalismo in Salvatore Di Giacomo; il populismo verista in Ferdinando Russo." in *Dalla Scapigliatura al verismo.* Roma-Bari: Laterza, 1975, pp.79-103.
- Bruno, Francesco. *Letteratura meridionale.* Cosenza: Pellegrini Editore, 1968.
- Bruno, Francesco. *La Scapigliatura napoletana e regionale.* Napoli: La nuova cultura, 1971.

- Cangiullo, Francesco. *Addio mia bella Napoli*. Firenze: Vallecchi, 1955.
- Capasso delle Pastene, Enzo. *L'Argento di Napoli*. Saggi e bozzetti napoletani. Napoli: Gianni Editore, 1974. bibliografia: pp.151-2.
- Capecelastro Gaudioso, Domenico. *Ottocento napoletano. Storia-vita-folclore*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1971.
- Caro, Giovanni de. *Napoli racconta...* Napoli: A. Berisio, 1974.
- Cavara, Otello. *Scoperte in Italia*. Milano: Alpes, 1923.
- Cesaro, Gennaro. *Cultura e società a Napoli*. Napoli: Delhos, 1983.
- Chiesa, Mario, e Giovanni Tesio. (a cura di) *Il dialetto da lingua della realtà a lingua di poesia: da Porta e Belli a Pasolini*. Torino: Paravia, 1978.
- Consiglio, Alberto. (a cura di) *Antologia dei poeti napoletani*. Roma: Edizione del Secolo, 1945.
- Consiglio, Alberto. (a cura di) *Antologia dei poeti napoletani*. Milano: A. Mondadori, 1973.
- Costagliola, Aniello. *Napoli che se ne va. Il teatro, la canzone*. Napoli: Berisio, 1967.
- Croce, Benedetto. "La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico." in *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza, 1943², 1956 (terza edizione), pp.223-236.
- Croce, Benedetto. "La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900." in *Letteratura della Nuova Italia*. vol.IV. Bari: Laterza, 1922², 1929 (terza edizione), 1947, pp.263-349.
- Croce, Benedetto. *Storie e leggende napoletane*. Bari: Laterza, 1923², 1942 (terza edizione), 1948 (quarta edizione), 1953 (quinta edizione).
- Croce, Benedetto. *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*. Bari: Laterza, 1947 (terza edizione).

- Cusatelli, Giorgio. "La poesia dagli Scapigliati ai decadenti." in *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*. vol.8. Milano: Garzanti, 1968, pp.491-618. bibliografia: pp.619-24.
- D'Ascoli, Francesco. *Dizionario etimologico napoletano*. Napoli: Edizioni del Delfino, 1979.
- Dell'Arco, Mario, e Pier Paolo Pasolini. *Poesia dialettale del Novecento*. Parma: Ugo Guando Editore, 1952
- Dell'Erba, Francesco. *Napoli, un quarto di secolo*. Napoli: Edizioni "Il Pungolo", 1963.
- De Sanctis, Francesco. "La letteratura a Napoli." in *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Napoli: Alberto Morano Editore, 1921, pp.53-188. note: pp.189-232.
- Devoto, Giacomo. *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1953, 1954².
- Di Peso, Franco. *Poeti popolari di Napoli*. Napoli: Arti Grafiche "Minerva", 1980.
- Donzelli, Alberto. *Napoli. Terra di poesia*. Napoli: Off. Graf. G. Ev. Caldo, 1931.
- Doria, Gino. *Il napoletano che cammina e altri scritti sul colore locale*. Milano: R. Ricciardi, 1957.
- Fissore, Gianpaolo, e Giancarlo Meinardi. *La Questione meridionale*. Torino: Loescher editore, 1976.
- Flora, Francesco. "A proposito dei poeti napoletani." in *Pégaso*, rassegna di lettere e arti. vol.I. Firenze, dicembre 1929, pp.739-49.
- Flora, Francesco, e Luciano Nicastro. "Salvatore Di Giacomo." in *Storia della letteratura italiana*. vol.III. Milano: Mondadori, 1940, pp.475-493.
- Flora, Francesco. *Scrittori italiani contemporanei*. Pisa: Nistri-Lischi, 1952.
- Franchini, Raffaele. "La cultura a Napoli dal 1860 al 1960." in *Storia di Napoli*. vol.X. Napoli: Ed. Scientifiche italiane, 1971, pp.159-217.

- Fubini, Mario, e Ettore Bonora. *Antologia della critica letteraria*. vol.III. Torino: Petrini, 1968.
- Galasso, Giuseppe. *Napoli*. Bari: Laterza, 1987.
- Galeota, Umberto. *E. A. Mario, ultimo Aedo del Risorgimento*. Napoli: Soc. di Cultura per la Lucania, 1962.
- Galletti, Alfredo. "L'ultimo Ottocento." in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana, 1886-1936*. Firenze: Sansoni, 1937.
- Gisolfi, Anthony M. "An excursion into Neapolitan Dialectical Literature." in *Italica*, XXXVIII, 1953.
- Giusso, Lorenzo. "Poeti napoletani." in *Nuova Antologia*, 16 febbraio 1930.
- Gleijeses, Vittorio. *Napoli nostra e le sue storie*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1973.
- Gleijeses, Vittorio. "Napoli all'Italia." capitolo XIV. in *La Storia di Napoli dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1974, pp.841-892. bibliografia: pp.893-95.
- Guizzi, Giuseppe. *Una giornata di vita in una strada di Napoli di tanti anni fa*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1973.
- Malato, Enrico.(a cura di) *La poesia dialettale napoletana*. vol.II. Napoli: Ed. Scientifiche italiane. [1959], 1960.

Opere scritte da E. A. Mario

- Mario, E. A. (pseud. Giovanni Gaeta). 'A canzone 'e Santa Lucia. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Napoli: P. Bideri, 1913.
- Mario, E. A. 'A morte: poemetto. Napoli: Casa Ed. Matelda (M. Bizzaro Ed. E. Molino), 1919.
- Mario, E. A. *Acqua chiara poesie*. seconda edizione. Napoli: Casa Ed. Matelda, 1918, 1923.

- Mario, E. A. *Acqua chiara poesie*. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1959.
- Mario, E. A. *Agli ormeggi di Partenope*.
- Mario, E. A. *Albero piccerillo*. Napoli: Casa Ed. Chiurazzi, 1930.
- Mario, E. A. *All'Insegna della sirena*. (critica polemica) Napoli: Casa E. Chiurazzi, 1930.
- Mario, E. A. *Anti-Saxophon*. Casa Ed. Mario.
- Mario, E. A., G. Avallone, e M. Calderazzi. *Due lire d' primavera*. Due canzoni napoletane e un tango [per pianoforte]. Versi di E. A. Mario. Napoli: Ed. E. A. Mario (S. Tip.), 1932.
- Mario, E. A. *Baciami!* Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Canzone serba*: dramma di un atto. Napoli: Casa Ed. Matelda (Bizzarro e Molino), 1918.
- Mario, E. A. *Cerese*. Sonetti. Palermo: R. Sandron Edit. Tip., 1929.
- Mario, E. A. *Comm''a palomma*. (serenata amara). Canto e piano. Versi di L. Postiglione. Napoli: F. Bideri, 1913.
- Mario, E. A. *Cunfessione*: pagine 'e rumanzo: [versi], poemetto con prefazione di Aniello Costagliola. Napoli: Casa Ed. Matelda (S. Morano), 1917.
- Mario, E. A. *Cunfessione*. Napoli: Ed. Matelda, 1919.
- Mario, E. A. *Cuor leggero*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1913.
- Mario, E. A. *Custiera amalfitana*. Napoli: Ed. Scia, 1930.
- Mario, E. A. *Danze settembrine*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *'E Rrose*: un atto dialettale. Napoli: F. Bideri, 1914.
- Mario, E. A. *Eterna Boheme*. [per orchestrina]. Napoli: E. A. Mario (Firenze, Mignani), 1930.

- Mario, E. A. *Figlie*. [versi in dialetto napoletano]. Roma: Unione Ed. Sindacale It., 1943.
- Mario, E. A. *Francesco Paolo Tosti*. Conferenza tenuta nel salone dell'Accademia chigiana il 16 marzo 1947. Siena: Ed. Ticci, 1947.
- Mario, E. A. *Il cuore nella bilancia*. (romanzo)
- Mario, E. A. *Il Fu Pulcinella*. Ed. Albrighi, Segati & C.
- Mario, E. A. *Il prisma dell'amore*. (novelle) Roma: Ed. Albrighi, Segati e C.
- Mario, E. A. *Ingenuità*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Inni di Nello de Lutio*, pubblicati in occasione delle nozze "Giovanni de Lutio Rota - Elisa Nocera" 15 novembre 1930 IX. [Versi di Nello de Lutio, musica di E. A. Mario, pseud. Milano: E. A. Mario - New York: Italian Book Co., 1930].
- Mario, E. A. *La canzone di Mazzini*. (poesie in lingua) Napoli: Ed. Melfi & Joele, 1905.
- Mario, E. A. *La canzone di Carducci* (poesie in lingua) Napoli: Ediz. Caporicci.
- Mario, E. A. *La canzone di Gápony*. (poesie in lingua) Napoli: Ediz. Caporicci.
- Mario, E. A. *Languido tango*. [per orchestra]. Napoli: E. A. Mario (Firenze, Mignani), 1930.
- Mario, E. A. *Le belle canzoni di ieri*. Napoli: E. A. Mario, (Tip. E. Bideri), 1945.
- Mario, E. A. *Leggenda del Piave*. Partitura per banda. Milano: Ed. Nazionale (Tip. La Musica Moderna), 1953.
- Mario, E. A. *Il Libro grigioverde*. Le canzoni nate prima, accanto e dopo la *Leggenda del Piave*, ripubblicate nel ventennale della battaglia del solstizio e della vittoria. [Per canto e pianoforte]. Napoli: Casa Ed. Mario (Off. Graf. Benvenuto), 1938.

- Mario, E. A. *Luce d' 'a sera*. Poesie del tramonto. Napoli: G. Rispoli Anonima, 1941.
- Mario, E. A. *Mamme...*: quattro madri, quattro cuori, quattro atti dialettali con prologo dell'autore. Napoli: Casa Ed. Matelda (S. Morano), 1919.
- Mario, E. A. *Masaniello*. (poemetto) note e glossario di G. Tricarico. Napoli: D'Agostino, 1961.
- Mario, E. A. *Nostalgia di Pierrot*. Valse-hesitation [per orchestrina]. Milano: Casa Edit. E. A. Mario (Firenze, Mignani), 1930.
- Mario, E. A. *'O Quarantotto*. Napoli: F. Fiorentino, 1948.
- Mario, E. A. *'O telefono*. [per mandolino]. Versi di Gigi Pisano. Napoli: Ediz. E. A. Mario (Tip. Lit. de Luca e C.), 1932.
- Mario, E. A. *Pampuglie*. Novenarii napoletani. Napoli: R. Pironti e F. (Tip. Benvenuto), 1951.
- Mario, E. A. *Parentali Sabaudi*. Storia cantata della casa Savoia da Umberto Biancamano a Vittorio Emanuele III. Musica di E. A. Mario [pseud.] su versi del medesimo, e di Giosue Carducci, Giovanni Prati [e altri]. Ed. curata e chiosata dall'autore. Opera completa per canto e pianoforte, ridazione di M Vincenzo Cunzo. Napoli: Casa Ed. Mario, 1925.
- Mario, E. A. *Pentagrammatica*. Casa Ed. Bodro.
- Mario, E. A. *Piccolo italiano*. Tango italianissimo [per mandolino]. Versi di Ciro Grasso. Napoli: Ediz. E. A. Mario (Tip. Lit. F. de Luca e C.), 1933.
- Mario, E. A. *Piccolo re*. [per orchestrina]. Roma: Stamp. Musicale Roma, [1928].
- Mario, E. A. *Piedigrotta: Fermata facoltativa*, 1956. Itinerario musicale. Contributo alla storia della canzone. Napoli: Tip. Benvenuto, [1956].

- Mario, E. A. *Poesie sul Sesto Rigo*. ('O Libro d'è ccanzone). Raccolta completa delle canzoni napoletane dal 1904 ad oggi, con una aggiunta delle canzoni in lingua. Illustrazioni di Umberto Zevola. Napoli: Ed. Zeta (Tip. Torella), 1951.
- Mario, E. A. *Pregchiere militari*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Primavere napoletane*. 48 pagine musicali e 15 sonetti.
- Mario, E. A. *Primma, siconda e terza*. [Fox-Trot-canzone per mandolino]. Versi di Gigi Pisano. Napoli: Ediz. E. A. Mario (Tip. Lit. F. de Luca e C.), 1932.
- Mario, E. A. *Ricordi villerecci: raccontino*. Versi e musica di E. A. Mario. [canto e pianoforte]. Firenze: Ditta A. Forlivesi e C., 1911.
- Mario, E. A. *Rime chiocce*. (poesie in lingua). Milano: Ediz. Virgilio.
- Mario, E. A. *Ronda di notte*. Canto e pianoforte. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1911.
- Mario, E. A. *Rosetta*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Sonetti a Loubet*. (poesie in lingua). Napoli: Ediz. Giornale d'Arte.
- Mario, E. A. *Sonetti rossi*. (poesie in lingua). Napoli: Ediz. G. Conese.
- Mario, E. A. *Stornellatrice*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Stornellini*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Firenze: A. Forlivesi e C., 1912.
- Mario, E. A. *Surriento mio luntano*. [per orchestrina]. Roma: Stamp. Mus. Roma, 1928.
- Mario, E. A. *Tammuriata triste*. Canto e piano. Versi e musica di E. A. Mario. Napoli: F. Bideri, 1913.
- Mario, E. A. *Tre cose*.

Mario, E. A. *Vangelo*. [poesie dialettali]. Seconda raccolta con note e glossario. Roma: Albrighi, Segati e C. (Napoli, Siem. Stab. Ind. Edit. Meridionali), 1928.

Mario, E. A. *Vivendo, cantando, che male vi fo?*. Napoli.

E. A. Mario ha scritto diversi articoli fra l'altro su:

Roberto Bracco: nel *Gazzettino Azzurro*, 3 novembre 1945.

in *Napoli Notte*, 4 luglio 1958.

Giovanni Capurro: in *Strenna Rosa*. Napoli: E. A. Mario, 1920.

in *Lo Stato*, febbraio 1927.

Raffaele Chiurazzi: in *Giornale d'Arte*, 4 marzo 1930.

in *Napoli Notte*, 13 dicembre 1957.

Aniello Costagliola: in *Giornale d'Arte*, aprile 1927.

Salvatore Di Giacomo: in *Il Mattino* di Napoli, 7 aprile 1952.

Edoardo Nicolardi: in *Giornale d'Arte*, dicembre 1928.

in *Il Mattino* di Napoli, 27 febbraio 1954.

Alcuni degli articoli e saggi scritti su E. A. Mario:

Amoroso, L. S. in *La Tribuna*, Roma, 25 ottobre 1925.

Bargellini, Piero. "Quello del Piave." in *Il Mattino*, Napoli, 29 luglio 1951.

Carli, D. in *Corriere di Napoli*, Napoli, 22 e 27 settembre 1961.

Dell'Erba, Francesco. in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 3 settembre 1922.

Floris-Mormone, S. in *Rassegna poetica dialettale*, 29 gennaio 1929.

Lancellotti, Arturo. "Un poeta: E. A. Mario." in *Il Mattino*, Napoli, 2 settembre 1953.

Macchia, A. in *Resto del Carlino*, Bologna, 19 dicembre 1928.

Macchia, A. in *Roma*, 8 gennaio 1928.

Massa, Sebastiano di. in *Il Giornale di Mezzogiorno*, 25 giugno 1959.

Morbelli, R. in *La Stampa-Sera*, Torino, 28 febbraio 1950.

Nicolardi, Ottavio. "La sua ispiratrice." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

Nosari, A. in *Il Giornale d'Italia*, 10 marzo 1928.

Ricciardi, R. in *Il Mercantile*, 8 gennaio 1928.

Ricciutti, Vittorio. "La Canzone è per Napoli quello che il Casino è per San Remo." in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 16 marzo 1950.

Scarpelli, F. in *Il Secolo di Milano*, 24 febbraio 1924.

Stefanile, Mario. "L'ultimo trovatore." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

Tricarico, Giuseppe. in *Cronaca di Calabria*, 27 maggio 1962.

Tricarico, Giuseppe. "E. A. Mario, poeta della Patria e di Napoli." in *Il Mattino*, Napoli, 23 maggio 1928.

Senza autore: "Un telegramma di Leone." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

"Vivo cordoglio in tutta Italia." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

"Libro e mandolino - una vita fervida di battaglie per la difesa della vera canzone." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

"Da Napoli a Vittorio Veneto." in *Il Mattino*, Napoli, 25 giugno 1961.

Marotta, Giuseppe. "E. A. Mario." in *Coraggio guardiamo*. Milano: Bompiani, 1953, pp.265-270.

Martorana, Pietro. *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Napoli: Chiurazzi, 1874.

- Marzot, Giulio. "Il verismo." in *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano: Marzorati, 1965, pp.711-52. bibliografia: pp.753-60.
- Massa, Sebastiano di. *La canzone napoletana ed i suoi rapporti col canto popolare*. Napoli: Editrice Rispoli anonima, 1939.
- Massa, Sebastiano di. *Il Café-Chantant e la Canzone a Napoli*. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1969.
- Massa, Sebastiano di. *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*. Napoli: Fausto Fiorentino Editrice, 1982.
- Maturanzo, Salvatore. *Tradizioni di Napoli*. Napoli: G. Casella, 1956.
- Mazzoni, Guido. "L'Ottocento." in *Storia letteraria d'Italia*. vol.9 Milano: F. Vallardi, 1964.
- Migliorini, Bruno. *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni, 1963 (quarta edizione).
- Mura, Ettore. *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*. Napoli: Conte Editore, 1950. vol.II.
- Mura, Ettore. *Poeti napoletani dal Seicento ad oggi*. Napoli: Alberto Marotta Editore, 1973, vol.II.
- Mura, Ettore. *Grazie Napule!* Napoli: A. Marotta, 1968.
- Mura, Ettore. *Enciclopedia della canzone napoletana*. 3 volumi. Napoli: Il Torchio, 1968-69.
- Nazzaro, Carlo. *Napoli sempreviva*. Napoli: Ed.Fiorentino, 1963.
- Nicolini, Fausto. "Napoli." in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. vol.24. Roma: Treccani, 1949, pp.227-265.
- Nicolini, Fausto. "Letteratura dialettale e folklore" in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. vol.24. Roma: Treccani, 1949, pp.252-254.
- Oldrini, Guido. *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*. Bari: Laterza, 1973.

- Palermo, Antonio. "Dopo il '60." in *Napoli dopo un secolo*.
Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1961, pp.359-397.
- Palermo, Antonio. "La letteratura 1860-1930." in *Storia di Napoli*. vol.X. Napoli: Ed.Scientifiche italiane, 1971, pp.511-575. note: pp.579-594.
- Palermo, Antonio. *Da Mastriani a Viviani. per una storia della letteratura a Napoli fra Ottocento e Novecento*. Napoli: Liguori, 1972.
- Paliotti, Vittorio. *Storia della canzone napoletana*. Milano: G. Ricordi & C, 1958.
- Paliotti, Vittorio. *La canzone napoletana: ieri e oggi*. Milano: G. Ricordi, 1962.
- Petraccone, Claudia. *Napoli dal Cinquecento all'Ottocento: problemi di storia demografica e sociale*. Napoli: Guida, c1974, 1975.
- Petriccione, Federico. *Piccola storia della canzone napoletana*. Milano: Messaggerie musicali, [1959].
- Petronio, Giuseppe. *Poeti minori dell'Ottocento*. Torino: Utet, [1959].
- Piromalli, Antonio, e Domenico Scarfoglio. (a cura di) *L'identità minacciata. La poesia dialettale e la crisi postunitaria*. 1. Il Meridione. Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1977.
- Pozzi, Giovanni. "Temi, topoi, stereotipi." in *Letteratura italiana*. vol.III. Le forme del testo. I. Teoria e Poesia. Torino: Einaudi, 1984, pp.391-417.
- Prezzolini, Giuseppe. *Repertorio bibliografico della Storia e della Critica della Letteratura italiana dal 1902 al 1932*. Roma: Edizioni Roma, 1939, p.631.
- Prezzolini, Giuseppe. *Repertorio bibliografico della Storia e della Critica della Letteratura italiana dal 1932 al 1942*. New York: S.F. Vanni, 1946, p.238.
- Ramo, Luciano. *Storia del varietà*. Milano: Garzanti, 1956.

- Rovito, Teodoro. *Letterati e giornalisti italiani contemporanei; dizionario bio-bibliografico*. Napoli: T. Rovito Ed., 1922².
- Russo, Giuseppe. "Vita popolare napoletana dal 1860 ad oggi." in *Storia di Napoli*. vol.X. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1971, pp.757-823.
- Russo, Luigi. *Salvatore Di Giacomo*. Napoli: Ricciardi, 1921.
- Russo, Luigi. "Napoli letteraria dopo il 1860." in *Romana*. dicembre 1937.
- Russo, Luigi. "La poesia dialettale napoletana." in *Scrittori-poeti e scrittori-letterati*. Salvatore Di Giacomo <e> Giuseppe Cesare Abba. Bari: Laterza, 1945, pp.195-202.
- Russo, Luigi. "La poesia dialettale napoletana." in *Il Mattino di Napoli*, 25 aprile 1943.
- Russo, Luigi. "La poesia dialettale napoletana." in *Leonardo*. No.3-4 (1943), pp.56 e segg.
- Russo, Luigi. "Napoli e la cultura nazionale" in *Francesco de Sanctis e la cultura napoletana*. Firenze: Sansoni, 1959 (terza edizione), pp.383-97.
- Salzano, Antonio. *Vocabolario napoletano-italiano. italiano-napoletano*. Napoli: Edizioni del Giglio. 1986.
- Sapegno, Natalino. "La seconda metà dell'Ottocento. Poeti in dialetto: Pascarella, Di Giacomo." in *Compendio di storia della letteratura italiana*. vol.III. Firenze: La Nuova Italia, 1956, pp.322-26.
- Sarno, Giovanni. *Un Secolo d'Oro. Antologia della poesia napoletana dal 1860 al 1960*. vol.2. Napoli: Edizione Bideri, 1968.
- Scalera, Erminio. *I caffè napoletani*. Napoli: A. Berisio, 1968.
- Sconamiglio, G. "Giovanni Gaeta" (E. A. Mario) in *Italia che scrive*. (ICS) Roma, 1938, XXI, pp.39-40.
- Serao, Matilde, e Edoardo Scarfoglio. (a cura di Claudio Carabba) *Napoli d'allora: testimonianze*. Milano: Longanesi, 1976.

- Serao, Matilde. *Napoli*. Napoli: Quarto potere, 1977.
- Serino, Chiara. "Il mondo della canzone e del café-chantant dell'epoca d'oro. volume VII. in *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Le Maschere, 1960, p.1024.
- Spinelli, Antonio. (a cura di) *Napoli dell'Ottocento*. Roma: Editalia-Edizioni d'Italia, 1978.
- Stefanile, Mario. *Labirinto napoletano*. Napoli: E.S.I., 1958.
- Tilgher, Adriano. (a cura di Mario Vinciguerra) *Ottocento napoletano e oltre*. Napoli: Montanino Editore, 1959.
- Tilgher, Adriano. *La poesia dialettale napoletana (1880-1930)*. Roma: Libreria di Scienze e lettere, 1930.
- Tilgher, Adriano. *La poesia dialettale napoletana (1880-1930)*. G. Bardi, 1943², 1944 (terza edizione).
- Tosti, Amedeo. "E. A. Mario." in *Poeti dialettali dei tempi nostri*. Lanciano: G. Carabba Editore, 1925, pp.44-52.
- Ulivi, Francesco. *Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*. Roma: Colombo Editore, 1947.
- Ulivi, Francesco. *Poeti minori dell'Ottocento*. Milano: Vallardi, 1963.
- Vajro, Max. *Fascino delle canzoni napoletane*. saggio storico, testi, aneddoti, iconografia. Napoli: Alberto Marotta Editore, 1962.
- Vajro, Max. "E. A. Mario." in *Bolletino dell'Ente per la canzone napoletana*. No.7, 1962.
- Vannucci, Marcello. *Napoli e Napoli*. Firenze: Vallecchi, 1978.
- Venci, Antonio. *La canzone napolitana nel tempo, nella letteratura, nell'arte*. Napoli: Alfredo Guida Editore, 1955.
- Villari, Luigi Antonio. "La letteratura a Napoli nel secolo XIX." in *Fanfulla della domenica*. 14 febbraio 1904.
- Zonta, Giuseppe. *L'anima dell'Ottocento*. Torino: UTET, 1924.
- Zonta, Giuseppe. *Vita sociale nel XIX e XX secolo*. Milano: Casa Editrice Vallardi, 1937.

INDICE
PARTE PRIMA

LA POESIA IN LINGUA NAPOLETANA	
La poesia regionale napoletana.....	P. 1
La lingua regionale campana e partenopea.....	P. 3
Rivoluzioni e sentimento popolar-nazionali.....	P. 4
LA POESIA MUSICATA (LA CANZONE).....	P.14
UN AMBIENTE MUSICALE PARTICOLARE: IL CAFÉ-CHANTANT.....	P.22
I POETI IN GENERALE.....	P.33
LA GENERAZIONE DOPO IL DI GIACOMO.....	P.41

PARTE SECONDA

E. A. MARIO

1.VITA.....	P.44
2.PERSONALITÀ ARTISTICA.....	P.51
3.SPECIFICITÀ DELLA SUA ARTE.....	P.55
4.ESTENSIONE E REPERTORIO DELLE OPERE DI E. A. MARIO.....	P.57
5.FONTI, ELEMENTI POPOLARI, ELEMENTI DOTTI, CLASSICI	
E I TEMI DELLA POESIA DI E. A. MARIO.....	P.75
CONCLUSIONE.....	P.93
BIBLIOGRAFIA.....	P.95