Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della Guerra Civile spagnola

Arianna Fiore
Università di Genova

Una delle principali finalità delle canzoni di guerra è quella di raggiungere e coinvolgere le componenti sociali più popolari e numerose e di far sì, grazie all'uso di un linguaggio semplice, che esse rimangano impresse nella memoria degli strati meno acculturati della società, in modo tale da fornire loro indirizzi ideologici semplici e di costituire allo stesso tempo una sorta di collante culturale.

Gli esempi pratici sono infatti più efficaci per colpire l'immaginario collettivo; attraverso immagini spesso crude ma molto realistiche e un linguaggio decisamente semplice e fondato sulla forza della ripetizione, le canzoni belliche e quelle popolari riescono, soprattutto nel caso delle canzoni anarchiche della Guerra Civile spagnola, a trasmettere l'ideologia libertaria e contemporaneamente a esortare alla Rivoluzione e alla lotta la popolazione che le stava ad ascoltare.[1]

Anche se negli ultimi anni, soprattutto tra il 1975 e il 1985, c'è stato un grande incremento di studi volti al recupero di queste canzoni, accompagnati spesso da approfondimenti storici, sociali e antropologici, bisogna dire però che in questi panorama risultano assenti le analisi di tipo linguistico. Cercherò pertanto di analizzare i principali aspetti linguistici di questo particolare tipo di testo, spesso a sospeso tra la produzione orale, la poesia propagandistica e le canzoni d'urgenza come gli inni bellici.

[1] Studi successivi hanno approfondito il tema della *programmazione neurolinguistica*: attraverso la ripetizione e la semplicità dei testi si riescono a superare le barriere dell'attenzione e della memoria che si è evidenziato essere selettive.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

1. I ritornelli

Nelle canzoni belliche i testi sintetizzano spesso il messaggio principale in un breve ritornello che viene ripetuto più volte. Lo scorrere del tempo sovente influisce sul testo originale, che presenta delle modifiche quali l'aggiunta di strofe, la sostituzione di alcuni termini, mentre per il ritornello risulta più facile resistere alla tendenza innovatrice e rimane inalterato nel tempo con la sua funzione di filo conduttore della canzone. Esiste un precedente importante in quello che può essere definito il primo periodo della letteratura spagnola. Vengono fatte risalire all'incirca all'anno 900 le muwaššahat, composizioni mozarabiche in lingua araba classica, cui veniva aggiunta una parte, chiamata kharğat, in arabo volgare o dialetto romanzo, che dava voce al lamento di una donna, parole che spesso non avevano nessun collegamento con i versi che lo precedevano ma che sovente comparivano, senza nessun cambio, all'interno di composizioni diverse.[2]

Per fare un esempio bellico, la «Marsellesa de la amnistía» e la «Marsellesa de la Juventud Libertaria», entrambe raccolte nel canzoniere di Mauro Bajatierra, sono unite dallo stesso ritornello pur presentando contenuti diversi. La «Marsellesa de la Paz», tratta dallo stesso canzoniere, si ricollega a sua volta, sempre attraverso un ritornello uguale, alla «Marsellesa de la Paz» dell'*Orfeón Socialista*.

Uno degli esempi più noti rimane comunque il famoso ritornello di «¡Ay, Carmela!», utilizzato per canzoni dal contenuto e titolo diverso, che è diventato il simbolo delle canzoni repubblicane della Guerra Civile spagnola anche se in realtà non contiene nessun messaggio politico, trattandosi solamente di un lamento rivolto a Carmela, una ragazza qualsiasi (ricordiamo che anche il POUM aveva la sua versione del ritornello, in cui Carmela lasciava il posto a Manuela).

[2] Attraverso approfonditi studi si è notato che sovente la stessa kharğa compare in numerose muwaššahat di epoche diverse. Si ipotizza quindi che alcuni poeti abbiano utilizzato la celebrità di alcuni di questi versi e abbiano deciso di introdurli nelle loro composizioni, sfruttando l'effetto sorpresa nel pubblico che ascoltava versi già noti. Per un approfondimento sulle canzoni morarabiche si veda: Varvaro, Alberto / Samonà, Carmelo (a cura di), *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, pp. 18-23.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Pero nada pueden bombas,
donde sobra corazón,
¡Ay Carmela, Ay Carmela!
Pero igual que combatimos,
prometemos resistir,
¡Ay Carmela, Ay Carmela!

2. Le rime

Un altro espediente usato per incrementare la diffusione dei testi fra la popolazione fu l'uso di rime classiche che facilitavano la memorizzazione della canzone.

È possibile riscontrare la rima baciata ossitona, dal tipico schema AABB, in una percentuale minima di canzoni tra cui nel ritornello della «Marsellesa por los presos»:

A ¡Por la CNT!
A Con decisión y con fe.
B Contra toda prisión
B ¡A la destrucción!
(In «Marsellesa por los presos»)

Anche la canzone «Dinamiteros de Asturias» rispetta la struttura della rima baciata nel corso di tutto il testo, così come il «Canto a Caserio». I distici accoppiati dalla rima, senza alcuna interruzione di verso, conferiscono alle canzoni le caratteristiche della classica ballata proprio per la ripetizione schematica e ossessiva dei suoni.

L'«Himno Revolucionario» bacia sempre solo i primi due versi di ogni strofa:

A La tierra de flores – de ensueños, de encantos
A A los muertos de hambre – de luto, de llantos,
[...]

B La burguesa bala – al pueblo no doma
B sonríe y desdeña – mandatos de Roma.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Un uso sicuramente maggiore della rima alternata (ABAB CDCD) è presente nella maggior parte dei testi presi in considerazione e analizzati. Tra i numerosi esempi possiamo ricordare una quartina dell'«Himno anárquico» tratto dal canzoniere di Emilio Gante, e due quartine dell'«Himno proletario»:

A Viva, viva la anarquía,
B viva el pueblo productor,
A libertad, igualdad y armonía,
B arte, paz, justicia y amor.

C Al arma ya, esclavos del poder,
D no temáis, no, la espada del traidor
C que para vivir y para padecer
D morir luchando es más honor.

E Pronto acabad con esos opresores
F Que tanto mal nos causan sin cesar
E Y con sus míseros, viles doblones
F Al pueblo quieren rendir y humillar.

Anche la rima incrociata, dal classico schema ABBA CDDC, ha goduto di un largo uso nelle quartine delle canzoni belliche. Un esempio rappresentativo può essere la «Marsellesa Anarquista» del *Cancionero revolucionario* curato da Toni Vidal e pubblicato a Bordeaux dalle edizioni Tierra y Libertad:

A Dignifiquemos del hombre la vida,
B es un nuevo organismo social,
B destruyendo las causas del mal
A de esta vil sociedad maldecida.

C Que al pedir pan, por hambre acosado,
D el proletario con potente voz,
D le contesta mortífero y feroz
C el fusil del verdugo uniformado.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

È importante ricordare però che l'uso della rima non è mai vincolato da rigide regole metriche. Spesso le canzoni belliche hanno delle strutture che tendono a sfuggire e allontanarsi con forza dagli schemi classici, i versi sono più coerenti a leggi foniche di assonanza vocale o consonantica di quanto non lo siano alla metrica.

Nella «Jota libertaria» infatti il ritornello riesce a colpire la memoria per un gioco di assonanze e consonanze, ben quattro versi finiscono con la stessa terminazione in *–os*:

A A la jota
B de los libertarios
B triunfen los obreros
B mueran los tiranos
B caigan los gobiernos
C y la Religión
D y que se derrumbe
C la Inquisición

mentre nella canzone «Hijos del Pueblo» la rima baciata e la rima alternata si susseguono alternandosi fra loro all'interno dello stesso testo.

La rima è importante quindi non come strumento che avrebbe potuto conferire ai testi un valore letterario, ma come mezzo che ne ha permesso una più facile memorizzazione e diffusione fra il popolo. All'interno delle canzoni belliche bisogna inoltre ricordare l'importante ruolo che ebbero la rima e la metrica proprio durante i momenti più duri della vita dei combattenti: era un mezzo che non solo scandiva le pause e le lunghe giornate ma anche uno strumento usato dal miliziano per tenere il ritmo durante le marce.

3. La sintassi

3.1. La sintassi paratattica

La semplicità dei testi si riscontra anche a livello di costrutto del testo, una frase lunga e composta da numerose subordinate avrebbe ritardato

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

l'immediatezza e la forza del messaggio, e avrebbe spezzato il potere incisivo del testo.

Quindi nelle canzoni è più facile e ricorrente imbattersi in costruzioni paratattiche, lineari, solitamente costituite da periodi indipendenti scanditi e separati fra loro dalla punteggiatura, più raramente collegati da congiunzioni, in modo da costruire delle proposizioni legate tra loro in un rapporto di parità di grado, ossia di coordinazione, piuttosto che complesse architetture ipotattiche.

Nelle strofe di «Arroja la bomba», ad esempio, virgola e punto e virgola, segni grafici riportati da chi occupandosi di dare una forma scritta a dei testi per la grande maggioranza orali sentì la necessità di dare loro una struttura grafica organizzata, scandiscono delle frasi nate in principio come indipendenti:

Arroja la bomba
que escupe metralla,
coloca petardo, empuña la "Star".

La anarquía es orden
y amor a la ciencia,
el funesto Estado
es la violencia.

Nel caso della canzone «Hijos del pueblo» invece, la funzione della punteggiatura è sostituita dalla congiunzione coopulativa *y*:

Hijo del pueblo te oprimen cadenas
Y esa injusticia no puede seguir

3.2. La sintassi ipotattica

3.2.1. Le relative

Come sostenevo in precedenza, le subordinate non sono numerose e soprattutto raramente superano il 1.° grado di dipendenza dalla principale. Il più delle volte si tratta di relative collegate tra loro semplicemente dal *que*:

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Alta la bandera revolucionaria
que llevará al pueblo a la emancipación.
In «A las barricadas»

Esos burgueses asaz egoístas
que así desprecian a la Humanidad.
(In «Hijos del Pueblo»)

3.2.2. Le subordinate avverbiali causali

Sovente il *que*, nelle canzoni belliche di origine popolare, assume però un duplice significato. Oltre alla possibilità di interpretazione come pronome relativo che introduce una subordinata relativa, in alcuni casi è possibile anche considerare la subordinata come una causale che indica infatti la causa di quanto viene affermato nella reggente. Il *que*[3] in questo caso sarebbe quindi l'abbreviazione di un *porque*, più facile per la sua brevità da inserire in un testo di una canzone d'urgenza come sono i canti bellici e inoltre molto connotato nel mondo della comunicazione orale.[4]

Lucha, *que* el comunismo libertario (porque)
Es la antorcha de un vivir mejor.
(In «Campesino»)

Alcémonos todos, *que* llega (porque)
la revolución social.
(In «La Internacional»)

[3] Juan Alcina Franch e José Manuel Blecua nella *Gramática española*, definiscono queste frasi come «oraciones introducidas por un *que* pospuestas a una oración con la que tienen relación de causalidad [...]. Concurren con la costrucción con *porque* y con la simple yuxtaposición. La construcción es clásica y en castellano actual domina en la lengua hablada».

[4] Antonio Narbona Jiménez, in *Las subordinadas adverbiales impropias en español* (pp. 41-42), studia l'uso del *que* introduttore di causale da un punto di vista diacronico.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Vamos impávidos contra los viles
que nos robaron sangre y honor. (porque)
(In «El Canto de los hambrientos»)

La plebe antes sumisa
se agita inquieta ahora
que de la fronda vienen (porque)
aires de rebelión.
(In «Canción de guerra»)

Esiste comunque anche la possibilità di trovare subordinate causali più facilmente riconoscibili, introdotte semplicemente da *porque* o dalla preposizione *por*:

Madre de mi corazón, no soy digno de vivir,
Porque ultrajando a otras madres te estoy ultrajando a ti.
(In «La Canción del soldado»)

Por canalla has de morir (bis)
Sanguinaria burguesía
Para que pueda surgir
El rosal de la anarquía.
(In «Canción de guerra»)

Por ello luchamos
Pues ya no nos engañamos
La revolución que hagamos
Será la social.
(In «Hacia la Revolución»)

Por eso somos revolucionarios
Y acabaremos con el capital
Fuente de todas las explotaciones
Y de todo gran mal...
(In «Hacia la Revolución»)

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

3.2.3. Esempi di altre subordinate (condizionali, modali, finali)

Le altre subordinate rintracciabili da uno spoglio dei principali testi libertari non sono numerose, anche se alcune volte bisogna sottolineare l'esistenza di determinati testi che ricorrono con maggiore frequenza ad alcuni tipi di proposizioni secondarie, convalidando in un certo qual modo la generale mancanza di norme e regole nella classificazione di testi particolari quali le canzoni belliche popolari e libertarie del conflitto civile spagnolo.

Per fare un esempio, nella più celebre versione della canzone «Hijo del Pueblo» ricorre con molta frequenza l'uso della subordinata condizionale, proprio perchè è importante in questo caso specifico esprimere la condizione necessaria perchè si avveri quanto viene affermato nella proposizione principale. Viene introdotta dalla congiunzione *si*:

> *Si* tu existencia es un mundo de penas
> Antes que esclavo prefiere morir.
>
> *Si* entusiasmados y unidos combaten
> De la victoria la palma obtendrán.

La subordinata modale implicita costruita con il gerundio è presente sia all'interno del testo «Himno anarquista» che nell'«Himno del Primero de Mayo» mentre nella canzone «La canción del soldado» la stessa subordinata viene introdotta con l'uso dell'infinito:

> Formemos un mundo de paz y armonía
> Do libres imperen las Artes y Amor
> Viviendo la libre Anarquía...
> (In «Himno anarquista»)
>
> En los prados que el fruto sazonan
> Hoy retumban del himno los sones
> Ensanchando así los corazones
> De los parias e ilotas de ayer.
> (In «Himno del Primero de Mayo»)

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Me han hecho criminal
Al darme el uniforme militar.
(In «La canción del soldado»)

Le subordinate finali hanno una certa importanza all'interno di canzoni dove è stata sottolineata una fondamentale tendenza alla paratassi. Se ne possono trovare diversi esempi:

A defender tiranos
Me han traído al cuartel.
(In «La canción del soldado»)

Por canalla has de morir
Sanguinaria burguesía
Para que pueda surgir
El rosal de la anarquía.
(In «Canción de guerra»)

Los privilegios de la burguesía
Aniquilemos con brazo tenaz,
Y los antros de la tiranía
Sean pasto de fuego voraz.
(In «Marsellesa anarquista», Toni Vidal, (ed.), *Cancionero Revolucionario*, p. 22)

Nella seconda frase di quest'ultimo esempio, infatti, il congiuntivo può essere spiegato solo se interpretiamo la frase come una subordinata finale. Infatti l'unica lettura possibile dei versi è: *Aniquilemos con brazo tenaz los privilegios de la burguesía para que los antros de la tiranía sean pasto de fuego veraz.*

3.3. Il discorso diretto

Un altro espediente molto usato all'interno di questi testi è l'uso del discorso diretto. Questo può essere causato proprio per sottolineare l'origine popolare di testi che per la maggior parte delle volte non venivano nemmeno

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

firmati, che non potevano quindi vantare nessun tipo di sicura paternità. Tutto questo avveniva soprattutto perchè si cercava collettivamente di dare voce a un nuovo soggetto sociale, *il popolo*, fino a quel momento scarsamente rappresentato.[5] Prendono voce quindi i rappresentanti di questo popolo proprio all'interno delle canzoni, parlano direttamente, dicono volontariamente quello che hanno trattenuto da molto tempo e che ora, grazie alla forza della canzone bellica, riescono a esprimere.

Al lamento del niño que grita
«¡Dame pan, dame pan, dame pan!»
Le contesta la tierra temblando
Arrojando su lava el volcán.

«¡Guerra a muerte!» gritan los obreros
«¡Guerra a muerte al infame burgués!»,
«¡Guerra a muerte!» repiten los héroes
De Chicago, París y Jerez.

Desde un polo hasta el otro resuena
Este grito que al burgués aterra
Y los niños repiten a coro
«¡Nuestra patria, burgués, es la tierra!»
(In «Himno anárquico», T. Vidal (ed.), *Cancionero Revolucionario*)

A volte si tratta di specifiche domande che possono trovare una risposta all'interno della stessa canzone, espressa con l'uso di una interrogativa indiretta, o possono essere delle domande retoriche che non trovano quindi nessuna possibile risposta:

Si te preguntan: ¿Por qué
Te han llevado a retratar?
Diles que por defender
Al más hermoso ideal.
(In «Jota libertaria»)

[5] Si veda l'introduzione di Antonio Ramos Gascón al *El Romancero del Ejército Popular*, (p. 8).

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

¿Por qué no fueron aquellos hombres
Hombres de bien?
¿Por qué mataron cobardemente
Al gran Ferrer?
(In «Montjuich»)

È curioso sottolineare inoltre che nel caso specifico della «Canción de guerra» le strofe sono dei veri e propri discorsi, che da come viene specificato nel testo si deduce che avrebbero dovuto essere cantati dal coro, portavoce del messaggio della plebe. Si tratta di una meta-testo, viene riportata una canzone cantata durante una determinata occasione all'interno di una seconda canzone che a sua volta la riproduce:

(coro)
Al pie de la iglesia el burgués se arrodilla
Pidiendo que el paria vuelva a ser servil,
Mientras aquel clama, la plebe sonríe,
Soltando a los aires este canto viril:

Valerosa mis derechos (bis)
He de ganarme en la vida
Que mucho ya nos ha hecho
Sufrir la ruin burguesía.
(In «Canción de guerra»)

Ultimo caso degno di menzione è la canzone «La verbena anarquista», in cui tutto il testo è composto dalle domande di un ricco padrone di fabbrica e dalle risposte sagaci dell'anarchico, pronto a dare rapide e contundenti spiegazioni. Il testo, di cui ne riporto per brevità solo alcuni versi, è completamente sprovvisto di parti non dialogate:

–¿Dónde vas con paquetes y listas
que de prisa te veo correr?
–Al Congreso de los Anarquistas
por hablar y hacerme entender.
–Explicadme un momento siquiera;
Anarquista, ¿Qué quiere decir?

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

–La inmensa falange obrera
Que reclama el derecho a vivir.
(In «La verbena anarquista»)[6]

4. *Il lessico*

Il lessico usato risponde principalmente ai criteri della semplicità e dell'incisività, i termini vengono scelti in base al loro potere di incisione sull'immaginazione popolare, devono avere dentro di sé una grande forza.

Quindi è facile dividere in due parti molto distinte le classi di parole che ricorrono più spesso nel corso dei testi: avremo da una parte *i buoni*, gli operai sfruttati dal lavoro e dall'altra *i cattivi* che in un modo o nell'altro ostacolano e cercano di impedire la realizzazione dell'ideale anarchico.

La divisione è decisamente manichea, non ci sono mezze misure, le definizioni sono sempre assolute, quasi a non voler far nascere dei dubbi o delle indecisioni nell'operaio invitato a lottare. Avremo semplicemente da una parte il bene e dall'altra il male da sconfiggere con tutte le forze, nessuna via di mezzo, nessuna tonalità di grigio fra un bianco e un nero definiti con sicurezza.

4.1. I sostantivi

I sostantivi che assumono un'accezione positiva sono sempre riferiti ai lavoratori oppressi, alla rivolta e ad un avvenire in cui trionfi l'ideale anarchico e in cui troveranno spazio le nobili aspirazioni dell'uomo.

Quindi i protagonisti positivi delle canzoni sono:

[6] Questa canzone ricorda molto, per i versi iniziali e per la metrica, sia le *zarzuelas grandes* che le *zarzuelitas en un acto*. La *zarzuela* è un genere di teatro musicale in cui si alternano passaggi musicali (cantati o anche orchestrati) con altri parlati in lingua spagnola (o in altre lingue della Spagna). Si differenziano tra loro per il numero degli atti (tre nella grande, un unico atto nel *género chico*), e per la complessità dell'argomento trattato. Si veda: http://www.galeón.com/camisa/VERBENA.html

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

el proletariado	el Pueblo leal	los pueblos
los obreros	el trabajador	los mártires
los compañeros	los Humanos seres	los héroes
los hijos del pueblo	los pobres del mundo	
la Humanidad	los parias de la tierra	

In netta antitesi troviamo i nemici, i rappresentanti dell'ordine costituito, degli apparati gerarchici, statali, militari e clericali. Per quanto riguarda lo Stato e le classi sociali che lo compongono possiamo citare:

el Estado	el diputado	el Imperio burgués
los reyes	el Gobierno	la burguesía
las patrias	los gobernantes	los señores
el ministro	los jueces	la nobleza
el senador	la Ley	

La terminologia inerente alla casta militare riporta sovente:

el fascismo	la Policía	el Régimen
el opresor fascista	la Guardia de Asalto	la Reacción
los militares	la Guardia Civil	la legión

Mentre i termini più frequenti che si riferiscono al clero sono:

los dioses	el papado	La Inquisición
Dios	las beatas	
los curas	la Religión	

Ci sono inoltre dei termini molto frequenti che sono riferiti a tutte le categorie appena citate, lo Stato, l'Esercito, la Chiesa:

los cobardes	las canallas	los tiranos
los verdugos	los parásitos	

che sono naturalmente spesso rappresentati anche dai loro simboli e strumenti di potere in una sorta di semplice e abbastanza esplicita sineddoche:

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

templo	tiaras	archivos de la
trono	birretes	propiedad
solio	coronas	prisión
cárceles	cuarteles	cadenas
castillos	bancos	yugo
banderas	conventos	capital
altares		

Sono numerosi anche i termini, sovente trascritti all'interno dei canzonieri con maiuscola, che vengono usati per spingere il proletario alla rivolta ed all'unione come ad esempio:

Revuelta	Rebelión	Redención
Revolución	Revolución social	Causa

La finalità di tutti questi sforzi è il raggiungimento dell'ideale anarchico, descritto con termini assolutamente positivi, in cui è assente anche una minima forma di critica. Il futuro offre a chi si unisce alla Rivoluzione una ricompensa terrena, un paradiso concreto in cui tutti i valori riescono a realizzarsi e l'uomo ha la possibilità di raggiungere e di celebrare finalmente la felicità. Alcuni termini di questa celebrazione del futuro hanno delle sfumature molto vicine alla descrizione di quanto viene promesso nel biblico paradiso terrestre:

Ideal libertario	Producción	Alianza
Emancipación	Acracia	Unidad
Anarquía	Paz	Firmeza
Amnistía	Armonía	Ilusión
Libertad	Artes	Igualdad
Unión	Amor	Placer
Triunfo	Valor	Júbilo
Fraternidad	Comunismo libertario	Derecho
Victoria	Justicia	Equidad

4.2. Gli aggettivi

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Se da una parte abbiamo una rappresentazione idilliaca della realizzazione dell'ideale anarchico, dall'altra troviamo un'accentuazione esasperata della negatività del nemico, delineato da un'aggettivazione quantitativamente ricca e molto violenta.

Il mondo borghese, considerato uno dei principali capisaldi della società da abbattere, è spesso utilizzato come aggettivo qualificativo connotato in maniera spregiativa, come per esempio in:

Estado burgués	burguesa alegría	odio burgués
bala burguesa	Oro burgués	

Nella descrizione del nemico da combattere si fa ricorso a una quantità molto numerosa di aggettivi di connotazione negativa, si cerca di dipingere l'avversario nella maniera più realisticamente cruda possibile, sempre allo scopo di colpire più a fondo l'immaginario collettivo. Il soggetto pertanto molto raramente rimane neutro, il più delle volte è accompagnato da aggettivi qualificativi che non lasciano adito a dubbi o esitazioni.

Attraverso la frequente aggettivazione il principale nemico, la borghesia, viene così descritto:

vil burguesía	odiado burgués	Burguesía infame y cruel
torpe burgués	burgués dispótico y cruel	Dañosa burguesía
Sanguinaria burguesía	el burgués es un verdugo tirano y un policía vil	
Ruin burguesía		
burgueses asaz egoistas		

e il borghese viene considerato e ritenuto come un:

canalla parásita	casta infame	vampiros repletos de oro
vil explotador	enchufistas traidores	amadores del vil capital
tiranos traficantes	lacayos del capitalismo	
viles mercaderes		
felón mercader		

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Lo Stato e le altre istituzioni gerarchiche come il clero e l'esercito vengono così definite:

funesto Estado	Feroz reacción negra	Tirano pelele
Infame Estado	Hiena fascista	Verdugo malvado
Gobiernos opresores	Dictadura vergüenza	Verdugo traidor
Patrias asesinas	de España	Verdugo uniformado
Vil clero	Soldados mercenarios	Verdugo asesino
Vestido de negra	Infames de mañas	
veste	traidoras	

4.3. I verbi

I verbi più utilizzati appartengono al campo semantico bellico, si riferiscono alla lotta, al combattimento e ai sacrifici che il popolo è costretto a portare avanti per la realizzazione della Rivoluzione:

Aniquilar	Eliminar	Penar
Acabar	Encadenar	Quemar
Ayudar	Exterminar	Romper
Avanzar	Ganar	Servir
Ahogar	Gritar	Sufrir
Caer	Hundir	Sucumbir
Combatir	Luchar	Temblar
Conseguir	Marchar	Triunfar
Destruir	Matar	Temer
Derrocar	Morir	Vengar
Defender	Pelear	Vencer
Despreciar	Pugnar	
Derrumbar	Padacer	

Molti verbi appartengono anche ad un campo semantico diverso da quello della guerra, si riferiscono alla speranza della vittoria e ad una vita futura migliore, dove l'uomo riuscirà a godere dei piaceri della vita, sono verbi nettamente in contrapposizione con quelli appena citati:

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Anunciar	Engrandecer	Resplandecer
Alzar	Emancipar	Soñar
Brillar	Esperar	Surgir
Cantar	Forjar	Sembrar
Conseguir	Ganar	Salvar
Cambiar	Gozar	Trabajar
Confiar	Implantar	Transformar
Colaborar	Libertar	Vencer
Crear	Lograr	Vivir
Despertar	Recordar	
Dignificar	Realizar	

5. L'esortazione nelle canzoni libertarie

Nei verbi è contenuta la massima sintesi del messaggio che vuole esprimere la canzone. Non a caso, infatti, il modo più usato è l'imperativo, nella sua accezione di esortazione diretta, di invito rivolto espressamente a chi sta ascoltando. L'imperativo infatti, come è noto, è il modo di intenzione esortativa con cui si esprimono gli ordini, gli incitamenti, gli inviti, i desideri.

5.1. Imperativo affermativo

5.1.1. Imperativo 2° persona singolare

¡Levántate, pueblo leal!
¡Alza la frente campesino hermano!
¡Lucha hasta el fin sin cesar!

5.1.2. Imperativo 2° persona plurale

¡Pronto acabad con esos opresores!
¡Oíd mortales el grito sagrado de anarquía y solidaridad!
¡Avante juventudes libertarias luchad!

5.1.3. Imperativo 3° persona singolare e 3° persona plurale

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

¡Viva la Anarquía!
¡Viva la libertad!
¡Arriba, parias de la tierra!

5.1.4. Imperativo 1° persona plurale

¡Pongamos alta la frente!
¡Sus, compañeros, ya libres seamos!
¡Luchemos libertarios por la Revolución!

5.2. Imperativo negativo

¡Y no halle piedad quien fue un explotador!
¡No tengas piedad!
¡No te humille jamás!

5.3. Altri usi esortativi nelle canzoni belliche

Presente Indicativo:

¡Querida canalla, ya vas a gozar!
¡Tú, matas, tú, la feroz reacción negra!

Futuro Indicativo:

¡Tú triunfarás por ser anarquista!
¡Tú triunfarás en el mundo entero!

Costruzione *A + Infinitivo*:

¡Toda clase de gobierno a combatir y destruir!
¡A vivir como hombres libres!
¡A luchar obreros!

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

Infinitivo e la sua negazione:

¡Luchar!
¡Vencer para luego poderte vengar!
¡No más sufrir!
¡No más callar el dolor!

Preposizione A + Sostantivo:

¡A la batalla!
¡A la revuelta!
¡A las barricada!

6. Le figure retoriche

Le figure retoriche, come espediente letterario, appaiono poche volte nei testi delle canzoni anarchiche della Guerra Civile spagnola in quanto non sarebbero risultate facilmente comprensibili ad un pubblico di livello culturale non troppo elevato. Sono dei ricorsi stilistici aulici che vengono usati molto nei testi poetici classici, ma non nella canzone popolare dove appesantirebbero il testo e renderebbero più complessa la decifrazione del messaggio.

Esistono però due macro-metafore che ricorrono in quasi tutte le canzoni analizzate: il tema della morte e la speranza nel futuro, rappresentato dal sole che sorge.

6.1. L'esasperazione della morte

Mentre la morte per i cattolici rappresenta un passaggio obbligatorio per arrivare a godere delle gioie del paradiso, nelle canzoni anarchiche assume invece un valore opposto: è un sacrificio con cui i miliziani immolano la propria vita per permettere ai loro figli e al mondo che verrà di vivere in una società anarchica in questo mondo terreno. La morte diventa un simbolo, il passaggio obbligatorio attraverso il quale sarà possibile

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

raggiungere la redenzione terrena. «La tierra será el paraíso libre de la humanidad» dice infatti la «Internacional», dedicando al paradiso terrestre un verso che diventerà notissimo nel mondo intero.

Il tema della morte viene citato in molte canzoni principalmente in questi termini:

> Antes que esclavo prefiere morir (in «Hijos del pueblo»)
> Aunque nos esperen el dolor y la muerte (in «A las barricadas»)
> Coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir (in «Himno anárquico»)
> No temáis, no, la espada del traidor que para vivir y para padecer / morir luchando es más honor (in «Himno proletario»)
> Damos el pecho si es preciso hasta morir, morir por la libertad (in «Juventud»)
> Acudid los anarquistas, empuñando la pistola hasta el morir (in «Arroja la bomba»)
> Los rebeldes son gente serena, los rebeldes no tiemblan morir (in «Canto revolucionario»)
> Que viene la FAI en son de guerra, y no les importa vencer o morir (in «La FAI»)

6.2. La metafora di un giorno nuovo

L'altro esempio macroscopico che si può riscontrare nei testi è la semplice metafora dell'alba di un nuovo giorno.

L'immagine è quella della notte appena conclusa, (simbolo di una vita d'oppressione che sta per finire), e del sole che illumina poco a poco il nuovo giorno, metafora della nuova epoca rivoluzionaria.

Il sole nell'immaginario popolare è sempre stato considerato la fonte della vita, del potere, del calore, della forza, il simbolo positivo per eccellenza che è ora rappresenta l'Anarchia trionfante nell'alba del nuovo giorno, il futuro di gloria:

Glorioso día luce ya
Ya brilla el día de la Redención
Que brille el día de la libertad

Salud proletario llegó el gran día
Al sol de la libertad

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

El gran día de la alianza tu hermoso sol brillará
¡Día vendrá! ¡Ya luce el sol del porvenir!
¡Ya brilla el sol del porvenir! De paz y libertad glorioso el sol se ostentará!
Pues a la lid que el día ha llegado de enarbolar nuestro rojo pendón
Que en la cúspide del monte luce el sol del porvenir
Nuestro el mundo; un nuevo día alumbra nuestra alianza
Hacia horizontes preñados de luz
De cara a la luz

Viva por siempre la Anarquía que es el sol sol de justicia social
Apréstate a alzarte o sol del porvenir
Que pueda surgir el rosal de la anarquía
Surjamos ya, alcémonos, presto a la obra, llegó el amanecer
Sobre las ruinas del altar y el trono la bella Anarquía resplandecerá
Temblad, si, que un mañana llegará el temido avenir
CNT FAI son vida y son fuego luz que alumbran e irradian como un sol

7. Conclusioni

Dopo aver analizzato ogni aspetto linguistico saliente dei testi delle canzoni, possiamo concludere che abbiamo la conferma che la semplicità è l'elemento unificatore di tutti questi, che appartengono per le loro caratteristiche alla letteratura d'urgenza. Semplicità sì, ma non possiamo non constatare che in queste canzoni divise in modo manicheo, con buoni, cattivi, la guerra, il futuro di gloria, il fascismo, l'anarchia, risuonano comunque, chissà involontariamente, gli echi di due grandi e nobili tradizioni letterarie: l'ardore con cui Tirteo spronava alla guerra e all'eroismo gli antichi greci (prima forma di canzone bellica nella letteratura) e il *romancero* spagnolo, culla di tutti i testi.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

BIBLIOGRAFÍA

La «Marsellesa de la paz» (pp. 5-6) è contenuta in: *«Himnos» cantados por el Orfeón Socialista Madrileño* (1913), Madrid, Imprenta de F. Peña Cruz.

La «Marsellesa de la amnistía» (p. 6), la «Marsellesa de la Juventud libertaria» (p. 7), la «Marsellesa de la paz» (p. 8) e la «Marsellesa por los presos» (pp. 5-6) sono contenute in:

BAJATIERRA, Mauro ed. (s.d.), *Canciones anarquistas, Airones de guerra contra el capitalismo y contra el Estado*, Madrid, Biblioteca Plus Ultra.

Il «Canto a Caserio» (p. 17), l'«Himno revolucionario» (pp. 8-9), l'«Himno anárquico» (p.7), l'«Himno proletario» (p. 6), «El canto de los hambrientos» (p. 24) e «La verbena anarquista» sono contenute in:

GANTE, Emilio ed. (1932), *El Cancionero Revolucionario* (folleto mensual), Madrid, Biblioteca Tierra y Libertad.

«Arroja la bomba» (p. 47), «A las barricadas» (p. 53) e «Hijos del pueblo» (p. 51) sono contenute in:

LLARCH, Joan (s.d.), *Canciones anarquistas, Airones de guerra contra el capitalismo y contra el Estado*, Madrid, Biblioteca Plus Ultra.

L'«Himno anarquista» (p. 3), l'«Himno del Primero de Mayo» (p. 4), la «Canción de guerra» (p. 7), la «Marsellesa anarquista» (p. 14) e «Montjuich» (p. 25) sono contenute in:

VIDAL, Toni, ed. (s.d.), *Cancionero Revolucionario*, Bordeaux, Ediciones Tierra y Libertad, Imp. Castrera. Di questo canzoniere è stata pubblicata recentemente una nuova versione:

VIDAL, Toni, ed. (2003), *Cancionero Revoluzionario*, Valencia, CGT e Fundación Salvador Seguí.

«Dinamiteros de Asturias» (p. 23), «Marsellesa anarquista» (p. 22), «Jota libertaria» (p. 19), «Campesino» (p. 27), «La Internacional» (p. 10), «La canción del soldado» (p. 7), «Hacia la Revolución» (p. 32) e l'«Himno anárquico» (p. 31) sono contenute in:

VIDAL, Toni, ed. (1936), *Cancionero Revolucionario CNT FAI*, Barcellona, Ediciones Tierra y Libertad.

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...
Centro Virtual Cervantes

(Nel caso di canzoni aventi lo stesso titolo ma con testi diversi la loro provenienza è specificata nel corso dell'articolo.)

ALCINA FRANCH, Juan; BLECUA, José Manuel (1980), *Gramática española*, Madrid, Ariel.

NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (1990), *Las subordinadas adverbiales impropias en español*, Málaga, Ágora.

RAMOS GUASCÓN, Antonio, ed. (1978), *El Romancero del Ejército Popular*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura.

VARVARO, Alberto; SAMONÀ, Carmelo (1997), *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Milano, Rizzoli.

http://www.galeon.com/camisa/VERBENA.html

AISPI. Actas XXII (2004). ARIANNA FIORE. Tra propaganda e retorica: la lingua delle canzoni anarchiche della G ...

Centro Virtual Cervantes