

Emanuele Tumminello
Caravaglios e il “folklore di guerra”

Lo studio di Cesare Caravaglios *I canti delle trincee: contributo al folklore di guerra* (estratto dal n. 3 del *Bollettino dell'Ufficio Storico* del 5 luglio 1934-XII, Tip. del Senato, Roma), pur riflettendo ragioni ideologiche maturate in un periodo storico pervaso da ideologie totalitarie, costituisce un originale esempio di indagine su un particolare aspetto del canto popolare di area italiana. Nonostante l'autore rientri difatti nella cosiddetta generazione di mezzo, composta da quegli intellettuali legati alla fede fascista, il suo operato spicca per svariate ragioni che ne rendono utile la riconsiderazione secondo un'ottica moderna. Già Diego Carpitella, fondatore insieme a Roberto Leydi dell'etnomusicologia italiana, riteneva d'altronde necessaria una più profonda rilettura del contributo di Caravaglios, valutando positivamente il lavoro da lui svolto nella ricerca di pratiche “popolari” e riconoscendogli il merito di essere stato fra i primi ad avere avviato in Italia una consapevole teorizzazione sull'importanza del film etnografico¹.

I canti delle trincee si compone di cinque capitoli: I. Valore e significato dei canti delle trincee; II. Il contenuto poetico e il contenuto musicale dei canti delle trincee; III. Alcuni canti delle trincee trascritti musicalmente; IV. La leggenda del Piave; V. Alla ricerca di un inno: giovinezza! giovinezza! In questa sede dedicheremo la nostra attenzione solo ai primi due capitoli, poiché il nostro intento è quello di porre in evidenza il modo in cui Caravaglios tratta i caratteri generali dei canti “di trincea”, così schematizzabili in cinque punti: 1) funzione; 2) filogenesi; 3) tipologia poetico-musicale; 4) forma linguistica; 5) varietà tematica del contenuto.

1. Funzione

Nel primo capitolo Caravaglios sottolinea chiaramente come il canto abbia svolto una funzione più che importante presso le fila dei combattenti fungendo, oltre che da elemento d'unione fra soldati sempre pronti a contrastare il nemico, da vero e proprio strumento ideologico teso a giustificare l'aggressività. Nei canti sono individuabili sentimenti estremi quali odio e ira verso il nemico, capaci di spingere ciascun individuo al sacrificio e alla morte per il bene della propria patria: «Fummo tutti odio ed ira» (p. 9). In questa prospettiva i canti della prima guerra mondiale portano già al loro interno quei “germi” che ispireranno i successivi canti fascisti, e quindi si possono considerare anticipatori e preparatori del repertorio “canoro” che accompagnerà il ventennio.

«Il canto è una naturale tendenza dell'uomo: esso si ricollega a tutte le manifestazioni della nostra vita in quanto rappresenta il più spontaneo mezzo per esprimere i sentimenti» (p. 5). Così Cesare Caravaglios esordisce introducendo il carattere sentimentale presente in larga parte nei testi delle canzoni dei soldati in battaglia durante il primo conflitto. Prosegue: «Nel momento in cui il soldato canta, l'armonia esteriore che egli ripete crea nella sua anima un'armonia interiore, la quale assume maggiore intensità e diletto quando le voci si raggruppano (canto corale), e sviluppa tra la massa il sentimento della solidarietà» (p. 5). È proprio grazie a quest'ultimo sentimento che la cooperazione fra soldati giunti da tutta Italia poteva avere vita, creando il legame di valore fondamentale all'interno di una compagine sempre pronta allo scontro: «Durante la guerra il canto era l'ultimo a cedere, l'ultimo a cadere» (p. 6).

¹ *Disco e fonofilm a servizio della ricerca folkloristica* (in *Atti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere*, LXVII [1934], 11-12, pp. 599-609); *Nuovi criteri per la ricerca del folklore musicale* (in *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, LXX [1934-35], pp. 67-85). Una completa discussione sull'argomento è stata riproposta dallo stesso autore all'interno del volume *Il folklore musicale in Italia*, Napoli, 1936 (ristampa anastatica pubblicata da Arnaldo Forni Editore 1979).

2. Filogenesi

Caravaglios tratta l'origine dei canti di trincea individuando tre possibili itinerari filogenetici: *a)* componimenti di poeti anonimi di estrazione regionale-dialettale; *b)* produzioni di canti "popolarizzati"; *c)* persistenza di elementi ripresi dai canti risorgimentali preunitari, riadattati entro i nuovi contesti bellici dell'esercito italiano.

I canti delle trincee, in quanto "poesia popolare", si caratterizzano per aspetti ben precisi e particolari, che li pongono su un piano del tutto differente rispetto ai restanti canti (popolarizzati) creati in quello stesso periodo, se pur aventi stessa tematica, ma generati in "periferia" (lontano dagli scenari di guerra, composti da autori di professione) e non provenienti dal processo di cooperazione fra soldati sul fronte.

Caravaglios, a sostegno della tesi secondo la quale è lecito considerare i canti delle trincee quali canti popolari, riporta quanto Pitrè osserva in merito all'origine dei canti definiti "popolari", sulla figura e sul ruolo assunto dai "poeti rustici", dei quali non si aveva alcuna notizia certa. Il loro anonimato (vero punto di forza) conferiva ai canti lo "status" di popolarità: «se il popolo conoscesse l'autore di una canzone non la imparerebbe, peggio se roba di persona dotta»². Chiunque abbia composto quei canti non desiderava essere noto, premiato in questo dall'affetto che la gente dimostrava legandosi al canto. Il canto iniziava così il suo cammino, passando di bocca in bocca, sino a che il popolo ne modificava alcuni aspetti, plasmandolo a proprio modo.

Facendo riferimento a Pitrè, Caravaglios sottolinea come i canti delle trincee nascano, similmente ai canti popolari, da soldati anonimi: creato il canto, si diffondeva fra i combattenti presenti al fronte, anche di diversi reparti, i quali introducevano modifiche al fine di renderlo personale. Il canto così giungeva a una forma verosimilmente "completa" (termine assai difficile da legare ai canti popolari che, per loro natura, di rado raggiungono "forma" immutabile).

Lo stretto legame esistente fra canti "popolari" e "popolareschi" italiani e i canti delle trincee, insieme alle modifiche effettuate dai combattenti sul materiale musicale in loro possesso, non permettono di sapere con certezza da quali composizioni precedenti essi presero spunto. Cosa certa era il modo di operare sugli oggetti sonori da parte dei soldati, per i quali alla melodia e al ritmo (cardine dei canti) dovevano sottostare i versi da impiegare.

I canti risorgimentali fornirono ulteriori elementi ai combattenti che li modificarono per comporre testi a loro più "vicini" (si osservi, nei brani che riporteremo a scopo esemplificativo, le sostituzioni apportate a figure storiche). Persino per i canti del Risorgimento, i soldati presero a modello quelli «a carattere popolare e non popolaresco. La ragione di questa preferenza sta nel fatto che il popolo trova nei canti popolari una maggiore comprensione [...] essi contengono ancora quella inimitabile semplicità di rappresentazione che è tutta propria dei componimenti popolari» (p. 46).

La semplicità e l'immediatezza nell'acquire, da parte di ciascun soldato, i canti creati durante il primo conflitto, hanno generato un movimento di migrazione di questi ultimi dai luoghi di origine alle zone più disparate della nazione. I soldati che tornavano alle proprie case, portavano con sé i canti appresi al fronte e li diffondevano oralmente fra i compaesani. Così in ciascun luogo, per lo stesso principio esposto in precedenza, ne mutava alcuni caratteri conformandolo alle proprie esigenze poetico-musicali.

3. Tipologia poetico-musicale

Riguardo alla tipologia poetico-musicale dei canti di trincea Caravaglios rileva:

² G. PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, Pedone Lauriel, Palermo 1870-71, vol. I, pa. 11.

[...] armonia e ritmo non difettano. [...] i versi, non sono sempre legati fra loro da rime: oltre le strofe a rima continuata s'incontrano strofe in versi sciolti. In genere la strofa è di quattro versi, vi sono, però, anche terzine e coppie di versi a rima baciata. Caratteristica è, nella strofa, la ripetizione intera del primo o dei primi due versi, e, talvolta, delle prime parole; caratteristica è, altresì, la tendenza ad applicare ad ogni strofa una specie di ritornello, che ha soltanto fine acustico ed ornamentale. Ad esempio: *bom, bom, bom, al rombo del cannon*; ovvero, *parapazum pa pa zum zum, trullallà, oi là, là* [...] (p.28).

Spesso nei testi ricorrono termini *nonsense* che, ripetuti con continui mutamenti di accento, divenivano funzionali al movimento in marcia dei soldati.

«Il contenuto musicale nei canti delle trincee è poco vario. Considerati, infatti, dal lato melodico essi presentano, in genere, un carattere comune, quello della cantilena» (p.29).

4. Forma linguistica

La guerra ha portato alla creazione di una nuova "lingua": una lingua che potesse mediare fra i numerosi dialetti parlati in trincea e capace di esprimere l'insieme di nuovi stimoli sconosciuti sino ad allora da coloro che si trovarono immersi in quella tragica esperienza.

Delle forme gergali nate dalla commistione di parlate regionali, in taluni casi non si ha chiara la derivazione etimologica. Diversamente accade per quelle espressioni che invece furono prese in prestito da specifici *argot*. Numerosi i vocaboli trasposti dal loro significato ordinario e adoperati in sostituzione di nomi di armi o componenti delle stesse: vedasi termini come «*confetto, pillola, pasticca*, dette per indicare le pallottole di fucile» (p. 52). Oppure l'utilizzo del vocabolo *cecchino*, per «indicare il tiratore austriaco» (p. 52):

*Quando portano la pagnotta
 il cecchino comincia a sparar...
 tapum, tapum, tapum³.*

Il senso originario di ogni termine, s'innestava col nuovo conferitogli dai soldati, funzionale così al loro operare, i quali fornirono «regolare spiegazione e, per di più, in versi» (p. 53) in merito alla differente accezione. Fra questi il termine *marmitta*, con il quale comunemente si usa intendere la grande pentola da cucina utilizzata presso caserme o collegi, impiegato a «indicare le granate austriache di grosso calibro» (p. 53):

*La marmitta è quella cosa
 che ti porta su il mangiare
 ma talor può capitare
 che ti porti su la morte!*

Oppure *ballerina*, adoperato per designare la bomba a mano *Excelsior P.2*, in uso all'epoca dalla fanteria italiana, dal nome articolato che non permetteva di essere facilmente pronunciato dai nostri combattenti: «Essi allora, riferendosi ad un paracadute di stoffa che avvolgeva il governale⁴ della bomba, immaginandola simile ad una donna che balla, la chiamarono "ballerina", ed anche "signorina"» (p. 53):

Ballerina è quella cosa

³ Termine onomatopeico usato per indicare il suono che caratterizzava lo sparo del fucile austriaco Mannlicher M95.

⁴ Impennaggio che assicura la stabilità di bombe e proiettili durante la caduta.

*che ci ha l'elica dorata
la vestina un po' allargata
per coprire l'innocuità!*

5. Varietà tematica del contenuto

Erano le esperienze, i ricordi, gli affetti, gli stati umorali di ogni soldato a ispirare i temi dei canti. Caravaglios ne evidenzia alcuni prevalenti, come a esempio il sentimento provato dal soldato per la propria amata:

*Se qui caduto dovessi restare
La mia Peppina non si può maritare.*

*Abbiam giurato sull'altare di Dio:
Tu sei la mia sposa, tu sei sposo mio.*

*Ed io caduto non posso restare
La mia Peppina mi deve sposare!*

Altri canti portano messaggi di natura patriottica:

*... Trento e Trieste italiana sarà
e per terra e per mare
Cecco Peppe⁵ ci può salutare...
E fatti dare dal tuo governo
un biglietto per andare all'Inferno.*

Spesso ricorre anche la componente satirica:

*Non ci vuole molto studio
per conoscere gl'imboscati:
portano gambali lucidi
capelli impomatati.*

*Bom, bom, bom
al rombo del cannon!*

*Un giorno gl'imboscati
diventeranno eroi
racconteranno ai posteri
quel che facemmo noi.*

*Bom, bom, bom
al rombo del cannon!*

Caravaglios pone la sua attenzione su altri due aspetti riscontrabili nei testi di guerra: fattori di carattere generale e individuale. Ai primi si fa riferimento per quel che riguarda il contesto nel

⁵ Francesco Giuseppe I d'Austria

quale i canti presero vita, al modo di condurre le giornate da parte del soldato impegnato sulla linea del fronte:

*Quando si è in guerra è un affar mostro
 se ho la carta mi manca l'inchiostro
 se ho l'inchiostro mi manca la carta
 e quando ho tutto bisogna che parta!...*

alla consapevolezza, più che reale, di una possibile e quanto mai vicina morte sul campo:

*Dietro il ponte c'è un cimitero,
 Cimitero di noi soldà...*

*Tapum, tapum, tapum.
 Cimitero di noi soldà,
 Forse un giorno ti vengo a trovà!*

Tapum, tapum, tapum.

al pensiero volto alla famiglia, alla distanza interposta fra sé e gli affetti più cari:

*Monte Nero, Monte Nero,
 traditor della vita mia,
 ho lasciato la casa mia
 per venirti a conquistà...*

alla fede religiosa:

*Tutte 'e journe na vanzata
 ncoppa 'o monte a la cullina
 sti fetiente de nemice
 stanno sempe a bumbardà.*

*... Maronna mia pienzece tu,
 Ca sta guerra nu vo' ferni cchiu!*

Ai secondi (fattori individuali) ci si riferisce per l'insieme di saperi e conoscenze che ciascun soldato possedeva. In particolare ai canti acquisiti prima dell'esperienza bellica che, in guerra, si dimostrarono utili per la composizione di nuovi.

In merito ai canti risorgimentali, Caravaglios compara due varianti (una toscana ed una veneta) di uno stesso canto di natura popolare, che ispirarono un successivo canto di trincea. Di seguito la versione toscana⁶:

*Io vorrei che a Metternicche⁷
 gli tagliasser le basette*

⁶ Questo canto risale al 1848.

⁷ Klemens von Metternich.

*ne facesser le spazzette
 per le scarpe del suo Re.
 Io vorrei che a Metternicche
 gli tagliasser le budelle:
 ne facesser le bretelle
 per le brache del suo Re.*

Caravaglios riporta in nota un'interessante descrizione riguardo alla procedura di esecuzione di questo canto da parte dei soldati toscani, ricavata da Pietro Gori⁸, che ne rende bene l'idea:

Uno cantava a solo una stanza di quattro versi e gli altri ripetevano in coro gli ultimi due. Il primo verso era invariabile in ogni quartina, gli ultimi tre potevano cambiarsi a piacere: da qui nasceva quasi una lotta poetica, e quei versi *ad libitum* servivano per dirne al Metternich di tutti i colori.

Diversamente la versione veneta, risalente al 1848, è incentrata sulla figura del generale Radetzky:

*Con la testa de Radeschi
 a la bala voi zugar;
 con la barba de Radeschi
 doi bruschetti voggio far...
 Con la panza de Radeschi
 un tamburo voggio far;
 con le gambe de Radeschi
 doi colonne vo' rizzar...*

Questo il testo del nuovo canto di trincea:

*Con la pelle, con la pelle dei croati
 noi faremo, noi faremo le scarpette;
 e coi peli, e coi pel de le basette
 le vorremo, le vorremo lucidar...*

La soppressione in effigie del nemico è d'altronde procedura simbolica ricorrente in numerose cerimonie tese a significare l'espulsione del negativo e la ricostituzione dell'ordine, come tuttora accade nelle celebrazioni carnevalesche siciliane, dove si bruciano fantocci dalle sembianze di anziani (nanni) per marcare il passaggio dall'inverno alla primavera (cfr. Bonanzinga-Sarica⁹).

A prescindere dagli orientamenti ideologici che hanno motivato Caravaglios a produrre questo saggio sul "folklore di guerra", va riconosciuto all'autore il merito di avere affrontato un tema poco dibattuto, attraverso un'attenta disamina che mostra non pochi spunti di originalità e interesse anche nell'ottica della moderna indagine etnomusicologica.

⁸ P. GORI, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Salani, Firenze 1912, p. 280.

⁹ S. BONANZINGA – M. SARICA (a cura di), *Tempo di Carnevale. Pratiche e contesti tradizionali in Sicilia*, Intilla, Messina 2003.