

Macrostrutture formali della canzone napoletana nell'Ottocento

Giorgio Ruberti

Tutti conosciamo la celebre *Funiculì funiculà*, musicata nel 1880 da Luigi Denza su versi di Giuseppe Turco, e certamente tutti ne ricordiamo il ritornello, che si conclude con la coinvolgente ripetizione delle parole del titolo. Innumerevoli canzoni come questa, scritte nello stesso periodo, e ritornelli altrettanto famosi come quelli di *Marechiarè*, *'O marenariello*, *'O sole mio*, di sicuro agevolarono il compito della pur efficace industria culturale del tempo nel decretare l'ampio successo della canzone napoletana. E la diffusione internazionale del repertorio dipese, oltre che da riviste, spartiti, dischi e da un complesso apparato produttivo sostenuto da autori per la prima volta professionisti, editori, giornalisti, illustratori, anche da fattori stilistici, come è ben noto agli esperti di *popular music*: «La compiutezza della forma strofa-ritornello, la straordinaria efficacia narrativa, il melodizzare fresco di reminiscenze della tradizione operistica [...] costituiscono da subito un modello, un vero e proprio canone per molti dei repertori di canzone che si sarebbero formati in seguito in altre parti del mondo».¹

Nella bibliografia sulla canzone napoletana costituisce un dato oramai acquisito il fatto che proprio con *Funiculì funiculà* abbia preso avvio una nuova fase della storia di questo genere, durata all'incirca mezzo secolo e detta 'classica' in riferimento tanto all'efficienza del sistema di produzione quanto alle forme poetico-musicali, considerate più mature – a partire da quel momento – rispetto a quelle dei decenni centrali dell'Ottocento.² In questa prospettiva, a catalizzare l'attenzione è stata soprattutto l'organizzazione macrostrutturale del pezzo costituito da strofa e ritornello: non perché prima non si adottasse questo principio compositivo (si pensi solo all'altrettanto celebre *Io te voglio bene assaje*), ma piuttosto in virtù di quella maggiore «compiutezza» formale riconosciuta alle canzoni classiche

1. FRANCO FABBRI, *La canzone*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Giulio Einaudi, 2001, I, p. 563.

2. Cfr. almeno PASQUALE SCIALÒ, *Introduzione*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, LIM, 2008, p. XVI.

rispetto a quelle preclassiche, con o senza ritornello. Ma in gran parte di quella bibliografia – che va dalla letteratura di carattere celebrativo a studi di più alto profilo scientifico – la rilevanza storico-musicale della forma con ritornello classica risulta alquanto enfatizzata nell'idea di un modulo compositivo portato a definizione da quei primi autori professionisti tra i quali si contano, in aggiunta al già citato Denza, Enrico De Leva, Mario Costa, Salvatore Di Giacomo. Di recente la tesi della codificazione di una forma classica, avvenuta a partire dagli anni Ottanta, è stata corroborata da alcuni studiosi, che hanno indicato un preciso titolo quale «modello della futura canzone di consumo, in particolare quella napoletana, ma anche dei *songs* americani»: ³ la romanza *Vorrei morire!*, composta da Francesco Paolo Tosti su versi di Leonardo M. Cognetti e pubblicata da Ricordi nel novembre del 1878.

Certamente Tosti, il cui nome era già noto nello scenario musicale italiano, poteva rappresentare un importante riferimento alla fine degli anni Settanta proprio in rapporto al genere della romanza; ma quello che di lì a poco sarebbe diventato l'impianto macrostrutturale tipico della canzone napoletana classica è rintracciabile ben prima di questo antecedente. Come vedremo più avanti, infatti, nello stesso repertorio della romanza da salotto questa specifica struttura formale è rinvenibile già all'epoca di Donizetti (senza volerci allontanare troppo nel tempo e dai possibili modelli), oltre che dello stesso Tosti, dei vari Denza, De Leva, Costa: compositori non a caso tutti di formazione conservatoriale e – aspetto non secondario – affermati autori di romanze. Ciò suggerisce che con la fase classica della storia della canzone napoletana si sia imposta una forma che in quel contesto veniva percepita come nuova, ma che in realtà esisteva da tempo nel più ampio panorama della musica vocale da camera, ed era dunque già disponibile – accanto ad altre possibili organizzazioni macrostrutturali quali le forme con intercalare o con ritornello, a stroficità integrale o contrastiva – per i primi autori di canzoni napoletane classiche. ⁴ Di conseguenza, se

3. La citazione è tratta da CESARE ORSELLI, *Alla conquista dell'endecasillabo: qualche riflessione su metrica poetica e strutture musicali nella lirica italiana dell'Ottocento*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EdT, 2002, p. 127. La si può leggere a sostegno della tesi della «codificazione» della forma classica pure in un recente libro di uno degli studiosi più seri della canzone napoletana, GIOVANNI VACCA, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lucca, LIM, 2013 (Quaderni del Centro studi canzone napoletana, 3), p. 91.

4. Va comunque detto che il principio compositivo della stroficità con ritornello non risulta tra i più utilizzati nel repertorio della romanza italiana, né in quello strettamente imparentato del melodramma. Per una recente elaborazione teorica e terminologica dei principi della forma poetico-musicale, dei relativi modelli impiegati nella tradizione clas-

una particolare forma si affermò a Napoli a partire da *Funiculì funiculà* ciò avvenne, prima ancora che dietro l'impulso di indiscutibili esigenze poietiche del momento, in forza di una più energica spinta esercitata da fattori contestuali riconducibili alla nascente categoria del *popular* – a partire da quell'industria culturale che di certo individuò in essa la forma più appetibile per la tipologia di pubblico delineatasi nella nuova dimensione festivaliera della Piedigrotta, in cui pure ebbe origine il successo del brano di Denza.⁵

La forma in strofa e ritornello rappresenta indubbiamente uno dei marcatori stilistici più evidenti delle canzoni napoletane classiche; ma va d'altra parte riconosciuto che in questo repertorio l'organizzazione macrostrutturale del pezzo, rispondente al principio compositivo di base della stroficità con ritornello, ha trovato una molteplicità di differenti articolazioni interne. Si può anche essere d'accordo, allora, con Di Giacomo quando in *Canzone a Chiarastella* (1912, musica di Rodolfo Falvo) esordisce dichiarando – forse con un pizzico della sua ironia – che «ogne canzone tene 'o ritornello»; occorre però essere consapevoli del fatto – e di certo lo era anche il principale poeta della canzone napoletana – che nel processo compositivo sia il ritornello sia la strofa, nonché la relazione tra questi due momenti della canzone, potevano trovare conformazioni così diverse che le declinazioni della macrostruttura non erano quasi mai identiche (ovviamente se si ragiona nei termini della produzione di singoli autori, e non in quelli ben più vasti di un intero repertorio di genere composto da migliaia di titoli).

Tra i vari parametri letterari e musicali che concorrono alla definizione macrostrutturale, nelle canzoni napoletane classiche (ma non solo in quelle) è la melodia a risultare il principale elemento di costruzione e al contempo variazione formale. Ciò avviene in rapporto sia alla variabilità del numero delle frasi melodiche della strofa e del ritornello, sia alla diver-

sico-colta e poi adottati in alcuni repertori di canzoni (tra i quali non compare la canzone napoletana), si veda STEFANO LA VIA, *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti, Lucca, LIM, 2014 (Quaderni del Centro studi canzone napoletana, 4), pp. 3-43. Qui lo studioso abbina la romanza al principio che chiama «stroficità contrastiva» (sintetizzato nello schema $A^1 | A^2 > | < B | A^3$), mentre associa il melodramma a quello che definisce «intro→melodia» (lo schema recitativo + aria). Delle canzoni con intercalare e a stroficità integrale ci occuperemo approfonditamente più avanti.

5. Napoli è uno dei luoghi in cui la categoria del *popular* ha avuto, a livello internazionale, la sua origine: cfr. FRANCO FABBRI, *La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music': da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, a cura di Enrico Careri e Anita Pesce, Lucca, LIM, 2011 (Quaderni del Centro studi canzone napoletana, 1), pp. 85-96.

sità del principio di costruzione che all'interno della strofa o del ritornello regola la successione delle frasi melodiche. Cominciando dal primo di questi due punti, osserviamo l'organizzazione fraseologica della melodia di *Uocchie c'arraggiunate* (1904, musica dello stesso Rodolfo Falvo su testo di Alfredo Falcone-Fieni; le pagine seguenti mostrano una tipica edizione del tempo), canzone della fase classica che pur non essendo tra le più conosciute fu inserita da Roberto Murolo nel suo progetto discografico *Napoletana* e prescelta da Eduardo De Filippo come motivo canticchiato dal protagonista nella sua commedia *Gennareniello*:⁶

Strofa	St'uocchie che ttiene belle lucente cchiù d' 'e stelle, so' nnire, cchiù d' 'o nnire, so' comme a duje suspire.	a (4 bb.) a' (4 bb.)	A
	Ogne suspire coce ma tene 'o ffuoco doce e, comme trase 'mpietto, nun me dà cchiù arricetto.	a" (4 bb.) a''' (4 bb.)	A'
Ritornello	E chi ve pò scurdà, uocchie c'arraggiunate senza parlà? senza parlà?	b (4 bb.) c (4 bb.)	B
	A mè, guardate, sì, e stateve nu poco comme dico j!... comme dico j!... comme voglio j!...	b' (4 bb.) d (4 bb.)	B'

Questa canzone, come si può notare, prevede per ognuna delle tre stanze di cui consta una macrostruttura articolata in due distinte sezioni poetico-musicali, la strofa e il ritornello, ciascuna composta da due frasi melodiche di otto battute – lo suggerisce anche il percorso cadenzale – a loro volta segmentabili in due semifrasi di quattro battute. Pertanto il suo schema risulta essere: strofa AA' → || ritornello BB', che sulla base di una classifica-

6. *La Napoletana. Antologia cronologica della canzone partenopea* è la fondamentale raccolta murroliana di incisioni di canzoni napoletane dalle origini al secondo Novecento, realizzata in una serie di dodici dischi 33 giri prodotti tra il 1963 e il 1967; *Gennareniello* è un atto unico scritto e rappresentato per la prima volta da Eduardo nel 1932.

zione formale di recente proposta da Massimo Privitera, riferita anche alle canzoni napoletane, possiamo denominare 'forma di aria' (dall'antico nome rinascimentale che si attribuiva allo schema AA || BB).⁷ Alla stessa maniera di *Uocchie c'arraggiunate*, la maggioranza delle canzoni napoletane classiche presenta una macrostruttura di strofa e ritornello articolata in forma di aria.

Ma dato che in questo repertorio era prassi comune realizzare il testo letterario prima della musica, sia il numero prestabilito delle frasi melodiche della forma di aria (fissato a quattro) sia la lunghezza delle frasi (solitamente di otto battute) dovevano costituire prerequisiti legati ad esigenze compositive che all'autore dei versi erano certamente chiare. Vincoli formali che imponevano l'adozione di ben determinati schemi metrico-poetici, soprattutto in corrispondenza della strofa, sezione rispetto alla quale non sembra allora casuale la prevalente articolazione del testo in due parti, corrispondenti alle due frasi musicali di otto battute. Quasi sempre costituite da quartine (più di rado da terzine), le due parti risultano utilizzare costantemente versi più corti, quali i frequenti settenari (è il caso appena visto di *Uocchie c'arraggiunate*). Diversamente, con i più lunghi decasillabi o gli endecasillabi poteva trovare impiego anche uno schema metrico in una sola parte, dal momento che il numero di sillabe più alto e la natura sillabica del canto delle canzoni napoletane classiche consentivano al musicista di realizzare la frase musicale di otto battute già sulla distanza del distico. Tuttavia simili convenzioni valevano meno per i ritornelli, relativamente ai quali affiorano all'analisi sia una maggiore varietà delle soluzioni metrico-poetiche (in particolare quartine e sestine eterometriche in alternativa alle quartine regolari), sia un più intenso utilizzo di schemi articolati in una sola parte anziché in due.⁸

7. Cfr. MASSIMO PRIVITERA, «Ogne canzona tene 'o ritornello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in *La canzone napoletana* cit., p. 15.

8. Nel caso di strofe e ritornelli in due parti è stato frequentemente riscontrato, nelle canzoni analizzate, uno schema rimico che permette di collegare due quartine mediante rima finale tronca, secondo lo schema $abb_c\ deec_c$. Questo schema, molto utilizzato nella metrica italiana (basti pensare all'illustre esempio manzoniano di *Marzo 1821*), lo è pure nella poesia per musica, soprattutto del Settecento; Metastasio vi fece ricorso molteplici volte, ma il suo uso fu introdotto da un altro poeta settecentesco prestato alla musica, Carlo Innocenzo Frugoni (con un coro della tragedia *Ippolito ed Aricia* musicata da Traetta nel 1759: cfr. THEODOR W. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 159; MARIO MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, 6 voll., Torino, Einaudi, 1982-1986, III, t. 1, p. 586). Prima che nella canzone napoletana classica, questo stesso schema era già impiegato a Napoli soprattutto nel contesto del canto d'improvvisazione (cfr. RAFFAELE DI MAURO, *La canzone napoletana 'pre-classica' (1824-1879): storia e analisi*

2

UOCCHIE C'ARRAGGIUNATE

Versi di A. FALGONE-FIENI

Musica di R. FALVO

PIANO

TEMPO di MAZURKA

8

ff *pp* *cres.*

CANTO

p grazioso

St' uocchie che ttie.ne bel.lé lu.cen.te cehiù d'è

p

stel - le, so' nni - re, cehiù d'o nni - re, so' comme a duje su -

-spi - re. O.gne su spi - re co - ce ma te - ne 'o ffuo - co do - ce

aa

Prop. R. Izzo - Napoli

1849

3

e com.me tra-se 'mpiet-to, nun me dà cehiù arri-ciet-to

E chi ve pò seur-dà, uocchie e'arraggiu-na-te sen-za par-là?

sen-za par-là? A mè, guar-da-te, si, e sta-te-ve nu

po-co com-me di-co jì.. comme di-co jì.. comme vo-gliojì..

D.C. per altre 2 volte

1849

Ora, il diverso trattamento poetico riservato ai due distinti momenti della canzone trova una possibile chiave di lettura proprio nella prospettiva dell'organizzazione macrostrutturale del pezzo: il carattere più lirico che narrativo o descrittivo, che sul piano letterario distingue il ritornello dalla strofa, poteva infatti indurre l'autore dei versi ad atteggiamenti di più accentuata autonomia formale in questa seconda sezione. Una maggiore libertà che, a sua volta, sul piano musicale poteva tradursi nel punto di partenza per la definizione di soluzioni formali diverse e alternative al più comune schema in forma di aria. A tal proposito si osservi l'organizzazione fraseologica di *Canzona appassionata* (1922, musica e testo di E. A. Mario):

Strofa	N'albero piccerillo aggio piantato	a (4 bb.)	A
	criscènnolo cu pena e cu sudore.	b (4 bb.)	
	Na ventecata già mme ll'ha spezzato,	a (4 bb.)	A'
	e tutt' 'e ffronne càgnano culore.	b' (4 bb.)	
	Cadute so' già 'e frutte. E tutte quante	x (4 bb.)	X
	erano doce e se so' fatte amare.	x' (4 bb.)	
	Ma 'o core dice: oj giuvinotto amante,	x'' (4 bb.)	X'
	'e ccose amare tiènele cchiù care.	x''' (4 bb.)	
Ritornello	E, amara comme sì,	c (4 bb.)	B
	te voglio bene,		
	te voglio bene.	d (4 bb.)	
	E tu me faje muri!		

Qui, a differenza che in *Uocchie c'arraggiunate*, il ritornello poetico-musicale prevede una sola quartina eterometrica di versi corti, il cui testo letterario ha carattere lirico, e un'unica frase melodica. In questo caso la soppressione di una delle due frasi melodiche utili al compimento della forma di aria, inevitabile conseguenza dello schema metrico impiegato, porta a realizzare una diversa macrostruttura, sintetizzabile come AA' Fp → || B e pertanto assimilabile alla cosiddetta *Barform* (AAB). Non sono molte le canzoni napoletane classiche che prevedono un'unica frase melodica per il ritornello; ma in questo repertorio l'articolazione formale del brano secondo la *Barform* rappresenta una valida alternativa alla forma di aria. E. A.

di un repertorio urbano, tesi di dottorato in Storia, scienze e tecniche della musica, Roma, Università degli Studi "Tor Vergata", a.a. 2011-2012, pp. 189 e 192). Per la fase classica, tuttavia, la rima più ricorrente risulta essere quella alternata (secondo lo schema abab cdcd per le due quartine); ma frequenti sono pure i casi di rime bacciate (talvolta queste ultime due tipologie compaiono nello stesso testo letterario).

Mario vi ricorre pure in *Io, 'na chitarra e 'a luna!* (1913), e un'organizzazione macrostrutturale simile mostra anche la famosa *Torna a Surriento* (1902, musica di Ernesto De Curtis su versi del fratello Giambattista).

In *Canzona appassionata* si sarà inoltre notato che la strofa, il cui testo di carattere narrativo adotta lo schema metrico molto comune delle due quartine di endecasillabi a rima alternata, in aggiunta alle canoniche prime due frasi di otto battute (A e A') presenta altre due frasi melodiche (X e X'), sintetizzate nello schema con la sigla 'Fp' (frase ponte). Queste ulteriori battute centrali (sedici nello specifico caso, ma molto più spesso otto; infatti sono chiamate anche *middle eight*), che la sintassi fraseologica giustifica proprio in riferimento al metro lungo dell'endecasillabo (un verso al quale può anche corrispondere, come s'è detto, una semifrase di quattro battute), svolgono la ben nota funzione di condurre con un maggior carico di tensione alla sezione del ritornello quale momento 'culminativo' del brano.⁹ Le frasi ponte non sono infrequenti nelle canzoni napoletane classiche, dove oltretutto rappresentano un importante elemento di varietà formale: se, come abbiamo visto, il ritornello può prevedere una oppure due frasi melodiche (così configurando le diverse macrostrutture della forma di aria o della *Barform*), nella strofa invece (normalmente costituita da due frasi, tanto nella forma di aria quanto nella *Barform*) è l'eventuale presenza di una frase ponte ad aumentare e variare il numero delle frasi melodiche. In *Canzona appassionata* la frase ponte varia una *Barform*; ma può ovviamente variare anche una forma di aria, come avviene in molte canzoni di De Leva, nelle quali il procedimento è un vero e proprio stilema (che ritroviamo nella stessa *Funiculi funiculà*, dallo schema AA Fp → || BC: anche qui la frase ponte ha sede sulla seconda quartina della strofa).

Proprio quest'ultimo schema, se ora si passa al secondo dei due fattori di variabilità formale che abbiamo indicato a proposito del parametro melodico, può farci riflettere sulla possibilità di vedere ulteriormente variata l'organizzazione macrostrutturale di una canzone napoletana classica a seguito dell'impiego di differenti principi di costruzione melodica. Rispetto ai brani già analizzati, sul piano della sintassi fraseologica *Funiculi funiculà* evidenzia due opzioni di proseguimento alternative alla ripetizione variata: nella strofa, le due frasi precedenti a quella che funge da ponte, ciascuna di otto battute, sono l'una la ripetizione identica dell'altra; nel ritornello, invece, a una prima frase segue una seconda (entrambe sempre di otto

9. Il neologismo «culminativo» è stato di recente adottato da Stefano La Via per sintetizzare – a mio avviso in modo particolarmente efficace – la natura del processo poetico-musicale innestato dal passaggio dalla strofa al ritornello nelle canzoni così strutturate (cfr. LA VIA, *Principi e modelli formali* cit., p. 18).

battute) diversa e in parte contrastante. E appare chiaro che i principi della ripetizione (AA), della variazione (AA') e del contrasto o giustapposizione di frasi diverse (AB), le loro possibili combinazioni all'interno della singola sezione o sull'intera distanza del pezzo, offrono numerose opportunità di differenziazione dell'organizzazione macrostrutturale. Solo per fare qualche esempio: la famosa *'O sole mio* (1898, musica di Edoardo Di Capua su testo di Giovanni Capurro) impiega il principio della ripetizione variata nella strofa e quello del contrasto nel ritornello (secondo lo schema AA' → || BC); viceversa un'altra nota canzone, *Reginella* (1917, musica di Gaetano Lama su testo di Libero Bovio), adotta la ripetizione variata nel ritornello dopo aver presentato nella strofa due frasi dallo stesso ritmo ma distinguibili sul piano del profilo melodico (AB Fp → || CC'). Se il principio della ripetizione variata può strutturare tanto la strofa quanto il ritornello (come abbiamo visto anche in *Uocchie c'arraggiunate*), raramente si può trovare impiegato in ambedue le sezioni il solo principio del contrasto o giustapposizione di frasi diverse (*Maggio, si' tu!*, 1913, musica e parole di E. A. Mario, dallo schema AB Fp → || CD) oppure il solo principio della ripetizione identica (*Scetate*, 1887, musica di Mario Costa su testo di Ferdinando Russo, dallo schema AA || Fp → BB, con la frase ponte insolitamente collocata sulle parole del ritornello). Si noti che ciascuna frase melodica, in tutti gli esempi appena citati, è rigorosamente lunga otto battute, organizzata secondo il principio del 4+4 (una coincidenza non così fortuita, poi, nel repertorio considerato).

Ma a rendere ancor più fitto il già affollato panorama delle organizzazioni macrostrutturali della canzone napoletana classica è la possibilità, talvolta attuata dal compositore, di costruire forme nelle forme, agendo all'interno della singola sezione contemporaneamente col numero delle frasi e con i diversi principi di costruzione melodica. Una di queste possibilità si verifica nella strofa di *Canzone a Chiarastella*, proprio lì dove Di Giacomo sostiene – con paradosso solo apparente – che tutte le canzoni sono uguali:

Strofa	Ogne canzone tene 'o ritornello,	a (4 bb.)	A
	ca è comme fosse 'o pierno 'e ogne canzone,	a' (4 bb.)	
	e ca pe tanto è cchiù azzecuso e bello	a (4 bb.)	A
	pe quanto cchiù se ntreccia 'e spressione.	a' (4 bb.)	
	Uno a memoria mme n'era venuto	b (4 bb.)	B
	scritto e furmato 'a nu maestro 'e scola:	b' (4 bb.)	
	«E pòrtele – diceva – il mio saluto!	c (4 bb.)	A'
	Vola, palomma mia! Palomma vola!»	a" (4 bb.)	

Lo schema metrico è identico a quello della strofa di *Canzona appassionata*, l'usuale doppia quartina di endecasillabi a rima alternata. Anche la sintassi melodica è identica: quattro frasi di otto battute composte da otto semifrasi di quattro battute, una per endecasillabo. Ma a differenza della strofa del brano di E. A. Mario – caratterizzata, lo ricorderemo, dalla presenza di una frase ponte – le trentadue battute della strofa di *Canzone a Chiarastella* sono strutturate in forma di canzone AABA' (equivalente alla *lyric form* che si incontra negli studi sull'opera), con la frase B che rappresenta una digressione (anche in virtù di una cadenza con accordo di sesta napoletana e conseguente alterazione del secondo grado melodico) funzionale alla riproposizione variata dello stesso motivo A, già ripetuto all'inizio in maniera identica.

La strofa di *Era de maggio* (1885, musica di Costa su testo di Di Giacomo) è analogamente costruita mediante due quartine di endecasillabi a rima alternata e quattro frasi melodiche (qui più lunghe delle canoniche otto battute); ma in questo caso la strategia di costruzione interna attuata dal compositore non prevede né un momento digressivo né una frase ponte, bensì la ripetizione variata, che avviene sulla seconda quartina, delle due frasi esposte sulla prima (secondo lo schema ABA'B').

Se le frasi melodiche interne alla singola sezione sono tre anziché quattro, può invece trovarsi realizzata una *Barform*. Come ad esempio avviene – caso già segnalato da Privitera¹⁰ – nel ritornello di una delle ultime canzoni napoletane classiche, *Munasterio 'e Santa Chiara* (1945, musica di Alberto Barberis su testo di Michele Galdieri), strutturato su due frasi melodiche che si presentano uguali fino alla terminazione, 'aperta' sul terzo grado la prima e 'chiusa' sulla tonica la seconda, seguite da una terza differente frase secondo lo schema AA'B.

Le stesse soluzioni formali sono rintracciabili anche nelle strofe o nei ritornelli di canzoni dall'organizzazione macrostrutturale in forma di aria, vale a dire in singole sezioni costruite su due frasi melodiche anziché su tre o quattro. Ciò accade quando l'analisi prova a scendere a un livello di sintassi fraseologica più profondo di quello delle frasi musicali, allo scopo di osservare il modo in cui sono disposte le semifrasi. E se facciamo brevemente ritorno allo schema di *Uocchie c'arraggionate*, possiamo vedere come la successione delle semifrasi del ritornello (bcb'd) definisca la forma detta 'rondò semplice' (ABAC).

A questo punto si sarà intuito che la forma delle canzoni napoletane classiche offre un quadro estremamente variegato, complicato da più livelli strutturali (quello dell'intero pezzo, delle singole sezioni di strofa o ritornello, delle frasi e semifrasi musicali), da diversi principi costruttivi (ripeti-

10. Cfr. PRIVITERA, «Ogne canzona tene 'o riturnello» cit., pp. 21-22.

zione, ripetizione variata, contrasto), e da almeno un importante elemento di variazione formale (la frase ponte). Una serie di opzioni che intrecciansi e moltiplicandosi vicendevolmente offrono innumerevoli possibilità di articolazione formale, che nella fase classica vengono applicate tutte – è bene ribadirlo – al solo principio compositivo di base della stroficità con ritornello. Dunque, a imporsi ed essere adottata sistematicamente, a un certo punto della storia della canzone napoletana, non fu una particolare forma, ma un principio poetico-musicale, peraltro non sconosciuto in una precedente fase nella quale era invece predominante un altro principio compositivo, quello della stroficità integrale. A questa diversa categoria, anch'essa declinata in vario modo secondo i principi di costruzione interna di volta in volta impiegati, appartengono infatti la maggior parte delle canzoni napoletane preclassiche. Ma una sua tipica realizzazione prevede due differenti frasi melodiche, entrambe ripetute, per ciascuna delle due (o più spesso molteplici) stanze della canzone. Mostrano una macrostruttura di questo tipo moltissimi brani dei *Passatempi musicali*; a voler sfogliare solo le prime pagine dell'edizione completa di questa raccolta, quella curata e registrata nel 1865 da Teodoro Cottrau,¹¹ potremmo citare quali ottimi esempi titoli come *Cannetella* e *Michelemmà*. A scopo esemplificativo si veda qui di seguito l'organizzazione del materiale poetico-musicale di un altro noto brano, pure incluso nei *Passatempi*, *Fenesta che lucivi e mo non luci*:

Stanza	Fenesta che lucivi e mo non luci,	a (2 bb.)	A
	sign'è ca Nenna mia stace ammalata.	b (2 bb.)	
	S'affaccia la sorella e me lo dice,	a (2 bb.)	A
	Nennella toja è morta e s'è atterrata.	b (2 bb.)	
	Chiagneva sempe ca dormeva sola,	c (2 bb.)	B
	mo dorme co li muorte accompagnata.	d (2 bb.)	
	Chiagneva sempe ca dormeva sola,	c (2 bb.)	B'
	mo dorme co li muorte accompagnata.	d' (2 bb.)	

Come si intuisce da questo schema, le canzoni preclassiche a stroficità integrale presentano una sezione musicale unica, strutturata spesso nella ripe-

11. *Passatempi musicali. Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, Napoli, Regio Stabilimento Musicale di Teodoro Cottrau, 1865. Per la cronistoria delle varie edizioni dei *Passatempi musicali*, pubblicati inizialmente in fascicoli a partire dal 1824, si può far riferimento a RAFFAELE DI MAURO, *Elenco delle canzoncine pubblicate da Guglielmo Cottrau nei Passatempi musicali parte 2ª e nei Supplementi*, appendice a *Passatempi musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Napoli, Guida, 2013, pp. 281-319.

tizzazione di due frasi melodiche di quattro battute ciascuna, su un testo letterario che per ogni stanza presenta invariato lo schema metrico ma muta le parole (una forma di aria realizzata, come in questo caso, all'interno di una singola sezione). Dato che le stanze di *Fenesta che lucivi* sono due, per l'intera canzone si può proporre il seguente schema (i numeri arabi indicano che le parole cambiano passando da una stanza all'altra): A¹A¹B¹B¹, A²A²B²B².

Anche le canzoni preclassiche con ritornello prevedono per ogni stanza un'unica sezione musicale. Esse infatti presentano una parte ritornellata collocata in una macrostruttura che, tuttavia, non appare suddivisibile nei due distinti momenti musicali della strofa e del ritornello come nelle canzoni classiche. In realtà, i ritornelli preclassici sono costituiti da semplici formule intercalari (solitamente un distico ripetuto in conclusione di ogni stanza); quindi risultano privi di quella maggiore 'compiutezza' formale, sia letteraria sia musicale, che è caratteristica dei successivi ritornelli classici (da qui anche le attuali denominazioni di 'ritornelli in nuce' o 'proto-ritornelli'). Per comprendere meglio le caratteristiche di questa tipologia di canzone, e individuarne le principali differenze rispetto alle coeve canzoni a stroficità integrale, possiamo osservare la struttura formale della più nota canzone del tempo con (proto)ritornello, *Io te voglio bene assaje* (1835 circa, canzone 'd'improvvisatore' di Raffaele Sacco, versione dei *Passatempi musicali* [1865]):

Stanza	Pecché quanno mme vide t'engrife comm'a gatto, Nennè che t'aggio fatto ca no mme puoje vedè?	a (2 bb.) b (2 bb.) a (2 bb.) c (2 bb.)	A A'
	Ah! ghiasstemmà vurria lo juorno che t'amaje, io te voglio bene assaje ma tu non pienz'a me. Io te voglio bene assaje ma tu non pienz'a me.	x (2 bb.) y (2 bb.) c (2 bb.) d (2 bb.) c (2 bb.) d' (2 bb.)	Fp B B'

In teoria si potrebbe interpretare questa macrostruttura come un ibrido risultante dalla fusione dei due principi della stroficità con ritornello e della stroficità integrale.¹² Con le sue molteplici stanze, infatti, *Io te voglio bene*

12. In questo senso concordo pienamente con una recente interpretazione di Raffaele Di Mauro, che in riferimento proprio a *Io te voglio bene assaje* – ma anch'egli ispirato dalla teoria e terminologia di Stefano La Via (cfr. qui nota 4) – parla di una «stroficità culminativa» (cfr. RAFFAELE DI MAURO, "È nata mmiez'o mare...". Tra stroppole e intercalare. *Forme*

assaje appare come un brano ‘integralmente’ strofico in cui, però, una porzione di testo letterario è ripetuta identica su uno stesso motivo melodico alla conclusione di ciascuna stanza; un brano in cui l’intercalare funge da ritornello poetico-musicale, senza tuttavia produrre una sezione a sé stante e distinta all’interno della macrostruttura. Pertanto lo schema risultante potrebbe essere $A^1A^1Fp^1 \rightarrow BB'$, $A^2A^2Fp^2 \rightarrow BB'$; ai fini della costruzione formale, un ruolo centrale spetta – non solo per la sua posizione – alla frase ponte, vale a dire a quelle poche battute utili a conferire la direzionalità finalistica tipica delle canzoni con ritornello all’interno di un impianto macrostrutturale da canzone strofica.¹³

Se confrontiamo questo schema con quello precedente, relativo ai brani a stroficità integrale, possiamo individuare le differenze caratterizzanti le due tipologie di canzone. Sul piano letterario, i numeri arabi posti all’esponente ci dicono che per ogni stanza il testo muta integralmente le parole solo in un caso, mentre nell’altro resta parzialmente invariato in corrispondenza dell’intercalare della seconda parte dello schema (BB'). Sul piano musicale invece, all’interno di un impianto formale a sezione unica composta da un ugual numero di frasi di quattro battute (ciascuna composta da due semifrasi di due battute), la differenza strutturale consiste nell’organizzazione ‘culminativa’ del materiale poetico-musicale a partire da un momento centrale di direzionalità finalistica, che emerge in un caso in coincidenza della stessa seconda parte dello schema corrispondente all’intercalare.

Il confronto tra gli schemi, che per quanto sintetici evidenziano una loro utilità nello studio delle tipologie formali riassumendone le principali caratteristiche strutturali, può inoltre consentirci alcune ulteriori riflessioni sulla forma classica della canzone napoletana. Lo schema individuabile per *Uocchie c’arraggiunate*, $A^1A^1 \rightarrow || BB'$, $A^2A^2 \rightarrow || BB'$, è molto simile a quello delle canzoni con ritornello preclassiche,¹⁴ ma presenta una rilevante difformità segnalata dal segno di doppia barra (oltre alla frase ponte, che non troviamo in *Uocchie c’arraggiunate* ma che è – come detto – piuttosto frequente nella fase classica). Esso ci dice non solo che nelle canzoni na-

e matrici in due celebri canzoni napoletane di primo '800, Michelemmà e Io te voglio bene assaje, in *Le forme della canzone* cit., pp. 93-120).

13. Altre note canzoni con intercalare dello stesso periodo presentano un’analoga macrostruttura con frase ponte, come *La calavresella* (n. 34 della citata raccolta dei *Passatempi musicali*) oppure *La vera Luisella* (n. 91, dallo schema identico a quello di *Io te voglio bene assaje*).

14. Va qui precisato che il numero delle stanze delle canzoni napoletane classiche è solitamente tre, talvolta due, più raramente quattro (ad esempio *'A Signora Luna*, brano del 1892 del binomio Costa – Di Giacomo).

poletane classiche è possibile individuare costantemente una strofa e un ritornello, ma anche – ed è questa la sostanziale differenza rispetto alle canzoni preclassiche – che questi due momenti determinano una bipartizione all'interno della macrostruttura formale. L'organizzazione del materiale poetico-musicale è in entrambi i casi di tipo 'culminativo'; tuttavia nelle canzoni classiche il ritornello è sempre racchiuso in una distinta e compiuta sezione musicale, che rispetto al passato ne enfatizza la funzione di vertice espressivo. Tradiscono la volontà di conferire un'articolazione bipartita alla forma, indubbiamente finalizzata ad accentuare al suo interno il ruolo finalistico del ritornello, alcune strategie compositive messe in atto dagli autori classici: a cominciare innanzitutto dalle accresciute dimensioni dei testi, dalla possibilità – offerta da schemi metrici finanche di quattro quartine di endecasillabi per stanza – di differenziare nettamente contenuto e carattere espressivo di strofa e ritornello. Si pensi a *Era de maggio*, al sentimento di nostalgia che segna la strofa iniziale con la narrazione dei felici momenti trascorsi insieme dai due innamorati; di contro si pensi al sentimento di gioia del ritornello, con il lirismo che fa cantare ai protagonisti, ritrovatisi dopo un periodo di distacco, tutta la gioia del tempo presente. E si può continuare con l'articolazione più elaborata della sintassi melodica, favorita dalle accresciute dimensioni di frasi nelle canzoni classiche, sistematicamente lunghe otto battute anziché quattro (col conseguente moltiplicarsi delle possibilità, già passate in rassegna, di una sempre diversificata organizzazione formale interna); per finire col trattamento tonale, con l'abusato espediente di delimitare nettamente il confine tra le due parti della macrostruttura mediante una dinamica chiaroscurale, innestata dalla transizione a una tonalità maggiore provenendo dall'omologa minore (come avviene nella stessa *Era de maggio*, a connotazione degli opposti contenuti letterari, col passaggio dalla minore della strofa alla maggiore del ritornello).

È principalmente in questi aspetti del linguaggio poetico-musicale, dunque, che si concretizza la maggiore «compiutezza» formale attribuita alle canzoni napoletane classiche rispetto alle preclassiche – dette anche 'canzoncine', con una denominazione quanto mai appropriata attribuita loro da Guillaume Cottrau nelle prime edizioni dei suoi *Passatempi musicali*. Gli stessi aspetti che sono spia di un'evoluzione, di natura esclusivamente poetica, alimentata da una prassi compositiva scritta – fattore determinante – e operata da autori professionisti, spesso di formazione conservatoriale.

Ma come anticipato, questa forma classica trova nei repertori dei generi affini i suoi precedenti, immediati e non. Uno di questi è senza dubbio costituito dalla già ricordata *Vorrei morire!*, romanza con ritornello di Tosti pubblicata nel 1878, in cui recentemente alcuni studiosi hanno ritenuto d'indivi-

duare il modello formale della canzone napoletana classica.¹⁵ Altre romanze dello stesso compositore, anche anteriori a *Vorrei morire!*, prevedono un ritornello (ad esempio *Non m'ama più*, del 1874, in cui è costituito dalla duplice ripetizione del distico posto in conclusione delle due stanze «Lieto ricordo d'un amor che fu, | Io l'amo tanto ed ei non m'ama più»), talvolta inserito in una struttura bipartita. È il caso di *T'amo ancora*, romanza del 1877 (su versi dello stesso poeta di *Vorrei morire!*, Leonardo M. Cognetti) che mostra un'articolazione formale del tutto simile a quella di molte canzoni napoletane classiche immediatamente successive (e si noti pure, al livello delle semifrasi, l'articolazione interna comune alle due sezioni in forma di rondò semplice):

Strofa	Allor che cadon l'ombre della sera	a (4 bb.)	A
	cogli una margherita su quel prato:	b (4 bb.)	
	le sue foglie in quell'ora di preghiera	a' (4 bb.)	A'
	potran dirti, crudel, quanto t'ho amato.	c (4 bb.)	
Ritornello	L'ultima foglia ti cadrà sul core	d (4 bb.)	B
	come il ricordo del tradito amore;	e (4 bb.)	
	e su quel fiorellin ripensa allora	d' (4 bb.)	B'
	che se tu più non m'ami io t'amo ancora.	f (4 bb.)	

Nell'anno di *Funiculì funiculà* Ricordi pubblicò una *mélodie* dello stesso Denza, *Si tu m'aimais*, secondo alcune fonti risalente al 1876.¹⁶ La particolarità di questa romanza con testo francese non risiede solo in un ritornello poetico-musicale collocato all'interno di una macrostruttura bipartita, ma anche in una strofa articolata nell'identica maniera in cui di lì a poco lo sarebbe stata quella di *Funiculì*. Ma a differenza che in questa canzone, in *Si tu m'aimais* uno stesso lungo ponte di 8+8 battute conduce a un ritornello strutturato su un'unica frase melodica, che porta a compimento una *Barform* anziché una forma di aria:¹⁷

15. Cfr. nota 3.

16. Cfr. ROSANNA DI GIUSEPPE, *Denza e De Leva, il canto della "Sirenetta" dal Golfo di Napoli ai salotti londinesi*, in *La romanza italiana da salotto* cit., p. 506.

17. Detto per inciso, prima di *Funiculì funiculà* Luigi Denza compose, oltre a romanze da salotto e *mélodies*, anche molte canzoni napoletane (a partire almeno dal 1869, anno di *T'allicuorde*), che poi confluirono in una raccolta intitolata *Dal Golfo di Napoli* edita da Ricordi nel 1886. Purtroppo la datazione dei singoli brani della raccolta è incerta, ma alcuni di essi – che è possibile siano stati composti anche prima della loro data di pubblicazione, quindi prima di *Funiculì funiculà* – mostrano una forma classica (uno di questi è *Ne tu peccé mo faie?*, già edito separatamente dallo stesso Ricordi nel 1881).

Strofa	Si tu m'aimais, si l'ombre de ma vie	a (4 bb.) A re min.
	d'un chaud rayon s'éclairait un beau jour,	b (4 bb.)
	je puiserais dans mon âme ravie,	a' (4 bb.) A'
	pour te charmer des joyeux chants d'amour!	c (4 bb.)
	Je te dirais et redirais encore	x (4 bb.) Fp fa magg.
	ce que mon coeur m'a murmuré tout bas,	x (4 bb.)
	je te dirais que c'est toi que j'adore.	y (4 bb.) re min.
	Si tu m'aimais! si tu m'aimais!	y' (4 bb.)
Ritornello	Mais vous ne m'aimez pas!	d (4 bb.) B re magg.
	Mais vous ne m'aimez pas!	
	Non, je sais que vous ne m'aimez pas!	d' (4 bb.)

Ad ogni modo, romanze da salotto con ritornello e con analoghe organizzazioni macrostrutturali sono rintracciabili sin dalla prima stagione di questo genere, in anticipo quindi di alcuni decenni rispetto ai citati titoli di Tosti e Denza. Ciò non avviene tuttavia in altissima percentuale, dato che nel repertorio di romanze di tutto l'Ottocento si riscontra molto più frequentemente l'impiego di un principio di costruzione formale diverso da quello della stroficità con ritornello, denominato da Stefano La Via «stroficità contrastiva» (sintetizzabile in schemi quali AABA, oppure ABAB, ABAC, ecc.).¹⁸ In alcuni casi si tratta di esempi autorevoli, poiché recano la firma di illustri compositori, che pertanto dovettero godere di una buona diffusione ed essere noti anche alle successive generazioni di autori di musica vocale da camera. Tra di essi troviamo almeno due composizioni di Gaetano Donizetti, *Un bacio di speranza* e *T'aspetto ancor*, pubblicate proprio a Napoli nei primi anni Quaranta all'interno della raccolta intitolata *Dernières glânes musicales*. La prima di queste due romanze impiega un ritornello a mo' di cornice: esso apre cioè il brano e segue la prima strofa e le due successive. La seconda romanza, invece, presenta un'organizzazione macrostrutturale del tutto simile a quella in seguito adottata da molte canzoni napoletane classiche, sintetizzabile – come possiamo osservare qui di seguito – nello schema $A^1B^1 \rightarrow \parallel CC'$, $A^2B^2 \rightarrow \parallel CC'$, $A^3B^3 \rightarrow \parallel CC'$ (che è poi lo stesso, ma privo di frase ponte, della già citata *Reginella*):

18. Cfr. nota 4.

Strofa	Nel suo cammin fugace	a (4 bb.)	A	la magg.
	l'onda del mar si piace			
	lambire il mio battel,	b (4 bb.)		
	lambire il mio battel.			
	Spinge la vela il vento,	c (4 bb.)	B	do# min.
	e il sole semispento			
	guarda nell'onda il ciel,	d (4 bb.)		
	guarda nell'onda il ciel.			mi magg.
Ritornello	L'ombra s'avanza,	e (4 bb.)	C	la min.
	mio dolce amor:			
	senza speranza	f (4 bb.)		
	t'aspetto ancor!			
	Mio dolce amor,	e' (4 bb.)	C'	
	mio dolce amor:			
	senza speranza	f (4 bb.)		
	t'aspetto ancor!			

Va da sé che in queste composizioni operisti come Donizetti potevano adottare soluzioni formali già utilizzate nel teatro d'opera; e se si parla di pezzi chiusi dalla struttura bipartita con ritornello poetico-musicale appare inevitabile il riferimento alla cavatina di Adina *Della crudele Isotta* nell'*Elisir d'amore* (1832), a sua volta realizzata sul modello preso in prestito dall'antica *ballade* con *couplets* e *refrain*.

Gli esempi appena riportati, in particolare quelli relativi a compositori di romanze come Tosti e Denza, che furono allo stesso tempo autori di canzoni napoletane, dimostrano con tutta evidenza che la forma classica di queste canzoni non fu elaborata sul finire dell'Ottocento all'interno dello specifico repertorio partenopeo. In questo repertorio si assiste invece, tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, all'affermazione di un principio compositivo a scapito di un altro, oltretutto con una transizione nemmeno troppo repentina se ancora non pochi brani di Costa sono integralmente strofici (anche quelli su testo di Di Giacomo, come ad esempio *'O Munnasterio* del 1887) oppure nella 'classica' forma con ritornello, contrassegnata però da elementi tipici delle canzoni a stroficità integrale (ancora con riferimento a *Era de maggio*, si pensi al titolo collocato all'inizio della strofa e non all'interno del ritornello, come poi sarebbe divenuto regola; o si pensi alle parole del ritornello che mutano per ciascuna stanza, retaggio del principio a stroficità integrale e della sua espressività narrativo-cumulativa).¹⁹

19. Altre canzoni di Costa (quasi tutte su testi di Di Giacomo) cambiano le parole del

Se poi questo principio si affermò solo a partire da quegli anni, ciò accadde perché una serie di fattori contestuali e in tal senso decisivi erano allora pervenuti a maturazione. Anche *Io te voglio bene assaje*, brano che adotta il principio della stroficità con ritornello, fu un «prodigioso successo», spia di un «cambiamento del gusto» in atto.²⁰ Ma negli anni Trenta a Napoli non sussistevano le condizioni storiche in cui si sarebbe trovata, poco meno di mezzo secolo dopo, *Funiculi funiculà*: vale a dire la mutata realtà socio-economica dell'ex capitale borbonica proiettata nel sistema unitario, con i suoi tentativi di inserimento nei circuiti del capitalismo nazionale e internazionale, realizzati anche attraverso profondi cambiamenti dell'assetto urbanistico;²¹ il sistema produttivo della sua giovane ma già efficiente industria culturale, basato su metodi di diffusione di massa, dalla stampa di riviste e spartiti alle prime apparecchiature di riproduzione sonora elettromeccanica; i processi e le aspettative di ricezione di quei destinatari, sempre più numerosi e socialmente eterogenei rispetto al passato, che al di fuori del salotto borghese fruivano delle canzoni napoletane negli spazi 'aperti' e pubblici della festa di Piedigrotta e dei nuovi *café-chantant*.

Fattori economici e 'psichici', dunque, aiutano a spiegare l'affermazione di un principio compositivo che risultò essere in grado di esercitare una maggior presa all'ascolto, nelle nuove modalità di fruizione, proprio in virtù di quel ritornello quale momento di più intenso ed efficace compimento dei «fascinosi» meccanismi della ripetizione.²² Ma le specifiche

ritornello per ciascuna stanza; tra queste *Luna nova* (1887), *'A Signora Luna* (1892), *Serenata napoletana* (1897).

20. Il 'padre' della canzone napoletana scritta, Guillaume Cottrau, fu tra i primi a rendersi conto della straordinarietà del fenomeno rappresentato da questa canzone. Dalle sue parole traspare il disappunto per la scarsa originalità imputata a *Io te voglio bene assaje* e a canzoni similmente strutturate, probabilmente per le loro eccessive ripetizioni dovute all'intercalare: «Lina troverà quest'ultime melodie ben poco originali, ma è colpa del cambiamento del gusto dopo il prodigioso successo di *Te voglio bene assaje*» (lettera di Cottrau alla sorella, riportata in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, p. 124). Quanto alle vendite di questo brano, le fonti del tempo parlano di 180.000 copie, a fronte di una media di gran lunga inferiore.

21. Su questi aspetti cfr. GIOVANNI VACCA, *Canzone e mutazione urbanistica*, in *Studi sulla canzone napoletana classica* cit., pp. 431-447; oppure, dello stesso autore, il volume già citato alla nota 3.

22. Sul ritornello quale strategia tra le principali «della fascinazione e dell'attenzione» messe in gioco dalle canzoni attraverso il principio della ripetizione, cfr. FABBRI, *La canzone* cit., p. 559. Per una più articolata teoria della ripetizione nella musica, con particolare riferimento alla *popular music* (in cui si parla esplicitamente di un'«economia politica» di produzione e di un'«economia psichica» di ricezione), cfr. RICHARD MIDDLETON, «Play

realizzazioni di quel principio che la canzone napoletana classica permette di rilevare, la sua forma più evoluta, il riferimento a modelli in uso nella tradizione ‘colta’, tutto ciò si spiega solo con le motivazioni estetiche e le esigenze creative di autori di professione, oltre che con il metodo, ad essi associato, di comporre su carta, nel momento di massima diffusione della canzone napoletana scritta.

ABSTRACT – The classic Neapolitan song represented a model for many coeval and later similar genres, such as the “Salon” romance, the tango, and the modern Italian song. Of course, his influence was favored by the action of a dynamic and efficient cultural industry, able to give an international success to songs like *Funiculì Funiculà* (1880) or *’O sole mio* (1898), on the habanera rhythm. The wide circulation of this repertoire, however, was also due to artistic factors, as exemplified by the poetic and musical forms brought to perfection in the late 19th century. The most important of these formal devices was the verse-and-refrain form, a macro-structural scheme already present in the pre-classical Neapolitan songs (for example the famous *Io te voglio bene assaje*, 1835 ca.). This became popular, however, only since the 1880s, when authors, such as Luigi Denza, Enrico De Leva, Mario Costa and Salvatore Di Giacomo, who for the first time identified themselves as professional songwriters, adopted it regularly. These composers and poets, also looking at the musical art tradition, elevated the Neapolitan song to a very high stylistic level and implemented the verse-and-refrain form, the same that would later on become customary in other song repertoires.

it again Sam”. *Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, «Popular Music» 3, 1983, pp. 235-270 (trad. it. *Sulla ripetizione*, in *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, a cura di Luca Marconi e Gino Stefani, Bologna, Clueb, 1987, p. 287); ID., “Over and over”. *Appunti verso una politica della ripetizione*, «Musica/Realtà» XIX/55 e 56, 1998, pp. 135-150 e 169-180; ID., *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990, pp. 34-63 e 172-246 (trad. it. *Studiare la popolare music*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 59-98 e 243-334).