

La canzone napoletana

Tra memoria e innovazione



a cura di
Anita Pesce e
Marialuisa Stazio



La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione

a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio

La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione
a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio

Culture e Società del Mediterraneo, 1

Collana del Cnr-Issm, Responsabile Paola Avallone

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti a un double blind peer reviewing

Progettazione e sviluppo dei testi e dei contenuti multimediali
a cura di Antonio Marra

ISBN 978-88-909500-0-1

Copyright © 2013 by Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), [Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo \(ISSM\)](#).

INDICE

PAOLA AVALLONE	<i>Prefazione</i>	pag.	7
MARIALUISA STAZIO	<i>I motivi di un progetto</i>	»	11
GIANFRANCO PLENIZIO	<i>I Passatempi Musicali da Guglielmo Cottrau a Francesco Florimo. Due diverse concezioni nell'elaborazione del 'popolare'. Modalità di fruizione ed evoluzione dei linguaggi musicali.</i>	»	25
GIOVANNI AULETTA	<i>Canti paralleli</i>	»	41
MASSIMO LEOCATA	<i>Memoria ovvero rimembranza. Analisi dell'opera Rimembranza di Napoli di Giovanni Caramiello</i>	»	71
CARLA CONTI	<i>Schedare per credere. Analisi dei repertori della canzone napoletana per la configurazione di una scheda condivisa</i>	»	87
GIORGIO RUBERTI	<i>Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica</i>	»	97
ROSSELLA DEL PRETE	<i>La città del loisir. Il sistema produttivo dello spettacolo dal vivo a Napoli tra '800 e '900</i>	»	121
MASSIMO PRIVITERA	<i>La nostra musica: «Fortunio» tra vecchie e nuove canzoni (1888-1899)</i>	»	165
PAOLO SOMMAIOLO	<i>Il café-chantant e la spettacolarizzazione della canzone a Napoli tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale</i>	»	183
ANNAMARIA SAPIENZA	<i>Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro: il caso di Gilda Mignonette</i>	»	205
GIULIANA MUSCIO	<i>Tra nostalgia e memoria: da Francesco Pennino a Francis Coppola</i>	»	217
GINO FREZZA	<i>Lacreme napoletane. Cinema e canzone dagli anni Trenta agli anni Ottanta del XX secolo</i>	»	233
MARIALUISA STAZIO	<i>Canta Napoli! Napoli transmediale! La canzone napoletana nell'Italia del miracolo economico e nella Napoli laurina.</i>	»	257

Indice

SERENA FACCI	<i>Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo</i>	pag.	297
CARLA CONTI	<i>Canzone appassionata: 90 anni tra identità e significati</i>	»	335
MARIA I. SIMEON	<i>La canzone napoletana, patrimonio identitario ed attrattore turistico-culturale</i>	»	353
LELLO SAVONARDO	<i>Musica, memoria e cultura digitale</i>	»	371
RAFFAELE DE MAGISTRIS	<i>Nuovi modelli di fruizione e valorizzazione della canzone napoletana all'ingresso del terzo millennio: quale ruolo – se un ruolo c'è – per le biblioteche?</i>	»	393
GIUSEPPE AIELLO	<i>Non siamo noi che siamo razzisti, sono loro che sono neomelodici...</i>	»	405
MARCELLO RAVVEDUTO	<i>La metropoli neomelodica</i>	»	415
MARIANO CAIAFA	<i>E si nun canto moro. L'industria della musica neomelodica a Napoli</i>	»	453

Prefazione

di PAOLA AVALLONE

La ricchezza del Mediterraneo è il frutto della diversità. Molti tentativi sono stati compiuti in passato per trovare qualche carattere che accomuni i paesi del Mediterraneo e li distingua rispetto ad altre aree del mondo. In alcuni casi questo elemento comune è stato individuato nelle condizioni fisiche (ad esempio l'orografia) delle regioni che si affacciano sul mare interno; altre volte in alcuni aspetti della flora e della fauna; altre ancora nelle comuni radici culturali che affondano nella civiltà antica. Ma questi tentativi d'individuare la specificità mediterranea si sono rilevati poco fruttuosi oltre che destinati, in molti casi, al fallimento. Le regioni del Mediterraneo presentano, infatti, diversità notevoli che non è possibile trascurare. Ma la diversità non è una *diminutio*, anzi proprio ad essa è legata la ricchezza dell'area mediterranea nella sua lunga storia.

Un carattere comune può essere, tuttavia, rintracciato nella musica. Se da un lato non esiste un genere di musica mediterranea *tout court*, è però possibile riconoscere nelle melodie dei singoli paesi caratteri e tonalità molto simili. E la musica napoletana, da quella più antica a quella più moderna, concentra sicuramente in sé le sonorità dei vari popoli mediterranei che si sono ritrovati a dominare, commerciare o semplicemente a passare per il Mezzogiorno italiano, regalando o lasciando in eredità ritmi della propria terra d'origine.

Da qualche tempo l'Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), nell'ambito della commessa *Divari di sviluppo nel Mediterraneo. Italia e Mezzogiorno tra età moderna e contemporanea*, sta dedicando una particolare attenzione alla canzone napoletana come esempio di fenomeno culturale complesso, che si gioca nella tensione fra gli imperativi della produzione industriale e quelli della creatività, della differenziazione, della vocazione identitaria. L'Istituto ha accolto, dunque, con entusiasmo il progetto, nato come un

piccolo scatto d'orgoglio di un gruppo di studio sulla Canzone Napoletana per un settore mortificato dalle politiche pubbliche – con la radicale erosione delle risorse che restringe la libertà di ricerca – ma consapevole e fiero della propria centralità e autonomia. Un gruppo di studio che si è formato grazie alla libera associazione fra studiosi che nelle Università, nei Conservatori, negli Enti di ricerca, nelle Biblioteche e negli Archivi già si occupano del fenomeno “canzone napoletana” e studiosi interessati ad aprire nuove linee di ricerca sul tema.

Lo studio della musica napoletana ha visto trasformare questo argomento in una disciplina storica che via via è andata costruendosi sulla base di una relazione dialettica e feconda con le discipline tradizionali (storiche, geografiche, economiche, giuridiche, antropologiche), che deve tener conto dell'apporto innovativo dell'incrocio interculturale dei saperi. Studiare la musica napoletana anche alla luce dei problemi odierni è di cruciale importanza e significa misurarsi con questioni ampie, che attengono alla crisi e trasformazione del sapere storico, nelle sue premesse metodologiche e nelle sue finalità conoscitive, e con temi fondamentali legati alla nozione stessa di musica, all'oggetto/soggetto “napoletana” e alla possibilità di farne la storia per porla al servizio dei problemi del presente.

Questo libro è il primo prodotto dell'ISSM sul tema. Esso è la sintesi di alcune giornate di studio che il gruppo di studiosi di cui sopra ha voluto dedicare all'argomento. Ma allo stesso tempo risulta l'inizio per un approfondimento di un filone che, come sottolineano nell'introduzione le due curatrici Maria Luisa Stazio e Anita Pesce è *heritage*, patrimonio culturale immateriale dell'umanità e come tale va studiato in tutti i suoi caratteri comuni e distintivi, nelle influenze reciproche e nelle identità culturali dei paesi europei del bacino del Mediterraneo

Grazie all'apporto multidisciplinare dei contributi, la canzone napoletana non resta invischiata negli stereotipi nazional-popolari. La canzone napoletana è qui rappresentata da un insieme di competenze, conoscenze, pratiche e tradizioni, diventa “stile di vita”, cioè un insieme delle pratiche, delle rappresentazioni, delle espressioni, delle conoscenze, delle abilità, dei saperi e degli spazi culturali con i quali il popolo meridionale ha creato e ricreato, nel corso dei secoli, una sintesi tra l'ambiente culturale, l'organizzazione sociale, l'universo mitico e religioso intorno alla canzone.

L'obiettivo che si è raggiunto è triplice: si è consentita una riflessione sulla musica napoletana in un momento formativo necessario, comune e condiviso; si è messo a disposizione della platea uno scambio di conoscenze grazie alla presenza di storici, sociologi, antropologi, musicisti e di figure intellettuali di livello internazionale; infine, si è offerta la possibilità a giovani studiosi di approcciarsi all'argomento avvalendosi dei più moderni strumenti tecnologici e di piattaforme multimediali.

La novità del volume sta, difatti, non solo nei contenuti, ma anche nella sua particolare forma editoriale: il formato digitale. Rappresenta un primo esempio di *ebook* dell'ISSM, la cui progettazione e lo sviluppo dei testi e dei contenuti multimediali sono stati curati con professionalità da Antonio Marra. Il formato utilizzato è il Pdf della Adobe e può essere liberamente scaricato dal sito cnr-issm nella sezione "libri digitali", sia per intero che per singolo contributo. Ma la peculiarità sta anche nel fatto che i vari saggi sono integrati sia da rimandi a link su siti web esterni, sia da filmati residenti su YouTube, nonché da video e audio forniti dagli autori.

Con questo progetto si è inteso, dunque, assicurare "manutenzione" (continuità, strutturazione, controllo scientifico) al patrimonio culturale rappresentato dalla canzone e al complesso di conoscenze cumulate da quanti si occupano di tutelarlo, conservarlo, studiarlo, incrementarlo e trasmetterlo.

I motivi di un progetto

di MARIALUISA STAZIO

Questo volume riunisce i contributi di quanti sono intervenuti durante quattro giornate di lavoro del *Gruppo di studio sulla Canzone Napoletana* (Napoli, 28 e 29 novembre 2011, Biblioteca BRAU, Polo di Scienze Umane e Sociali, Università di Napoli Federico II; Napoli, 7 e 8 giugno 2012, Dipartimento di Sociologia “Gino Germani”, Università di Napoli Federico II).

Inizialmente concepita da Anita Pesce e da chi scrive, l’idea di promuovere questo gruppo di studio multidisciplinare sulla *canzone napoletana* parte da un paio di constatazioni.

La prima è che le *canzoni napoletane* fine ottocentesche hanno rappresentato un *unicum*, per estensione della diffusione e per profondità e persistenza nella memoria e nell’immaginario collettivi.

Quella immediatamente successiva è che oggi, quando al pari dell’opera buffa e del melodramma, esse sono ormai “fuori produzione” – e fanno quindi parte dell’*heritage* – cultura e politiche della cultura non hanno ancora sviluppato strumenti per comprenderle e gestirle: musicalmente, “mitologicamente”, produttivamente.

Nel paradosso (almeno apparente) di un’espressione musicale che metonimicamente “significa” e rappresenta una città, quando non l’intero Paese, e della sua insignificanza a livello di ricerca e di iniziative istituzionali per la salvaguardia e valorizzazione del suo patrimonio materiale e immateriale, si collocano “vuoti” di conoscenza che hanno, ovviamente, a che vedere con i processi produttivi della conoscenza stessa. Ed è, infatti, proprio su questi “processi produttivi” che l’iniziativa di riunire, non episodicamente, studiosi di provenienza diversa su quest’oggetto, intende incidere.

Il progetto ha immediatamente trovato la calda accoglienza da parte dell’Istituto di Storia delle Società del Mediterraneo dell’Istituto Nazionale delle Ricerche, nelle

persone del direttore, Paolo Malanima e della dirigente di ricerca Paola Avallone che qui, ancora una volta, sentitamente ringrazio.

Le giornate di studio hanno trovato ospitalità e patrocinio da parte dell'Università di Napoli "Federico II", nelle persone del Preside della Facoltà di Lettere, prof. Arturo De Vivo; del Direttore del Dipartimento di Sociologia, prof. Enrica Amaturò; del Polo di Scienze Umane e Sociali e dei suoi direttore, prof. Mario Rusciano, e vice direttore, prof. Stefano Consiglio. E sono state realizzate grazie alla collaborazione scientifica con Enrico Careri e Raffaele Savonardo, che non solo hanno partecipato attivamente alla loro organizzazione ma, soprattutto, le hanno arricchite di contenuti, di ospiti, di originali spunti di riflessione.

A tutti voglio ribadire qui la gratitudine mia personale, quella di Anita Pesce e di tutti i partecipanti.

Durante le quattro, intensissime, giornate si sono declinati molti temi importanti. Uno di questi – centrale per lo studio di tutti i fenomeni ascrivibili alla produzione culturale (industriale e non) – è quello della stretta interrelazione fra le modalità produttivo/distributive e le particolarità linguistico/formali.

Una delle cose che è apparsa immediatamente evidente, infatti, è che per quanto riguarda la *canzone napoletana* sono accomunate sotto una stessa dizione forme espressive prodotte in momenti diversi e in modalità produttive differenti, tanto relativamente ai mezzi utilizzati, quanto in riferimento alle logiche, ai mezzi e alle modalità di distribuzione, alle organizzazioni industriali e alle loro logiche economico/sociali. E diverse soprattutto – ma qui le differenze diventano più sfumate, maggiormente bisognose di analisi in dettaglio – nelle caratteristiche linguistico/musicali.

Nell'arco di tempo che va dal 1824 al 1970, nel campo finora ricompreso nella comune denominazione di *canzone napoletana*, si avvicendano, infatti, diverse forme e diverse fasi produttivo/distributive: dai "fogli volanti", alle "raccolte", all'editoria musicale con le sue "canzoni d'autore", fino al "sorpasso" della riproduzione sonora rispetto alla stampa come medium di diffusione, e alla centralità dei media di teletrasmissione nel sistema complesso dell'*industria culturale*.

Nelle giornate di studio abbiamo posto il problema – se non di "ri-nominare" i diversi oggetti *canzone* – quanto meno di evidenziare fattori che permettano

legittimamente di accomunarli e di distinguerli. E, a quell'aggregazione quasi "naturale" delle diverse forme espressive secondo il "periodo" di produzione, abbiamo cominciato a sostituire una differenziazione operata attraverso il filtro dei media di comunicazione (oralità, stampa, riproduzione sonora, telecomunicazione) e dei processi e delle logiche produttive dei diversi apparati industriali di produzione culturale. Abbiamo, inoltre, cominciato a porre il problema di evidenziare e classificare fattori e caratteristiche linguistico/musicali che permettano di operare distinzioni fra oggetti tanto diversi.

Un'altra peculiarità dell'oggetto di studio sta nel suo costruirsi, sin dalla prima metà del XIX secolo, attraverso percorsi intertestuali tra parola scritta, musica dell'illustrazione: nelle raccolte, negli spartiti e poi negli Album di Piedigrotta, nelle riviste, nei quotidiani, nei fogli d'album. Com'è noto, inoltre, alla fine del XIX secolo, numerosi comparti dell'industria della cultura "fanno sistema" intorno alla canzone.

Essa diviene, così, un mezzo attraverso il quale esplorare il funzionamento sinergico dei diversi comparti e apparati produttivi dell'industria culturale napoletana: dall'editoria, all'informazione, dalla pubblicità, al teatro, alla riproduzione sonora. E, naturalmente, il cinema, con il quale la essa inaugura – ancor prima del sonoro – proficue sinergie.

Il che introduce ad ancor più complessi percorsi transmediali. Giochi e rimandi intertestuali e transmediali che si complessificano nel secondo dopoguerra, quando al cinema sono affidati gli intrecci fra nostalgia e memoria, e la radio e la televisione introducono elementi di modernità e contaminazione. E quando, contemporaneamente, si completa il processo di delocalizzazione, iniziato già con il cinema nel ventennio mussoliniano, dei centri e degli apparati produttivi di prodotti che continuano ad essere "marchiati" come napoletani.

Osservare come già "sulla carta", e già nel XIX secolo, l'"oggetto canzone" si costruisca attraverso la capacità del lettore/interprete di connettere parole e musiche con testi giornalistici e illustrazioni, sposta immediatamente l'attenzione sul fatto che la parte più importante, più imponente, della "creazione di prodotto" e del suo valore, sia avvenuta principalmente nei processi del consumo e della circolazione culturale. Da una parte, grazie alla capacità dei comparti di produzione culturale di innervarsi nelle culture, nelle reti e nei rituali mondani e sociali, di entrare nel quotidiano e di sfruttare i

miliardi di ordinarie interazioni comunicative che vi avvengono ma, ancor più – dall'altra – grazie alle capacità e alle competenze del pubblico.

In omaggio soprattutto alla prospettiva *operativa* della maggior parte degli interventi che seguono, vorrei ora dedicarmi a evidenziare i motivi per quali il fenomeno *canzone napoletana* dovrebbe essere considerato interessante, e per i quali il progetto del *Gruppo di studio* merita di continuare.

Cominciamo, anche qui, da una constatazione. Le canzoni napoletane sono globalmente conosciutissime. Probabilmente la notorietà attuale può essere parzialmente attribuita a un massiccio e corretto uso dei media di riproduzione e trasmissione. Ma questi prodotti – e in particolare gli “esemplari” più famosi – nascono molto prima dei mezzi tecnici di riproduzione e trasmissione del suono. E sono universalmente conosciuti già “prima” di essere ripresi e ulteriormente diffusi dai mezzi tecnici. In breve, per trovare *evergreen* paragonabili – per profondità e persistenza nella memoria e nell'immaginario collettivi – a *Funiculi Funiculà*, *Santa Lucia*, *'O sole mio*, dobbiamo attendere gli anni '40-50 del Novecento, spostarci geograficamente negli Stati Uniti, e invocare la convergenza fra tecnologie di riproduzione e trasmissione del suono e l'operare congiunto degli *studios* hollywoodiani, delle *major* discografiche, delle radio.

In altre parole, con la *canzone napoletana* riscontriamo un fenomeno di grande diffusione e di penetrazione profonda e geograficamente estesa di prodotti musicali concepiti per un largo pubblico, seppure in assenza di mezzi tecnici di riproduzione e trasmissione del suono e grazie a un unico medium: la stampa. Che è un medium selettivo (per accedervi bisogna essere alfabetizzati) e tipico di un'industria, quella editoriale, che vende i suoi prodotti a prezzi più o meno accessibili.

Ma noi sappiamo – così ci dice la storiografia – che tutto questo avviene in un territorio fortemente segnato dall'analfabetismo, dove l'economia domestica della maggior parte delle famiglie è al di sotto della pura sussistenza.

Posto che il verificarsi di un fenomeno di diffusione e penetrazione di un prodotto culturale presuppone l'esistenza di apparati produttivi e distributivi, evidentemente nella Napoli del XIX secolo esisteva un'imprenditoria editoriale musicale in grado di produrre e diffondere prodotti con caratteristiche adatte a incontrare un pubblico vasto, internazionale, interclassista e multiculturale e di elaborare e combinare, in sinergia con

la stampa d'informazione e con le organizzazioni dello spettacolo dal vivo, modalità di diffusione straordinariamente efficaci. Esisteva, insomma, un sistema d'industria culturale, anche se con una "dotazione" mediale decisamente scarna, e in un territorio e in un'epoca lontani (almeno secondo la storiografia più accreditata) anche dall'industrializzazione *tout court*.

Si delineano, quindi, i primi due ambiti per i quali la ricerca sul fenomeno *canzone napoletana* può essere considerata importante e opportuna.

Uno è quello che mi vede disciplinarmente maggiormente coinvolta, e che riguarda la "revisione" della "modellistica" in dotazione ai sociologi della comunicazione, specialmente di quella che enfatizza la centralità dei media ed affida la possibilità di penetrazione sociale dei prodotti culturali alla "potenza" o alle caratteristiche dei mezzi tecnici. In fin dei conti, una delle questioni sollevate dalla canzone napoletana ottocentesca è proprio quella del *media power*: come mai constatiamo "effetti" profondi in assenza di un "media potente"?

Il secondo riguarda prettamente la storia economica – ed è in esso che risiede principalmente l'interesse dell'ISSM-CNR al fenomeno – poiché evidentemente l'esistenza di un'*industria culturale* e, comunque, di numerose fiorenti attività legate agli ambiti della produzione culturale e dei servizi, in un territorio considerato comunemente economicamente depresso e "sottosviluppato", è cosa che merita di essere indagata.

Un terzo motivo d'interesse – sovente, da più parti, richiamato ma, in definitiva, mai veramente affrontato – sta nel fatto che la *canzone napoletana* rimane un "fattore distintivo" dell'immagine locale, dal quale sarebbe lecito aspettarsi ricadute nelle strategie di differenziazione del prodotto turistico napoletano e dei prodotti napoletani sui mercati globali.

Il che era piuttosto evidente già nel XIX secolo, quando appaiono in primissimo piano le alleanze strategiche fra diversi settori economici e, in particolare, le sinergie fra diversi settori di produzione culturale e fra produzione culturale e segmenti economico-produttivi come il commercio e il turismo.

Posto che, allora, il patrimonio musicale della canzone possa entrare a far parte di un "vantaggio competitivo" del territorio, bisognerebbe individuare (e magari predisporre) i presupposti necessari alla sua *valorizzazione*.

La *canzone napoletana* può essere considerata un *bene culturale*, in quanto “testimonianza di civiltà” e componente dell’*heritage*. O, almeno, così è abbastanza comunemente percepita, tanto che c’è chi ha pensato di richiedere all’Unesco il suo inserimento tra i patrimoni culturali dell’umanità.

La valorizzazione dei *beni culturali* (essendo di solito questi beni – non importa se materiali o immateriali – legati a uno specifico territorio) è comunemente connessa con la creazione di quello che è chiamato “prodotto turistico” e rappresenta, di solito, un fattore di differenziazione in un’offerta globale, che si rivolge a una domanda – anch’essa globale – interessata ai fattori, insieme culturali e d’intrattenimento, distintivi di un territorio complessivamente considerato.

E allora – e non è strano in un Paese come il nostro, che detiene gran parte dei primati positivi e negativi nell’ambito dei beni culturali (l’*heritage* più ricco, la spesa pubblica più povera) – ci troviamo, grazie alla canzone, ancora una volta al centro delle problematiche cruciali della conservazione e della valorizzazione, e divisi fra la consapevolezza delle enormi potenzialità di creazione di valore connesse al nostro “patrimonio” e lo sgomento per l’incuria in cui è tenuto.

Il caso di specie, poi, è particolarmente utile per esemplificare i rapporti che sarebbero “desiderabili” (o, meglio, indispensabili) fra conservazione, ricerca, formazione e valorizzazione.

È chiaro, infatti, che se vogliamo considerare il “bene culturale” *canzone napoletana* nella sua funzione di “attrattore turistico”, dobbiamo ipotizzare un sistema di spettacolo dal vivo, che la leghi al territorio non solo nella denominazione.

Nel far questo, dobbiamo tener le effettive qualità della domanda turistica – che cerca esperienze “autentiche”, non paccotiglia folkloristica – ed anche che la canzone è, anche e direi soprattutto, un *prodotto* culturale destinato all’*intrattenimento*.

Tutto questo, unito alla rilevanza che l’esecuzione dal vivo – nella crisi del mercato della riproduzione – ha assunto nei fatturati complessivi nel settore musica, mette in primo piano l’esigenza (e l’inesistenza) di un circuito produttivo di offerta e domanda di *canzone napoletana* (o, come forse sarebbe meglio dire: di *popular music* di matrice napoletana), dotato di una sua vitalità e “verità”. Che, com’è ovvio, non può prescindere dal rapporto con gli apparati di produzione e distribuzione che costituiscono il sistema dello spettacolo e della comunicazione: circuiti di produzione e messa in scena e di

distribuzione teatrali e musicali; industrie editoriali, discografiche, radiofoniche, televisive nelle loro varie e reciproche connessioni e sinergie, e nell'interazione con i grandi canali di distribuzione dei prodotti e delle informazioni loro connesse, web compreso.

E non può prescindere nemmeno da un maggiore impegno, organicità, continuità nell'inserire e praticare questa forma "storica" nella formazione e nella ricerca musicale.

Ma, la domanda di un *prodotto* culturale destinato all'*intrattenimento* non è – non può essere – solo turistica.

La *popular music* napoletana – quell'oggetto, cioè, che comprende la *canzone napoletana* e che con essa si confronta (ed è confrontata) consciamente, inconsciamente o subliminalmente ma, comunque, senza posa – può e deve aspirare a pubblici davvero più ampi, segmentati e articolati in relazione a interessi che riguardano il prodotto culturale in sé, ma anche il genere cui appartiene, il canale tramite il quale è distribuito, l'esperienza di fruizione che tale canale favorisce.

E, se ci inoltriamo in quest'ambito, non possiamo ignorare il radicale cambiamento del mercato della musica: il digitale e le nuove forme di distribuzione hanno ridotto le barriere di accesso alla musica e ai contenuti musicali, così come i costi di riproduzione, distribuzione, stoccaggio, e hanno aperto alla possibilità di sfruttare su scala globale la "coda lunga" dei mercati di nicchia, dove si generano volumi economici addirittura maggiori che nella grande distribuzione delle hit, mentre le modalità virali del "passaparola" consentono di bypassare gli apparati promozionali e gli accordi radiotelevisivi delle *major*.

Cambiamenti che hanno, ovviamente, investito anche la canzone napoletana.

Grazie a You Tube, in rete si trova veramente ogni cosa. Da *Funiculì Funiculà* "riarrangiata" da Rimsky-Korsakov, a rare registrazioni d'epoca (come, ad esempio, Viviani in edizione Phonotype), ai video "promozionali" per il mercato dei "matrimoni". Nel 2011, iTunes ha inaugurato una Sezione speciale "Musica Napoletana".

Nel frattempo si affacciano nuovi servizi *freemium* – come Spotify e Pandora, nelle due versioni: gratuita, limitata nell'uso e finanziata dalla pubblicità, la prima; a pagamento completa, con funzioni aggiuntive e senza pubblicità, la seconda. I servizi di

subscription hanno compiuto passi cruciali verso il raggiungimento di un mercato di massa: principalmente attraverso l'integrazione con Facebook che ha spinto la musica in abbonamento entro l'ambiente dei social network. Cosa che consente ad artisti e fan di condividere canzoni legalmente e di scoprire nuova musica con sempre maggiore facilità.

I nuovi modelli offrono ad artisti e case discografiche uno schema diverso di ritorno dell'investimento.

Nel contesto del *download à-la-carte* (es: iTunes) ogni singola canzone o album viene scaricato e pagato una volta sola. Con il sistema dello *streaming*, invece, una canzone o un album possono essere ascoltati centinaia di volte, ognuna delle quali genera un pagamento ai detentori dei diritti. Per quanto la somma pagata per un singolo *stream* sia di entità più ridotta di quella prodotta da un *download*, nel lungo periodo la quantità di denaro generata dall'ascolto ripetuto di un album o di una canzone può risultare maggiore. Ciò vale anche per mercati di nicchia, come ad esempio quello della musica classica. Ad esempio, Abeille Musique, etichetta indipendente francese di classica, ha abbracciato le nuove tecnologie entrando nel mercato digitale con un servizio di *streaming* (Qobuz). Attualmente (2012), ricava circa il 12% del suo fatturato dai canali di vendita digitali e pronostica una crescita fino all'85% nell'arco dei prossimi cinque anni¹.

Così si delineano ulteriori possibilità di valorizzazione dei repertori di nicchia, per sfruttare le quali diventa opportuno concentrare l'attenzione sui nuovi modelli di business e sui relativi accordi per la corresponsione dei diritti d'autore e di riproduzione. Ma occorre anche intervenire sui contenuti e la loro conservazione e archiviazione e sulle opportunità per renderli fruibili in modi e forme adeguati tanto alle nuove sensibilità musicali, quanto ai nuovi servizi e dispositivi.

Ciò ci riporta, quasi automaticamente, a un altro problema che la *canzone napoletana* condivide con i "beni culturali: quello della conservazione, che è fra quelli (con la formazione e la ricerca) che passano più facilmente in subordine, quanto meno nei bilanci dello Stato.

¹ [Digital Music Report 201. Expanding Choice, Going Global, IFPI 2012, Ifpi.org.](#)

Se parliamo di possibilità di sfruttare la “coda lunga” degli appassionati della musica napoletana, parliamo infatti di rimettere in gioco i “cataloghi”, non importa quanto antichi, purché conservati (e ben conservati), vuoi con la pura e semplice messa in rete delle registrazioni sonore per lo *streaming*, vuoi con la ripresa di vecchi spartiti o vecchie registrazioni per studiarli e riproporli. Il che, ovviamente, non può prescindere dall’esistenza di archivi e biblioteche (anche se quest’affermazione non pare affatto confermata dai bilanci dello Stato, guardando i quali la sopravvivenza di queste istituzioni non appare affatto ovvia). Il processo di digitalizzazione dei materiali sonori e cartacei (di tutti i materiali e quindi anche di quelli della *canzone napoletana*) è ormai ad uno stadio avanzato e il sistema di conservazione e tutela dei materiali archivistici e bibliografici ha acquisito una presenza in rete abbastanza forte.

Cosa che, d’altra parte, molte biblioteche già fanno: dalla “nostra” Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, con il suo catalogo di dischi “napoletani” della Pathé in streaming o in download, al “National Juke Box” della Library of Congress con i suoi dischi Victor, ascoltabili a richiesta. Il problema è, allora, anche agire sulla domanda che, in questi casi, è rappresentata soltanto da un pubblico ristretto di amatori e cultori della materia.

Il che apre a possibilità di mettere a frutto gli sforzi di ricerca e la capacità di organizzazione dei contenuti (e, quindi, di creazione di valore aggiunto) che archivi e biblioteche indubbiamente dimostrano, predisponendo possibilità di *download* o di *streaming on demand* (gratuiti o a pagamento).

Cosa che, d’altra parte, molte biblioteche già fanno – dalla “nostra” Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, con il suo catalogo di dischi “napoletani” della Pathé in *streaming* o in *download*, al “National Juke Box” della *Library of Congress* con i suoi dischi Victor, ascoltabili a richiesta –, raggiungendo, però, solo un pubblico ristretto di amatori e cultori della materia.

Un ulteriore esempio del legame fra lavoro di conservazione, archiviazione e digitalizzazione e nuove modalità di fruizione potrebbe essere rappresentato da WR7, la Web radio collegata all’*Archivio Sonoro della Canzone Napoletana*.

Questo esperimento nasce in ambito RAI, e non è quindi esemplificativo delle problematiche in cui sono immersi gli archivi e le biblioteche del MIBAC. Ma rappresenta, oltre che un buon inizio, anche la testimonianza del fatto che – se pur

complicato e difficile, per evidenti problemi legati ai diritti d'autore, per molta parte del repertorio ancora attivi – v'è un possibile sbocco (se non di mercato quanto meno di distribuzione e di visibilità) per tutte le forme di conservazione dei materiali stampati e sonori della *canzone napoletana*.

Il che pone ancora una volta l'accento tematiche capitali per i beni culturali in Italia, Paese in cui non pare ancora chiaro (almeno ai decisori politici ed economici) che per la *valorizzazione* non è sufficiente che un bene *esista*.

Al contrario, perché un bene possa rappresentare un *valore* – in tutta la pienezza dei sensi che questa parola assume – occorre un grande lavoro collettivo di conservazione, tutela, studio, ricerca, e un'attenzione altrettanto ferma sulla trasmissione, diffusione, disseminazione della cultura: in breve sulla crescita della *conoscenza tacita* dei pubblici e, quindi, sul sistema educativo d'istruzione e formazione. Poiché il “bene” – che può essere fisicamente uno spartito consultato online da uno studente del Conservatorio, o un file di 'O sole mio venduto su i-Tunes; un'area archeologica o un dipinto – acquisisce (e può acquisire) valore sono nello scambio. E, dunque, solo se c'è un pubblico che ha non solo la possibilità ma, soprattutto, la capacità di usarlo: di comprenderlo, apprezzarlo, goderlo.

Nel caso di specie, può essere forse necessaria una conoscenza tacita relativamente limitata per ascoltare una canzone (anche se la rete di riferimenti intertestuali ed extratestuali necessari alla piena comprensione di testi come le canzoni napoletane, caricati di senso dall'ascolto *appassionato* e *partecipativo* di un paio di generazioni è, ormai, di tutto rispetto). Sicuramente, però, occorrono bagagli di saperi e competenze per compiere operazioni complesse come connettere ricerca e ascolto, uso dei servizi e creazione di *playlist* personali e, soprattutto, per abbandonare il *mainstream* del “flusso” ed acquisire il gusto – quasi “collezionistico” – di inseguire, nel *mare magnum* del web, un particolare genere, autore, prodotto.

Nel frattempo, Napoli continua ad apparire come un laboratorio a cielo aperto sui fenomeni di resistenza e ibridazione culturale fra materiali della tradizione, prodotti delle industrie culturali e forme di espressione marginali, dove s'intrecciano produzioni, culture, “paesaggi” sonori e musicali. Ci sono diversi momenti e occasioni in cui tutto ciò è evidente, direi quasi esibito. Ad esempio, ogni anno, tutte le domeniche, dalla metà di gennaio fino a Pasqua, le *paranze* – gruppi di fedeli che si preparano al

pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco, che si svolge lunedì *in albis* – fanno la “cerca”, vale a dire che raccolgono offerte in denaro “per la Madonna”.

Nei vicoli – ma anche nella centralissima via Toledo – risuona ancora la “voce” *Chi è devoto*, fra esecuzioni bandistiche della *Leggenda del Piave* di E. A. Mario (1918) e di *Caruso* di Lucio Dalla (1986), e diversi arrangiamenti dal pop *mainstream*. I *fujenti* – nella vita quotidiana, spesso assai discordante con il loro “servizio” religioso – ascoltano musica con i loro iPod, smartphone o iPhone. Ma si avvistano ancora ibride versioni digitali dell'antico *pianino*, che del vecchio strumento a rulli mantengono la sagoma esterna, nascondendo nell'anima un lettore CD, dal quale si diffondono melodie più o meno *neo* – ma talvolta anche antichi *evergreen* – al fine di commercializzare supporti di rigorosa provenienza “clandestina”. Le strade echeggiano, è vero, di produzioni neomelodiche, talvolta inframmezzate dalle “vecchie” canzoni del Festival di Napoli, ma anche di musiche etniche di diversa provenienza, secondo i Paesi di origine degli extracomunitari che ormai prevalentemente abitano i vecchi “bassi”. E che a questo movimento di differenziazione e omogeneizzazione, di destrutturazione e ristrutturazione culturale, partecipano attivamente: pare che, nel 2010, alcune centinaia di cingalesi abbiano partecipato al pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco e ai relativi riti².

È ovvio che a comporre le culture urbane partecipino sempre diversi livelli e “stratificazioni” culturali.

Il caso napoletano pare, però, presentarsi ricco di peculiarità soprattutto per la presenza – costante dal XIX secolo – di una produzione musicale dalla forte valenza identitaria. E che a sua volta affonda le radici in processi di interpenetrazione fra materiali eterogenei (canti contadini, frammenti operistici, estrapolazioni dalla letteratura di *colportage*, cultura musicale tradizionale cittadina, ecc.) in cui trovavano espressione fenomeni come la ininterrotta immigrazione a Napoli da altre province del Regno e il continuo, quotidiano, pendolarismo dei *cafoni* fra la città e le campagne circostanti. Questo “laboratorio”, dunque, ha cominciato a funzionare molto tempo fa, e possiede una vitalità che pare inesauribile.

² Vedi [Link](#).

L'universo *neomelodico* rappresenta oggi, allora, probabilmente, solo l'aspetto "emerso" di processi molto più profondi e sfuggenti. E, pur nella sua grande risonanza mediatica, nella sua apparente evidenza, ci mette di fronte a fenomeni che paiono *resistere* all'analisi, così come a ogni possibilità di tenere insieme la faccia notturna e quella diurna del simbolo/canzone: il *neomelodico* pare essere un'espressione *diabolica*, che rifiuta gli scenari d'integrazione dell'*armonia perduta* della napoletanità almeno quanto la *canzone classica* ne è stata, per decenni, l'espressione *simbolica*. Le organizzazioni produttive, le reti di distribuzione e promozione, le occasioni di esibizione dal vivo, il pubblico, tracciano, infatti, una mappa cittadina frastagliata da fratture radicate in una povertà relativa, in una decisa alterità culturale, in una contiguità con la microdelinquenza e la malavita organizzata, che autori e interpreti, lungi dal nascondere, esaltano nei comportamenti e nelle produzioni canore.

Anche questo è un campo di studio che andrebbe più e meglio praticato dalla sociologia, dall'antropologia, dall'etnomusicologia – cosa che il coinvolgimento del Dipartimento di Sociologia dell'università di Napoli, *Federico II*, promette di fare – proprio in quanto forma espressiva di culture urbane che possiamo sommariamente definire come "marginali" (ovviamente in relazione a ciò che viene descritto come *mainstream* nei media e nelle culture "ufficiali": politiche, accademiche, ecc.).

Come probabilmente ogni forma culturale contemporanea, queste culture urbane partecipano di diversi livelli e "strati" simbolici, di diversi "tempi della storia". In esse sembrano, infatti, convivere e contaminarsi uno strato arcaico, uno "congiunturale" ed uno "eventiel", e ancora – e nel medesimo universo simbolico-culturale – prodotti, culturali e non, appartenenti all'universo *mainstream* (con i loro usi sociali, questi sì tutti culturali) e produzione simbolica autonoma e "autogestita". L'universo neomelodico – come l'osservazione delle cerimonie, degli interni domestici, della produzione/consumo di prodotti culturali di altro tipo – può rappresentare una strada e un mezzo per avvicinarci a qualcosa che ci è tanto vicino quanto poco conosciuto.

Attraverso l'osservazione del sistema di produzione/consumo di questi prodotti musicali – dove probabilmente acquistano evidenza tanto le stratificazioni dei riferimenti e degli universi culturali (forme musicali urbane, canzone napoletana classica, canzone melodica italiana, pop music, ecc.), tanto l'eco della

concorrenza/antagonismo con la produzione *mainstream* – potremmo almeno cominciare a formulare delle ipotesi sul “funzionamento” di queste culture.

In conclusione, mi pare che avere organizzato quattro giornate di studio sulla *canzone napoletana* non sia stata fatica sprecata. E che il progetto – che mira a portare su questi temi l’attenzione di comunità scientifiche diverse e di cercare di assicurare strutturazione, controllo scientifico e permanenza allo scambio fra enti, studiosi ed operatori che, nelle Università, nei Conservatori, negli Enti di ricerca – meriti di essere portato avanti.

Come già in questo volume appare chiaro, il nostro oggetto può offrirsi a diverse discipline come un campo – definito e dalla complessità ancora piuttosto “dominabile” – sul quale elaborare ipotesi interpretative, punti di vista e modelli di ricerca, e grazie al quale trovare punti di incontro e di lavoro multidisciplinare e interdisciplinare.

La formazione (e, soprattutto, la permanenza) di una rete di studiosi e di discipline, avrebbe molteplici vantaggi tanto per la conservazione, trasmissione, studio e valorizzazione di un patrimonio che connota profondamente l’*italianità* nel mondo, quanto – a livello metodologico e interpretativo – per una migliore comprensione dei fenomeni e dei processi culturali in età industriale e “post-industriale” in ambito urbano, o per rileggere e ri-declinare “umanisticamente”, in maniera adeguata alla particolare situazione italiana, i dettami e le regole dell’economia della cultura e dell’informazione.

*I Passatempi Musicali da Guglielmo Cottrau a
Francesco Florimo.*

Due diverse concezioni nell'elaborazione del 'popolare'.

Modalità di fruizione ed evoluzione dei linguaggi musicali.

di GIANFRANCO PLENIZIO

È ormai assodato che il primo fascicolo dei Passatempi musicali curati da Guillaume Cottrau uscì nell'ottobre del 1824. Grazie alle puntuali ricerche di Raffaele Di Mauro sappiamo anche che fra il 24 e il 29 vennero pubblicate 68 canzoncine napoletane. Ci furono poi dei supplementi che contenevano altre canzoni nel 1843 e 45. Nello stesso 1845 l'editore B. Girard – di cui Cottrau era socio – stampa una 'Strenna musicale' con brani in napoletano di Francesco Florimo intitolata *I canti della collina*. E ogni anno uscì poi una Strenna con opere originali di Florimo fino al 1851. Nel 1853 l'editore Ricordi ripubblica tutto questo materiale con una traduzione ritmica in italiano di Achille De Lauzières. Fra tutte le raccolte edite da Ricordi ci sono anche due fascicoli che, per quanto ne so io, non figuravano fra le strenne di Girard.

Il primo si intitola *Scelta delle migliori ed originali canzoni popolari napolitane* ed è diviso in due parti per complessivi 27 numeri. Il secondo *Le Napolitane, scelta di canzoni popolari* comprende 24 numeri. In queste due raccolte sono riportate una trentina di canzoni che facevano parte dei Passatempi. Si sa che i rapporti fra Cottrau e Florimo erano molto cordiali. E dopo la scomparsa di Guillaime nel 1847, continueranno ad esserlo con il figlio Teodoro, subentrato a Girard come editore. Tant'è che Teodoro in seguito ripubblicò tutte le strenne di Florimo con due nuovi fascicoli aggiunti. E si ha notizia di una edizione *Le napolitane, scelta di canzoni popolari di Guglielmo Cottrau pubblicate da*

Francesco Florimo, stampate proprio da Teodoro Cottrau. Pertanto io non credo assolutamente che si tratti di un atto di pirateria, ma che le versioni di Florimo siano state realizzate con il consenso di Cottrau (e di Girard) o comunque di Teodoro che vedeva le opere del padre rivivere in una bella veste grafica e con il più importante editore italiano. Per di più sull'onestà di Florimo non sussistono dubbi. La questione rimane comunque in sospeso. In attesa che qualche musicologo più competente di me, che sono solo un musicista, possa risolverla. Quello che però è l'intento di questo scritto è dimostrare il diverso approccio che i due musicisti avevano col popolare.

Semplificando molto, si può dire che l'atteggiamento di Cottrau consiste nel presentare pianamente il canto con accompagnamenti semplici. Anche le armonie, salvo qualche eccezione, si muovono sui gradi fondamentali della scala: primo, quarto e quinto. Abbastanza spesso poi l'autore aggiunge alla fine alcune battute più movimentate che servono da interludio per la ripresa della seconda strofa. Per quanto riguarda Florimo mi riferisco esclusivamente alle rielaborazioni sui brani di Cottrau. Giacché nelle composizioni autonome il musicista si muove con una libertà che non ha niente a che fare col popolare, impiegando forme e armonizzazioni complesse e sfiorando il virtuosismo belcantistico. Rielaborando i brani dei Passatempi Florimo conserva quasi sempre la parte di canto originale, ma inserisce introduzioni, arricchisce gli accompagnamenti e fa quello che D'Arienzo chiamava 'lavoro di bulino', cioè con piccole modifiche riesce a dare maggior significato a certi passaggi del testo sottolineando una possibile drammaturgia. In definitiva se i lavori di Cottrau – e aggiungo gli altri trascrittori da Labriola a De Meglio – sembrano stimolare rifacimenti e completamenti, le elaborazioni di Florimo risultano compatte e perfettamente compiute.

Naturalmente in alcuni casi rimane tutto sommato fedele alla versione di Cottrau, ma vorrei farvi alcuni esempi in cui, oltre alla diversità dell'approccio, si rivela quella che senza remore si può chiamare la maggior statura musicale di Florimo. Dovrò limitarmi a tre frammenti ma credo che le differenze siano più che evidenti. Comincerei con *L'Agnesina* di Cottrau (canzone a una o due voci).

Esempio 1. Cottrau: L'Agnesina

L'AGNESINA
CANZONETTA A UNA O DUE VOCI
COMPOSTA DA GUGLIELMO COTTRAU

No. 1

N.º 7

Andante
con
Espressione

(2.ª volta) Purzi pa-tes - se de lo stesso ma - - - le
(3.ª volta) Ten-go no chiuo-vo 'mpiet - to e nun ce pa - - - re

chella ti-ran - na che de spi - - ne è chie - - na
chi mme l'ha mi - so po - - co se ne cu - - ra

vurria vede - re se lu ditto va - - - le
mme vene vo - glia de mme lo scippa - - - re

ch'avèr com - pa - gni al duol sce - - ma la pe - - - na.
ma Ammore me co - stregne e vo che du - - - ra.

8062 - 7

D.C. colle altre parole

7

Ed ecco la versione di Florimo:

Esempio 2/3. Florimo: L'agnesina

L' AGNESINA

CANZONE POPOLARE NAPOLITANA

che si può cantare ad una, o due voci.

N° 24.
And:º espressivo.

The score consists of three systems. The first system shows the piano introduction in 6/8 time, marked *And:º espressivo*. The second system continues the piano accompaniment. The third system, titled "INTERPRETAZIONE. L' AGNESINA.", features two vocal parts: "CANTO 1º" and "CANTO 2º". The lyrics are: "Ho un chio-do fit-to in se-no e non si ve-de, Ten-go no chiuo-vo 'mpiet-to e non ce pa-re, Ten-go no chiuo-vo 'mpiet-to e non ce pa-re,". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf*, *f*, *crer.*, and *p*.

chi mel cor - tis - se po - co se ne cu - ra,

chi mme l'ha mi - so po - co se ne cu - ra,

chi mme l'ha mi - so po - co se ne cu - ra,

vor - rei strap - par - lo, ma per mi - a sven - tu - ra

me ve - ne vo - glia de me lo scippa - re,

me ve - ne vo - glia de me lo scippa - re,

70 *h 25307 h*

Florimo anzitutto sposta la tonalità al più ombroso Fa minore. Inserisce una corposa introduzione che con il suo andamento spezzato, le articolazioni e gli accenti dà la sensazione di un ansito doloroso. E collega le frasi del canto con elementi che richiamano l'introduzione. Elimina la nota lunga della seconda frase, e termina con una appoggiatura che suona più consona al testo. Sulle note acute della frase successiva lascia praticamente sole le voci riducendo l'accompagnamento a accordi staccato e piano che sembrano pizzicati. Così le voci risultano più incisive. E dopo la ripresa

(notare il moto contrario del basso) lascia di nuovo le voci sole per la conclusione, con una cadenzina in rallentando che in Cottrau non c'era. Quindi riprende il tempo richiamando per moto contrario quello che era stato l'inizio dell'introduzione.

Un altro pezzo interessante è *La romanella*. (Ricordiamo che questo testo è stato musicato anche da Donizetti col titolo *Aje tradetore*.)

Esempio 4. Cottrau: *La romanella*

LA ROMANELLA
CANZONE IN DIALETTO NAPOLETANO
Composta da Guglielmo Cottrau

N° 22 *Moderato* L. 4
CANTO

Aje tradeto _ retumajelassata e m'aje ca_gna_tappchiella là. Gnorsiche
chella demmechiùbellamappefe de _ lepose ve_dra mappefe _
de _ lepose ve_dra

PIANOFORTE

D. C.

<p>Lu trademiento Che mo mme faje Non passa craje Te lo farrà.</p>	2°	<p>E cheste lagreme Che mo m'annozano Purzi_co ausura Aje da scontà</p>
--	----	---

Cottrau introduce subito il canto. Il tempo è *Moderato*. È da notare, pur nelle armonie semplici, un articolato movimento dei bassi. Alla fine della strofa e dopo una breve corona mette due battute di pianoforte solo, quindi la voce ripete l'ultima frase. Conclude poi con una coda che richiama un movimento di danza e che sembra avere poche relazioni col carattere del brano precedente.

Esempio 5/6. Florimo: La romanella

4

LA ROMANELLA

CANZONE POPOLARE NAPOLITANA

N° 14.

Moderato.

INTERPRETAZIONE. LA ROMANELLA.

CANTO.

Ah! tra-di-to-re m'abban-do-na-sti, t'in-na-mo-ra-sti di quel-la
deciso.
 Aje tra-de-to-re, tu m'haie las-sa-ta e m'haie sca-gna-ta pe cchel-la
 là. È-ver che quel-la di meè più bel-la, ma s'è fe-de-le poi si ve-
meno
 llà. Gnor-sì ca cchel-la de meè echiù bel-la, ma pe ffe-de-le po se ve-
col canto.

h 25297 h sf sf 41

2

-dra..... ma s'è fe - de - le poi si ve - drà.
-dra..... ma pe ffe - de - le po se ve - drà.

1^o tempo. *tempo.*

sf sf sf sf sf

1:ma volta. *Il tra-di-* *ultima volta.*

Lo trade- *f^o* *e cres.*

2^o
Lo trademiento
Che tu me faie
Non passacraje
Te lo farrà.
E ccheste llagreme
Che mo m'annozzano.
Porzì co ausura
Aje da scontà.

2^o
Il tradimento
Che tu mi fai
Doman vedrai
Ti si può far.
E queste lagrime
Che mi soffogano
Pur con usura
Dovrai scontar.

Florimo inserisce una breve introduzione. Gli accenti danno un senso di 'pesantezza'. Ma all'attacco del canto lascia la voce sola. E così nelle due battute seguenti dove l'accompagnamento sottolinea pesantemente solo il primo movimento. Prima del terzo verso anche per sottolineare il cambio di tonalità, inserisce una corona sulla pausa, come se volesse dare la sensazione che la ragazza faccia fatica ad

ammettere che l'altra è più bella. Arricchisce enormemente le armonie. Sotto le due battute che Cottrau aveva affidato al pf. solo fa tenere un re filato alla voce che rende molto più conseguente la ripresa dell'ultima frase. Ciò che cambia non è solo l'articolazione del linguaggio musicale ma la drammaturgia che diventa molto più intensa.

Vediamo ora un'altra canzoncina di Cottrau: *Statte bona e governa te*.

Esempio 7. Cottrau: *Statte bbona e governate*

STATTE BONA E GOVERNATE
CANZONE IN DIALETTO NAPOLETANO L.1

Composta da Guglielmo Cottrau

N° 33 *Allegretto*

Piano Forte

Se tu nennam'a ma ve n'a - tan - no quanta co - se ch'a - vi - ve da

me - quan - ta co - se quan - ta co - se quan - ta co - se ch'a - vi - ve da -

me ma si pazza già tutte lo san - no sta - te ho - nae go - ver - na -

22 8062 33

È uno dei rari casi in cui Cottrau inserisce un'introduzione che in questo caso è piuttosto movimentata. E che tuttavia ha scarsi rapporti con l'andamento 'barcaloresco' in sei ottavi del tema vocale.

Esempio 8/9. Florimo: Statte buona e governatè

4

STATTE BBONA E GOVERNATÈ

CANZONE POPOLARE NAPOLITANA

N. 20.
Alliegretto.

The score consists of three systems. The first system is a piano introduction in 6/8 time, marked *Alliegretto*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked *p* and includes dynamic markings *f* and *sf*. The second system continues the piano introduction, with a *cresc.* marking and *sf* dynamics. The third system introduces the vocal line, labeled 'CANTO', with the lyrics: 'Se..... m'a - ma - vi, ra - gaz - za, un'al a piac. à tempo. Se.....tu, nen - na, m'ama - ve, n'at'. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp. The piano accompaniment continues below, marked *p* and *sf*.

INTERPRETAZIONE. *Addio dunque, non fai più per me.*

CANTO.

Se..... m'a - ma - vi, ra - gaz - za, un'al
a piac. à tempo.
Se.....tu, nen - na, m'ama - ve, n'at'

56 h 25303 h

2

tr'an - no quan - te co - se che vè - ran per te! quan - te co - se quan - te
 an - no quan - ta co - se ch'a - vi - ve da mel! quan - ta co - se quan - ta
 co - se quan - te co - se che vè - ran per te!..... ma sei mat - ta, già tut - ti lo
 co - se quan - ta co - se ch'a - vi - ve da mel..... ma si ppaz - za, già tut - te lo
 san - no, ad - dio dunque, non fai più per me,..... ma sei mat - ta, già tut - ti lo
 ssan - no, stat - te bbo - na e go - ver - na - tè,..... ma si ppaz - za, già tut - te lo

h 25303 h 57

Fin dalle prime battute la versione di Florimo appare più 'elegante'. Gli intervalli ascendenti con la nota di arrivo accentata rendono assai meno banale la progressione (e si noti l'abbassamento del sesto grado alla fine di batt. 2). Ma le differenze più sostanziose si registrano nelle quattro battute successive. Florimo affida un ostinato alla parte superiore. Che inizia piano e con un grande crescendo porta a una scala ascendente di quasi due ottave che si conclude seccamente sul Sol di impianto. Crescendo e secca conclusione che creano un notevolissimo senso di 'attesa'. E infatti, mentre Cottrau infilava pianamente la melodia sul ritmo dei sei ottavi, Florimo ferma tutto e fa entrare la voce sola in sincope, accentando e indicando: *a piacere*. E anche quando riprende il tempo, gli accenti sul secondo ottavo,

sottolineati dall'accompagnamento pianistico, rendono l'incedere faticoso, pesante. E di notevole effetto è il trattenuto e pianissimo della seconda pagina alle parole *ma si ppazza*. Sono questi i 'lavori di bulino'. Anche qui è la drammaturgia che cambia e diventa molto più evidente.

Bisogna però sottolineare un fatto. E cioè l'atteggiamento che aveva il pubblico nei confronti del popolare. A cavallo fra Settecento e Ottocento i fratelli Grimm, Arnim e Brentano avevano creato una immagine molto accattivante del 'popolo creatore'. Per cui tutto ciò che era popolare risultava autentico e quindi bello di per sé. Anche se era grezzo e sformato. Naturalmente i trascrittori cercavano di ovviare a queste asperità ma dovevano conservare una semplicità che fosse credibile. Questo giustificerebbe in parte le soluzioni elementari di diverse composizioni di Cottrau, anche se dietro di popolare c'era poco o niente. Insomma il cosiddetto popolare godeva di immensa fortuna e i Passatempo ebbero una diffusione internazionale. La stessa fortuna arrivò più di vent'anni dopo ai *Canti popolari toscani* di Luigi Gordigiani che di popolare avevano solo il testo e che fecero il giro d'Europa. E a riprova posso citare un particolare curioso. C'è una composizione che sul frontespizio recita, in italiano: *Ogni sabato avrete il lume acceso. "O santissima vergine Maria". Canto popolare toscano, musica di Gordigiani. L'arrangemento (sic) a due voci di Modesto Mussorgski. E alla fine: Anno 1864. San Pietroburgo*. Come si vede il genere camminava parecchio.

Ai tempi in cui Florimo rielaborava i brani dei Passatempo, si può supporre agli inizi degli anni Cinquanta, per il pubblico e per la sua mitizzazione del popolare era cambiato poco o niente. Salvo, credo, una cosa. Nell'elenco dei sottoscrittori della prima edizione dei Passatempo figura praticamente tutta la nobiltà napoletana con in testa la Regina. Principesse, duchesse, baronesse e così via. Ora, il livello di preparazione musicale di questo pubblico era ancora mediamente dilettantesco e non gli si poteva affidare difficoltà insormontabili. Vent'anni dopo il quadro era molto diverso e Florimo non si peritava di dedicare a delle nobili signore brani che vocalmente impegnerebbero a fondo il più solido professionista.

Peralto se ciò favoriva la libertà compositiva del musicista, questa libertà era, scusate il bisticcio, una libera scelta. Florimo osava intervenire sul popolare dandogli una veste musicale non solo funzionale ma elegante e raffinata. Insomma si comportava da quell'eccellente musicista che era. Questo aspetto di Florimo non è stato, a mio avviso, ancora messo nella giusta luce. In un convegno intitolato proprio a Florimo e tenuto, mi pare, nel

1990, alla sua produzione vocale vengono riservate quattro paginette. Ma l'opinione dei contemporanei era molto diversa. Schmidl nel suo dizionario lo definisce 'distintissimo musicista'. Perfino l'acido Fétis (*Biographie universelle des musiciens*) dichiarava che: «Francesco Florimo, archiviste du Conservatoire de Naples, est, sous divers rapports, l'un des artistes les plus méritants de l'Italie contemporaine.» Del resto basterebbe andare a vedere le sue composizioni per avere la misura del suo magistero musicale. Vediamo questo passaggio tratto da un brano intitolato *La sera* e tratto dalla strenna *Ischia e Sorrento*.

Esempio 10. Florimo: *La sera*

2

ten - ne, Nennella, 'mbarchet - ta no tan - til - - -
nime quando l'aggio vi - ci - - no l'ar - ma 'mpiet - - -

- lo de frisco a ppiglià no tan - tillo de frisco a ppi -
- to me sento allum - mà l'arma 'mpietto me sento allum - - -

- glià no tan - tillo de frisco a ppi - glià Nec con -
- mà l'arma 'mpietto me. sento allum - mà De tre - - -

a poco ri...te...nu...
sempre col canto...
to e dimin. *ten.* *Primo tempo.* *con grazia*

Siamo in sol minore. Mi pare che non servano eccessivi commenti per la successione di settime di varie specie che scende di grado nella seconda riga. Ma c'è un altro momento degno di nota. Alla fine della seconda riga siamo su una settima di dominante e proprio sulla dominante Florimo impiega una sesta napoletana con un effetto sorprendente. E il sol maggiore finale dopo questa serie di dissonanze appare quasi luminoso, accoppiato com'è al morbido vocalizzo della voce. Credo che all'epoca nessuno degli altri trascrittori o compositori di canzoni napoletane sarebbe stato in grado di raggiungere un simile livello di complessità armonica.

Molti anni dopo, nel 1882, Achille De Lauzieres, poeta e librettista che era stato il fido collaboratore di Florimo, da Parigi scriveva: «Che volete, il pastore, il mietitore, il lazzarone sono poeti solo nel pensiero. Non conoscono l'arte poetica. La forma non li riguarda per niente.» Sottintendendo che la forma e la rima poi la doveva elaborare chi l'arte poetica la conosceva. E nel 1883, il celebre didatta Michele Ruta, nel suo giornale *La musica* esortava i giovani studenti a non fermarsi allo studio dei classici e dei romantici ma a trovare ispirazione nella produzione popolare «dove il vero si presenta nella sua nudità e chiarezza e senza gli artifici e i convenzionalismi di scuole. Nobilitando questa produzione, dandole nuova vita col soffio animatore dell'arte si avrà l'ispirato prototipo di un ideale palpitante di affetti e commozioni...» Però, appunto, *nobilitando* questa produzione, dandole nuova vita col soffio animatore dell'arte. Ed è quel che faranno le cosiddette scuole nazionali. Ispirandosi al folklore dei rispettivi paesi, si pensi alla Spagna, all'Ungheria, alla Russia, ma rivivendolo e nobilitandolo col soffio dell'arte e cioè con la competenza di chi il linguaggio musicale lo conosce a fondo. Che è ciò che faceva Florimo quasi quarant'anni prima. In questo senso si potrebbe considerarlo un anticipatore.

Ma vorrei chiudere con un esempio, forse più efficace di tante parole. Tutti conoscono quella che forse è la più famosa canzone napoletana: *I' te voglio bbene assaje*. È stata pubblicata da diversi editori. Ed è ben noto il mistero che circonda il suo autore. A me pare che la proposta di Raffaele di Mauro di attribuirlo a Vincenzo Battista sia la più ragionevole. Ma non desidero inoltrarmi in questa selva. Tanto più che volendo si potrebbero rinvenire tematiche simili in altri disparati brani.

Tutte le edizioni della canzone sono nella tonalità di Si bemolle. E anche Florimo, nella *Scelta delle migliori ed originali canzoni popolari napoletane* la pubblica nella stessa tonalità e praticamente uguale a quella di Cottrau. Ma allestisce anche un'altra versione che comparirà

ne *Le napolitane*. Qui la tonalità è cambiata. Siamo nel più pensoso, più ‘soffice’ La bemolle. (Dopo tutto il Si bemolle è una tonalità bandistica.) Viene aggiunta una introduzione che torna nella coda. Fin dalla prima frase la discesa cromatica della seconda parte offre una cifra di pensosa eleganza. L’accompagnamento cambia radicalmente. E si può notare la cura con cui il compositore prescrive l’attacco dell’*I’te voglio*: tenuto e pianissimo. E molte altre cose che saltano a un occhio non distratto. Insomma la mia sensazione è che si stenda una patina di malinconia più consona al contenuto del testo. E il soffio dell’arte mi sembra innegabile.

Esempio 11/12. Florimo: I’te voglio bbene assaje

4

TE VOGLIO BENE ASSAIE
CANZONE POPOLARE NAPOLITANA

N° 4.
Andante mosso.

sf

INTERPRETAZIONE. *Ti voglio bene assai.*

Per-chè al ve - der - mi so - - lo t'ar - ruf - fi al par d'un gat - - to?

CANTO.

Pec - chè quan - no me vi - - di te ngri - fi comm' a gat - - to?

p legato.

bel - la, che mai t'ho fat - - to che non mi puoi ve - der!..... Ah!

Nen - na, che t'ag - gio fat - - to ca non me può ve - del!..... Ah!

p cres.

sf

5

ma - le - dir - vor - re - i quel giorno che t'a - ma - i ah! io t'a - mo, t'a - mo as -
ghia stem - ma vor - ri - a lo juorno che t'a - ma - ie, io te vo - glio be - ne as -
- sa - i, ma tu non pen - sia me, ah! io t'a - mo, t'a - mo as - sa - i, ma
- sa - ie, e tu non piense a me, io te vo - glio be - ne as - sa - ie, e
tu non pen - sia me.
tu non piense a me.
D.C. al $\frac{2}{8}$ Per finire.

sf *pp* *ten.* *cres.* *tempo.*

A h 25284 h

Ovviamente ciascuno è liberissimo di preferire l'atteggiamento di Cottrau nei confronti del popolare o popolareesco che sia. E la sua presunta 'fedeltà' al dettato originale. Ma a me sembra che dal punto di vista musicale e drammaturgico le versioni di Florimo siano di livello nettamente superiore. E credo che tutta l'opera vocale di Florimo, in napoletano e no, vada rivista e rivalutata. Ridando a questo eccellente musicista il merito che gli spetta.

Canti paralleli

di GIOVANNI AULETTA

1. La canzone napoletana: come nasce un'urgenza

L'esperienza di musicista "classico", formato nel glorioso conservatorio San Pietro a Majella, secondo una tradizione pianistica consolidata, mi ha tenuto, per un lungo periodo, piuttosto lontano da quel fenomeno così variegato che si identifica con la Canzone napoletana.

Chi cresce con "pane e Bach" può maturare, inizialmente, un allontanamento snobistico nei confronti di un repertorio popolare, pur sentendo nel proprio patrimonio genetico una segreta forma di appartenenza. Essa si affaccia urgente come richiamo ancestrale e poi, concretamente, si presentano delle occasioni che chiedono il ripensamento di alcuni valori. Si tratta esattamente di quello che mi è successo durante il percorso artistico.

A maggior ragione, l'invito a un convegno il cui titolo è "La canzone napoletana: la memoria al lavoro", quindi dedicato agli esiti che tale repertorio ancora oggi produce nell'ambito dell'industria culturale, mi ha naturalmente coinvolto, e ho deciso di raccontare la personale esperienza sul campo, dal punto di vista musicologico ma soprattutto dal punto di vista squisitamente musicale, cioè da esecutore. Da qui la scelta di una scrittura colloquiale che, spero, ben rappresenti il mio intervento, al termine del quale seguirà un ascolto.

Il mio scritto conterrà le seguenti riflessioni:

- due brevi premesse per introdurre l'occasione che mi ha portato verso la canzone napoletana;

- intervista al compositore Antonello Paliotti (autore del brano di cui propongo l'ascolto);
- digressioni su aspetti musicali e testuali legati alla canzone del Guarracino;
- confronto tra la versione di Cottrau e quella di Paliotti;
- spunti analitici;
- coda.

Un incontro fortuito?

Per di esporre le ragioni che mi hanno condotto verso la canzone napoletana, sono necessarie alcune premesse.

La prima riguarda il termine “classico” che ormai è tutto da ripensare ai nostri giorni (anche per la musica napoletana oggetto di questo scritto) in quanto è chiaro che si tratta di un'etichetta obsoleta, per di più poco adatta a rappresentare un fenomeno musicale in un panorama culturalmente globalizzato.

Se proprio si vogliono delineare i confini storici della cosiddetta canzone napoletana “classica” (anche in maniera solo orientativa) è possibile identificarli nel periodo a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando assurge a canzone d'Arte o per meglio dire d'Autore. In questo periodo essa è protagonista di un'incredibile diffusione internazionale (già avviata in precedenza), grazie a nuove logiche economiche, che avevano visto prima gli editori e poi anche le nascenti case discografiche, protagonisti del mondo musicale.

L'editoria napoletana ha avuto, infatti, un ruolo determinante nella storia della canzone, e bisognerebbe spendere molte parole per raccontare appieno la sua incisività, come si vedrà concretamente nelle prossime pagine (la sua presenza ha avuto un significato importantissimo anche nel mondo dell'opera e della musica *tout court*)¹.

¹ Guglielmo e Teodoro Cottrau, sono le due figure di spicco dell'editoria napoletana, rispettivamente padre e figlio, appartenenti a una famiglia giunta a Napoli in un primo momento con incarichi diplomatici durante i regni di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Intellettuali “a tutto tondo” che seppero inserirsi appieno nella temperie culturale napoletana. Guglielmo Cottrau, rilevò la casa editrice napoletana del ginevrino Girard, il quale aveva già sperimentato intorno agli anni Venti dell'Ottocento un economico sistema di stampa per la diffusione di musica in larga scala, è particolarmente importante per la Storia della canzone napoletana, come colui che raccolse, non solo le testimonianze scritte, ma anche le

La seconda breve premessa vuole essere una riflessione sul mondo del melodramma: durante tutto l'Ottocento il fenomeno *Opera* in Italia sembra limitare un importante sviluppo della romanza vocale da camera. Non si vuole avanzare la tesi che nel nostro paese non sia presente un repertorio in tal senso, ma certamente, non ha la stessa portata estetica di quello che si sviluppa in Germania o in Francia, per fare alcuni esempi. Nei salotti italiani di fine Ottocento si usa cantare la romanza d'opera assieme ad un esiguo repertorio vocale da camera (anche di importanti compositori italiani) ma un ruolo principale è riservato alla canzone napoletana! Questo è uno dei motivi fondamentali per cui vi è una costante presenza di tale repertorio, che interagisce costantemente con la cultura musicale cosiddetta "ufficiale".

Adesso si può finalmente entrare nel vivo della domanda: come mi ha coinvolto la canzone napoletana? Si tratta di un incontro fortuito?

Nel 2006, in seguito a una serie fortunata di incisioni in Spagna (con corollario di ottime vendite e premi per l'etichetta discografica EMI Classics), il tenore asturiano Joaquin Pixan, mi ha espresso il desiderio di affrontare il repertorio "classico" della canzone napoletana.

La perplessità del primo impatto ha subito lasciato spazio allo slancio verso un simile progetto. Però mi sono chiesto: è possibile proporre ancora oggi questo repertorio? In che forma?

Il pensiero si è immediatamente rivolto a un compositore napoletano, da me molto stimato, col quale non avevo mai pensato di collaborare: Antonello Paliotti².

Si tratta di uno straordinario musicista particolarmente eclettico, che nasce come chitarrista, ma i suoi interessi si sono subito spostati verso la composizione, la direzione d'orchestra e la ricerca nell'ambito dell'etnomusicologia. Formato alla "bottega" di

voci vive e spontanee del popolo: canti, ballate, filastrocche e quanto poteva produrre la fertile fantasia popolare. Si tratta dei primi esempi scritti della canzone napoletana, di cui il Cottrau si occupò, trascrivendo con delle opportune rielaborazioni in una serie di fascicoli che intitolò *Passatempi musicali*, destinati principalmente ai turisti ma commercializzati, anche attraverso una rete familiare degli stessi Cottrau, presso il pubblico francese. Per maggiori approfondimenti si rimanda a: ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della Canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio editore, 1969.

² Antonello Paliotti (Napoli, 1963) è un musicista e compositore italiano. Allievo di Roberto De Simone, ha collaborato con lui come compositore e direttore (per *Carmina Viviviana*, per *Populorum Progressio*, *Opera dei centosedici* e per *Li Turchi viaggiano*, uscito anche come disco nel 2003). Ha collaborato ai dischi di altri musicisti, come Daniele Sepe, Zezi, Elena Ledda, Gianni Lamagna, Brunella Selo, Lino Cannavacciuolo. Nel 2011 ha scritto il *Concert du Printemps* per Hamilton de Holanda e Mike Marshall. Per il cinema ed il teatro ha lavorato con numerosi artisti, tra cui: Pappi Corsicato, Antonio Capuano, Mariano Rigillo, Moni Ovadia, Maurizio Scaparro, Cloris Brosca, Georg Brintrup.

Roberto De Simone (termine che vuole mettere in evidenza un approccio di solido artigianato, nel senso più alto del termine), ha elaborato presto una sua cifra stilistica.

Purtroppo Paliotti, per impegni personali, è stato costretto a declinare l'invito al convegno e, per questo motivo, ci siamo incontrati per realizzare una piccola intervista qui proposta.

Ecco innanzitutto una sintesi dello stesso Paliotti:

La canzone napoletana, nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, è essenzialmente un prodotto destinato a un mercato nascente, e soprattutto a una Piedigrotta che ha smarrito per sempre la sua funzione mitico-religiosa. In tal senso è possibile riconoscere, specie nella produzione digiacomiana, uno degli ultimi tentativi di collegare tale prodotto con la liederistica europea, pur mantenendo saldi legami con una tradizione popolare, ancora piuttosto viva, allora. Oggi è possibile avvicinarsi a quella produzione sia in maniera analitica, partendo dai documenti scritti e operando un'elaborazione, o una riscrittura, che riguarda il tessuto armonico e ritmico, sia partendo dalla tradizione orale o dai documenti discografici, lavorando sull'interpretazione del brano, o meglio sulla storia delle sue interpretazioni. Noi abbiamo scelto innanzitutto di evidenziare le tracce 'colte' rinvenute negli spartiti originali, spesso riferendoci a una scrittura proto-impressionista, senza trascurare la storia, le sovrapposizioni, le convenzioni pervenuteci attraverso una tradizione interpretativa della quale non si può non tenere conto.

Ed ecco alcune domande alle quali Paliotti risponde:

- Come ti sei avvicinato al mondo della musica popolare?

Il primo contatto è avvenuto con la compagnia di De Simone, ma alle spalle avevo interessi che spaziavano dalla musica classica al rock. Tutte esperienze nutrite dalla medesima urgenza: la voglia di scrivere musica. Poi l'interesse per la musica napoletana ha avuto dei suoi percorsi dettati da incontri e ovviamente da ciò che è stato proposto dalla committenza.

L'occasione di lavorare a un disco sui Passatempo musicali di Cottrau mi ha aperto il mondo della canzone napoletana, soprattutto nel periodo della sua ricezione in pieno Ottocento.

Il mio approccio critico è stato duplice: da semplice esecutore a trascrittore minimo della veste strumentale. L'utilizzo di questo repertorio mi ha stimolato in veste di compositore, nel senso stretto della parola, quando la fondazione Benetton e il quartetto Borciani mi hanno commissionato una vera e propria suite strumentale ispirata ai Passatempo musicali. Così ho scritto una Suite in tre movimenti in cui ho usato materiali precisi, ma resta una composizione vera e propria dove ho agito con compagini varie, sia strumentali (archi, ma anche percussioni, mandolini e chitarre) che vocali.

- Qual è il tuo rapporto tra la tradizione e la scrittura?

Il principio fondamentale che mi guida è quello della variazione: mi piace giocare con questo postulato, ma sempre al servizio della linea melodica, che per me deve restare intonsa affinché sia identificabile. Dirò di più: mi risulta insopportabile pensare che il canto sia depauperato della propria riconoscibilità.

Durante la nostra chiacchierata Antonello mi suggerisce, infatti, di lanciare la seguente sfida al convegno: «Perché non porti una delle canzoni da me riscritte e la fai ascoltare? Ma senza la parte vocale! Proponi la sola elaborazione strumentale, scommettiamo che molto difficilmente verrà riconosciuta?» Il brano in questione è il celeberrimo *I' te vurria vasà* di Vincenzo Russo - Eduardo Di Capua³. Ebbene Paliotti ha vinto la scommessa! L'ascolto della sola parte strumentale è caratterizzato da una scrittura ardita e lontana dal classicismo coevo, ed è interessante come l'autore pervenga a una sintesi tra musica popolare e contemporanea. Dopo quest'ascolto *straniante* ho fatto ascoltare la stessa versione, stavolta completa della linea vocale (che invece non aveva subito alcuna variazione, perché la melodia è praticamente intonsa), e l'uditorio ha finalmente ritrovato il sorriso: stavolta il brano era immediatamente riconoscibile! Eppure l'effetto *straniante* permaneva a causa dell'incontro tra "vecchio e nuovo".

³ Una singolare versione per violoncello, pianoforte e voce.

Ritorno alle parole di Antonello:

Non credo che questo procedimento svilisca il lavoro vero e proprio del compositore. Del resto capisco perfettamente il concetto di proprietà intellettuale, ma non lo imprigionerei secondo logiche del tutto economiche. Mi piace assimilarmi, con tutta l'umiltà del caso, a Stravinskij, che si definisce in alcune occasioni un inventore di musica piuttosto che un compositore, con la licenza di "rubare".

- Come scegli l'organico strumentale?

Io nasco come strumentista e precisamente il mio primo approccio alla musica è avvenuto sulla chitarra, che mi ha permesso di pensare da subito alla dimensione armonica. Si tratta di uno strumento di sintesi (come il pianoforte, l'arpa o l'organo cioè quegli strumenti che danno luogo all'armonia oltre che alla melodia) che mi ha permesso uno sguardo al di sopra della musica, ma soprattutto dentro. Oggi, quando scrivo, non posso non tener conto del contrappunto, della tonalità (anche quando sento l'esigenza del superamento di questi codici) ecc., ma la mia visione nel corso degli anni diventa sempre più timbrica. Certamente la committenza è per me lo sprone più importante nella scelta di un organico ma, nel mio sentire, ogni strumento è in grado di evocare dei precisi colori che, una volta sommati, danno luogo all'idea musicale e la plasmano.

- A chi è destinata questa musica, e come si colloca nell'industria culturale questo repertorio?

Banalmente potrei dire che è destinata a chi è in grado di amarla, ma vorrei rispondere con una profondità maggiore e dunque mi viene da riflettere che questo repertorio è un po' patrimonio di tutti. Chi non conosce 'O sole mio? Siamo di fronte a musiche che hanno sfidato tempi e mode, e non credo di esagerare se dico che molte di queste costituiscono un patrimonio dell'intera umanità. Ma la seconda parte della domanda dà luogo a riflessioni più importanti: come si colloca nell'industria culturale?

Direi che la canzone napoletana, proprio per la sua riconoscibilità e duttilità di trattamento, può essere tutto e niente allo stesso tempo! Mi spiego meglio: non mi stupisce che possa essere "vestita" per essere presente in un concerto di musica leggera,

piuttosto che di musica etnica, ma può anche presiedere a pieno titolo in una stagione di musica colta o, addirittura, inserirsi nel mondo della musica contemporanea.

Infatti, proprio l'esperienza con il tenore spagnolo, è stata la prova concreta di come potesse funzionare la visione di Paliotti. Un doppio cd che celebra l'incontro tra Italia e Spagna, attraverso l'accostamento di musiche popolari contemporanee spagnole e alcune grandi canzoni napoletane (da *Era de maggio* a *Catari*, passando per *Marechiaro* e tante altre più antiche come *Lo Guarracino*, protagonista di queste pagine) in una versione coltissima, e con una compagine strumentale raffinata: trio d'archi più pianoforte e canto.

L'autore si è prodotto in una scrittura originalissima, dove nonostante la linea melodica intatta ("riconoscibile" come lui stesso ha detto) ha sperimentato poliritmie e ardite dissonanze, nonché una timbrica inedita, sia per gli strumenti che per il canto.

L'esperienza madrilena è stata illuminante, perché mi ha dimostrato quanto la musica napoletana (in un rapporto di mutuo scambio con la musica colta occidentale) si comporti come una spugna, in grado di assorbire e rilasciare molteplici tendenze.

Una volta rientrato in Italia ho deciso di dedicare ancora altre energie a quella che era diventata un'urgenza musicale. Ho pensato così di continuare su questo solco anche con altri artisti e formazioni strumentali.

Nasce il progetto *canti paralleli* assieme al tenore Giuseppe Auletta, nonché mio fratello gemello.

Canti paralleli è più di una sola metafora: *Vite parallele* è il titolo di un celebre lavoro di Plutarco, composto da ventitré coppie di biografie, ognuna narrante la vita di un uomo greco e di uno romano che egli conosce. Un confronto aperto fra le due culture egemoni del suo tempo.

Parallele sono anche le nostre due vite, che hanno seguito percorsi artistici distanti, ma che, a un certo punto del personale cammino, hanno scommesso in un incontro.

Parallele le culture che intendiamo confrontare, utilizzando la canzone napoletana come "collante" di varie tradizioni europee. Sono stati così ideati programmi di concerti con musica napoletana (nella riscrittura di Antonello Paliotti) che abbiamo accostato alla *Chanson* francese piuttosto che al *Lied* tedesco o alla *Canción* spagnola. Un confronto estremamente fecondo perché Napoli ancora una volta dimostra la sua

duttilità e quanto sia in grado di contenere, nella propria ottica, un'intera cultura europea.

Il brano proposto durante il convegno (e l'approfondimento a cui si dedicano queste pagine) è dunque la *Canzone del Guarracino* che è trattata da Paliotti con audacia, in una realizzazione inedita, con il ripristino di antichi ritmi.

2. Lo Guarracino

La *Canzone del Guarracino* ha larga diffusione a Napoli dalla seconda metà del Settecento, e pone svariati problemi a tutti coloro che vogliono indagarne le origini e che sentano l'esigenza di un approccio analitico⁴.

Tale brano, di autori ignoti, racconta la storia di un pesce deciso a prender moglie. Una canzone che divenne famosa in Italia e in tutta Europa grazie alla trascrizione fatta da Guglielmo Cottrau nel 1829. Egli ne curò una propria versione interpretandola con il ritmo di tarantella, secondo il gusto dell'epoca.

Ma un brano come Lo Guarracino è argomento spinoso, a causa dello scarto inevitabile tra oralità, scrittura e riscrittura.

Dunque, limitando l'argomento alle linee essenziali, prenderò in considerazione due delle testimonianze scritte che ci sono pervenute con differente derivazione, unitamente ai colloqui, ricchi di fecondi spunti che serpeggiano in queste poche pagine, che ho avuto la fortuna di intrattenere tempo fa e, per altre occasioni, con Roberto De Simone (vera miniera di notizie)⁵ e il direttore d'orchestra e musicologo, nonché caro amico Antonio Florio.

Due testi a confronto: uno attinto dall'oralità e l'altro dalla scrittura

La prima traccia del canto del Guarracino, per quel che concerne il testo, risale al 1817 ed è riferita da Guglielmo Müller.

⁴ Un problema che si rivela già nel titolo, che nel presente contributo non avrà una versione unica.

⁵ Fondamentale la lettura a cui si ispira l'approfondimento musicologico di questo scritto: ROBERTO DE SIMONE, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Edizioni Benincasa, 1992.

Il secondo testo in esame è, appunto, quello di Guglielmo Cottrau il quale, molto probabilmente, si rifà a uno dei fogli volanti ovvero a una delle *copielle*⁶ sulle quali si stampavano le canzoni di maggior successo (un mercato rivolto principalmente ai turisti stranieri affamati di *gadgets*). Cottrau pubblicò semplicemente una melodia armonizzata per un pubblico da salotto, a cui era destinata.

Il testo che ci consegna Müller, invece, è da considerare proveniente dalla tradizione orale e non è credibile che potesse derivare dalle cosiddette *copielle*. Si tratta di un testo molto fedele alla forma degli autentici canti popolari: distici a rima baciata, con endecasillabi irregolari, alternati ad ottonari anch'essi irregolari. La chiara derivazione orale del testo è dimostrata dal linguaggio dialettale non letterario: presenza di articoli determinativi scritti per intero, tipici della prassi letteraria, e ricorrenza degli stessi scritti in forma aferizzata, invece caratteristici dell'oralità. Si legge nel primo verso: *Lu Guarracino che iéva per mare*, ma in seguito troviamo anche *u Guarracino restaie zuoppo*, una caratteristica che si incontra più volte nel testo.

I canti popolari di tradizione orale prevedono solitamente sia articoli con aferesi, sia senza aferesi, marca sicura per stabilire la provenienza orale.

Una tesi avallata dal fatto che la narrazione, nel testo del Müller, è caratterizzata da una mancanza di logica narrativa tra i distici, da cui una intercambiabilità dei versi, senza che possa causare problemi alla comprensione del racconto: una struttura aperta e variabile, tipica dei canti destinati ad accompagnare una danza, condotta in maniera improvvisata su materiali già esistenti. La narrazione propriamente detta riguarda soprattutto gli amori del Guarracino per la sardella, e una non ben motivata lite tra i pesci.

La provenienza più letteraria, invece, è molto più chiara nel testo pubblicato dal Cottrau (anche se si può comunque riconoscere una fattura di tipo artigianale).

Siamo di fronte a un testo di autore anonimo, che tratta il *plot* narrativo formalizzandolo in Ottave, composte da endecasillabi e ottonari irregolari e scorretti (come in Müller).

⁶ Il costo di una *copiella* era pari ad un pezzo di pane, o ad una pizza venduta per strada, sicché si diceva che, a Napoli, la musica si vendeva come il pane!

L'autore prende dalla tradizione letteraria la forma delle strofe (Ottave), concepite in quattro distici con rima baciata, unitamente allo stile dialettale con articoli determinativi scritti senza alcuna aferesi.

Per quanto concerne la narrazione, questa seconda elaborazione si articola nell'ambito dell'Ottava, diversamente dal testo del Müller, in cui gli eventi si limitano nello spazio di due versi.

Un'ulteriore e sostanziale differenza si riscontra nel testo del Cottrau, nel quale si sviluppa l'originario *plot* narrativo: entrano in scena vari pesci-personaggi che in alcuni momenti prendono addirittura la parola con un discorso diretto, in una sequenza temporale di accadimenti.

Non pochi studiosi si sono lasciati sedurre dalla tentazione di identificare i pesci citati nella canzone, a cominciare dall'illustre Benedetto Croce, il quale decise molto presto, che si trattava di un problema pernicioso, e dunque lo evitò. Non così fecero degli specialisti, ad esempio la biologa marina Maria Cristina Gambi che, nel 1990 dopo attenti studi, riconobbe almeno 51 organismi realmente esistenti, sostenendo finanche di essere risalita ai metodi di pesca usati nel Settecento dai pescatori del golfo Napoli.

Testo di Guglielmo Müller

1. Distici a rima baciata;
2. versi formati irregolarmente da endecasillabi ed ottonari, con presenza di decasillabi e novenari; scrittura stilistica del dialetto non letterario ma vicina all'oralità (articoli determinativi con aferesi) con una concezione metrica molto ricca: dal primo verso, che sembra un endecasillabo dattilico catalettico, si incontrano raggruppamenti di grande varietà;
3. la narrazione non sempre procede con una chiara consequenzialità tra i distici ma con una struttura aperta (per questo motivo si può dedurre che questo testo non è raccolto dai fogli volanti detti *copielle*);
4. nella colonna a sinistra il numero delle sillabe:

11	Lu Guarracino che ieva pe mare,	Il Guarracino che se ne andava per il mare,
10	ieva ascianno da se 'nzurare,	era in cerca di una moglie,
10	se facette nu bello vestito	si fece confenzionare un bel vestito

11	de scarde e pesce pulito pulito,	di squame di pesce ben pulito,
9	nu scarpino fatto ‘a ‘ngrese,	uno scarpino alla moda inglese,
11	la pettenatura a la franzese,	la pettinatura alla francese,
8	nu spatino trafurato,	uno spadino cesellato,
9	nu cappiello aggallunato.	un cappello gallonato.
10	Se ne ieva tutto pulitiello	Se ne andava tutto elegante
11	e ieva facenno ‘o ‘nammuratiello.	comportandosi da giovane innamorato.
8	Lu vedette la sardella	Lo vide la Sardina
10	che steva dinto a na tanarella.	che abitava in una piccola tana.
9	La sardella ‘n che lu vedette	La Sardina che lo vide
9	‘u ghianco e russo se mettette.	si mise la cipria e il rossetto.
9	La sardella sagliette suso	La Sardina uscì dalla tana
8	pe se fa’ la capa all’uso,	per pettinarsi alla moda,
8	cu la pressa e cu la stizza	in fretta e con stizza
10	se fece la capa a la caunizza.	si pettinò alla Kaunitz ⁷ .
8	‘Ntando ch’issi amureggiavano	Mentre loro amoreggiavano
10	tutti li pisci se n’addunavano.	se ne accorsero tutti i pesci.
8	Primma fuje la raosta,	Per prima fu l’Aragosta,
11	che da luntano faceva la posta.	che da lontano faceva la posta.
10	Po’ se ne venne la raja pitrosa	poi se ne venne la Razza
9	e la chammaie schefenzosa.	e la chiamò schifosa.
10	Po’ se ne venne lo pesce lucerna,	Poi se ne venne il Pesce prete,
9	che luceva comma a lanterna,	che faceva luce come una lanterna,
9	po’ se ne vennero l’alici,	poi se ne vennero le Alici,
9	e s’aunettero cu ll’amici.	e si unirono con gli amici.
9	Se ne vennero i bunacchiune,	Poi se ne vennero i Pesci bonaccioni,
8	a migliaia de meliune,	a migliaia di milioni,
8	ruosse, piccule, e cunchiglie,	grandi, piccoli, e conchiglie,
8	ranceniéspole e scunciglie.	Granchi e Murici tronche.
8	A sparti sta grossa buglia	A sedare questa crescente zuffa
9	nce currette lu capo Nuglia,	accorse il Capodoglio,
8	ma fu tanto ammatuntato	ma fu tanto illividito di botte
9	ca tre ghiurne stette malato.	che per tre giorni restò a letto.
8	Po’ venette lu pesce cane	Poi venne il Pescecane
8	e venette chiano chiano,	e veniva piano piano,
8	ma na botta isso le dette	ma un cazzotto egli gli diede

⁷ Principe di Kaunitz ministro di Maria Teresa d’Austria.

8	e tre diente le rumpette.	e gli ruppe tre denti.
11	Lu guarracino steva luavulo	Il Guarracino era <i>luavulo</i> (?)
11	steva magnanno nu turzo de cavulo,	e mangiava un torso di cavolo,
8	dà de mano a nu cannone	dà di mano a un cannone
9	e lo piglia comme u bastone.	e lo batte come il bastone.
10	Lu cannone facette nu scuoppo	Il cannone fece uno scoppio
10	e 'u guarracino restaie zuoppo.	e il Guarracino restò zoppo.
11	Signuri miei, chesso che sentite	Signori miei, a ciò che avete udito
9	vurria sape' si lu credite.	vorrei sapere se credete.
8	Chi s'agliotte stu pallone	Chi manda giù simili menzogne
9	tene nu 'ruosse cannarone.	ha una gola molto larga.
9	Zoffamiré, zoffamirella,	Zoffamiré, zoffamirella,
9	ntintirindi cu la tarantella.	ntintirindi con la tarantella

Testo di Guglielmo Cottrau

1. Strofe in Ottave di quattro distici a rima baciata;
2. versi formati irregolarmente da endecasillabi ed ottonari, con presenza di decasillabi e novenari; scrittura stilistica del dialetto letterario (articoli determinativi non aferizzati) con una concezione metrica molto ricca: dal primo verso che sembra un endecasillabo dattilico catalettico, si incontrano raggruppamenti di grande varietà;
3. la narrazione si articola nell'ambito dell'ottava (per questo motivo è ragionevole pensare che il testo derivi dalle *copielle*);
4. nella colonna a sinistra il numero delle sillabe:

11	Lo Guarracino ca jéva pe mare	Al Guarracino che se ne andava per il mare
10	le venne voglia de se nzorare,	venne voglia di ammogliarsi,
10	se facette nu bello vestito	si fece confezionare un bel vestito
11	de scarde e spine pulito pulito,	di squame e di spine, pulito pulito,
10	cu na perucca tutta 'ngrifata	con una parrucca tutta cotonata
9	de ziarèlle 'mbrasciolata,	con nastri arricciolata,
9	co lo sciabò, scolla e puzine	con lo sciabò, colletto e polsini
9	de pónte angrese fine fine.	di ricami inglesi finissimi.
11	Cu li cazune de rezze de funno	Con i calzoni di reti di fondo
11	scarpe e cazette de pelle de tunno,	scarpe e calze di pelle di Tonno,
8	e sciammeria e sciemmereino	e giubba e giubbino
11	d'aleche e pile de voje marino,	di Alghe e peli di Foca monaca,
8	co buttune e bottunera	con bottoni e bottoniera
9	d'uocchie de purpe, séccia e fèra,	di occhi di Polpi, di Seppia e di Delfino,
9	fibbia, spata e sciocche 'nnorate	fibbia, spada e nappe annodate

11	de niro de secce e fele d'achiate.	di nero di Seppia e di fiele Occhiate
8 8 8 11 9 10 9 10	Doie belle cateniglie, de premmone de conchiglie, no cappiello aggallonáto de codarino d'aluzzo saláto. Tutto pòsema e steratiéllo, jeva facenno lu sbafantiello, e girava da cca e da llá la nnammorata pe se trová.	Due bei braccialetti, di corallo di conchiglie, un cappello gallonato di budello di luccio salato. Tutto inamidato e senza una piega, andava camminando come uno smargiasso, e girava di qua e di là per trovarsi l'innamorata
8 10 8 9 8 8 9	La Sardella a lo barcone steva sonanno lo calascione; e a suono de trommetta jeva cantanno st'arietta: "E llarè lo mare e llèna e la figlia da sié Lèna, ha lassato lo 'nammuráto pecché niente l'ha rialáto".	La Sardina al balcone stava suonando il calascione; e al suono della sua voce incisiva cantava quest'arietta: "E llarè il mare e lena, e la figlia della signora ⁸ Lena ha lasciato l'innamorato perché nulla le ha regalato".
10 10 9 8 8 8 8 8	Lo Guarracino che la guardaje de la sardella se 'nammuraje; se ne jètte da na Vavosa la chiù vecchia malizziósa; l'ebbe bbona rialata pe mmannarle la 'mmasciata: la Vavosa pisse pisse chiátto e tunno 'nce lo disse.	Il Guarracino che la vide della Sardina si innamorò; se ne andò da una Bavosa la più vecchia maestra di malizia; la compensò lautamente per farle recare l'ambasciata: la Bavosa segretamente andò e glielo disse chiaro e tondo.
9 8 9 9 9 9 11 9	La sardella che 'a sentette rossa rossa se facette, pe' lo scuorno ca se pigliaje sotto a nu scuóglie se 'mpizzaie; ma la vecchia de vava Alosa sùbbeto disse: "Ah schifenzosa! de sta manera nun truovi partito 'ncanna te resta lo marito.	La Sardina nel sentir ciò arrossi immediatamente, per la vergogna che provò andò a nascondersi sotto uno scoglio; ma la vecchia nonna Alosa subito disse: "Ah, schifiltosa! in tal modo non trovi partito e il marito ti resta in gola.
9 9 10 10 9 8 9 10	Se haije voglia de t'allocá tanta smorfie non haje de fã; fora li zèze e fora lu scuorno, anema e core e faccia de cuorno!" Ciò sentenno a Zì Sardella s'affacciaie â fenestella, facette n'uocchio a zennariéllo a lu sperùto 'nammuratiéllo.	Se veramente vuoi collocarti non devi fare tante smorfie; petto in fuori e via la vergogna, animo e coraggio, e faccia di corno!" Udendo ciò la signora Sardina s'affacciò alla finestrina, fece l'occholino al desideroso innamorato.
11 8 8 9 11 8 9 9	Ma la Patella ca steva de posta la chiammaie faccia tosta, tradetora, sbrevognata, senza parola, male nata: ch'aveva 'nchiantáto l'Alletteráto primmo e antico 'nammuráto; de carrera da chisto jètte e ogni cosa le ricètte.	Ma la Patella che aveva spiato la chiamò sfacciata, traditrice, svergognata, senza parola e senza onore: perché aveva piantato il Letterato primmo e antico innamorato; di corsa andò da costui e gli raccontò ogni cosa.
10 9 9 10 8	Quanno lo 'ntise lu pueriello se lo pigliaie Farfariello; jette â casa e s'armaie a rasulo, se carrecaje comm'a no mulo de scoppette e de spingarde,	Udendo ciò, il poveretto si fece prendere dal Diavolo; andò a casa e si armò di tutto punto, si caricò come un mulo di schioppi e di spingarde,

⁸ In Napoletano zia è sinonimo di signora.

9 10 9	póvere, palle, stoppa e scarde; quatto pistole e tre bajonette dint'a la sacca se mettette.	di polvere, di palle, stoppa e mitraglia; quattro pistole e tre baionette se le mise in tasca.
11 11 9 10 9 11 9 10	Ncopp'a li spalle sittanta pistune, ottanta mbomme e novanta cannune; e comm'a guappo Pallarino jeva truvanno lo Guarracino; la disgrazia a cchisto portaie che mmiez'a la chiazza se lo 'ncontraie; se l'afferra p'o crovattino e po' lle dice: " Ah malandrino!	Sulle spalle settanta pistoloni, ottanta bombe e novanta cannoni; e come lo smargiasso Orlando Paladino andava in cerca del Guarracino; e per disgrazia di costui lo incontrò in mezzo alla piazza; l'afferra per il collo e poi gli dice: "Ah malandrino!
9 10 10 10 8 10 10 8	Tu me liève la 'nnammurata e pigliatella sta mazziata". Tùffete e tàffete a meliùne le déva paccare e secuzzùne, schiaffe, pònie e perepésse, scuppolune, fecòzze e conésse, sceverecchiùne e sicutennoése, e ll'ammacca ossa e pilòsse.	Tu mi togli l'innamorata e prenditi questa bastonata". <i>Tùffete e tàffete</i> , a milioni, gli dava manate e cazzotti sotto le mascelle, schiaffi, pugni e percosse, scappellotti, batoste, e botte alla nuca, colpi con le nocche e sorgozzoni, e gli ammacca tutte le ossa.
10 10 10 10 10 10 10	Venimmoncenne ch'a lu rummore parienti e amici ascètteno fòre, chi cu mmazze, cortielli e cortèlle, chi cu spàte, spatune e spatèlle, chisto cu vvarre e chillo cu spite, chi cu ammennole e chi cu antrite, chi cu ttenaglie, chi cu martielli, chi cu turrone e sosamielli.	Di conseguenza, a tale fracasso vennero fuori amici e parenti, chi con mazze, coltelli e coltellacci, chi con spade, spadoni e spadini, questi con sbarre, e quello con gli spiedi, chi con mandorle e chi con nocciole, chi con tenaglie e chi con martelli, chi con torrone e dolci Sosamelli ⁹ .
10 9 10 11 10 10 10 9	Patre, figli, mariti e mogliere s'azzuffajeno comm'a ffère. A meliune correvano a strisce, de stu partito e de chillo li pisci. Che bedisti de sarde e d'alòse, de palaje e raje petròse! Sàrachi, diéntici e acchiàte, scurmi, tùnne e alletteráti!	Padri, figli, mariti e mogli si azzuffarono come fiere. A milioni accorrevano a frotte, pesci di questo e di quell'altro partito. Che vedesti di Sarde e di Alose! Di Sogliole e di Raje petrose! Saraghi, Dentici ed Occhiate, Tombarelli, Tonni e Alletterati!
10 9 11 10 10 9 10 10	Pisci palummi e pescatrice, scuórfani, cernie e alice, mùchie, ricciòle, musdée e mazzune, stelle, aluzze e storiune, merluzze, ruóngule e murene, capodogle, orche e vallène, capituni, àuglie e arénghe, ciéferi, cuócce, tràcene e ténghe.	Pesci Palombi e Rane Pescatrici, Scorfani, Cernie ed Alici, Pastinache, Ricciole, Musdée e Ghiozzi, Stelle marine, Lucci e Storioni, Merluzzi, Gronchi e Murene, Capodogli, Orche e Balene, grandi Anguille, Aguglie e Aringhe, Cefali, Caponi, Tracine e Tinche.
9 11 8 9 11 9 9 9	Treglie, trèmmule, trotte e tunne, fiche, cepolle, laùne e retunne, purpe, sécce e calamàre, pisci spate e stelle de mare, pisce palumme e pisci martièlle, voccadoro e cecenièlle, capichiuóve e guarracine, cannolicchie, òstreche e ancìne.	Triglie, Torpedini, Trote e Tonni, Merluzzetti, Cepole, Latterini e Zerri, Polpi, seppie e Calamari, Pesci spada e Stelle di mare, Pesci Palombi, e Pesci Piattelli, Bocca d'oro, e Bianchetti, Seppiole e Castagnole, Cannolicchi, Ostriche e Ricci comuni.
10 9 10	Vòngole, còcciòle e patèlle, pisce cane e grancetièlle, marvizze, màrmure e vavòse,	Vongole, Cuori e Patelle, Pescecani e Granchiolini, Tordi, Marmore e Bavose,

⁹ Dolce napoletano che si prepara in occasione del Natale.

9 10 10 10 9	vòpe prène, vèdove e spose, spìnole, spuónule, siérpi e sarpe, scauze, ‘n zuóccole e cu le scarpe, sconciogli, gàmmeri e ragóste, vennero ‘nfino co li pposte.	Boghe gravide, vedove e spose, Spigole, Spondili, Vipere di mare e Sarpe, scalze, con gli zoccoli e con le scarpe, Murici tronchi, Gamberi e Aragoste, vennero perfino con le diligenze postali.
8 8 8 11 8 9 9 8	Capitune, sáure e anguille, pisci gruósse e piccirille, d’ogni cetò e nazione, tantille, tante, chiù tante e tantone! Quanta botte, mamma mia! Che se dévano arrassosia! A centenara li vvarate! A meliuni li ppetrate!	Grosse Anguille, Suri e Anguille normali, Pesci grandi e piccoli, d’ogni cetò e nazione, tanti e poi tanti, e più ancora tanti! Quante botte, mamma mia! Che si davano, Dio ce ne scampi! A centinaia le bastonate! A milioni i colpi di pietra!
9 9 9 9 8 8 8 8 8	Muorzi e pizzichi a biliune! A delluvio li secuzzune! Nun ve dico che bivo fuoco, se faceva per ogni luoco! Ttè, ttè, ttè, cca pistulate! Ttà, ttà, ttà, llà scoppettate! Ttù, ttù, ttù, cca li pistune! Bù, bù, bù, llà li kannune!	Morsi e pizzicotti a bilioni! A diluvio i sergozzoni! Non vi dico che vivo fuoco, si faceva per ogni luoco! Ttè, ttè, ttè, qua pistolettate! Ttà, ttà, ttà, là schioppettate! Ttù, ttù, ttù, qua i pistoloni! Bù, bù, bù, là i cannoni!
9 8 8 8 10 10 10 9	Ma de cantà so’ già stracquáto, e me manca mo lu sciáto; sicché dateme licènzia, graziosa e bella audiènza, nfi’ ca sorchio na mèza de seje, cu salute de luje e de leje, ca me se secca lu cannaróne, sbacantànnose lu premmone.	Ma sono ormai stanco di cantare, e già mi manca il fiato; cosicché datemi licenza, graziosa e bella udiènza, affinché sorbisca una mezza misura di vino da sei soldi, alla salute di lui e di lei, altrimenti mi si secca la gola, essendosi svuotati i polmoni

Aspetti musicali dell’edizione del Cottrau

Punto di riferimento è la versione pubblicata da Cottrau in cui la melodia è definita *Canzone ‘ncopp’a la Tarantella*, ossia Canzone sull’aria o sui modi della Tarantella.

Si è già parlato della provenienza letteraria del testo, ma ora è possibile riferire lo stesso discorso anche alla melodia, che non possiamo considerare popolare: l’intervallo musicale nel quale essa spazia è di decima, diversamente dalle linee melodiche popolari, articolate in spazi complessivi di sei suoni o, al massimo, di otto.

Infatti, la melodia del Cottrau implica un impiego di più registri vocali, a differenza di quello che avviene nello spazio melodico di una sesta, intonato con una certa comodità, senza l’esigenza di cambiare registro: le melodie popolari, specie quelle destinate ad accompagnare la danza, non oltrepassano tale estensione.

Siamo di fronte, quindi, a un componimento da cantare, o da intonare, secondo una tradizione popolare-cittadina, distante da quello stile di canto che accompagna il

ballo popolare. Inoltre, l'intero periodo musicale, comprende la regolare ampiezza di sedici battute, atte a contenere gli otto versi di ogni strofa.

Ma, come si colloca questa melodia in relazione alla tradizione armonica napoletana ed alla tarantella? Elemento caratterizzante, subito evidente, è la tonalità di modo minore con il secondo grado abbassato, ampiamente impiegato anche nella musica colta, che dà luogo a un peculiare accordo, detto di sesta napoletana. Un elemento che si è introdotto *tout court* nel linguaggio musicale, al punto da essere frequentemente utilizzato anche dai giganti della musica come Mozart¹⁰ e successivamente da Beethoven.

In ogni manuale di armonia viene chiamata *napoletana* la scala minore armonica con il secondo grado minore (discendente), usata in diversi periodi storici. Si tratta di un'armonizzazione sulla sottodominante minore con la sesta al posto della quinta (inizialmente la sesta minore si presentava come ritardo della quinta). Nello spiegare il funzionamento dell'accordo costruito sul secondo grado abbassato (comunemente noto come sesta napoletana) e la sua valenza cadenzale durante il periodo barocco, Diether de la Motte scrive che: «è importante riflettere sul fatto che in epoca bachiana questo accordo veniva ancora riservato per esprimere nella maniera più intensa il lamento e il dolore, e che in nessun caso poteva venir scambiato per materiale accordale puro e semplice»¹¹.



Per quanto concerne il ritmo, troviamo nella stampa del Cottrau e nelle *copielle*, la tipica scrittura delle tarantelle settecentesche e ottocentesche: andamento binario in sei ottavi. Più avanti, attraverso una breve digressione, si approfondirà il problema della trascrizione del

¹⁰ Mozart Sonata per violino e pianoforte KV 304 1° movimento, battuta 207; ma si trovano altri esempi anche nel Concerto per pianoforte KV 466 o in opere come Don Giovanni, Così fan tutte etc. La lista degli autori potrebbe estendersi ulteriormente e non solo per il compositore salisburghese, a dimostrazione di come l'accordo sul secondo grado abbassato sia un elemento assolutamente consono al linguaggio musicale colto.

¹¹ DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehere*, München, Bärenreiter-Verlag, 1976, traduzione di Loris Azzaroni: *Manuale di armonia*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988, pp. 126-127.

ritmo, non così semplice come a prima vista può apparire e gravido di conseguenze, soprattutto per chiarire la soluzione proposta dalla scrittura di Paliotti.

Per una maggiore comprensione dell'uso dei canti popolari, è importante accennare alla loro polifunzionalità: uno stesso brano può essere impiegato in modo diverso a seconda della tradizione viva a cui si riferisce. Ad esempio la famosissima canzone *Fenesta ca lucive* si presta a vari utilizzi con melodie di volta in volta divergenti: i suoi versi erano usati in abbinamento ai balli accompagnati col tamburo, ma potevano presentarsi come un canto a distesa¹², in funzione di nenia o anche di lamentazione funebre.

Anche il Guarracino si “vestiva” a seconda delle occasioni. In riferimento alla tarantella è evidente dalle stesse *copielle*, dove campeggia il sottotitolo *Canzona 'ncopp 'a la Tarantella*, eppure, nella sua forma in Ottave e con la melodia esaminata, si può sostenere che non accompagnò mai la danza tradizionale. Mentre nell'articolazione in distici e con differente forma musicale, probabilmente il Guarracino fu impiegato anche con funzione di danza processionale.

Ma l'aspetto sul quale mi vorrei soffermare, avendo in mente la versione del Cottrau è l'evidente funzione narrativa, come canto cumulativo ed “elencatorio”. Infatti il Guarracino ha fatto parte del tradizionale repertorio dei cantastorie girovaghi, cioè quella categoria di musicisti che si esibivano nelle osterie o in occasione di pranzi privati (consuetudine tuttora viva attraverso i posteggiatori di Napoli, della provincia o di altre città come Roma).

La riprova di tale funzionalità è nell'ultima ottava del testo tradito da Cottrau:

Ma de cantà so' già stracquáto,
e me manca mo lu sciáto;
sicché dateme licènzia,
graziosa e bella audiènzia,
nfi' ca sorchio na mèza de seje,
cu salute de luje e de leje,
ca me se secca lu cannaróne
sbacantànnose lu premmone.

¹² Il canto “a distesa”, detto anche “a fronna” è praticato in genere da un solista ed è privo di accompagnamento strumentale. Caratterizzato da fioriture microtonali, sillabazione e ritmo spezzato, i testi, che iniziano con una strofa “formulaica”, intrecciano tematiche tipiche dei canti popolari rituali (angosce legate al sesso e alla morte). Veniva usato in forma di contrasto tra due cantori e anche come forma di comunicazione tra i carcerati attraverso un linguaggio criptico e allusivo.

Prendendo congedo e definendosi stanco (stracquáto) ed assetato, il cantante chiede agli ascoltatori un ultimo bicchiere di vino, la stessa consuetudine dei posteggiatori i quali, alla fine della performance, chiedono il dovuto compenso. Tra l'altro l'agogica musicale subisce un repentino mutamento: se tutto il brano viene in genere eseguito con un andamento rapido ed incalzante, alla fine c'è un sorprendente rallentamento che sottolinea la stanchezza dell'interprete e un atteggiamento conclusivo di commiato.

Dunque il Cottrau, forse in modo impreciso, si riferiva a un tale utilizzo del Guarracino e, da una redazione del canto già formalizzata in Ottave, secondo la tradizione dei menestrelli girovaghi, aveva preso il testo. Il riferimento alla tarantella è da considerarsi un fraintendimento colto, motivato dal fatto che il Guarracino accompagnava anche la danza tradizionale, ma con forma diversa, ancora più irregolare nei versi e nella musica, e con una struttura melodica meno ampia.

CANZONE SULLA TARANTELLA

Allegro

CANTO

Lo guar-rac- ci- no che je-va pe- ma- re le ven-ne voglia i se han-
rà se fa- cet-te no-bel-lo ve- ni-to de scar-de de spi-ne pu- li- to pu-
li- to co na pu- ruc- ca tut- ta ingri- fa- ta de zi- a - nel- le 'mbra- scio-
la- ta co lo scia- bò scol-lae pu- zi- ni de pun- te An- gre- se fi- ni fi- ni.

Pianoforte

Subito D.C.

La prima pubblicazione della canzone del Guarracino in *Passatempi musicali*, Napoli 1829.

Spunti analitici

1. La tonalità d'impianto è sol minore, ma essa si afferma solo dalla battuta n. 4.

2. Il brano comincia con un'anacrusi e presenta immediatamente una progressione ($V^6 - I$) che conduce ad un'armonia di II^{nap} a cui segue con una cadenza composta consonante sul V che risolve a battuta 4 sulla tonalità di sol minore. Quest'inizio presuppone anche una libertà strumentale improvvisativa che prepara l'ingresso della voce.

3. Interessante la discesa della scala minore melodica (con la presenza della sottotonica) che presenta le armonie di re minore, do minore, si bemolle maggiore per poi approdare nuovamente a $II^{nap} - V - I$.

4. Alla battuta 10 troviamo ancora la cadenza II (questa volta senza il secondo grado abbassato) – V – I.

5. Elemento di novità nell'armonizzazione del la bemolle della melodia alla battuta 13: non viene più presentata una soluzione di accordo napoletano, ma il la bemolle viene armonizzato con una settima diminuita la cui fondamentale è si naturale. Per cui viene caratterizzato il do minore della suddetta battuta (che si trova sul tempo debole) come temporanea tonica che ha la funzione di sottodominante nella tonalità principale (sol minore).

6. Il rimando alla Tarantella da *Années de Pèlerinage* di F. Liszt mi sembra doveroso (edizione Durand, Paris). In questo straordinario brano composto nel 1859, quindi trent'anni dopo la pubblicazione del Cottrau, troviamo citati non solo gli stessi percorsi armonici (battute 92-96) ma anche brevi incisi melodici nella stessa tonalità d'impianto (battuta 109), ed addirittura la stessa soluzione per l'armonizzazione del la bemolle della melodia come nota della settima diminuita, che dà dignità di tonica ad un do minore, che è sottodominante di sol minore (battuta 125). Oggi una tale citazione avrebbe le conseguenze che comporta un plagio, ma in un'altra epoca viene percepito come un prezioso omaggio da parte di un grande compositore nei confronti di un'importante cultura musicale.

3. Breve digressione sulla Tarantella napoletana e su alcuni aspetti ritmici

Prima di passare al confronto tra la versione di Cottrau e quella di Paliotti è necessaria una breve digressione: la tarantella viene definita, da qualsiasi

dizionario enciclopedico o da un buon manuale di Storia della Musica, come una danza popolare dell'Italia meridionale in genere, il cui nome deriva dalla città di Taranto, oppure il termine viene legato al ragno taranta, contro il cui morso il ballo sarebbe nato, con la funzione di terapia coreutico-musicale.

Sono stati prodotti molti studi generali sull'argomento soprattutto di carattere antropologico, ma sulla specifica Tarantella napoletana manca, secondo Roberto De Simone, uno studio scientificamente esaustivo dal punto di vista musicologico. Da vari scrittori è stato trattato con una certa superficialità, nell'ottica generica di una danza d'amore, derivata dalla greca Sicinnide, secondo una tradizione borghese salottiera.

A tutt'oggi, l'unica pubblicazione che, secondo lo studioso napoletano mostra una sua coerenza interna, è quella di Renato Penna¹³. Ma la sua è una riflessione di tipo letterario, nel senso di un'attenta analisi del testo, senza alcun riferimento a documenti di carattere specificamente musicologico. Infatti, proprio per questo motivo, il Penna fa una discreta confusione fra antiche danze napoletane quali la Catubba, la Lucia e il Ballo di Sfessania, i cui elementi, sarebbero confluiti nella Tarantella napoletana, con una cauta distinzione fra la danza terapeutica (tipica del tarantolismo) e la tarantella napoletana.

Secondo De Simone il termine tarantella, così come citato dai dizionari, è presente per la prima volta in una pubblicazione scientifica del gesuita A. Kircher¹⁴, in riferimento alla danza presente a Napoli per curare i tarantati, cioè quelle persone che, credendosi punte dal ragno, si ritrovavano in uno stato di possessione, dalla quale era possibile guarire per mezzo di particolari ritmi da trasmettere a tutto il corpo. Probabilmente, questa danza veniva eseguita nelle occasioni in cui i posseduti si agitavano, ma non si parla di altra funzione nella tradizione popolare e, forse per questo motivo, la tarantella non è di solito citata dagli scrittori napoletani cinquecenteschi (ma anche dopo), i quali, per altro, erano attenti nel descrivere le danze tradizionali in uso a quel tempo.

¹³ RENATO PENNA, *La Tarantella napoletana*, Napoli 1963.

¹⁴ ATHANASIVS. KIRCHER, *Magnes sive de Arte magnetica libri tres*, Roma 1641.

Una censura del termine tarantella è dovuta alla drammaticità del fenomeno cui era riferita la danza, dal divieto della controriforma, che vedeva con diffidenza le manifestazioni magiche come il tarantismo.

Il repertorio musicale associato era molto variegato a Napoli, come dichiara il Kircher, ed era in uso una particolare musica molto concitata, chiamata “la vera tarantella” (in Puglia la varietà di ritmi è enorme).

Tuttavia il tarantismo cominciò ad esaurirsi dalla città per rimanere relegato in provincia, ma nella tradizione urbana perdurò con altre funzioni. I testi confluirono nel repertorio dei cantastorie già osservato, e i modelli musicali dell’antica danza si ritrovano con altre funzioni in varie canzoni, o in danze collettive e processionali.

Un fenomeno estremamente complesso ed articolato, e risulterebbe pretenzioso indagarlo appieno in uno spazio così limitato. Eppure ritengo necessaria questa breve digressione, per introdurre una luce apparsa da un colloquio che tempo fa ho avuto con il direttore d’orchestra e musicologo Antonio Florio, soprattutto per quanto concerne l’aspetto della trascrizione ritmica.

Egli mi ha parlato di un documento (citato dallo stesso De Simone) di straordinaria importanza per comprendere qualcosa in più sull’identità della Tarantella napoletana, almeno nelle sue connotazioni originali. Questa testimonianza, che risale agli ultimi anni del Seicento, è contenuta in un quaderno di “Partimenti musicali”, attribuito a Gaetano Greco, musicista napoletano che lavora a Napoli tra il Sei e il Settecento (pare che fosse stato maestro di Pergolesi al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo).

In questo quaderno considerato autografo del Greco, ritrovato in quella miniera che è la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, è presente tra le tante danze trascritte (Gagliarda, Pavaniglia, Follia, Ballo del Duca, Siciliana e Ruggiero) la parte di basso della tarantella tradizionale, e una tarantella realizzata anche nella parte del soprano.

Siamo di fronte a un’inestimabile testimonianza di importanza storica, e a una preziosa spia capace di sciogliere alcuni dubbi sulla tarantella, nella sua forma musicale.

Di seguito il basso reperito da Antonio Florio:



L'elemento più sorprendente alla prima lettura è il ritmo in quattro quarti, del quale tra l'altro (secondo De Simone) parla anche il Kircher, riferendolo al modello di iatromusica¹⁵ usato in Puglia. Per questo, è ragionevole pensare che non ci sia una differenza così sostanziale tra la danza pugliese e quella napoletana, perché ambedue erano funzionali e riferite ad un fenomeno culturale di vasta diffusione meridionale, come il tarantismo, senza differenze strutturali così sostanziali.

La scrittura in dodici o in sei ottavi riguarda una sistemazione stilistica posteriore, a causa di un fraintendimento colto di variazioni ritmiche, di cui era così ricca la tarantella degli esordi.

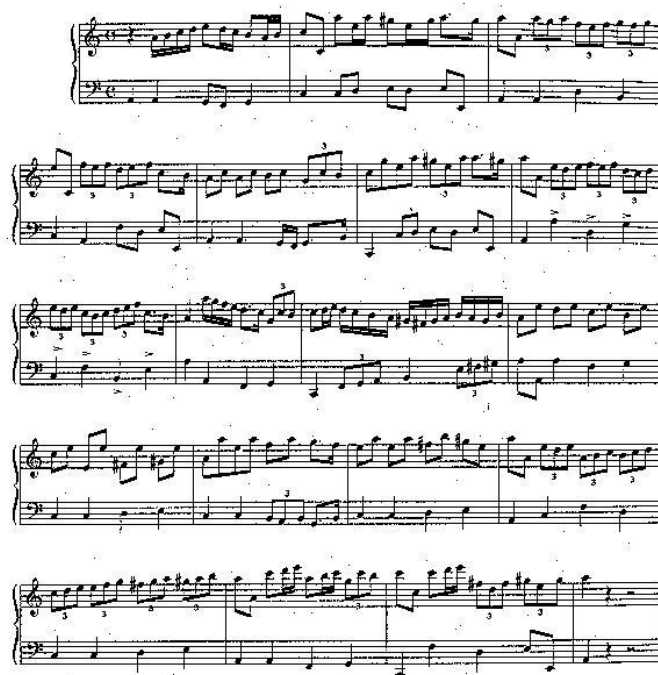
Per questo motivo, la trascrizione di Gaetano Greco, musicista professionista e non casuale trascrittore, presenta un ritmo in quattro e, nella esposizione del solo modello di basso, ci chiarisce l'antica struttura popolare: una parte di basso ostinato, ripetuto ossessivamente e variato, come nella Passacaglia, o nella Ciaccona, e in tutti i balli popolari di carattere magico ed ipnotico.

Su questi moduli tradizionali, aveva luogo l'improvvisazione, consolidando nel tempo, modelli cui riferirsi e attingere.

Ecco il motivo per cui il Cottrau sceglie di intitolare il brano *Canzone sulla Tarantella*: una melodia che poggia sulla struttura tradizionale di basso di tarantella. Infatti proprio la trascrizione di Gaetano Greco è certamente indirizzata ai suoi allievi, che su tale "partimento" dovevano esercitarsi ad improvvisare delle linee melodiche sui loro strumenti.

Ecco una realizzazione contenuta nel testo del Greco:

¹⁵ Musica con funzione terapeutica.



La parte realizzata è ragionevole pensare che sia destinata al violino. Qui è in evidenza una continua successione di figure ritmiche a carattere binario e ternario, con assidui insiemi costituiti da una croma seguita da due semicrome. L'equivoco successivo ha prodotto una "normalizzazione" della scrittura in dodici ottavi o in sei ottavi, riducendo il tutto a un seguito di terzine stavolta regolari.

Si impongono perciò due considerazioni: in primo luogo appare verosimile l'ipotesi che la Tarantella napoletana, all'origine, non presentava sostanziali differenze da quella pugliese o da quella adoperata per il tarantismo; in secondo luogo, trasformata da danza liturgica a danza profana, essa fu protagonista a partire dal Settecento di un'inesorabile semplificazione stilistica, perdendo la sua ricchezza ritmica incentrata su consistenti contrasti ritmici.

Lo Guarracino nella versione di Paliotti

A questo punto il discorso procede verso l'approdo: il brano di Antonello Paliotti qui viene proposto con una breve analisi e l'ascolto della registrazione. Siamo di fronte a un brano "sdoppiato": la canzone del Guarracino (con il ripristino del ritmo originario) a cui segue un'elaborazione strumentale, di tipo virtuosistico, sul basso di tarantella tradizionale (col ritmo stilizzato durante l'Ottocento).

Variazioni sul basso di tarantella

1

Preludio - Andantino

Antonello Paliotti

Voce (ad lib.)

Pianoforte

9

17

2

Variazioni sul basso di tarantella

24

37

45

Variazioni sul basso di tarantella

3

The image shows a musical score for piano, titled 'Variazioni sul basso di tarantella'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (PF, bass clef). The score is in a minor key and 2/4 time. The first system (measures 51-58) features a vocal melody with eighth notes and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 59-66) includes a piano solo section with a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked 'molto rit.' and 'p', followed by a return to the vocal melody. The third system (measures 67-74) continues the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system (measures 75-78) concludes the piece with a piano solo section marked 'rall.' and 'p'.

Spunti analitici

- La tonalità d'impianto è la minore e, come nel brano pubblicato da Cottrau, comincia con anacrusi e si afferma solo alla battuta 4;
- l'elemento più interessante della presente versione è senz'altro costituito dal ripristino del ritmo originario: 2/4 tempo binario semplice, in luogo del tempo binario composto 6/8. Non sono presenti gruppi irregolari ad eccezione delle battute 58 e 59, dove si affacciano fugacemente delle terzine sviluppate sulle figure della suddivisione;
- le strofe cantate sono soltanto tre e precisamente la prima, la terza e la quarta del testo tradito da Cottrau. L'autore rinuncia perciò al carattere narrativo, preferendo un modello evocativo;
- l'intero brano ha un "sapore" quasi barocco per la presenza di abbellimenti come i mordenti superiori;

- la II^{nap} è particolarmente usata con conseguente cadenza composta consonante sul V che risolve sulla tonica alle battute 7, 15, 22, 27, 35, 46 (qui troviamo una digressione interessantissima: tra la II^{nap} e il V l'autore inserisce un accordo di mi bemolle maggiore, come cromatismo armonico di "passaggio", ma sembra avere la funzione di sottodominante del II, conferendo a quest'ultimo la dignità di tonica apparente!), e poi ancora alle battute 51, 62, 66 (qui la II^{nap} si trasforma in II minore e approda alla naturale cadenza V-I).

Variazioni sul basso di Tarantella:

Variazioni sul basso di Tarantella

Pianoforte Antonello Paliotti

The musical score is titled "Variations sul basso di Tarantella" by Antonello Paliotti, for piano. It consists of six systems of music. The first system shows a simple bass line in the bass clef and a treble clef staff with a melodic line. The second system continues the bass line and adds more complex figures in the treble. The third system has a "simile" marking above the treble staff. The fourth system continues the development of the melodic and harmonic material. The fifth system shows further variation in the bass line. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Musical score for page 2, measures 45-58. The score is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Measure numbers 45, 52, 59, 66, 73, and 80 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score for page 3, measures 84-136. The score continues from page 2 and is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 84, 101, 118, 125, 129, and 136 are indicated at the start of their respective systems. Dynamic markings such as *ff* and *pp* are present.

4 Variazioni sul basso di Tarantella

Spunti analitici

- Una tarantella che stavolta sposa pienamente la stilizzazione ottocentesca del ritmo binario composto: 6/8;
- Paliotti qui è interessato a sviluppare una parte da sovrapporre alla formula del basso già pienamente sperimentata. L'elemento interessante è la scrittura virtuosistica della parte acuta e la libertà cromatica che essa propone: si parte da uno schema "classico" ma la melodia approda a soluzioni sempre più ardite;
- dal punto di vista ritmico alle battute 109 e 110 si percepisce, di fatto, uno straniamento dovuto ad accenti spostati che rendono per alcuni attimi un'incertezza nel

ritmo, ma dal punto di vista armonico la distanza dalla “classicità armonica” si fa più evidente con piccoli agglomerati cromatici dalla battuta 156 alla battuta 164;

- prima degli accordi finali troviamo infine uno “strappo” sia ritmico che melodico alle battute 185-187 quasi come un precipitare verso la scala finale che può essere eseguita in glissando.

Proposta d’ascolto

Antonello Paliotti

- *Lu Guarracino per voce e pianoforte*
- *Variazioni su basso di tarantella per pianoforte*

Digital Records, Roma, luglio 2009

Tenore Giuseppe Auletta

Pianoforte Giovanni Auletta

Tonalità: la minore

Esecuzione delle strofe 1, 3 e 4 del testo pubblicato dal Cottrau.

Coda

In musica dicesi coda una breve sezione che chiude un episodio, dal semplice tema fino ad un complesso movimento di sinfonia. In essa il compositore elabora quasi un post scriptum che gli serve come spazio per ribadire un già detto rivestendolo di nuova luce. A questa coda, quindi, affido le seguenti riflessioni, come ultima sintesi del mio incontro con la canzone napoletana.

Provo, nell’intimo, un profondo senso di appartenenza a un’antica cultura, capace di arricchirmi costantemente come musicista e come uomo. Un patrimonio che è in perpetua crescita, perché in esso palpita il plurilinguismo: elementi ‘colti’ e ‘popolari’ vivono in un rapporto dialettico senza la paura di confrontarsi ma che, invece, tendono

ad una fruttuosa fusione. In un convegno il cui oggetto è “la memoria al lavoro” sono persuaso che la canzone napoletana risponda in maniera vincente: la riflessione sul passato è un principio fondamentale per capire il presente, ma soprattutto, lo spunto per nutrire una concreta speranza per quello che potrà essere.

4. Bibliografia

ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della Canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio editore, 1969.

ROBERTO DE SIMONE, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma, Edizioni Benincasa, 1992.

ROBERTO DE SIMONE, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia (Napoli), Valentino editore, 1994.

DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehere*, München, Bärenreiter-Verlag, 1976, traduzione di Loris Azzaroni: *Manuale di armonia*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988.

RENATO PENNA, *La Tarantella napoletana*, Napoli 1963.

ATHANASIOS. KIRCHER, *Magnes sive de Arte magnetica libri tres*, Roma 1641.

FRANCESCO D'ASCOLI, *Dizionario Etimologico Napoletano*, Napoli, Edizioni Del Delfino, 1979.

MASSIMILIANO VAJRO, *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento*, Napoli, Vajro, 1957. *Passatempi musicali*, raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau, Napoli, Regio stabilimento Musicale di Teodoro Cottrau 1865.

ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Memoria ovvero rimembranza.

Analisi dell'opera Rimembranza di Napoli di Giovanni

Caramiello

di MASSIMO LEOCATA

Pochi fenomeni culturali hanno dimostrato una vitalità e un'adattabilità ai diversi ambiti paragonabili a quelli della canzone napoletana. Il patrimonio vocale napoletano si è dimostrato nel corso dei secoli capace di travalicare distinzioni sociali, culturali, economiche tanto da assurgere, nella molteplicità di matrici che da sempre lo caratterizzano, ad emblema culturale della città stessa.

La forte pervasività di questo repertorio, attestata non solo dalla sua grande diffusione ma anche dalla sua capacità di sapersi disseminare tanto nei repertori d'intrattenimento quanto in quelli della musica d'arte colta, si riscontra soprattutto a partire dal primo ventennio del XIX secolo, quando si creano i presupposti per una diffusione capillare della canzone con testo dialettale nell'ambito della vita musicale cittadina dell'epoca.

L'attività musicale principale, ed è questa una realtà non circoscritta alla sola città di Napoli, è rappresentata dai teatri d'opera che avevano però, nei grandi quanto nei piccoli centri, un'attività limitata costringendo il pubblico di amatori borghesi e alto-borghesi a rivolgersi a forme di attività musicale integrative, private o promosse da associazioni o circoli culturali.

È sulla base di un'efficace interpretazione dei gusti e delle esigenze musicali della classe borghese che Guglielmo Cottrau intraprende, con un'ampia operazione editoriale,

la pubblicazione dei *Passatempi musicali*¹, la cui specifica finalità risiede nell'intrattenimento della borghesia napoletana del tempo, un pubblico numeroso che sfugge al sistema a stampa tradizionale e per il quale la musica ha una funzione eminentemente aggregativa e di rappresentanza.

Alla diffusione dei *Passatempi musicali* si deve l'acquisizione del repertorio di canzoni popolari da parte della borghesia partenopea del primo Ottocento, alla quale diventano familiari non solo le arie teatrali di Bellini, Donizetti e Verdi ma anche un nutrito gruppo di musiche, spesso dal testo e melodia adespote, delle quali l'arrangiatore non disdegna di attribuirsi la paternità.

All'interno delle raccolte a stampa della casa editrice Girard, figurano anche canti che circolano da tempo e rientrano nella tradizione di mentalità orale, che vanta una storia molto più antica e articolata, che sopravvive parallelamente alla loro riduzione a stampa²; ma a fronte del processo di stilizzazione cui questi canti spontanei sono sottoposti, spesso alterandone sensibilmente i connotati originari, si riscontra una loro circolazione altrimenti impensabile al di fuori dell'ambiente rurale.

I primi sei quaderni a stampa di Cottrau sono un'assoluta novità in ambito editoriale, portano all'attenzione del pubblico un prodotto fino allora mai preso in considerazione che raggiunge rapidamente una popolarità tale da stimolare un'autentica moda editoriale e produttiva. Si assiste nel corso dell'Ottocento alla comparsa di raccolte analoghe anche da parte di altri autori: *L'Eco del Vesuvio* di Teodoro Cottrau, *L'eco di Napoli* di Vincenzo De Meglio, le *Celebri Canzoni Popolari* di Francesco Florimo etc.

¹ Passatempi musicali o sia Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc. fascicolo 1, Napoli, Reale Litografia Militare 1824. Si tratta della prima ampia antologia pubblicata in fascicoli tra il 1824 e il 1865, una vera miniera di materiali destinati al salotto che mostrano compresenza di tipologie diverse: brani di tradizione popolare, – trascritti, arrangiati da letterati e musicisti di estrazione accademica – si alternano a composizioni originali in stile popolare, a trascrizioni di canzonette popolari e ballabili per pianoforte. Lo stesso G. Cottrau, nel catalogo della casa editrice Girard del 1831, dichiarerà che i *Passatempi musicali* sono soltanto "68 canzoncine raccolte per la prima volta dalla bocca popolare ed aggiustate con accompagnamento di pianoforte da G. Cottrau". In questa varietà di matrici, la presenza frequente di componimenti popolari costituisce un'importante fonte indiretta anche per lo studio della musica di tradizione orale. Edizione aggiornata, v. *Passatempi Musicali. Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc.* - Voll. 1-6 (Napoli 1824-25). Musiche di Cottrau, Donizetti, Field, Leidesdorf, Pacini, Rossini, Schubert e altri, a cura di Ignazio Macchiarella (1) e Anita Pesce (2-6), Ut Orpheus Edizioni, 1998 – 2012.

² v. nota n. 13 p. 79.

Si diffonde in breve tempo un repertorio che si configura come specifico genere di musica vocale da camera e che pur evidenziando forti prestiti stilistici, tanto dalla produzione vocale colta che dalla tradizione orale, riesce a definirsi come genere autonomo e a sottrarsi all'egemonia del teatro musicale dell'epoca.

L'immediata popolarità che fa riscontro alle raccolte di canzoni popolari, evidenzia come esse si inseriscano in un contesto atto alla loro recezione, e del quale assecondano le esigenze, i comportamenti e i modi di intendere i fatti musicali³.

Durante le riunioni nelle abitazioni private, legate a particolari occasioni e ricorrenze, nelle riunioni dell'alta borghesia e dell'aristocrazia o nel corso delle periodiche borghesi – incontri abitudinari nell'ambito dei quali ci si intrattiene conversando, suonando, ballando e recitando – una pratica assidua del repertorio popolare divide la scena con l'esecuzione di celebri arie d'opera. All'interno dei salotti cittadini, si cantano le arie più celebri da *Rigoletto*, *Trovatore*, *Sonnambula*, ma immancabili sono anche le canzoni popolari come *Santa Lucia*, *Fenesta ca lucive*, *la Palummella janca*, *Te voglio bene assaje* e molte altre.

Sempre nell'ambito della musica salottiera, accanto al repertorio vocale, si registra anche la presenza di un ricchissimo repertorio strumentale costituito da riduzioni, fantasie, parafrasi e trascrizioni delle pagine più alla moda della produzione operistica dell'epoca. Spesso questo genere strumentale trova motivo d'ispirazione anche nelle canzoni popolari napoletane dell'epoca.

Se la *hausmusik* colta può contare a Napoli sulla presenza e sul prestigio di Sigismund Thalberg, che nel suo palazzo a Pizzofalcone organizza convegni nei quali si eseguono al pianoforte *Les soirées de Pausilippe* o *L'Art du Chant appliqué au piano*, i salotti meno rappresentativi dispongono invece dei loro pianisti, più modesti e che spesso sono rappresentati dai giovani rampolli di famiglia, che rallegrano le riunioni con musica da ballo, melodie orecchiabili di diverso carattere o trascrizioni e fantasie su temi d'opera per pianoforte solo o a quattro mani.

È soprattutto in occasione delle prime rappresentazioni operistiche che le fantasie registrano un forte incremento di produzione e richiesta da parte del pubblico. Sulle

³ Cfr. *Passatemi musicali, Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo Ottocento*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Napoli, Guida Editori, 2013.

pagine dei periodici musicali italiani, le recensioni e la pubblicizzazione delle trascrizioni strumentali sono frequenti⁴.

A Napoli sono spesso gli stessi trascrittori e compositori di canzoni popolari ad arricchire il vasto repertorio delle trascrizioni, tanto d'ispirazione operistica che popolare, potendo contare anche su un crescente interesse editoriale nei confronti di questo genere musicale. È il caso di Vincenzo De Meglio che nel corso degli anni '60 dell'Ottocento pubblica per Ricordi: *Due fantasie sui Vespri siciliani* op. 73 e 74, *Rimembranza sullo Stabat Mater di Pergolesi* op. 76, *Largo del finale dei Puritani* op. 77, *Trascrizioni variate, dell'andante del duetto e del finale dell'opera Virginia di Mercadante* op.80, ma anche un *Divertimento sopra la canzone napoletana "dimme na vota sì"* op. 79.

La produzione rivolta al genere della *hausmusik* nella sola Napoli è ricchissima⁵, ma il rapporto di dipendenza dai repertori vocali che essa rivela al suo interno la pone in una posizione di forte subordinazione, che si riflette sia sul piano materiale, della produzione e dell'editoria che su quello concettuale, relativo alle forme e ai modi della fruizione.

Fino all'ultimo ventennio del XIX secolo, la funzione della musica strumentale è essenzialmente riconducibile a poche istanze: introduzione e supporto alla musica

⁴ Si riporta parte del lungo articolo del critico milanese Filippo Filippi sul *Don Carlos* di Verdi, apparso sulla Gazzetta musicale di Milano nel 1867: «[...] Alcune fantasie sul *Don Carlos* ci vengono da Napoli, e da due chiari autori, il Coop cioè e il De Meglio, artisti d'ingegno e che hanno la rara fortuna d'esser letti, eseguiti, e quindi bene accetti anche dai signori editori. Ambedue questi compositori appartengono a quella scuola ornamentale, a cui non potrei inchinarmi con riverenza ed entusiasmo, senza disdire tutta la mia critica. Dato però il genere dalla "fantasia", il quale, se non altro serve a dimostrare la bravura meccanica del suonatore, è certo che quella del signor Coop è pregevolissima, ben fatta per le mani, e ben suonata avrà sempre successo. Il De Meglio invece d'una fantasia pura e semplice scrive una rimembranza del finale terzo, che tratta con bella finezza di passaggi e riproducendo abbastanza bene l'effetto del teatro. Questo ultimo pregio è ancora più spiccato nella libera trascrizione del duetto fra Rodrigo e Don Carlos, e la ragione è chiara, giacché la trascrizione io credo che sia sempre la forma più adatta a riprodurre le sensazioni teatrali, a differenza della fantasia ove il troppo divagare, ed il mescolare i motivi, ed il variarli con arabeschi, produce un'inevitabile alterazione nel senso musicale primitivo. Se i signori De Meglio e Coop riuscirono a ben riprodurre le melodie del *Don Carlos*, bisogna molto lodarneli, giacché, probabilmente, non hanno udita l'opera alla rappresentazione e composero i loro pezzi sulla riduzione a pianoforte e canto, il che del resto si rileva dalla scelta medesima dei temi e dal modo con cui sono svolti [...]». *Gazzetta musicale di Milano*, XXII, n. 48, 1.12.1867, p. 378-379.

⁵ La grande diffusione della fantasia drammatica è attestata anche dall'altissimo numero di compositori che si sono rivolti a questo genere strumentale nella seconda metà dell'Ottocento. Nella sola città di Napoli risultano attivi: Albanesi, Antonietti, Bonamici, Michele Cerimele, Coop, De Meglio, Fasanotti, Fischetti, Disma e Luca Fumagalli, Giannini, Golinelli, Graziani, L. Lanza, Pistilli, Rivetta, Ruggieri, Serrao, Truzzi, Unia.

vocale, intrattenimento occasionale, intento didattico o divulgativo di opere vocali o per grande organico.

Anche all'interno di iniziative private più prestigiose e rivolte a un pubblico più selezionato, occasioni mondane nei saloni dei palazzi nobiliari o nei salotti borghesi, nelle case dei musicisti, nelle ambasciate straniere o nelle accademie culturali, sono frequenti i concerti che alternano al loro interno esecuzioni musicali e declamazioni poetiche; ma il repertorio di questi concerti è sempre di genere misto vocale-strumentale.

Alla luce delle consuetudini del pubblico partenopeo, la definizione di *musica colta cittadina* si può estendere, oltre che alla produzione operistica, anche alla canzone-romanza con testo dialettale e alle forme eteronome di musica strumentale: trascrizioni, fantasie, variazioni, riduzioni etc. che trovano nel salotto aristocratico e alto borghese napoletano il proprio spazio elettivo. Le forme strumentali della *hausmusik*, sono rivolte principalmente al pubblico di amatori del teatro musicale, una classe di ascoltatori toccati dai grandi temi ideologici e popolari che ha la possibilità di rivivere con il pianoforte, lo strumento più rappresentativo della borghesia urbana del XIX secolo, le pagine del melodramma che gli sono familiari.

I salotti aristocratici e borghesi partenopei divengono allora, idealmente, un secondo spazio teatrale, ma anche un terreno di incontro tra generi e repertori differenti, all'interno del quale la compresenza di musica operistica, canzone popolare a stampa e, nelle sue molteplici matrici, di una produzione strumentale, diviene significativa nella convergenza verso i gusti di un pubblico che con le proprie abitudini culturali riesce ad incidere significativamente sul sistema produttivo e sul mercato musicale dell'epoca.

Effettivamente, tanto la popolarità del repertorio vocale quanto la marginalità di concetto che la produzione strumentale italiana manifesta ancora negli anni '70 del XIX secolo, rappresentano due aspetti concomitanti che fanno capo agli stessi *dogmi* culturali.

Tutte le occasioni che prevedono al loro interno esecuzioni musicali, così eterogenee, hanno in comune una concezione della musica strumentale intesa come genere inferiore, comunque di valore estetico non autonomo, con funzione didattica o di intrattenimento, alla quale fa riscontro anche l'atteggiamento generale di un pubblico interessato

particolarmente alle esibizioni virtuosistiche degli esecutori e alla comunicatività del *canto cavato* dai loro strumenti.

La contaminazione del genere strumentale da parte dell'opera o della canzone popolare, che gode negli stessi ambienti di un favore e di una diffusione paragonabile alla produzione operistica, non si configura dunque come fenomeno estraneo al contesto culturale in cui ha luogo.

Anche le fantasie su temi d'opera o melodie popolari che presentano considerevoli difficoltà esecutive e nelle quali il fine tecnico e didattico risulta preminente al valore artistico della composizione, possono contare sul sicuro traino di generi vocali di comprovato successo, che probabilmente perché di immediata cantabilità e di maggiore circolazione, assicura loro un margine di fruibilità anche all'interno di contesti meno accademici e professionali.

Il perdurare, ancora in epoca postunitaria, di una produzione strumentale italiana non autonoma a livello estetico, non implica però mancanza di preparazione tecnica da parte dei compositori. Nei Conservatori, l'esecuzione di brani puramente strumentali assurge a dimostrazione di dottrina per il compositore o esercizio esecutivo per gli strumentisti.

Anche i musicisti che per primi daranno un indirizzo diverso alla concezione e al concertismo strumentale italiano di fine Ottocento, come Antonio Bazzini e Giuseppe Martucci⁶, non sono esenti dalla frequentazione giovanile del genere della fantasia drammatica.

Le ragioni della permanenza di schemi e forme conservative nell'ambito della musica strumentale rimandano piuttosto alla mancanza di un diffuso atteggiamento recettivo che permetta una più ampia circolazione di un repertorio di diversa estrazione.

È senz'altro vero che all'interno del paradigma culturale e del costume italiano, durante tutto l'Ottocento, il teatro d'opera occupa un posto preminente rispetto alla musica strumentale; ma questo non vuol dire che ogni altra forma di espressione musicale sia del tutto assente in quel periodo⁷. Sono la generale mancanza di

⁶ Tra prime composizioni pianistiche dell'autore si annoverano una Fantasia di concerto sulla Forza del destino, e Pensieri sull'opera Un ballo in maschera di Verdi op. 8.

⁷ Una produzione strumentale cameristica è presente, di fatto, anche in Italia lungo l'intero arco del XIX secolo, ma la maggior parte di queste composizioni rimane allo stato di manoscritto o è relegata a esecuzioni sporadiche e locali. Ciò che assegna a tale produzione un ruolo di subordine rispetto ad altre forme di espressione artistica è la mancanza di una struttura socio-culturale adeguata, presupposto

predisposizione alla fruizione estetica dell'opera musicale e il perdurare di una cultura musicale di *convenzione* a costituire il maggiore deterrente alla pratica strumentale italiana, e ad orientare gli stessi compositori verso ambiti musicali maggiormente remunerativi e soddisfacenti.

Nella direzione di un rinnovamento musicale in Italia, oltre alla frequentazione del repertorio musicale austrotedesco, entusiasticamente promossa a partire dagli anni '60 da società concertistiche che ne favoriscono la diffusione,⁸ sarà piuttosto determinante la graduale assimilazione di una diversa concezione sociale della produzione e del concerto strumentale.

L'opera di cui si propone l'analisi: *Rimembranza di Napoli*, Fantasia per Arpa sopra motivi popolari op.6 di Giovanni Caramiello, è pubblicata da Ricordi nel 1877⁹.

Il suo autore, Giovanni Caramiello, è insegnante di arpa¹⁰ presso Conservatorio di Napoli dal 1886 al 1914, allievo di Filippo Scotti e autore di numerosi pezzi virtuosistici nei quali si evidenzia soprattutto la ricerca di uno sviluppo della tecnica esecutiva all'arpa.

Nella produzione strumentale di Caramiello sono numerose le fantasie drammatiche: *Fantasia sulla "Casta Diva" di Vincenzo Bellini*, *Divertimento brillante sulla "Traviata" di Giuseppe Verdi*, *Duetto sulla "Forza del Destino" di Giuseppe Verdi*, *Duetto sulla "Casta Diva" di Vincenzo Bellini*.

Anche questa composizione rientra nell'ambito delle fantasie strumentali, ma essa trae ispirazione da due celebri canzoni napoletane: *Fenesta ca lucive* e *Santa Lucia*.

irrinunciabile alla fruizione di opere musicali autonome, ovvero non funzionali alla sola occasione esecutiva o all'intrattenimento.

⁸ v. nota n. 21 p. 85.

⁹ Ringrazio il M^o Francesco Caramiello per avermi gentilmente copia del pezzo per arpa.

¹⁰ Non si dispone di notizie dettagliate sulla diffusione dell'arpa a Napoli nel primo Ottocento, ma certo un crescente interesse nei confronti di questo strumento è attestato dallo sviluppo nel Conservatorio San Pietro a Majella della scuola arpistica napoletana destinata a diventare una delle più note al mondo. Il repertorio arpistico cresce, si sviluppa, anche in virtù dello sviluppo dello strumento che dal 1811 trova ampie possibilità con le meccaniche dell'arpa moderna a doppio movimento e vira verso un accentuato virtuosismo. L'interesse per questo strumento fu in parte promosso anche dalla corte borbonica, come si evince dal dipinto di Raffaele D'Auria conservato presso la reggia di Caserta e databile tra il 1827 e il 1829; Vi sono ritratte le tre figlie di Francesco I e Maria Isabella: Maria Antonia, Maria Amalia e Maria Carolina Ferdinanda. Le due sorelle maggiori sono raffigurate accanto a due arpe di diverse dimensioni, con Maria Amalia che le accompagna alla spinetta. Famosa è anche l'arpetta Erard custodita al conservatorio di Napoli, in legno di acero, ottone e pastiglia dorata 164,5 x 75 la cui costruzione risale al periodo in cui è datato il dipinto di D'Auria.

La struttura della Fantasia op. 6, è organizzata attorno ai suoi due nuclei tematici: essa si presenta come movimento composito, due sezioni principali, all'interno delle quali figurano le due canzoni popolari in forma variata, interpolate a sezioni libere aventi funzione di introduzione, collegamento e coda.

Sul piano formale, ne deriva un movimento unico, che presenta, nella sua architettura generale, analogie con la forma strumentale tipica della tradizione teatrale italiana, articolata in un'introduzione lenta, una sezione principale bitematica, una coda in tempo più rapido. Il principio generale che presiede la sua formazione, trova espressione soprattutto in una concezione bitematica priva di sviluppo, all'interno della quale sono preminenti i caratteri melodici e l'equilibrio che ogni sezione istituisce mediante contrasto con le sezioni attigue¹¹. La fantasia op. 6 rimanda ancora a una concezione classicista di equilibrio formale. Tale criterio d'ordine si evidenzia tanto nella simmetria delle due sezioni estreme al movimento principale [introduzione e coda], quanto nella contrapposizione bilanciata dei due gruppi tematici al suo interno.

La prima melodia popolare ad offrire lo spunto alla variazioni, è la celeberrima *Fenesta ca lucive*, canzone che Guglielmo Cottrau inserì all'interno dei *Passatempi musicali* e della quale non esitò ad attribuirsi la paternità. Si tratta in realtà di un canto di provenienza folklorica molto antica, il tema è quello dell'*amata morta* e il testo drammatico-narrativo si ritrova anche in diverse raccolte di letteratura popolare del XIX secolo, comparando anche, con musica diversa, in una raccolta del 1844 dal titolo *La montanina* di Francesco Florimo. La paternità della melodia riportata all'interno dei *Passatempi musicali*, incerta e periodicamente rimessa in discussione, viene attribuita ad un compositore di scuola napoletana, dai più identificato in Vincenzo Bellini durante il suo soggiorno napoletano come allievo di Zingarelli. Tale ipotesi è sorretta essenzialmente dalla presenza di molteplici punti di contatto tra lo stile teatrale di

¹¹ Principio che assume carattere distintivo della sinfonia strumentale d'opera del primo Ottocento. Nella sua indagine sulla produzione orchestrale italiana del XIX secolo, Antonio Rostagno evidenzia come riferimento a uno schema archetipico, che nella varietà delle singole composizioni rimanda alla forma sinfonica rossiniana e ai procedimenti compositivi presenti al suo interno, sia una caratteristica costante delle composizioni orchestrali fino al 1860. Il perdurare di tale concezione formale di *convenzione*, soprattutto in ambiente accademico, è individuabile anche all'interno della trattatistica compositiva di metà Ottocento. Antonio Rostagno, *La Musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Olschki, Firenze, 2003.

Bellini e la melodia di questo canto popolare¹² che nella sua propagazione di tradizione orale, per due voci maschili e organetto, è ancora documentabile in Lucania attorno alla metà del secolo scorso¹³.

La fortuna della canzone nel corso degli anni ha incontrato il favore di altri compositori di musica colta: da Liszt, che la utilizza all'interno della sua *Tarantella, Venezia e Napoli*¹⁴, a Busoni che ne parafrasa il tema nel *Concerto op. 39 per pianoforte, coro virile e orchestra*, fino a trovarne una esplicita citazione cinematografica nei *Racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini.

La barcarola, *Santa Lucia*, è il brano che viene rievocato nella seconda sezione melodica della fantasia per arpa. La canzone, creazione originale di Teodoro Cottrau su testo napoletano di Michele Zezza, non presenta problemi di definizione di modelli folklorici preesistenti al suo interno ma rivela piuttosto, nei molteplici spunti melodici donizettiani e nel ricorso a stilemi convenzionali della produzione colta, il forte influsso della musica operistica coeva sullo stile musicale del salotto borghese. Tradotta dall'autore in lingua italiana in epoca risorgimentale, con testo italiano di Enrico

¹² Diego Carpitella ha evidenziato come all'interno della produzione vocale di Bellini i modelli di musica extrateatrale – *Allegro marinaio*, *Malinconia*, *ninfa gentil* e *Dolente* immagine di fille mia – presentino tratti di continuità tali con lo stile teatrale del compositore catanese da non permettere una netta distinzione tra i due diversi ambiti. «[...] Nel caso di Bellini questa distinzione deve essere molto cauta poiché sovente tra lo stile di “cantare quotidiano” e quello vocale-melodrammatico non vi è soluzione di continuità e da ciò ne consegue un'implicita “popolarità”». Diego Carpitella, *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, Ciclo di dodici trasmissioni radiofoniche per il Terzo Programma della Rai, 1967-1968.

¹³ Diego Carpitella, op. cit., p. 6. *Fenesta ca lucive*, versione di tradizione lucana (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare – Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia, raccolta n. 32, brano n. 89). Diverse ipotesi sono state formulate anche per quanto riguarda la riduzione di questo canto folklorico e la formalizzazione cui esso è sottoposto nel primo Ottocento. La prima ipotesi è che nella versione colta si rinvengano stilemi popolari caratteristici della tradizione musicale di mentalità orale non solo campana ma meridionale, ed è quindi probabile che il compositore ne abbia riarticolato gli elementi tipici in forma di canzone narrativa. La seconda ipotesi è che l'aggiustamento del primo Ottocento non sia altro che una mera formalizzazione della canzone preesistente.

¹⁴ F. Liszt, *Venezia e Napoli, Gondoliera, Canzone e Tarantelle*, Supplement Années de Pelerinage, 2° Volume Italie. II vers. S162, Schott, 1861. Liszt ripropone la sola prima frase della canzone popolare, trasfigurandola sotto molteplici aspetti e trasferendo al suo interno elementi tendenti ad esasperarne la tipicità popolare e l'estraneità rispetto all'ambiente culturale cui il pezzo è destinato. La realizzazione di questa alterità coinvolge l'enunciato melodico sotto molteplici aspetti: nell'agogica [Un poco meno presto ma sempre con molto brio] che sembra ora alludere alla scomposta gestualità di un ballo rituale, nella dinamica [ff], nell'instabilità armonica del primo enunciato [Sol minore – Sib maggiore] e nell'accordo di sesta napoletana sul quale la melodia indugia nella parte finale della frase. Attraverso quest'ottica si può considerare anche il breve episodio che è interpolato tra la prima e la seconda semifrase tematica [transizione nel tono di Reb, con relazione di tritono rispetto alla tonalità d'impianto del pezzo] che assume carattere sospensivo della sintassi armonica e della linearità fraseologica della semifrase.

Cossovich, la canzone poté contare su una popolarità allora sconosciuta anche ad altre canzoni di successo, divenendo una sorta di simbolo della musicalità partenopea e procurando a Teodoro Cottrau una popolarità destinata a prolungarsi nel tempo oltre i confini nazionali¹⁵.

Rimembranza di Napoli è un brano che già dal titolo tributa un riconoscimento alle melodie di tradizione napoletana e la struttura del pezzo si articola attorno ai due nuclei melodici principali, rappresentati dalle due celebri canzoni popolari che ne rappresentano i centri motivici.

L'introduzione: Andante, Sol minore, 6/8, è la prima delle sezioni libere della Fantasia, ovvero non vincolate all'esposizione della melodie popolari. Al suo interno si utilizzano già frammenti di elementi tematici della prima canzone, *Fenesta ca lucive*, a mo' di motto: ne viene anticipata la prima semifrase tematica, inclusiva dell'anacrusi iniziale, raddoppiata su un ambito di quattro ottave. La successiva semifrase conseguente, rappresenta già una variazione ornamentale dell'inciso della seconda semifrase del tema: le note salienti ai fini del movimento melodico sono presentate in figurazioni di ottave spezzate combinate con arpeggi ascendenti per le note di maggior durata¹⁶.

L'ambito armonico di questa prima sezione libera risulta piuttosto instabile, conformemente alla funzione introduttiva che essa assolve all'interno della Fantasia; nella parte finale dell'introduzione, si giunge ad un movimento cadenzale che prepara l'affermazione del tono d'impianto del pezzo [miss. 11-13 re^V → Sol minore]. Anche su questo breve pedale di dominante sono utilizzati gli elementi tematici ricombinati.

Questo breve excursus rapsodico, oltre ad introdurre il motivo della prima canzone, ci dà già ragione delle tonalità nelle quali saranno riproposte, nel corso del pezzo, le due canzoni che ne rappresentano i nuclei motivici generatori.

Entrambe le melodie nella fantasia presentano tonalità innalzate di un tono rispetto a quelle utilizzate da Cottrau per le rispettive canzoni nei *Passatempi musicali*: *Fenesta ca' lucive* è nel tono di Fa minore, in Reb maggiore la barcarola *Santa Lucia*.

¹⁵ La canzone fu adottata dagli Svedesi quale inno in onore di Santa Lucia.

¹⁶ Elemento caratterizzante di entrambi i periodi musicali che compongono la prima melodia popolare è l'iterazione al loro interno del medesimo inciso ritmico ternario di base: [̣̣̣]. Nell'ambito della variazione ornamentale di G. Caramiello le note della melodia con valore suddivisoriale sono svolte in ottave spezzate, quelle con durata eccedente la suddivisione combinano all'ottava spezzata un arpeggio ascendente.

Caramiello ripropone le due canzoni rispettivamente nelle tonalità di Sol minore e Mib maggiore; l'innalzamento tonale non sembra legato a particolari esigenze esecutive dell'arpa, strumento diverso da quello utilizzato nell'arrangiamento di Cottrau, né influisce significativamente sull'estensione o la collocazione delle due melodie in una particolare tessitura. Più rilevante appare invece la scelta da parte di Caramiello di mantenere il rapporto di reciproca relazione tonale di terza (qui sopradominante) che s'ingenera tra le due canzoni all'interno di una medesima composizione strumentale.

Il ricorso a rapporti tonali di terza o sesta tra diversi gruppi tematici e tra le diverse sezioni di una macrostruttura, è una caratteristica costante all'interno della produzione musicale italiana dell'Ottocento¹⁷, ma la coincidenza con il rapporto tonale intercorrente tra le due canzoni di Cottrau, non permette di discriminare se la scelta delle due tonalità sia operata nell'ottica del rispetto dell'assunto melodico originario o, più verosimilmente, dettata da ragioni di ordine architettonico musicale che rientrano nel solco di una tradizione consolidata.

La prima sezione melodica della Fantasia [miss. 14 – 52] è rappresentata dalla variazione della canzone *Fenesta ca lucive*. Sono riproposti i due periodi musicali dei quali si compone la melodia popolare – il cui tratto più tipico è rappresentato dal *modo eolico* della prima semifrase, una scala con settimo grado minore nel tono minore – variando, per ciascuno di essi, la seconda frase musicale con le formule supplementari già adottate nella sezione introduttiva. L'accompagnamento, che in Cottrau è costituito da accordi arpeggiati in terzine, appare qui, sempre con funzione supportante, ricombinato in accordi con l'adozione di una formula tipica del *valzer* e della musica da ballo dell'epoca che contribuisce a dare maggior risalto alle ornamentazioni di semicrome della parte acuta.

Questa formula d'accompagnamento, iterazione di nota al basso sul primo tempo e accordi ribattuti sui due tempi successivi, è estesa indifferentemente a tutte le successive sezioni della fantasia, ad eccezione dei momenti cadenzali che presentano accordi statici o arpeggi anche nel registro grave.

¹⁷ Fondamento tipico della produzione strumentale italiana: se ne ritrovano numerosi esempi sia all'interno di composizioni strumentali, da Rossini fino alla produzione tardoromantica di Bazzini, Sgambati e Martucci, sia all'interno delle grandi forme d'Opera di Rossini, Ponchielli e Puccini.

Una breve coda, [miss. 43 – 52] conclude la prima sezione reiterando l'elaborazione degli elementi tematici conclusivi dei due periodi della canzone mentre il movimento armonico al basso ripropone il pedale di tonica con accordo di volta della prima frase [I - I₄⁶ - I] combinato con la formula di cadenza perfetta [I - IV⁶ - V₄⁶ -⁷- I] dell'ultima semifrase della canzone.

La variazione si limita ad applicare formule ornamentali proprie di una scrittura virtuosistica – figurazioni di ottave spezzate e arpeggi – alle note della melodia senza però apportare cambiamenti sostanziali ai motivi della canzone, né a livello melodico, né a livello armonico.

Le deroghe dall'originale in partitura e il tipo di ornamentazione con cui è variata la linea del canto, sembrano privilegiare la riconoscibilità della melodia popolare al suo interno.

La volontà di un compromesso, nella duplice ottica del rispetto dell'assunto popolare quanto di uno sviluppo della tecnica esecutiva dello strumento, non sembra un'ipotesi arbitraria se si considera che entrambi questi intenti sono esplicitamente dichiarati da Caramiello sul frontespizio di un'altra raccolta di pezzi per arpa: *Le Serenate del Vesuvio op. 12, Sei Melodie Popolari Trascritte e Variate per Arpa in forma di Studi da Giovanni Caramiello*.

Già il solo titolo di questa seconda raccolta, evidenzia chiaramente tanto la finalità didattica di questi studi, nell'affrontare una difficoltà esecutiva in forma sintetica, quanto i termini del trattamento cui sono sottoposte le melodie tradizionali, *trascrizione e variazione*, ovvero creazione di diversità e varietà nel rispetto dell'identità melodica di base. Sempre sul frontespizio delle *Serenate del Vesuvio*, oltre al nome della dedicataria, viene indicato per esteso non solo il titolo ma anche l'autore di ciascuna delle sei melodie popolari trascritte e variate in ogni studio. Tanta completezza di indicazioni, per composizioni la cui prerogativa primaria consiste nella parafrasi e l'elaborazione di modelli già noti e sedimentati nella coscienza del pubblico, può apparire ridondante se non sorretta dalla determinazione di voler tributare un riconoscimento alla tradizione della canzone napoletana e al suo alto valore simbolico.

Alla luce di queste considerazioni, anche nella Fantasia op. 6, i procedimenti di variazione sembrano orientati nella direzione di un virtuosismo che non intacchi

l'identità delle due canzoni, perché il pubblico possa *riviverle* fuori dal loro contesto specifico.

La sezione successiva, [miss. 73 – 136, 3/8, Mib maggiore] presenta invece il motivo di *Santa Lucia*: come la prima sezione melodica, anche questa non adotta formule di elaborazione tali da incidere sulla fisionomia della barcarola che, nell'ambito di questa sezione, viene riproposta due volte: la prima esposizione – che consta di 32 battute, due periodi di 16 battute – presenta minore elaborazione rispetto alla seconda, applicando alle note della melodia delle figurazioni di accordi arpeggiati in notine. Nella seconda ripetizione, che riporta l'indicazione esplicita di *Variazione* e presenta carattere più marcatamente virtuosistico, entrambi i periodi musicali della barcarola sono sviluppati in figurazioni di terzine di triadi arpeggiate. Il principio di varietà ed equilibrio che governa la struttura generale del pezzo, si riflette anche nelle caratteristiche dei nuclei motivici delle sezioni principali¹⁸. Entrambe le canzoni presentano grande economia del materiale tematico al loro interno, tratto che ben si accorda con l'atteggiamento *popolare* che ne è alla base. La frequente iterazione degli elementi distintivi dei due motivi, contribuisce a creare varietà all'interno della fantasia, ma anche, sul piano generale della struttura, equilibrio nel continuo bilanciamento di tendenze opposte.

Rilevanti, a livello di elaborazione tematica, appaiono anche la sezione di Transizione tra le due melodie [miss. 53 – 72] e l'ampia Coda finale della Fantasia [miss. 137 – 178].

Esse presentano essenzialmente un carattere brillante e una fraseologia frammentata. Al loro interno non si trovano motivi tematici estesi ma cellule motiviche frazionate e ricombinate su movimenti armonici di tipo cadenzale.

La prima di esse, la Transizione, assolve la funzione di modulazione alla seconda tonalità del pezzo, Mib maggiore, configurandosi come momento dominantico del

¹⁸ La scelta delle due melodie inserite nella fantasia appare governata da un criterio di ordine oppositivo: esse si presentano molto differenziate sia nel carattere sia, sul piano formale, nella fisionomia ritmica e melodica degli incisi tematici. La prima melodia presenta iterazione di una cellula melodica protetica secondo uno schema di costante alternanza breve-lunga. A livello melodico, si delinea come un motivo lineare che definisce un arco ascendente prima e discendente subito dopo con breve formula di ritorno. Differentemente, la melodia della barcarola presenta una struttura ritmica che si oppone alla precedente mediante la configurazione tetica degli incisi ritmici, enfatizzata anche melodicamente tanto dal prolungamento (ripetizione) del suono d'attacco nel primo inciso che dalla appoggiatura superiore nel punto corrispondente del secondo inciso tematico. Anche la linea melodica generale risulta segmentata in figurazioni: procede per ripetizione su gradi discendenti di una medesima cellula motivica.

nuovo tono attraverso la reiterazione di una breve formula semicadenziale¹⁹. Questo breve movimento di transizione, utilizza già l'inciso caratteristico del tema di *Santa Lucia*, l'appoggiatura superiore, combinandolo sia con l'arpeggio discendente che con i successivi accordi. Il moto scalare ascendente, sulla successiva semicadenza, risulta invece dall'elaborazione melodico-ritmica dell'ultima semifrase della barcarola.

Anche la sezione di Coda finale [Allegro con Brio, miss. 137 – 178] fa ampio uso degli incisi tematici esposti precedentemente: si apre con un motivo scalare arcuato, discendente prima e ascendente subito dopo, che rimanda alla modificazione ritmica della prima semifrase del secondo periodo, e alla sua immediata permutazione per inversione; l'iterazione del secondo inciso tematico, l'appoggiatura superiore, si dispiega sull'intera seconda semifrase.

L'inciso caratteristico della barcarola, ora modificato in un breve movimento cromatico, [seconda minore] viene utilizzato anche nella parte finale della Coda [miss. 153 – 178] e ricombinato con elementi desunti dalla parte iniziale del secondo periodo tematico.

Nella fantasia si evidenzia un trattamento di elaborazione delle melodie che fa capo a procedimenti di variazione, frammentazione e ricombinazione degli incisi tematici. Tali procedimenti esplicano la propria funzione soprattutto nel differenziare la struttura fraseologica e nel renderla *funzionale* ai fini dell'organizzazione formale; ne risulta una delimitazione netta delle singole parti che contribuisce all'articolazione del discorso musicale che procede per sezioni contrastanti giustapposte.

Le sezioni tematiche presentano motivi più ampi e una delimitazione cadenzale netta, mentre, le sezioni congiuntive e non tematiche – introduzione, coda della prima sezione, transizione tra le due sezioni tematiche e Coda – presentano maggiore senso dinamico e ricombinazione di incisi elaborati.

Un'articolazione così netta tra le diverse sezioni del pezzo e la mancanza al suo interno di uno svolgimento lineare rivolto verso il raggiungimento di un punto di

¹⁹ Una cadenza perfetta seguita da semicadenza nel tono di Mib maggiore [V₇⁶⁵ - V₇⁶⁵ - I⁹⁸ - I⁹⁸ - II⁷_{h3} - II⁷_{h3} - V - V].

massima tensione, sembrano orientare la logica costruttiva del pezzo più in direzione della sinfonia d'opera che non in quella della sonata di tipo tedesco²⁰.

Le caratteristiche formali della *Rimembranza di Napoli* evidenziano come la fantasia strumentale non tragga solo ispirazione dai contenuti melodici del repertorio vocale, ma accolga al proprio interno anche *convenzioni* formali e procedimenti compositivi tipici della produzione teatrale del primo Ottocento.

La persistenza di tali procedimenti dimostra come, ancora nel tardo Ottocento, la produzione strumentale italiana possa esprimersi sotto matrici formali profondamente differenti e orientate verso ambienti culturali che non presentano più reciproci punti di contatto.

Nei decenni successivi all'unificazione del paese, si diffonde nei principali centri della penisola, sotto i molteplici impulsi di associazioni professionistiche, una pratica assidua del repertorio sinfonico d'oltralpe²¹. Ma tanto la pratica di questo repertorio, quanto la produzione strumentale italiana che ne manifesta la graduale assimilazione, sono riservati ancora ad un pubblico selezionato.

La *Rimembranza di Napoli* s'inscrive invece nel solco di una tradizione che si esprime attraverso l'aderenza a forme e repertori vocali condivisi. Al suo interno, le

²⁰ L'ampia panoramica comparativa condotta da Antonio Rostagno nell'ambito delle forme orchestrali del XIX secolo, ha permesso di individuare un modello di riferimento *archetipico* all'interno della produzione strumentale italiana. L'aderenza a tale modello si esprime soprattutto nell'adozione di alcuni criteri generali nel processo compositivo: equilibrio delle parti, varietà dei particolari nell'unità dell'insieme, simmetria, chiarezza del piano generale e chiara delimitazione delle diverse sezioni formali. Particolarmente indicativa risulta l'estraneità della forma sinfonica italiana alla concezione formale del sonatismo classico, che situa il proprio *baricentro* nello sviluppo, come sezione autonoma all'interno della quale si manifesta l'individualità dell'autore o della singola opera. Tale concezione rimane estranea alla produzione strumentale del primo Ottocento italiano che è espressione di una tradizione che vuole conservare più che innovare. Antonio Rostagno, *La Musica italiana* op. cit.

²¹ Durante il decennio compreso tra il 1860 e il 1870, si assiste alla nascita di associazioni finalizzate alla divulgazione del repertorio strumentale austrotedesco nelle principali città italiane. Il quartetto, inteso come genere musicale cameristico, viene ad assumere in questo periodo cruciale di svolta della musica strumentale, un ruolo principale, complice in questo senso anche la divulgazione in Italia dei quartetti di Beethoven. La produzione cameristica italiana di questi anni, manifesta l'aspirazione a un diverso presupposto estetico dell'opera musicale anche nell'assunzione non celata di un modello di chiara derivazione estera. Musicisti, cultori della musica strumentale o editori decisi a ritagliarsi un proprio spazio nel mercato dell'editoria musicale, s'impegnano in vario modo nell'organizzazione di concerti strumentali e nella fondazione di società volte al consolidamento dell'attività concertistica italiana e al rinnovamento del gusto. Sull'esempio di Firenze, prima città nella quale nel 1861 nasce una Società del quartetto, sorgeranno Società del quartetto anche a Lucca e Napoli nel 1862, Milano e Modena nel 1863, Orvieto nel 1864, Torino nel 1866 Bari e Cuneo nel 1869, Arezzo nel 1870, Parma nel 1876, Ancona nel 1877, Bologna nel 1879. L'attività delle Società del quartetto sarà affiancata anche da quella di altre associazioni concertistiche che si costituiscono a Napoli nel 1863, a Genova dal 1867, a Brescia nel 1868, a Palermo nel 1871, a Firenze nel 1873 e così via.

canzoni che le fanno da sfondo, mantengono la propria identità anche in assenza del loro testo poetico proprio in virtù della loro sedimentazione in forme di tradizione.

Significativa, in tal senso, appare la migrazione del repertorio popolare all'interno di una composizione per arpa, strumento che può essere definito di nicchia se paragonato al pianoforte e alla diffusione che quest'ultimo vanta all'interno del salotto aristocratico e borghese dell'Ottocento. Essa si delinea come tappa di un cammino ideale, che partendo dalla pratica spontanea di tradizione orale, attraverso la circolazione delle raccolte a stampa del primo ottocento, dissemina la canzone napoletana all'interno di contesti e generi musicali molto diversi con notevole ampliamento del suo significato simbolico.

Schedare per credere.

*Analisi dei repertori della canzone napoletana
per la configurazione di una scheda condivisa*

di CARLA CONTI

Il mio intervento si basa su uno studio longitudinale e in questa sede parlerò della sua componente retrospettiva effettuata con dati del passato, in quanto i materiali d'indagine presi in esame sono gli spartiti otto/novecenteschi dei repertori della canzone napoletana.

Il titolo si propone di indirizzare il complesso di un processo di analisi, al di là degli scopi archivistici.

Schedare per credere, pertanto il fine è credere, ma a cosa? Credere a dei materiali musicali a stampa e darli come autentici, come *realia* dunque, nonostante la loro “veste sonora” presenti molte varianti e di questo si caratterizzi nel corso della sua storia.

Se si prova a cercare in rete, infatti, un brano del repertorio vocale napoletano non teatrale, per così dire, e con il testo in napoletano, dell'Ottocento (ma il fenomeno si estende anche al Novecento), si troveranno per alcuni titoli decine e decine di versioni.

Questo fenomeno è comune e pertinente specie a quei repertori musicali, che sono denominati globalmente come *popular music*¹, mentre non accade in altri generi di musica, in particolar modo quelli scritti. Si da il caso che il repertorio di cui ci occupiamo, la canzone napoletana, benché abbia una versione a stampa, si “comporti” poi come un oggetto² di *popular music*, nel suo farsi sonoro, che chiamiamo “veste sonora” proprio per la facilità con cui cambia, come se un corpo reale indossasse di

¹ Cfr. Middleton R., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994 e Fabbri F. (a cura di), *Musiche/Realtà. Generi musicali/Media/Popular Music*, Unicopli, Milano 1989.

² Per una bibliografia di riferimento si veda: Conti C., “Amphion Thebas, Cantus Neapolim”, in *Studi sulla canzone napoletana classica* (a cura di Careri E. e Scialò P.), LIM, Lucca 2008, pp. 313-378.

volta in volta un indumento. Si può dire che siamo di fronte a un oggetto musicale “anfibia” in quanto possiede sia le caratteristiche di un brano a stampa per voce e accompagnamento strumentale (prevalentemente il pianoforte, al pari di quei repertori coevi europei etichettati come musica colta) sia quelle di un prodotto di *popular music*, genere attualmente più presente sul mercato musicale globale. In quanto “oggetto sonoro anfibio” esso possiede la forza del fascino che sta proprio nella sua eccezionalità, in un circolo vizioso/virtuoso a seconda della visuale, che sembra irrisolvibile e che comincia con l’osservazione dei suoi dettagli. D’altro canto, considerare la canzone napoletana un “oggetto sonoro anfibio”, per così dire, può produrre dei risultati solo se si assumono per *autentici*³ entrambi le componenti: il *dato scritto* e la *veste sonora*. Ora il termine *autentico* ha un potere di attrazione a cui è difficile sottrarsi, poiché richiama verità assolute e originarie che, invece, mal si adattano alla natura aerea/aleatoria del suono, alla sua intima essenza. Si pensi che in vari campi *autenticità* è un termine specifico, e in alcuni casi tecnico.

In particolar modo, la nozione di *autenticità* si è affermata in filosofia – dove nel XX secolo, è stata rilanciata dall’esistenzialismo e dalle correnti che ne sono scaturite – in filologia, nell’ermeneutica, o in contesti religiosi, come pure giuridici.

Qui, *autenticità* indica la ricerca del testo così come è stato creato dall’autore, tenendo ben presente che *autore*, per ciò che riguarda un siffatto repertorio, ha un significato ampio e sfaccettato, comprendente spesso figure altrettanto ibride e difficilmente collocabili in modo univoco come professionisti o come dilettanti: raccoglitore/aggiustatore, editore/compositore, poeta/stampatore – solo per citare alcune di queste figure – in un insolito ma fecondo rapporto tra aspetti culturali ed economici.

Se la tentazione è forte a considerare autentico solo ciò che del repertorio delle canzoni napoletane dell’Ottocento, è stato stampato all’epoca, allo stesso modo la realtà sonora ci restituisce, invece, un’*autenticità* di tipo orale, con dinamiche proprie e sostanzialmente differenti da quelle che regolano gli spartiti musicali che, in ogni caso però, attendono sempre il *medium* di un’interpretazione.

³ Cfr. Nattiez J. J., “Interpretazione e autenticità” e Nettl B., “Autenticità nella musica occidentale e non occidentale”, in *Enciclopedia della musica*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002.

Prendere atto della natura anfibia di questi materiali musicali evita l'errore di sancire una frattura tra le sue componenti⁴: scritta e sonora. Contemplare insieme l'attendibilità del "dato scritto" e il valore comunicativo della "veste sonora", però, non vuol dire non tenere separati i due momenti di analisi che necessitano di metodologie e competenze individualizzate prima ancora che differenti⁵.

Parlare dunque di un testo musicale, nel caso della canzone napoletana, ha significato se è riconducibile a quella che Derrida chiama "testualità generale", caratterizzata da una disseminazione⁶ e che configura il testo medesimo come una serie di innesti e di ibridazioni. Questo perché ogni testo costituisce un'illimitata disseminazione che è per sua natura inserita in un contesto e, al tempo stesso è però decontestualizzabile, poiché vive nell'infinita possibilità di assegnazione di una destinazione definitiva e definita.

La canzone napoletana così intesa è sempre rinvio, traccia di un'assenza a seconda se si procede dallo sguardo all'ascolto o viceversa dall'orecchio all'occhio.

Ora il punto, infatti, non è lavorare a una distinzione tra situazioni e significati falsi e veri, artificiali ed autentici, in quanto il criterio fondante, per questi materiali, diventa la loro condivisione da parte dei fruitori.

I "materiali sonori anfibi" in questione, allora, possono essere oggetto tanto di studio analitico-grammaticale: basato sul "dato scritto" che è nato per un *élite* colta che padroneggiava lo spartito, quanto di un'approccio basato sulla "veste sonora", concentrato sull'oralità tecnologizzata, diremmo, che attiene alle versioni oggi disponibili su supporti sia analogici che digitali.

L'ottica costruttivista e quella strutturalista, non si escludono ma, semmai, si integrano secondo la lezione⁷ di Pierre Bourdieu.

Il mio studio si interessa, infatti, a entrambi i poli di una siffatta *autenticità*.

In questa sede tratterò di quella legata al "dato scritto", riservando le dinamiche della "veste sonora", cioè della componente prospettica dello studio stesso, al prossimo incontro del Gruppo di Studio sulla Canzone Napoletana.

⁴ Si pensi alla distanza che si è venuta a creare, ad esempio, tra la glottodidattica e la linguistica testuale.

⁵ Cfr. Stockman D., "Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures", in *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, (a cura di Bruno Nettl e Philip V. Bohlman), University of Chicago Press, Chicago 1991, pp. 318-341.

⁶ Derrida J., *La disseminazione*, (a cura di Silvano Petrosino), Jaca book, Milano 1989.

⁷ Cfr. Bourdieu P., *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2004.

Il “dato scritto” è lo spartito che porta in primo piano un sistema di tracce (da intendersi link come nel linguaggio ipertestuale) e traccia di un’assenza⁸: l’impossibilità di legare

Più che di spartito bisogna parlare, nel caso della canzone napoletana, di forme di spartito in funzione della destinazione d’uso. Le case editrici, specie nel XIX secolo, si specializzarono nella produzione di canzoni napoletane e melodie caratteristiche, in forma di spartito per voce e pianoforte, senza dimenticare una gran quantità di stampatori che diffondevano gli stessi “oggetti sonori” in forma di *copiulle*, i cosiddetti *fogli d’album*, *album blatter*, in cui compariva solo la linea del canto con le parole del testo da cantare.

L’economia legata alla stampa musicale era determinante al punto che spesso anche gli spettacoli, primo fra tutti la festa delle canzoni per eccellenza la Piedigrotta, così come i concerti nelle sale cittadine, erano organizzati per far conoscere nuovi autori e nuovi brani. Si pensi al concerto come modalità di promozione di un *oggetto sonoro* la cui acquisizione – prima dell’epoca della registrazione e riproduzione sonora – era solo tramite spartito cartaceo. Verso la fine del XIX secolo concerti di questo tipo, talvolta molto eclettici, come quelli organizzati da Clausetti che a Napoli era il rappresentante di Ricordi, servivano a promuovere artisti emergenti. Il concerto, dunque, come attività complementare alla vendita di libri, sovente vero obiettivo del processo economico.

Due sono le ragioni fondamentali che hanno portato alla stesura di un modello di scheda: la prima scelta è di tipo sistematico e la seconda di ordine metodologico. La prima scelta è sistematica perché considera questo repertorio come un “corpus unitario” e ciò permette di applicare a tutti i brani lo stesso criterio analitico. La seconda scelta è di tipo metodologico, in quanto attiene alle chiavi per acquisire, non tanto una grande quantità di dati, quanto invece, ‘dati più intelligenti’.

Ho individuato venti campi per la scheda, alcuni dei quali hanno dei sotto-campi, in quanto la composizione musicale scritta che privilegia dunque il canale visivo, proprio per l’assenza fisica del destinatario costringe ad una maggiore completezza e precisione nella sua stesura.

⁸ Derrida, J., *La scrittura e la differenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1990.

Scheda Esempio

Dati editoriali			
1	Titolo:	(Sottotitolo:	
2	Autori (Musica:	(Testo:	
3	Indicazioni di pubblicazione (Edizione:	(Anno:	(Prezzo:
4	Dedica		
Dati musicali			
5	Andamento:		
6	Chiavi:		
7	Numero di voci:		
8	Sistema sonoro di riferimento:		
9	Tempo:		
10	Indicazioni per l'esecuzione (Agogica:	(Dinamica:	
11	Pattern ritmici:		
12	Estensione vocale:		
13	Dimensione melodica (Incipit:	(Profilo:	(Elementi:
14	Dimensione verticale:		
15	Dimensione dell'accompagnamento:		
16	Struttura formale musicale:		
Dati testuali			
17a	Incipit del testo:		
17b	Struttura formale testuale:		
17c	Livello grammaticale:		
17d	Livello stilistico/retorico:		
17e	Livello tematico:		
Dati risultanti			
18	Musica/testo (Verso/Frase musicale: (Parola chiave /Melodia: s		
19	Idioletto:		
20	Segnalazioni (Refusi: (Correzioni:		

Quattro i campi riservati ai dati editoriali: il titolo a cui spesso si affianca un sottotitolo indicativo per il sottogenere: *canzonetta d'occasione, arietta, dettino, barcarola, serenata*, etc. Le indicazioni dell'edizione, con l'anno, spesso il prezzo, come pure la dedica. Si consideri il campo 3 riferito ad esempio alle Raccolte, al numero progressivo, che identifica un brano specifico.

Dodici campi sono dedicati alla musica: alcuni riportati sullo spartito (chiavi e tempo innanzitutto) e altri ricavabili dall'analisi (estensione vocale, pattern ritmici ricorrenti, armonie caratterizzanti). Da notare il campo 6 riferito al canto, in quanto gli strumenti non presentano variazioni. G2 = chiave di sol, di violino, C1 = soprano, F4 = basso; il campo 8 alterazioni (b= bemolle; x= diesis), il campo 12 (ad esempio: il Do centrale è Do3, Sol3 è una quinta sopra il Do centrale: 390 Hz, il Sol 4 è il secondo sopra il Do centrale 780 Hz), il campo 13: *abbellimenti, appoggiature, ritardi, ricorrenza di determinati intervalli*, il campo 15 dimensione dell'accompagnamento: *arpeggi, bassi albertini, accordi*

Un campo dedicato al testo (dall'incipit testuale al tema contenuto), con cinque sottocampi tra cui: 17b) *forma strofica, forma canzone, etc.*; 17c) *morfologia, sintassi della frase, sintassi del periodo*, 17d) *figure retoriche, scelte lessicali* e il 17e) *argomenti, tematiche, contesti*

Tre campi riservati alle loro connessioni (specie il rapporto tra la parola-chiave, lo slogan testuale e la melodia, senza dimenticare eventuali refusi o correzioni indispensabili per l'esecuzione).

Riguardo alla necessità di contemplare indicazioni molto dettagliate, valga un solo esempio di una canzone di cui abbiamo reperito due edizioni a stampa: *Lo pescatore de coralle* dalla settima raccolta *Le Brezze marine* di Francesco Florimo, poesia di Achille De Lauzieres, dedicato alla «sig.a Duchessa di Lavello», per la stampa di Girard con numero progressivo 7422, inserito nella pubblicazione del 1846, al costo di «15 Grani». Questa versione è esattamente identica alla ristampa nella collezione *Florimo per Camera* pubblicazione registrata il 30 ottobre 1865, nell'archivio del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, secondo la legge del 25 Giugno 1865. Lo spartito è invariato tranne che nel prezzo di 1,5 Lire. Ora visto che nel 1861 il cambio imposto dai piemontesi era 1 ducato = 4,25 lire e con la legge n° 786 dell'agosto 1862 sancì

definitivamente la conversione ducato-lira, il prezzo risulta più che duplicato potremmo dire, con un aumento stimato all'incirca del 150%.

In modo particolare, le connessioni tra la musica e le parole sono imprescindibili poiché, come ho avuto già modo di dire, considero la canzone napoletana come altri esempi di unione inscindibile di parola e canto (pensiamo al *lied* tedesco) un “oggetto estetico bimodale”⁹ e oggi aggiungo “anfibo”, che nella connessione tra musica e testo realizza il dato di maggiore originalità, riconoscibilità.

In appendice riportiamo la scheda con degli esempi che riguardano i *Passatempi musicali. Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc.* di Guillaume Cottrau, pubblicati a partire dalla metà degli anni venti dell'Ottocento. La scelta di un repertorio omogeneo permette di evidenziare quanto i tratti specifici siano determinanti per l'analisi¹⁰.

Una scheda siffatta risponde a molte esigenze per formulare ipotesi su questo repertorio ma c'è da dire che essa è da confrontarsi con un'altra tipologia di scheda – a cui sto lavorando¹¹ –, relativa ai dati della “veste sonora”. Le applicazioni sulla combinazione dei dati delle due schede, infatti, hanno già avuto significativi riscontri al livello di ricerca empirica.

Solo dalla sinergia dei dati così ottenuti, possono individuarsi delle funzioni che attengono a questo “oggetto estetico bimodale anfibo” e poiché la struttura governa le funzioni, ci interessano quelle destinazioni legate alla trasmissione e in special modo ai fini dell'apprendimento. *Apprendimento* nella sua accezione di afferrare qualcosa, impossessarsene, è qui inteso innanzitutto, come condivisione da parte del pubblico, che è poi il tratto *popular* a cui si accennava all'inizio.

Questo oggetto estetico bimodale e anfibo è, per sua vocazione, funzionale al rilevamento di contenuti culturali.

⁹ Ho trattato il tema nel corso del convegno “Canzone a Napoli nel primo Ottocento”, Salerno 16-17 marzo 2011, con un intervento dal titolo “Fenestra tricolore. Noi cantavamo i *Passatempi musicali* di Guillaume Cottrau”.

¹⁰ Per una consultazione con la versione moderna si vedano i sei volumi editi da Ut Orpheus, Bologna 1998-2012 (I a cura di Ignazio Macchiarella, II-VI a cura di Anita Pesce).

¹¹ Si veda di seguito il saggio “*Canzone appassionata* di E. A. Mario - 90 anni tra identità e significati”.

Abbiamo detto, inoltre, che è un materiale autentico benché non sia sempre ed esclusivamente l'elaborazione di un singolo artista. Esso è anche un "precipitato di una cultura", più spesso di un particolare momento storico, si pensi, ad esempio, a tutta la corrente delle canzoni che "pubblicizzano" la città o di quelle sul ruolo della donna, o a quelle legate alla nascente idea di unità nazionale. Con attività di raffronto sincronico e diacronico si possono, da un lato leggere dei testi poetico/musicali "distanti" cronologicamente, e scoprire quelle continuità che "legano", pur con ovvie differenziazioni, artisti vissuti in diverse epoche; dall'altro si possono cogliere somiglianze e differenze, in modo più motivato, tra l'elaborazione artistica dei medesimi elementi in autori appartenenti alla stessa cultura o a culture differenti; da un altro ancora si possono cercare attivamente quei legami nello spazio e nel tempo che rendono alcuni temi degli *universalia* nella canzone napoletana, anche quella autorale successiva. I temi più ricorrenti sono: l'amore, la Guerra – anzi le guerre visto che sono tutte presenti fino alla Seconda Guerra Mondiale –, la morte, l'immagine della città di Napoli, i cambiamenti nell'urbanistica, i costumi e le mode.

Un secondo elemento è la funzione relativa all'apprendimento musicale. Il fatto che la canzone si presti a vari tipi di "lettura" e di ascolto e a diverse ripetizioni e che la fruizione ripetuta (ascolto/interpretazione/analisi) generi normalmente piacere è sicuramente un vantaggio per l'apprendimento dei suoi contenuti musicali. La ricorrenza di alcuni procedimenti compositivi (intervalli usati, stereotipi ritmici, tipologie dell'accompagnamento, modulazioni, etc.) evidenziati in un lavoro di analisi, consente di investigare e capire ai fini dell'apprendimento, nei più ampi contesti di didattica musicale.

Un'altra funzione concerne la conoscenza della lingua napoletana, laddove oltre alla quantità di lessico e di elementi grammaticali, nella canzone napoletana si trovano modi di dire, espressioni gergali, regionalismi, strutture linguistiche, uso di frasi fatte. Spesso in un unico testo di canzone convivono livelli stilistici differenti i quali rappresentano una ricchezza, che possono quindi dare avvio ai più svariati percorsi didattici a seconda del tipo d'utenza e del livello di competenza linguistica del gruppo con cui si opera.

La caratteristica saliente dello studio finalizzato all'analisi (considerando anche la parte dell'ascolto) si basa sulla reiterazione frequente di alcuni processi. Essa connota situazioni di apprendimento "spontaneo", privo di un *input* eterodiretto o di un lavoro

specifico sul piano linguistico. Tale reiterazione risulta gradevole ed è quindi proponibile il lavoro sul medesimo *input* anche per tempi prolungati, al fine di creare le basi naturali – neuronali, diremmo – sia per l'apprendimento linguistico, che per l'apprendimento musicale: la canzone funzionerebbe pertanto come un attivatore involontario del LAD (Learning Aim Database) che trasforma l'*input*, e non solo l'input comprensibile, in *intake*.

Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica

di GIORGIO RUBERTI

In queste pagine verrà esposta e discussa la metodologia analitica che il sottoscritto sta adoperando ai fini della realizzazione del progetto denominato *Analisi stilistica della canzone napoletana classica* del Dipartimento di Discipline storiche dell'Università Federico II di Napoli (anni 2011-2013). La necessità di avviare un simile progetto è derivata sia da un dato oggettivo sia da un avvenimento particolare. Il dato oggettivo è la quasi totale assenza nell'ambito della letteratura critica sulla canzone napoletana di studi analitici¹, e a tal proposito vorrei subito citare Massimo Privitera: «Gli studi sulla canzone napoletana sono alquanto variegati, sia nella qualità sia nello stile: si va dal saggio erudito alla prosa d'arte, dalla memorialistica alla cronaca giornalistica, etc. Tuttavia sono accomunati dal fatto che prestano grande attenzione alla poesia e all'aneddotica, mentre ben poca ne riservano alla musica»². Poco più avanti lo stesso Privitera ammette che negli ultimi anni qualcosa in direzione dell'analisi — sia pure poco — è stato fatto, e cita alcune tesi di laurea e di dottorato, alcuni saggi del volume *Studi sulla canzone napoletana classica*³, e l'ultimo libro di Gianfranco Plenizio⁴.

L'avvenimento particolare, invece, è stato l'animato dibattito registrato a margine del primo convegno del Centro Studi Canzone Napoletana (Napoli, 4-5 giugno 2010), quando si scontrarono due idee diverse d'intendere la tipicità della melodia napoletana relativamente alla categoria della napoletanità. Non entro nel merito dei contenuti, che

¹ Per un resoconto bibliografico sulla canzone napoletana si veda G. Ruberti, "Bibliografia sulla canzone napoletana", *Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana*, n. 1/2011, pp. 113-126.

² M. Privitera, "«Ogne canzona tene 'o ritornello». Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane", *Ibid.*, p. 9.

³ E. Careri, P. Scialò (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca 2008.

⁴ G. Plenizio, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli 2009.

tuttavia possono essere ricostruiti attraverso la lettura degli atti di quel convegno⁵, ma di certo quella discussione sarebbe stata meno controversa se i suoi protagonisti avessero potuto basare le proprie osservazioni su quelle dettagliate informazioni intorno allo stile musicale delle canzoni napoletane che solo l'analisi — ad oggi carente — può fornire.

Comunque tengo a precisare sin da subito che l'interesse del progetto qui illustrato non è rappresentato dalla napoletanità, o meglio, questa non costituisce l'obiettivo analitico primario. Oltre alla determinazione qualitativa e quantitativa delle modalità poetico-musicali in cui ha trovato realizzazione il *color locale* partenopeo⁶, lo scopo di questo lavoro è puramente analitico, cioè finalizzato ad una più approfondita conoscenza della canzone napoletana come testo.

Ora — altra questione — non sono certamente io a dover giustificare l'utilità dell'analisi testuale, ossia degli spartiti, relativamente ad un genere quale la canzone. Richard Middleton, nel suo fondamentale *Studiare la popular music*, dopo aver evidenziato i limiti e le conseguenze spesso dannose di un approccio "musicologico" che pone la notazione al centro dell'interesse dello studioso, scrive: «Naturalmente [...] molte forme di popular music sono state e sono tuttora in forma scritta. Finché è così, la difficoltà non è assoluta, e può essere lecito utilizzare queste partiture o spartiti come si presentano»⁷. È superfluo in questa sede ricordare almeno i recenti studi di Raffaele Di Mauro — oltre a quello già citato di Plenizio — che hanno descritto l'evoluzione della canzone napoletana da genere di tradizione orale ad autoriale, con musicisti e poeti professionisti che dagli ultimi decenni dell'Ottocento apposero la propria firma in calce a spartiti impiegati dalle case

⁵ Il lettore interessato a tale dibattito ha la possibilità di ricostruirlo attraverso la lettura degli atti di quel convegno (*La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, Napoli 4-5 giugno 2010), pubblicati nel citato primo *Quaderno del Centro Studi* (vedi nota 1). Con particolare riferimento ai testi di F. Giannattasio, "Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana", pp. 107-112; G. Ruberti, "Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento", pp. 35-52; G. Vacca, "Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana", pp. 97-106.

⁶ Condivido del tutto la tesi di chi interpreta — Giannattasio, Vacca, Stazio — la napoletanità quale una costruzione culturale sia di critici e storici sia di autori che tutti insieme, per una serie di ragioni non strettamente artistiche, operarono un processo di «cristallizzazione» di forme poetico-musicali. Aggiungerei solo che in questa costruzione va anche intravista la realizzazione poetica della categoria verista del colore locale, similmente a ciò che stava avvenendo nel coevo teatro d'opera.

⁷ R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 155.

editrici quale primo strumento di diffusione e promozione⁸. A ciò vorrei aggiungere che in un approccio di studio alla canzone napoletana classica necessariamente multi e interdisciplinare l'analisi del testo deve rappresentare la base di partenza: se gli spartiti di queste canzoni costituiscono una sorta di canovaccio — «un mezzo di pronostico o un riferimento marginale», per dirla ancora con Middleton — allora la loro analisi diventa propedeutica a quella — auspicabile da parte di studiosi di vocalità e di discografia della canzone napoletana — delle differenze interpretative che inevitabilmente distinguono le diverse incisioni reperibili di un determinato brano.

Ad ogni modo la scheda qui utilizzata per l'analisi delle canzoni napoletane classiche è stata pensata e concepita con la costante consapevolezza che il «testo “ultimo” di una canzone non è lo spartito, bensì l'interpretazione con tutte le sue possibili varianti e tutta l'influenza del contesto esecutivo»⁹. La scheda, cioè, non contempla i cosiddetti «parametri non notazionabili»¹⁰ legati alla sfera della sonorità, pertanto non si occupa di quegli aspetti strettamente connessi alla singola *performance* esecutiva quali vocalità e arrangiamenti strumentali. Viceversa, essa consente di ottenere informazioni relativamente a tutti quei parametri (notazionabili) che ciascuna interpretazione, per quanto differente dalle altre, non può non tenere in considerazione. Pertanto ogni singola voce della scheda riporta della canzone oggetto d'analisi dati potenzialmente invariabili, e confutabili solo a fronte di un'interpretazione eccessivamente — e indebitamente, aggiungerei — arbitraria (relativamente al parametro melodia, ad esempio, cambiarne il profilo, il movimento o il gesto melodico significa semplicemente trasformare il motivo originario in uno diverso, con conseguenze determinanti sull'identità del brano).

Per illustrare dettagliatamente il funzionamento della scheda analitica, leggiamone una applicata allo spartito di *Serenatella nera* riportato qui di seguito:

⁸ R. Di Mauro, «Il caso *Fenesta che lucive*: un enigma ‘quasi’ risolto», in E. Careri, P. Scialò (a cura di), *op. cit.*, pp. 195-240.

⁹ G. Ruberti, ««'O mare canta»: canzoni napoletane marinesche tra Ottocento e Novecento», *Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana*, n. 2/2012, pp. 49-60.

¹⁰ R. Middleton, *op. cit.*, p. 155.

Figura 1: *spartito di Serenatella nera*

Serenatella nera

Versi di FERD. RUSSO Musica di E. DI CARUA e S. GAMBARELLA

All.^{to} mod.^{to}

PIANO

CANTO

Su - lagnaè'a stra - ta su - lagno è'o

co - re e st'uoecchie chiagnere nun pon - no cchiu 'O cie - lo è

ni - ro tut - to e du - lo - re a sta fe - ne - sta ce man - che

Visitate i Grandi Magazzini Miccio & C.® (trasformata)
Elegantissimi Cappelli per Signora su nostri modelli esclusivi

Serenatella nera

meno mosso
tu Ah! si pu-tis-se ntennere co-re ca nua me
mf *p*
sien-te 'o strazio e sti la-mien-te ca l'a-ne-ma te *rall:*
da Te sen-tar-ris-se mo-ve-re tut-ta a cum-pas-si - *tratt:*
- o - ne..... pe che-stapas-si o - ne ca-di-spe-ra me fa *mf*
col canto *ff* D.C.
Serenatella nera

Unione delle Fabbriche Miccio & C.° (trasformata)
Ricchi Assortimenti in Lanerie e Cotonerie

Titolo: <i>Serenatella nera</i>	Editore: Bideri
Sottotitolo: assenza	Luogo pubblicaz.: Napoli
Autore musica: Di Capua E., Gambardella S.	Anno di composizione: 1903
Autore testo: Russo F.	Versione: canto e pianoforte

Strofa I:

*Sulagna è 'a strata, sulagno è 'o core,
e st'uocchie, chiàgnere, nun pònno cchiù.
'O cielo è niro, tutt'è dulore.
A 'sta fenesta nce manche tu.*

Ritornello I:

*Ah, si putisse 'ntènnere,
core ca nun mme siente,
'o strazio 'e sti lamiente
ca ll'anema te dà.*

*Te sentarrisse smovere
tutt' 'a cumpassione,
pe' chesta passione
ca disperà mme fa.*

Strofa II:

*Da 'o core amaro, p' 'o cielo niro,
vanno 'e suspire penzanno a te.
P' 'a via sulagna, tristo e sperduto,
resto speruto de te vedé.*

Ritornello II:

*Ah, si putesse st'ànema,
ca nun vede cchiù bene,
cunziderà li ppene
ca 'o core tujo mme dà.*

*Se sentarrìa cummòvere
tutt' 'a cumpassione,
pe' chesta passione
ca disperà mme fa.*

Strofa III:

*Tu nun mme siente, 'mmiez'a 'sta via
mme rieste a sbattere, sulo, accusì.
Ma tutt' 'e nnotte, st'ànema mia,
cu nu suspiro, t' 'o vvène a dì.*

Ritornello III:

*Te voglio bene. E st'ànema
ca nun t'ha fatto niente,
'o strazio 'e sti lamiente,
cu 'o sango sujo te dà,*

*speranno 'e te cummòvere
tutt' 'a cumpassione,
pe' chesta passione
ca disperà mme fa.*

Schema metrico: tre stanze con schema strofa/ritornello. Strofa: una quartina di doppi quinari (2-4) a rima alterna, secondo e quarto tronchi; rime: ab'ab'. Ritornello: due quartine di settenari (differenti per schema accentuativo), secondo e terzo a rima baciata, i primi sdrucchioli irrelati e gli ultimi tronchi in rima; rime: c"dde' f"gge'.
--

Categorie tematiche: serenata, amore finito

Contenuto testo: sia la strofa sia il ritornello (diverso nelle 3 stanze) hanno carattere di sfogo lirico

Destinazione del canto: femminile

<p>Chiave e tipo di voce: chiave di violino ordinaria, senza indicazione di registro</p> <p>Tonalità: introduzione re minore; strofa re minore; ritornello re maggiore</p> <p>Metro: 3/4</p> <p>Agogica: allegretto moderato</p> <p>Dinamica: introduzione piano e forte alternantesi, strofa piano, Ritornello piano (B), forte e mezzo forte (B')</p>
<p>Organizzazione formale: stanza 1: introduzione strumentale (9 battute)/strofa/ritornello; stanza 2 e 3 solo parole</p> <p>Sezioni: strofa: A A // ritornello: B B'. Forma di aria</p> <p>Fraseologia: strofa: A [a + b (4+4)] A [a + b (4+4)]; ritornello: B [c + c' (4+4)] B' [c'' + c''' (4+4)]</p> <p>Note: nessuna</p>
<p>Funzioni primarie: cadenziali (circolo delle quinte in B' con sensibile alterata del secondo grado quale nota di passaggio)</p>
<p>Tessitura vocale: generale: sol3-sol4; strofa: la3-fa4; ritornello: sol3-sol4</p> <p>Gesto melodico: strofa: plagale; ritornello: plagale</p> <p>Movimento: strofa: gradi congiunti, note ribattute e salti di terza e quarta; ritornello: come la strofa (con qualche eccezione)</p> <p>Profilo: strofa ondulato; ritornello terrazzato aperto/chiuso (5°/1°)</p> <p>Idiomatismi: secondo grado abbassato in c''</p>
<p>Prosodia: strofa: valori compresi fra la croma e la minima, con prevalenza di semiminime; ritornello: come la strofa, con prevalenza di crome.</p> <p>Influssi tra ritmo verbale e musicale: strofa: quinari intonati con valore più lungo sulla quarta sillaba (/// -/) o quinta sillaba con effetto sincopato (/// /-). ritornello: settenari intonati con valori più lunghi sulla prima sillaba e, con effetto sincopato, sulla settima anziché sesta (-//// /-)</p> <p>Formule di accompagnamento: semiminime</p>
<p>Peculiarità nel rapporto poesia-musica: il profilo ondulato della strofa non è ispirato da parole o frasi verbali; invece potrebbe essere collegato ad esigenze puramente poetiche (napoletanità?), consentendo il “sali-scendi” sul sesto e settimo grado alterato del modo minore armonico. Il titolo non è impiegato come parola-chiave. L’apice melodico è raggiunto nel ritornello, momento di maggiore intensità drammatica</p>

Considerazioni generali: sia sul piano metrico-poetico sia musicale il brano presenta un'accentuata regolarità formale (forma “classica”?): amore non corrisposto, quartine con schema delle rime abbc' deec', forma di aria, 4+4 battute con rapporto di un verso ogni due battute, bifocalità tonale, tratti idiomatici armonici e melodici.

Il primo dei tre tabulati della scheda fornisce informazioni di base relativamente al brano analizzato; il secondo fa riferimento al testo letterario, di cui sono riportati tutti i versi; il terzo ha per oggetto il testo musicale¹¹.

L'anno di composizione — che in questa fase della storia della canzone napoletana coincide, con rarissime eccezioni, con l'anno di pubblicazione — e l'editore sono ricavabili dalle immagini del Fondo canzone napoletana della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca nazionale di Napoli, da cui sono tratti gli spartiti analizzati per questo progetto (*Serenatella nera*, ad esempio, fu pubblicata per la prima volta in un periodico, *Piedigrotta del “Mattino”* edito nel 1903 da Bideri)¹².

Il criterio che ha guidato l'elaborazione del secondo tabulato è stato quello di ottenere attraverso esso dati relativamente sia alla forma del testo letterario (*formula sillabica*, cioè tipi di versi e loro disposizione, schema accentuativo dei metri impiegati, schemi delle rime) sia al suo contenuto (categorie tematiche d'appartenenza, carattere del contenuto, destinatario del canto).

Il terzo tabulato è invece suddiviso in sei riquadri. Il primo riporta informazioni di base, come la tonalità d'impianto con le eventuali modulazioni, il metro, l'indicazione agogica e quelle dinamiche. I successivi quattro sono ciascuno dedicati ai diversi parametri musicali, ad esclusione — come anticipato — della sonorità. Le categorie del parametro formale forniscono informazioni

¹¹ Alcuni termini impiegati per la scheda sono presi in prestito da M. Privitera, *op. cit.*, pp. 9-33, cui si rinvia per i relativi significati (in particolare per stanza, forma aria e gesto melodico). Ne approfitto per ringraziare lo stesso Massimo Privitera ed Enrico Careri per i preziosi suggerimenti che mi hanno dato ai fini della realizzazione della scheda analitica.

¹² Come noto il Fondo canzone napoletana contiene alcune migliaia di spartiti, le cui immagini digitali la Biblioteca nazionale di Napoli ha gentilmente concesso all'Università Federico II per finalità di studio. Da queste immagini risulta che le canzoni del *periodo d'oro* erano pubblicate principalmente attraverso riviste quali *La tavola rotonda* o le *Piedigrotta* dei vari editori, oltre che attraverso spartiti singoli o raccolte.

relativamente all'organizzazione generale del brano (strofica o con ritornello), all'organizzazione interna delle singole sezioni (numero e disposizione delle frasi musicali, e conseguente schema formale), all'organizzazione fraseologica delle frasi musicali (numero di semifrasi e di battute).

Quanto all'armonia, una volta definito il percorso tonale della canzone in una delle voci del primo riquadro, interessa conoscere il tipo di funzioni impiegate, se cadenziali (relazione intervallare di quarta o quinta tra i gradi fondamentali degli accordi) oppure coloristiche o cromatiche (impiego di seste napoletane, alterazioni cromatiche ecc.).

Il quarto riquadro è destinato alla melodia. Per ogni categoria è prevista una distinzione tra strofa e ritornello, in conseguenza del diverso trattamento melodico che di norma caratterizza le due sezioni: l'estensione della tessitura vocale, il *gesto melodico* (ovvero l'impatto emotivo della melodia)¹³, il movimento (la presenza di note ribattute e l'estensione degli intervalli melodici), il profilo della linea vocale e infine, categoria importante ai fini dell'indagine sulla napoletanità, la presenza o meno di idiomatismi melodici (quarto grado aumentato, settimo abbassato, secondo e sesto abbassati quali riflessi melodici dell'impiego della sesta napoletana al basso — altro elemento utile alla definizione quantitativa e qualitativa delle modalità in cui ha trovato realizzazione la categoria estetica della napoletanità).

Il quinto riquadro ha per oggetto il ritmo, di cui fornisce dati relativi al vocabolario dei valori di durata che caratterizzano il canto (sempre con distinzione tra strofa e ritornello), alla pronuncia ritmico-melodica dei metri poetici (con attenzione al rispetto dello schema accentuativo del verso mediante l'analisi della prosodia melodica), alle modalità di accompagnamento del canto.

La relazione tra poesia e musica è oggetto di un ultimo riquadro in cui sono indicati i profili melodici ispirati da parole o frasi verbali (il nesso tra il profilo ondulato della melodia e la tematica marinaresca del testo letterario, ad esempio), l'efficacia chiarificatrice di parole-chiave nella scrittura musicale (quali il titolo),

¹³ La melodia *plagale*, che procedendo da dominante a dominante tende a ruotare intorno alla tonica, mostra un carattere meno estroverso di quella *autentica*, che muovendosi da tonica a tonica evidenzia uno slancio mancante alla prima. Di conseguenza la melodia plagale si adatta bene a testi di carattere narrativo, l'altra a testi di carattere lirico.

le svolte armoniche o tonali evocate dal testo (ad esempio se il passaggio al tono parallelo che spesso si registra col passaggio dalla strofa al ritornello è giustificato o meno in termini drammaturgico-musicali).

Una voce esterna alla scheda permette alcune considerazioni generali relative al brano analizzato, con eventuali riferimenti a canzoni già schedate.

La fase successiva a questo lavoro di schedatura prevede — per così dire — la “somma” delle singole schede analitiche in un'unica scheda sintetica che per ciascuna categoria di ogni parametro consente di pervenire a conclusioni stilistiche su base statistica. La produzione di Salvatore Gambardella (1873-1913) è stata la prima ad essere oggetto di questo tipo di indagine; di tale musicista sono state selezionate trentasette canzoni sulla base di determinati criteri¹⁴. Innanzitutto, il criterio della popolarità: il grande successo di una canzone, che si misura nei termini della sua diffusione, può essere stabilito contando sia il numero delle sue edizioni presenti nel Fondo della Lucchesi Palli sia il numero delle sue incisioni esistenti nell'Archivio sonoro della canzone napoletana della sede Rai di Napoli. *Serenatella nera*, ad esempio, non fu un successo paragonabile a *'O marenariello* oppure a *Pusilleco addiruso*, ma dovette godere di una discreta popolarità dal momento che di questo brano si registrano quattro edizioni cartacee e sette discografiche.

Criterio di selezione speculare alla popolarità è quello della non-popolarità del brano: a mio avviso, ai fini delle conclusioni stilistiche cui aspira questo studio

¹⁴ Qui di seguito è riportato l'elenco delle canzoni analizzate e schedate, con indicati tra parentesi anno di pubblicazione e autore dei versi: *A canzone d' 'o marenare* (1911, Califano), *'A lettera amirosa* (1907, Califano), *Ammore nuovo* (1898, Capurro), *A nenna mia!* (1910, Irace), *'A partenza* (1900, Califano), *'A ritirata d' 'a fanteria* (1892, Faggiuto), *'A serenata d' 'e stelle* (1914, Cinquegrana), *'A stella mia si tu!* (1912, Russo), *Canzuncella d' 'o core* (1913 ma pubblicata per la prima volta nel 1948, De Mura), *Comme facette mammeta?* (1906, Capaldo), *Dint' 'a varca cu tte!* (1908, Califano), *'E capille 'e Carmenella* (1900, Capurro), *'E Zampugnare* (1907, Capaldo), *Fronn' 'e viola* (1897, Califano), *FUTURELLA* (1896, Cinquegrana), *L'ammore sincero* (1913, Russo), *Ll'arte d' 'o sole* (1908, Capaldo), *L'ora cuieta* (1912, Capurro), *Madama Chichierchia* (1903, Califano), *Nannina palomma* (1902, Di Giacomo), *Napule!*, (? , Califano), *Napule!* (II), (1899, Califano), *Nun me vuò bbene!* (1906, Califano), *'O destino mio!* (1900, Califano), *'O marenariello* (1893, Ottaviano), *'O piscatore 'e Mergellina* (1914, Califano), *Pe' ll'urdema vota...* (1909, Califano), *Pusilleco addiruso!* (1904, Murolo), *Quanno tramonta 'o sole...* (1911, Russo), *Quanto si 'nfama!* (1906, Califano), *Serenata a Surriento* (1907, Califano), *Serenatella nera* (1903, Russo-Di Capua coautore musica), *Si chiagnere me siente...* (1907, Bovio, Murolo coautori testo letterario), *Tarantella d' 'e vase* (1905, FerraroCorrera), *Torna Caruli!* (1899, Califano), *Tu sola!* (1906, Russo), *Viva Napule!*, (1901, Califano).

può essere interessante capire cosa distingue in termini di linguaggio poetico-musicale canzoni dai destini opposti quanto a popolarità¹⁵.

Altro criterio è stato quello dell'autorevolezza dell'autore del testo letterario. Nel caso specifico di Gambardella, oltre ai brani i cui versi furono scritti dai vari Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo o Libero Bovio, è stato dato ampio spazio (sedici brani su trentasette) alle canzoni firmate per la parte letteraria da Aniello Califano, principale collaboratore del musicista.

Infine, quello cronologico è stato un ulteriore criterio di selezione utile a stabilire in quali modalità si è evoluto lo stile di Gambardella passando dalla sua prima canzone (*'A ritirata d''a fanteria*, del 1892, e non — come comunemente creduto — *'O marennariello*, del 1893) alle ultime (*Quanno tramonta 'o sole*, *L'ammore sincero*, *Canzuncella d' 'o core*).

Qui di seguito è riportata la scheda sintetica delle canzoni di Gambardella analizzate:

Titolo: 37	Editore: Bideri (25), Marengo (1), Polyphon (6), Ricordi (5)
Sottotitolo: 5	Luogo pubblicaz.: Napoli (32), Milano (5)
Autore musica: Gambardella (36), Gambardella-Di Capua (1)	Anno di composizione: 1892-1911
Autore testo: Bovio-Murolo (1), Califano (16), Capaldo (3), Capurro (3), Cinquegrana (2), De Mura (1), Di Giacomo (1), Faggiuto (1), Ferraro-Correra (1), Irace (1), Murolo (1), Ottaviano (1), Russo (5)	Versione: canto e pianoforte (36), pianoforte (1)

¹⁵ Per questo motivo l'analisi delle canzoni di Gambardella non è stata limitata solo a quelle più note — che ad ogni modo da sole non avrebbero consentito di raggiungere un numero sufficiente ad un'indagine stilistica. Viceversa, si è limitato quanto più possibile il numero delle canzoni da *café-chantant*, pertanto è capitato di dover escludere canzoni di grande successo, quali *Ninì Tirabusciò*, appartenenti a questo sottogenere.

Testi letterari

Schema metrico

Stanze con schema strofa/ritornello: due (6); tre (29); quattro (1)

Stanze indivisibili: tre (1)

Strofa: *Una parte* (15): quartina di settenari (1); quartina di decasillabi (2); quartina di endecasillabi (5); quartina di doppi quinari (1); sestina di endecasillabi (2); quartina irregolare (2); sestina irregolare (1); versi liberi (1)

Due parti (21): quartine di quadrisillabi (1); quartine di senari (2); quartine di settenari (6); quartine di ottonari (7); quartine di decasillabi (3); quartine di endecasillabi (1); quartine irregolari (1)

Ritornello: *Una parte* (22): distico di settenari (1); quartina di quinari (1); quartina di settenari (3); quartina di ottonari (1); quartina di endecasillabi (2); quartina di doppi quinari (3); quartina irregolare (7); terzina irregolare (2); sestina irregolare (1); versi liberi (1)

Due parti (14): quartine di quinari (2); quartine di settenari (3); quartine di ottonari (2); terzine irregolari (1); quartine irregolari (7)

Tipi verso: bisillabo (1); trisillabo (1); quadrisillabo (3); quinario (8); senario (7); settenario (23) [2 (1-4-6), 5 (3-6), 16 (2-4-6)]; ottonario (13); novenario (6); decasillabo (8); endecasillabo (13) [7 (2-4-6-8-10), 5 (1-4-6-8-10), 1 (1-4-7-10)]; doppio quinario (9); doppio senario (1)

Schema rime strofa: alternata (8); baciata (5); abbc' deec' (12); varie (11) [abac' dedc' (2), abbc' (4); abac' (1), aabc' (1)]

Schema rime ritornello: alternata (9); baciata (10); varie (18)

Schema rime stanza indivisibile: varie (1)

<p>Categorie tematiche:</p> <p>amore (4)</p> <p>amore corrisposto (6), amore fisico (4)</p> <p>amore non corrisposto (4), amore desiderato (3), amore finito (9), amore tradito (1), amore tragico (1)</p> <p>distacco (3), leva (3)</p> <p>paesaggio (8), mare (3)</p> <p>serenata (3)</p> <p>nostalgia (1)</p> <p>varie (2)</p>
<p>Contenuto testo:</p> <p><i>strofa</i>: lirismo (15); narrazione (8); descrizione (4); bozzettismo (9)</p> <p><i>ritornello</i>: lirismo (28); narrazione (2); descrizione (1); bozzettismo (5)</p> <p><i>stanza indivisibile</i>: bozzettismo (1)</p> <p>Destinazione del canto:</p> <p>femminile (23), maschile (2), neutra (12)</p>

Testi musicali

<p>Chiave e tipo di voce:</p> <p>chiave di violino ordinaria (37), senza indicazioni di registro (36)</p> <p>Tonalità:</p> <p><i>Lineare</i> (23): Re + (10, di cui 2 momentanee modulazioni a La +), Sol + (5, di cui 1 momentanea modulazione a Re +), Fa + (5, di cui 2 momentanee modulazioni a Do +), Mi + (1), Si b + (1), La - (1)</p> <p><i>Bifocale</i> (14): Sol -/Sol + (9), Re -/Re + (3), Fa -/Fa + (2)</p> <p>Metro:</p> <p>6/8 (21), 3/4 (13), 2/4 (8)</p> <p>Agogica:</p> <p>allegro (15), andante (11), tarantella (3), largo (2), moderato (2), valzer (2), marcia (1)</p>
--

<p>Dinamica:</p> <p>introduzione <i>f</i>(23), <i>p</i> (12), <i>mf</i> (8)</p> <p>strofa <i>p</i> (26), <i>f</i>(15), <i>mf</i> (3)</p> <p>ritornello <i>f</i>(25), <i>p</i> (20), <i>mf</i>(4)</p>
<p>Organizzazione formale:</p> <p>introduzione [4bb (3), 5bb (2), 6bb (3), 8bb (13), 9bb (7), 10bb (4), 11bb (1), 12bb (1), 16bb (1)]/strofa/ritornello (35) /coda (11), introduzione [10bb (1), 13bb (1)]/sezione indivisibile (2)</p> <p>Sezione/i:</p> <p>forma di aria: 28 [AA'/BB' (11), AB//CC' (4), AA//BB' (4), AA//BC (4), AA//A'A" (1), AA//A"B (1), AAX//CC' (1), AB//CD (1), ABC//DD' (1)], bar form: 6 [AA//B (3), AB//C (2), AA//B (1)], forma rondò: 1 (AABA'C), forma canzone: 2 [aaBa' (1), AA'BA" (1)]</p> <p>Fraseologia:</p> <p>strofa: 4+4 (3), 8+8 (22), 16+16 (7), 14+12 (1), 12+6 (1), 8+8+8 (1)</p> <p>ritornello: 4+4 (2), 8+8 (18), 16+16 (4), 9+9 (1), 4+5 (1), 12+7 (1), 12+12 (1), 6+5 (1), 16 (3), 8 (3)</p> <p>sezione: 8+8 (2)</p>
<p>Funzioni primarie:</p> <p>cadenziali: II-V-I (8), VI-II-V-I (16)</p> <p>coloristiche: Sn (2), 3^a min IV (4), 5^a dim V (1)</p> <p>cromatiche: cromatismo (7), sensibile alterata II in circolo quinte (15), sensibile alterata V in II-V-I (6)</p>

Tessitura vocale:

generale: 6^a (1), 7^a (3), 8^a (11), 9^a (9), 10^a (10), 16^a (1), 17^a (2)

strofa: 4^a (1), 5^a (3), 6^a (4), 7^a (7), 8^a (5), 9^a (9), 10^a (5), 16^a (1)

ritornello: 6^a (3), 7^a (10), 8^a (13), 9^a (6), 10^a (3)

Gesto melodico:

strofa: plagale (9), autentico (26)

ritornello: plagale (10), autentico (25)

sezione: plagale (1), autentico (1)

Movimento:

strofa: articolato (22) [4^a (12), 5^a (5), 6^a (5), 8^a (3)], gradi congiunti (13)

ritornello: articolato (23) [4^a (17), 5^a (9), 6^a (5)], gradi congiunti (12)

sezione: gradi congiunti (2)

Profilo:

strofa: aperto/chiuso (19) [2°/1° (1), 3°/1° (10), 4°/1° (1), 5°/1° (6), 6°/1° (1)], ondulato (21), terrazzato (15), chant (1), assiale (3) [3° (1), 5° (1), 7° (1)]

ritornello: aperto/chiuso (31) [2°/1° (1), 3°/1° (16), 4°/1° (1), 5°/1° (10), 6°/1° (2), 7°/1° (1)], ondulato (15), terrazzato (9), assiale (2) [5° (2)]

sezione: aperto/chiuso (2) [2°/1° (1), 5°/1° (1)], ondulato (1), terrazzato (1)

Idiomatismi:

4°+ (7), 2°- (2), 6°- (3), 7°- (3), 7°+/- (4)

<p>Prosodia:</p> <p>valori strofa: fra semicroma e semiminima (2), fra semicroma e minima (5), fra croma e minima (18), crome (1), crome e semiminime (8), semiminime e minime (1)</p> <p>valori ritornello: fra semicroma e semiminima (4), fra semicroma e minima (5), fra croma e minima (16), crome e semiminime (9), semiminime e minime (1)</p> <p>valori sezione: fra croma e minima (2)</p> <p>Influssi tra ritmo verbale e musicale:</p> <p>quinario: (///-): 9, (////-): 2, (-//): 1, (/---): 2, (/--): 2</p> <p>senario: (-//): 1, (////): 2, (///-): 4</p> <p>settenario: (////-): 2, (////-): 5, (-///-): 6, (-////): 2, (/---): 2, (//--): 1, (///-): 5, (///-): 1, (-///-): 1, (/---): 3</p> <p>ottonario: (/--): 1, (//--): 4, (-/-): 5, (--/): 1, (////-): 1</p> <p>novenario: (/--): 1, (////-): 1, (//--): 2, (--/): 1</p> <p>decasillabo: (////////-): 2, (//----): 1, (/////): 1, (////////): 1, (////////): 1</p> <p>endecasillabo: (-///-/-): 2, (-///-/-): 1, (///-///-): 1, (/--/-/-): 2, (/---/---): 1, (////////-): 4, (//----): 1, (-//----): 1, (-///-///-): 1, (-///-///-): 1</p> <p>Formule di accompagnamento:</p> <p>strofa: barcarola (3), marcia (3), tarantella (9), tango (1), valzer (1), crome 2/4 (2), semiminime 3/4 (9), sincopato 3/4 (1), 6/8 trocaico (5), 6/8 giambico (1), 6/8 dattilico (1)</p> <p>ritornello: barcarola (4), marcia (3), tarantella (9), valzer (2), crome 2/4 (1), crome 3/4 (1), semiminime 3/4 (8), sincopato 3/4 (1), 6/8 trocaico (5), 6/8 dattilico (3)</p> <p>sezione: tarantella (1), boston (1)</p>
<p>Peculiarità nel rapporto poesia-musica:</p> <p>titolo come parola-chiave: 14</p> <p>profili e/o accompagnamenti ispirati dal testo verbale: 14</p>

Come si sarà notato la scheda sintetica ripropone i tre tabulati della scheda analitica, nei quali, questa volta, confluiscono tutti i dati emersi dalle singole analisi. In tal modo per ogni categoria di ogni parametro è facilmente verificabile l'eventuale presenza di dati numerici consistenti, spia, se non di costanti stilistiche, di tratti di scrittura quantomeno rilevanti.

Dal primo tabulato, ad esempio, emerge che Salvatore Gambardella poche volte fece uso di sottotitoli; quando ciò avvenne essi forniscono indicazioni di genere (*canzone caratteristica, canzone popolare*) relativamente a brani che evidenziano precise connotazioni musicali (in particolare l'impiego del ritmo di tarantella, del quarto grado melodico aumentato, di non più di tre accordi diversi). Emerge inoltre — come anticipato — che il principale collaboratore di Gambardella fu Aniello Califano, che il suo principale editore fu Bideri (conseguentemente Napoli fu il principale luogo di pubblicazione degli spartiti), che la sua attività produttiva copre il ventennio a cavallo tra Ottocento e Novecento, e che le versioni degli spartiti analizzati sono tutti per canto e pianoforte ad eccezione di un'unica versione per pianoforte solo.

Passando al secondo tabulato, si nota che quasi tutte le canzoni analizzate adottano l'organizzazione formale del testo letterario in tre stanze suddivisibili in strofa e ritornello; mentre la forma strofica (stanza indivisibile che si ripete con parole diverse sulla stessa musica) ricorre un'unica volta, non a caso con la *canzone caratteristica 'E zampugnare*. Tratto costante è anche l'impiego di quartine sia per la strofa sia per il ritornello (quasi indifferentemente una o due per sezione), anche se in analogo modo non pare emergere un tipo di metro impiegato più di tutti gli altri. Settenari, ottonari ed endecasillabi sono i versi che fanno rilevare il dato numerico più alto (complessivamente quarantanove occorrenze contro un totale di novantatre), con lo schema accentuativo di ritmo giambico predominante per settenario ed endecasillabo.

Quanto alle rime, è un tratto costante per la strofa in due parti l'impiego dello schema *abbc' deec'*, in questa formula di base oppure variata. Lo stesso schema, variato, ricorre frequentemente anche nella sezione ritornello, sebbene in questo caso non si può parlare di tratto costante per via della presenza di molte rime bacciate o alternate.

Come prevedibile tra le categorie tematiche quella amorosa, nelle sue varie declinazioni, è la più rilevata. Non pochi testi letterari sono assegnabili anche alla categoria del paesaggio, in cui è notevole la presenza di canzoni di argomento marinaresco.

Quanto al contenuto dei testi letterari, se il lirismo connota quasi tutti i ritornelli, per ovvie esigenze di espressione musicale, per le stesse esigenze quella categoria non è tipica della strofa, dove si registrano più frequentemente le categorie narrazione, descrizione e bozzetto (ventuno occorrenze contro quindici).

Ultimo tratto costante relativamente ai testi letterari è la destinazione femminile del canto, laddove quella maschile risulta quale rara eccezione.

Passando ora al testo musicale, il primo riquadro ci dice che tutti gli spartiti sono scritti in chiave di violino ordinaria e che, escludendo la riduzione per pianoforte solo, non si rilevano indicazioni di registro. Le tonalità più impiegate sia nelle canzoni dall'impianto tonale lineare — che rappresentano la maggioranza — sia dall'impianto bifocale risultano il re maggiore e il sol maggiore (quando il brano è lineare in pochi casi si rileva la modulazione alla tonalità della dominante del tono d'impianto). Il metro maggiormente impiegato, sia pure non in termini assoluti, è il 6/8. Questo dato può essere in qualche modo collegato a quello successivo dell'indicazione agogica *allegro* come quella più ricorrente — sempre in termini relativi: dall'associazione di quel metro e questo tempo scaturisce quasi sempre un caratteristico ritmo di tarantella (l'indicazione agogica che rinvia esplicitamente a questo ritmo ricorre in tre casi). Quanto alle indicazioni dinamiche, la tendenza è a differenziare strofa e ritornello rispettivamente con il *piano* e il *forte*, e ad introdurre la canzone con una versione strumentale della melodia del ritornello presentata sempre in forte.

Il secondo riquadro evidenzia quale architettura formale di gran lunga predominante quella strutturata in introduzione/strofa/ritornello (35 casi su 37, di cui 11 con *coda*)¹⁶. Le sezioni sono quasi sempre organizzate in *forma di aria*, e in sei casi Gambardella fece ricorso alla *bar form* (forma nuda o semplice). Le frasi musicali sia della strofa sia del ritornello, ma con maggiore costanza nella prima, tendono a essere costruite su una lunghezza di otto battute, secondo il principio della somma di due semifrasi di quattro battute ciascuna¹⁷.

Passando al successivo riquadro, la varietà armonica non è una caratteristica delle canzoni di Gambardella. Molti suoi spartiti — che, come noto, furono opera di maestri trascrittori poiché Gambardella non conosceva la musica — fanno rilevare solo due accordi (sul primo e sul quinto grado), al massimo tre (anche sul quarto grado), e ciò

¹⁶ L'incongruenza dei dati numerici relativi alla voce *Sezione* tra questo riquadro e il primo del tabulato relativo al testo letterario (*Schema metrico*) è dovuta al fatto che il brano *L'ammore sincero* fa rilevare una suddivisione in strofa e ritornello per lo schema metrico a fronte di un'organizzazione formale del testo musicale in un'unica sezione in forma canzone.

¹⁷ La maggiore regolarità fraseologica del ritornello si spiega col fatto che questa sezione è improntata ad un più accentuato lirismo (come emerso anche alla voce *Contenuto del testo*), pertanto la sua scrittura è meno soggetta a vincoli "grammaticali".

avviene in particolare nelle canzoni dalla forte connotazione popolare (ancora *'E zampugnare*, oppure *Torna Carulì!*). Spesso la relazione accordale *dominante-tonica* si presenta in progressione, in quello che è comunemente definito *circolo delle quinte* (successione dei gradi armonici sesto-secondo-quinto-primo, anche nella versione ridotta secondo-quinto-primo). Ciò che emerge con un pizzico di sorpresa è la bassissima percentuale di accordi di *sesta napoletana* (o della sua “variante” della sola terza minore sul quarto grado); modesto è l’impiego del *cromatismo* (stilema sicuramente tostiano, ma anche tratto tipico del linguaggio musicale coevo); mentre all’interno del circolo delle quinte è fatto sistematico uso dell’alterazione della sensibile del secondo grado, in una tendenza ad utilizzare i semitoni quali mezzi di intensificazione melodica che — a mio avviso — serve anche a spiegare molte delle alterazioni idiomatiche della linea vocale (l’oscillazione del settimo grado melodico, ad esempio, ma anche il secondo e sesto grado abbassati sono riflessi melodici della sesta napoletana, finalizzati all’ottenimento dei cosiddetti semitoni “patetici”).

Continuando con il parametro melodico (quarto riquadro), la tessitura vocale tende a muoversi tra l’intervallo d’ottava e quello di decima, senza particolari differenze passando dalla strofa al ritornello. Il gesto melodico predominante di ambedue queste sezioni è l’*autentico* — e ciò è una delle ragioni del notevole impatto emotivo della melodia napoletana. Si registra una più alta frequenza di movimenti articolati — anche se non poche sono le melodie che procedono per gradi congiunti (tratto in cui si può riconoscere la matrice popolare delle melodie napoletane) —, sebbene gli intervalli melodici non siano molto ampi (laddove nelle coeve melodie tostiane frequenti sono gli intervalli di settima). Quanto ai profili quello *aperto/chiuso* (in particolare attraverso i gradi melodici terzo e primo) è il più frequente, mentre quello *ondulato* ricorre spesso nella strofa, che, avendo un carattere meno lirico e più narrativo-descrittivo rispetto al ritornello, è più adatta a melodie che procedono in modo “oscillatorio” — magari per gradi congiunti.

Dell’ultima voce di questo riquadro resta da dire che il quarto grado melodico aumentato (elemento della tradizione) è sistematicamente impiegato — insieme ad altri tratti cui si è già fatto riferimento — in quelle canzoni dalla forte connotazione popolare (*Pusilleco addiruso*, ad esempio, ambientata in un contesto contadino).

L'ultimo riquadro evidenzia che i valori compresi fra la *croma* e la *minima* caratterizzano il ritmo prosodico della linea melodica, mentre pochi sono i casi in cui si registrano *semicrome* tanto nella strofa quanto nel ritornello. L'influsso tra ritmo verbale e musicale fa rilevare molta varietà quanto alla pronuncia ritmica di due dei tre metri maggiormente utilizzati, il settenario e l'endecasillabo. Meno varia, invece, è la scansione dell'ottonario, pronunciato con ritmo trocaico oppure con valori più lunghi sulla terza e settima sillaba. Tra gli altri metri solo il quinario fa registrare una certa costanza di pronuncia, nella sua scansione con valori più lunghi sulla quarta sillaba.

Dall'ultima categoria di questo riquadro, nella grande varietà che si registra, emerge un dato significativo, ossia l'impiego del ritmo di tarantella quale formula di accompagnamento tra le più praticate (l'altra formula più ricorrente in termini relativi è la regolare successione di accordi su *semiminima* in metro 3/4). Da notare che il ritmo di *barcarola* è impiegato solo in connessione ad un testo letterario d'argomento marinaresco, analogamente a quello di *marcia* che ricorre ogniqualvolta l'innamorato è un soldato.

Infine l'ultimo riquadro ci dice che, relativamente alla scrittura musicale, in meno della metà delle canzoni oggetto di studio il titolo è impiegato come parola-chiave (il titolo spesso non ricorre neppure nel testo letterario), e che nella stessa percentuale sono ispirati dai versi poetici particolari profili melodici o accompagnamenti ritmici.

Da un simile lavoro di analisi e sintesi della produzione di Gambardella possono essere tratte alcune conclusioni di carattere generale sullo stile di questo musicista. Uno stile, a mio avviso — come può essere dedotto anche dalla frequenza di risultati numerici alti per singola voce della scheda sintetica —, che appare ben definito e definibile, nella misura in cui è possibile rilevare molta ripetitività formale passando da una canzone all'altra. La ripetizione di schemi e formule, però, tende ad essere bilanciata da elementi d'infrazione — evidenziati, di contro, dai risultati numerici più bassi — in un calibrato gioco di equilibrio e compensazione tra i vari parametri poetico-musicali (in *Viva Napule!*, ad esempio, l'unità tonale, metrico-ritmica, di agogica e dinamica, è controbilanciata da un'accentuata varietà melodica dovuta alla presenza di ben sei frasi musicali differenti su otto).

Serenatella nera — e non a caso qui è stata scelta come esempio particolare di analisi dello spartito — fotografa bene quella regolarità formale di base delle canzoni di

Gambardella che affiora sia sul piano letterario sia musicale (amore finito, quartine con schema delle rime abbc' deec', struttura strofico-ritornellata in forma aria, frasi musicali di otto battute con rapporto di un verso ogni due battute, bifocalità tonale, tratti idiomatici nella melodia e alterazioni cromatiche al basso).

Relativamente all'impianto tonale bifocale di non poche canzoni di Gambardella — e, in generale, napoletane — va osservato che uno dei due *modi*, il maggiore o il minore a seconda dei casi, non sempre trova giustificazione in termini drammaturgico-musicali. *Serenata d' 'e stelle*, ad esempio, una canzone in cui l'amore è un sentimento corrisposto, potrebbe essere tutta nella tonalità maggiore del ritornello; ciononostante la strofa è in modo minore, la cui scala — principalmente quella armonica — consente con le opportune alterazioni (quarto grado aumentato, secondo e sesto abbassati) l'utilizzo di non pochi semitoni "patetici". Il loro impiego privo di una reale esigenza drammaturgica può farci concludere che essi erano percepiti — soprattutto da un "orecchista" quale fu Gambardella — come necessari ai fini della connotazione "napoletana" della melodia (non è un caso se in *Serenatella nera* si registra solo il quarto grado aumentato, non potendo Gambardella connotare eccessivamente di pathos versi che non lo richiedevano). Non solo: è il passaggio in sé dal minore al maggiore a divenire un tratto tipico, in virtù dell'apertura "solare" che la tonalità del ritornello è in grado di manifestare proprio perché proveniente dal minore della strofa.

Un ultimo tratto stilistico che la scheda sintetica evidenzia — in particolare alle voci *Influssi tra ritmo verbale e musicale* e *Formule di accompagnamento* del riquadro sul ritmo — è l'occasionale ricorso da parte di Gambardella ai *sincopati*. In effetti, le ultime canzoni di Gambardella (all'incirca dall'anno di *Si chiagnere me siente*, il 1907) sembrano risentire di influenze d'oltreoceano sia sul piano formale (forma canzone AABA) sia melodico (presenza di *frasi ponte*) sia ritmico (conclusione sincopata per le frasi melodiche, ritmo "mosso" per la presenza di molti valori puntati, sincopazione all'accompagnamento con esplicito riferimento ai ritmi americani come l'indicazione *A tempo di Boston* di *L'ammore sincero*).

L'idea generale del progetto *Analisi stilistica della canzone napoletana classica* — e così concludiamo — consiste nell'applicare lo stesso procedimento d'indagine analitica descritto relativamente alla produzione di Salvatore Gambardella anche alla produzione di altri importanti autori del *periodo d'oro* della storia della canzone napoletana (quali

Mario Costa, il Tosti autore di canzoni napoletane, Luigi Denza, Enrico De Leva ecc.) oltre ad un gruppo di canzoni di grande successo di altri autori. In questo modo le conclusioni via via ottenute relativamente ai singoli autori possono essere a loro volta oggetto di un'ulteriore sintesi utile, in ultima istanza, ai fini di uno studio di tipo stilistico sulla canzone napoletana classica nel suo insieme.

La città del loisir.

Il sistema produttivo dello spettacolo

dal vivo a Napoli tra '800 e '900

di ROSSELLA DEL PRETE

Premessa

L'Italia non possiede giacimenti petroliferi, non produce gas per il mondo, ma, da sempre, produce uomini e donne, menti ed arte, cioè ben altre forme di energia, e tutte "rinnovabili". I nostri ambasciatori nel mondo, i grandi promotori dell'Italia, sono ancora oggi Raffaello Sanzio, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, ma anche Giuseppe Verdi, Enrico Caruso, Salvatore Di Giacomo. Il nostro patrimonio culturale, materiale ed immateriale – dai monumenti allo spettacolo dal vivo, dal mercato dell'arte all'industria culturale e creativa, dai beni Unesco al paesaggio –, è il nostro vero *made in Italy*, ma servono mosse precise e decise a valorizzarlo, a cominciare dall'investimento nella ricerca storica, l'unica in grado di ricostruire percorsi culturali e processi di sviluppo connessi all'arte e alla cultura. E' impossibile promuovere e valorizzare ciò che non si conosce a fondo: la ricerca storica diventa così indispensabile e va collocata al primo posto della «filiera della cultura»¹.

Fu sempre in Italia che nacque la prima forma strutturata di compagnia teatrale ossia la prima forma manageriale di spettacolo e fu il Cavour che, per primo, definì il teatro

¹ Su questi argomenti siamo già intervenuti in altre occasioni. Ricordiamo qui l'*Introduzione a La città e i suoi fiumi. Il cammino delle acque beneventane nella storia della sua comunità (secc. XVII-XX)*, a cura di R. Del Prete, Benevento, 2009, pp. 9-16; Ead, *Arts & Business: cultural institutions and artistic market in the Italian history in support of cultural tourism*, in *Competition and Innovation in Tourism: New Challenges in an Uncertain Environment*, a cura di A. Morvillo, Napoli, 2012, pp. 521-539; Ead. *Il Teatro nell'industria culturale e creativa italiana*, in «Amaltea». Trimestrale di cultura on line- Anno VII, n. 3/2012; Ead., *L'Archivio dell'Istituto San Filippo Neri. Nuove fonti per lo studio dell'economia beneventana (secc. XVII-XX)*, Milano, Franco Angeli, 2013.

d'opera «una vera e grande industria con ramificazioni in tutto il mondo», affidata allora ad agenti e impresari di grandissima abilità ed oggi a nuovi profili professionali, come quello del *manager*; che ha il compito di gestire un'antichissima forma d'arte, spesso, però, conoscendola poco, perché non sempre supportato dalla storia. Il management dell'arte e della cultura dovrebbe oggi garantire la sopravvivenza delle imprese di spettacolo dal vivo, portando il pubblico giusto allo spettacolo giusto, diffondendo l'arte, ma senza *svenderla*, senza *sminuirla*, come accade, purtroppo, quando la si inserisce in banali e strumentali circuiti commerciali che, se pagano in termini di profitto, poco o male incidono su una reale crescita sociale e sulle *energie rinnovabili dell'arte*.

L'affascinante mondo dello spettacolo dal vivo esprime, oggi come in passato, una realtà eterogenea, composita e molto complessa, in cui coesistono anime, vocazioni e storie estremamente differenti. È proprio questa complessità a generare un disorientamento generale ogni volta che tentiamo di precisarne l'assetto istituzionale, legislativo, finanziario ed organizzativo. Ma siamo pur sempre di fronte ad un mondo, quello dell'arte, che è sempre stato inserito in un più ampio sistema economico-produttivo, subendo e definendo le dinamiche di un particolare spazio di mercato, in cui domanda e offerta da sempre s'incrociano come in qualunque altro settore. Fare arte vuol dire anche attività di produzione e di distribuzione, di esercizio e di programmazione di uno spazio, di promozione, formazione, divulgazione ovvero di supporto e servizio ad iniziative artistiche. E' tutto questo che rende l'arte un "settore produttivo" al pari degli altri, ma è la sua essenza a diversificarlo e, per certi versi, la sua capacità o incapacità di *mantenere uno sguardo sul mondo*, tentando di comprenderlo, interpretarlo, rappresentarlo.

1. *Cultural Economics*

È trascorso mezzo secolo da quando Francis Haskell con il suo *Patrons and Painters* (1963) aprì la strada allo studio del mecenatismo nella Roma del Seicento e formulava la sua idea pionieristica di una possibile sintesi tra discipline diverse – la storia, la storia economica e la storia dell'arte –, per descrivere quel fenomeno pluridimensionale del

collezionismo, legato a principi sociali ed economici che regolano un mercato e producono un consumo consapevole².

Recenti ricerche di impostazione storico-sociale hanno proposto un nuovo approccio interdisciplinare allo studio dei consumi culturali ed in particolare dei consumi dell'arte, ponendoli in relazione al loro contesto materiale, sociale ed economico, con l'intento di evidenziare ancora una volta la mancanza di una tradizione storiografica consolidata e di paradigmi interpretativi condivisi tra gli storici di diversa specializzazione³.

Uno dei contributi più importanti e innovativi è sicuramente quello di Goldthwaite, che ha descritto la grande tradizione artistica italiana del Rinascimento come un importante fenomeno economico, ponendo l'arte alle origini della moderna società dei consumi: tra i principali capitoli di spesa delle classi abbienti dell'età moderna vi erano quelli destinati alla costruzione e all'arredo dei palazzi privati ed alla collezione di opere d'arte⁴. Un tipo di consumi che, già nella società rinascimentale esprimeva un nuovo codice culturale: l'*élite* nobiliare definiva e mostrava la propria identità attraverso l'architettura e la decorazione, nella costruzione dei palazzi e nell'arredamento degli spazi interni. Quadri e suppellettili divennero oggetti ricercati e più erano di genere alto e raffinato, più assicuravano al proprietario una particolare identità in ambito pubblico. E tanto più il potenziale acquirente (la *domanda*), assegnava a tali oggetti valori e contenuti simbolici, a valenza culturale, altrettanto gli artisti si prodigavano nel raffinare tecnica, resa e qualità complessiva del prodotto, inventandolo e re-inventandolo più volte, affinché, non solo rispondesse alle esigenze del richiedente, ma addirittura formasse l'acquirente alle caratteristiche dell'oggetto.

Appare evidente il rapporto diretto che si instaurò tra l'incremento generale della domanda ed il complessivo aumento della produzione pittorica e artistica in generale. Il pittore (l'*offerta*) nell'atto continuo di rispondere ad esigenze sempre più specifiche e diversificate espresse da committenti e acquirenti (*domanda*), cercò di organizzarsi,

² F. HASKELL, *Mecenati e Pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966. Su questi temi cfr. anche *Mercanti di quadri*, a cura di L. Spezzaferro, numero monografico, «Quaderni storici», 116/2, 2004, pp. 327-532.

³ *Consumi culturali nell'Italia moderna*, a cura di R. Ago - O. Raggio, numero monografico, «Quaderni storici», 115/1, 2004; P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel sec. XVIII. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze, L. Olschki, 2010.

⁴ R. A. GOLDTHWAITE, *Ricchezza e domanda d'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Unicopli, 1995.

escogitando nuove modalità realizzative, finalizzate all'aumento, diversificazione e specializzazione della propria opera (*prodotto*)⁵.

In un saggio più recente, lo studioso americano propone agli storici economici alcune linee programmatiche di ricerca, prendendo in esame i diversi parametri con cui affrontare lo studio dell'economia dell'arte⁶. Restando legati ad uno schema esplicativo di base entro cui ricondurre la struttura essenziale del mercato artistico, da una parte vi è la domanda, ovvero il consumatore, guidato dai bisogni e dal gusto, dall'altra il produttore, ovvero l'artista, mosso dall'impulso artistico. Goldthwaite invita pertanto gli storici economici ad analizzare il mercato dell'arte partendo da almeno tre punti:

- 1) la produzione, intesa come tecnologia, organizzazione del lavoro, tipologia e caratteristiche del prodotto;
- 2) il mercato nella forma più immediata delle vendite d'arte o dei prezzi quali misure per il giudizio circa la resa qualitativa della produzione in generale;
- 3) la domanda, ovvero l'aspetto più problematico da considerare⁷.

Ma l'analisi di Goldthwaite, come quella di Haskell o di Gombricht, o di altri storici dell'arte o storici economici⁸, continua a parlare di mercato dell'arte e di consumi culturali privilegiando soltanto una delle quattro principali aree tematiche del settore della *cultural economics*: quella della cosiddetta *visual art*, che comprende la pittura e la scultura, cui si può unire quella relativa alla *fine art*, che rivolge la sua attenzione a prodotti come mobili, antiquariato, gioielli, orologi e più in generale agli oggetti da collezione. Cioè un mercato dell'arte basato sulla compravendita di oggetti materiali e "tangibili", pur nella difficoltà di definirne i prezzi.

Per ciò che invece riguarda il mercato musicale, che rientra nell'ampio settore delle *performing arts* (musica strumentale ed operistica, balletto, teatro...), gli esempi di applicazione di ricerca storico-economica si riducono ancor di più e, tranne il caso

⁵ Ivi, pp. 254-261.

⁶ R. A. GOLDTHWAITE, *Economic Parameters of the Italian Art Market (15th – 17th Centuries)*, in FANTONI – MATTHEW - MATTHEWS-GRECO, *The Art Market in Italy (15th – 17th Centuries)*, Modena, Panini, 2003, pp. 423-44.

⁷ Ivi, pp. 425-26.

⁸ Tra gli storici economici italiani che si sono occupati di mercato dell'arte, ricordiamo Enrico Stumpo e Renata Ago, e quelli di nuova generazione, Guido Guerzoni, Valeria Pinchera, Isabella Cecchini.

esemplare dell'inglese John Rosselli⁹, e quello più recente di Stefano Baia Curioni (con un taglio più aziendalistico)¹⁰, non sapremmo quali nomi ricordare, se non, con un pizzico di immodestia, il nostro e quelli di tanti colleghi storici della musica¹¹.

Ora, se nel settore delle *visual arts*, si sono ormai chiariti alcuni dei principali indirizzi di ricerca, in quello delle *performing arts* c'è ancora tanto da fare. Pur considerando ancora applicabili i tre punti fondamentali suggeriti da Goldthwaith per l'analisi del mercato dell'arte, è necessario ricordare che un'esecuzione musicale, un balletto, uno spettacolo teatrale, non sono prodotti unici, realizzati da una sola "mano", ma costituiscono il risultato di una cooperazione assai complessa ed articolata, in cui agiscono componenti e forze disparate, ciascuna in grado di pesare sul risultato finale in maniera differente, ma significativa. L'opera, per esempio, non è un libretto o una partitura (il cui valore peraltro è misurabile nell'ambito dell'industria dell'editoria), non è vocalità o scenografia, coreografia o drammaturgia: è un insieme di questi e molti altri fattori tutti incidenti sul prodotto finito e fra loro interdipendenti ed interagenti. Inoltre, uno spettacolo operistico comporta in ogni caso uno sforzo economico ed organizzativo considerevole e il coinvolgimento di numerose e disparate forze-lavoro, ciascuna con la propria specifica competenza tecnica.

Una qualunque forma di spettacolo dal vivo (concerto, rappresentazione teatrale, balletto...) è poi indirizzata ad una fruizione dalle motivazioni o distinzioni sociali di volta in volta diverse, è promossa da singoli o da gruppi per interessi che vanno dall'autocelebrazione al lucro; è realizzato da prestatori d'opera occasionali o da professionisti specializzati¹².

⁹ Assolutamente pionieristico l'approccio storico-economico di John Rosselli nei suoi studi sui teatri musicali ed i relativi operatori (cantanti, impresari, musicisti...). Egli sosteneva che la crescita della ricchezza e della borghesia si fosse sempre accompagnata, tra la fine del '700 e la vigilia della I guerra mondiale, all'espansione del teatro lirico.

¹⁰ Stefano Baia Curioni è esperto di impresa culturale e dedica la sua ricerca alla comprensione dei processi di trasformazione dei sistemi di produzione artistica moderna e contemporanea. Si è occupato di editoria musicale in *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

¹¹ Paolo Maione, Francesco Cotticelli, Francesca Seller, Cesare Corsi, Pierpaolo De Martino, Bianca Maria Antolini che, per prima si è occupata di editoria musicale.

¹² Una pietra miliare nella storiografia italiana su questi temi è il volume IV della Storia dell'Opera Italiana, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi – G. Pestelli, Torino, EdT, 1987, che comprende un corpus di saggi - firmati da Franco Piperno, John Rosselli, Fiamma Nicolodi, Fabrizio Della Seta, Elvidio Surian e Sergio Durante -, tutti di grandissimo interesse per uno storico economico che voglia occuparsi di musica e di teatro.

Tutte le *performing arts* godono di una medesima prerogativa: sono uniche ed irripetibili perché si realizzano in un determinato luogo, in un dato tempo ed alla presenza di un determinato pubblico. Il *contesto* in cui avviene la performance è determinante per stabilire un rapporto emozionale, uno scambio, un *baratto* con il pubblico. Perché di baratto si tratta nel momento in cui l'*offerta* di una performance cambia con il cambiare del pubblico e del contesto in cui essa si realizza. L'*offerta* dello spettacolo dal vivo opera in un *contesto* quali-quantitativo, in continua evoluzione, che definisce ed influenza il suo spazio di mercato. Esso potrà essere demografico (quantità, tipologia...), economico (reddito pro-capite, attività produttive prevalenti...), politico-istituzionale (leggi, forze in campo...), socio-culturale (tessuto sociale, livello di istruzione...), organizzativo (infrastrutture concorrenti...), ma eserciterà sempre la sua influenza sulla produzione ed ancor più sulla rappresentazione dello spettacolo.

In generale gli studi di *cultural economics* hanno indicato una serie di principi di base per lo studio degli aspetti economici delle arti, sostenendo in particolare che l'arte, come gli altri prodotti, è soggetta a vincoli di scarsità e che la realizzazione e il consumo di un'opera d'arte sono il risultato di comportamenti individuali¹³. Sulla scia di queste interpretazioni, ciò che proveremo a fare in questo breve spazio, sarà guardare allo sviluppo di un mercato musicale e del suo sistema produttivo in una delle principali capitali europee dell'arte, Napoli, città dei teatri per eccellenza e meta privilegiata prima del *Grand Tour*, poi del turismo *tout court*.

2. Per una storia economica dell'arte e della cultura

Se gli *economisti* hanno individuato ed ormai ampiamente accettato l'importante nesso che lega arte ed economia, al punto che l'Economia dei beni e delle attività culturali è ormai un insegnamento riconosciuto nell'ordinamento universitario italiano nel settore dell'Economia Politica, gli *storici dell'economia* ancora stentano a riconoscere la *scientificità* e l'*attinenza* del tema rispetto al proprio settore disciplinare. E se, dal canto loro, gli storici dell'arte si occupano ormai da tempo anche di

¹³ B. FREY - W.W. POMMERHNE, *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1991.

produzione, committenza e mercato dell'arte, gli storici dell'economia, privilegiando l'appartenenza a discipline economico-quantitative, continuano a trascurare un settore che oggi, come in passato, è inserito in un articolato sistema globale di scambi culturali ed economici¹⁴.

Appaiono così molto limitati i casi di studio di storia economica dell'arte e della cultura, forse per la difficoltà d'integrare le analisi di carattere quantitativo e seriale con quelle di tipo qualitativo legate ad altre categorie storiografiche, giudicate troppo umanistiche¹⁵. Tuttavia, è un dato acquisito, gli storici economici sono a metà tra l'Economia e la Storia, l'una arroccata tra i bastioni delle scienze esatte, destoricizzata e disumanizzata, l'altra, disciplina umanistica per eccellenza, costretta a mediare tra due culture e due modi di pensare che, purtroppo, ancora oggi, continuano spesso a restare straniero l'uno all'altro¹⁶. Tuttavia fu proprio uno dei padri fondatori della Storia Economica italiana, Carlo Cipolla, a suggerire come risolvere quell'insanabile dualismo di base (*quantità vs qualità*), invitando a passare «dietro le quinte» del lavoro dello storico economico, a seguire il suo reperimento e critica delle fonti, e il suo sforzo *creativo* nella fase della ricostruzione. La metafora utilizzata ben si adatta al nostro contesto di riferimento:

Uno spettacolo teatrale normalmente lo si segue dalla platea: e allora (se le cose van bene) son solo luci e sfavilli e il pubblico è tutto assorbito dallo svolgersi della vicenda o dal susseguirsi delle note musicali o da tutte e due le cose insieme. Ma uno spettacolo teatrale può essere visto anche da dietro le quinte: e allora le cose appaiono ben diversamente. La vicenda recitata o musicata non interessa più. Quel che interessa è lo sforzo produttivo ed il modo con cui viene portato avanti. Si vedono cordami, cavi elettrici, riflettori, macchinari, attori appena usciti di scena con i segni dello sforzo compiuto e il trucco colante assieme al sudore, altri attori pronti ad entrare in scena che si danno gli ultimi ritocchi e si preparano l'espressione facciale richiesta dal ruolo, un via vai silenzioso di attori, comparse, amministratori che si sussurrano frasi o si

¹⁴ R. MOULIN, *Mercato dell'arte contemporanea e globalizzazione*, «Economia della cultura», X, 2000, 3, pp. 273-84; p. 277; A. ESCH, *Prolusione. Economia ed arte: la dinamica del rapporto nella prospettiva dello storico*, in *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Atti della «Trentaseiesima Settimana di Studi» 30 aprile-4 maggio 2001, Firenze, 2002, pp. 21-49; F. CODIGNOLA, *Globalizzazione e mercato dell'arte culturale*, «[Taft Journal](#)», n. 24, giugno 2010.

¹⁵ V. PINCHERA, *Arte ed economia. Una lettura interdisciplinare*, «Rivista di Storia economica», Il Mulino, n. 2, agosto 2006, pp. 241-66; p. 246.

¹⁶ C. M. CIPOLLA, *Tra due Culture. Introduzione alla Storia economica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

fanno cenni incomprensibili, il tutto in un'apparenza di gran confusione. L'opera dello storico è normalmente seguita dal pubblico dal punto di vista della platea, e il pubblico è invitato ad immergersi nella vicenda storica narrata, senza preoccuparsi di tutto quel che c'è dietro le quinte, cioè di tutto ciò che sta dietro la narrazione storica: i materiali che lo storico ha raccolto, come li ha raccolti e come li ha ricomposti nella interpretazione di quel gran *puzzle* [...] che è la storia...¹⁷.

Nel 1990, un altro autorevole storico economico, Luigi De Rosa, riassume le tappe che avevano portato la storia economica dalle incertezze degli esordi all'allora stato della ricerca e lamentava l'arretratezza e la scarsa conoscenza che ancora persisteva per la storia dei servizi pubblici¹⁸ – e il teatro è un *servizio pubblico*¹⁹. De Rosa si chiedeva inoltre «cosa ne sap[essimo] della storia economica dei sistemi di comunicazione, di quella delle poste, del telegrafo [...] della radio e della televisione [...] o della storia economica del cinema, del varietà, del teatro, dell'editoria». Ricordava poi gli studi di John Rosselli sull'impresariato teatrale e suggeriva

certo, John Rosselli non è riuscito ad estendere oltre l'età di Verdi l'indagine sul funzionamento e sulla struttura impresariale dei teatri lirici. Ma la teoria che la crescita della ricchezza e della borghesia si accompagnò sempre, tra la fine del Settecento e la vigilia della prima guerra mondiale, all'espansione del teatro lirico, dovrebbe essere sperimentata anche per il periodo posteriore. Pur nel cambiamento del gusto teatrale, dovrebbe accertarsi se risponde a verità, come sostiene Rosselli, che il successo del teatro lirico, o di qualunque altro genere di spettacolo, sia sempre stato funzione della congiuntura economica favorevole²⁰.

Ebbene noi ne siamo sempre stati convinti e per questo negli anni abbiamo continuato a guardare con un particolare interesse al variegato mondo dello spettacolo dal vivo (teatro, musica, opera, danza) quale elemento centrale di un'*industria culturale* la cui storia è ancora tutta da ripercorrere perché ancora tutto da inventare è il suo

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. De Rosa, *L'avventura della storia economica in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 218-219.

¹⁹ Sul concetto di teatro come servizio pubblico cfr. P. Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946; C. Merli, *Il teatro a iniziativa pubblica*, Milano, Led-edizioni, 2007.

²⁰ L. De Rosa, *L'avventura della storia economica*, cit., p. 219.

campo di studio più adeguato: la storia economica e finanziaria dell'arte e della cultura, appunto.

Un aspetto dei beni culturali che ha interessato gli economisti classici e che non ha ancora trovato una soluzione soddisfacente è l'individuazione delle regole che ne determinano il "valore", ovvero il prezzo. Per alcuni si tratta essenzialmente di un valore "erratico", slegato da qualunque legge economica in grado di determinarlo²¹, per altri le oscillazioni "imprevedibili" dei prezzi delle opere d'arte vengono spiegate ricorrendo a tre fattori: le scelte di portafoglio, l'irriproducibilità delle opere, l'esistenza di forme di monopolio²².

L'interesse dell'analisi economica per il settore culturale aumenta significativamente a partire dagli anni '60 del secolo XX, in corrispondenza alla crescita dei consumi culturali. Le ragioni sono diverse. Innanzitutto, si assiste al ruolo crescente che la domanda e la produzione di beni e di attività culturali rivestono nelle economie più avanzate. Una crescita connessa anche all'utilizzo dei beni e delle attività culturali come mezzi di produzione di altri beni di mercato e non di mercato (produzione di informazioni, divertimento, audiovisivi, contenuti per l'industria multimediale, input per i processi di istruzione e formazione; risorse di attrattività turistica, ecc.). In secondo luogo, il settore culturale è, in tutto o in parte, beneficiario di spesa pubblica, e quindi, crescendo, è diventato rilevante in termini di scelte collettive²³.

Partendo da una doppia definizione del settore culturale che "in senso stretto" comprende il patrimonio culturale (tutela, conservazione, restauro, valorizzazione, gestione), le biblioteche, gli archivi, i musei, lo spettacolo dal vivo (teatro, musica, opera danza), la produzione e la distribuzione di arte contemporanea (nelle arti visive,

²¹ William Baumol sostiene che «sulla base di considerazioni a priori e dell'analisi di diverse centinaia di dati relativi ai prezzi [...] nel mercato delle arti visive, particolarmente in quello delle opere dei grandi artisti non più viventi, può non esistere un valore d'equilibrio, cosicché il prezzo di questi oggetti d'arte può dirsi, nel senso classico, strettamente "non naturale"» [W. J. Baumol and W. G. Bowen, *Performing Arts, The Economic Dilemma; a Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*, New York, Twentieth Century Fund, 1966].

²² J.M.Keynes, *Art and State*, in «The Listener», 26 august,1936, in G. Pennella e M. Trimarchi, *L'Arte e lo Stato*, «Quaderni di Problemi di Amministrazione Pubblica», Bologna, Il Mulino, 1993, p.27; A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776, libro II, cap. 3.

²³ Il settore culturale, al pari di altri settori dell'economia pubblica, è diventato così un laboratorio sperimentale per l'introduzione di vincoli di efficacia, di efficienza e di equità nella spesa destinata al *welfare*, mentre al contempo è cresciuta l'esigenza di documentare e di quantificare, laddove possibile, l'entità dei benefici economici e sociali che giustificano apparati di regolazione collettiva per questi beni (P. Leon, *Beni culturali: il dilemma fra Stato e mercato*, in «Economia della Cultura», n. 1, 1991)

sceniche, musicali, letterarie, architettoniche, ecc.) e “in senso ampio”, dalle attività già citate, si allarga alle “industrie culturali” (editoria, informazione, cinema, discografia), in questa sede focalizzeremo l’attenzione sullo spettacolo dal vivo, quello in parte già indagato da John Rosselli²⁴ e poi da Fiamma Nicolodi²⁵, ma che presenta, ancora oggi, soprattutto per il Mezzogiorno d’Italia, numerose zone d’ombra.

Agenti teatrali e impresari, rappresentano i capisaldi di un mondo in cui spiccano alcune figure di *leader* commerciali non privi di talento. A loro si deve, oltre all’attività teatrale ed operistica vera e propria, la pubblicazione di alcune riviste d’agenzia che, pur all’interno di una logica commerciale e d’impresa, forniscono informazioni preziose e di prima mano, non soltanto sulla vita e l’attività produttiva di molti artisti e delle loro compagnie, ma anche su destini di molti testi drammatici, altro prodotto culturale su cui si consumarono diversi investimenti.

3. Le città, l’arte, la cultura, i teatri

Punto di partenza per uno studio come il nostro dovranno essere le città, naturalmente le più ricche, le più vivaci e creative.

Napoli è tra queste.

La città produce cultura che, a sua volta, crea identità e rendite di posizione, elementi-chiave per il suo sviluppo e la sua competitività. Se questo è vero oggi, lo era

²⁴ L’approccio assolutamente pionieristico di John Rosselli è attestato da una corposa bibliografia: J. Rosselli, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, Brighton, 1980; Id. *Governi, appaltatori e giochi d’azzardo nell’Italia napoleonica*, “*Rivista Storica Italiana*”, 1981; Id., *Agenti teatrali nel mondo dell’opera lirica italiana dell’Ottocento*, Olschki, 1982; Id. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge University press, 1984; Id., *L’apprendistato del cantante italiano: i rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal ‘500 al ‘900*, Olschky, 1989; Id., *Music & musicians in nineteenth century Italy*, Batsford 1991; Id., *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, 1983; Id., *From princely service to the open market: singers of Italian opera and their patrons: 1600-1850*, 1988; *Sulle ali dorate: il mondo musicale italiano dell’Ottocento*, Il Mulino 1992; *La musica sul palcoscenico*, in “*Il trionfo della borghesia*”, a cura di V. Castronovo, Electa 1992; *Il cantante d’opera: storia di una professione (1600-1990)*, Il Mulino 1993.

²⁵ F. Nicolodi, *Il sistema produttivo dall’Unità a oggi*, in *Storia dell’Opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Edt, Torino 1987, pp. 167-229; Ead., *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, 1° vol., *La nascita dello Stato nazionale*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 257-304.

ancor di più in passato, pur in assenza di raffinati strumenti d'indagine economica e di promozione territoriale.

Prima ancora di suggerirne di nuovi e più efficaci, andranno individuate e ricostruite alcune azioni di politica culturale storicamente già sperimentate. Oggi avvertiamo l'esigenza sempre più pressante di nuovi *sistemi di governance*, ma spesso non conosciamo quelli attuati in passato; pensiamo alle politiche culturali come parte integrante di una strategia complessiva in grado di creare *reti urbane materiali e immateriali* grazie ad una forte coesione interna, frutto di un lavoro congiunto tra Società e Istituzioni, pronte ad abbracciare la stessa sfida, ma trascuriamo il bagaglio di esperienze accumulato nei secoli; invociamo una corretta definizione del *rapporto Stato-Città* in un'ottica di cooperazione, anche a livello territoriale, ma dimentichiamo quelli che in diverse epoche storiche, per esempio nell'Italia postunitaria, definirono un sistema teatrale e culturale pubblico; e ancora, auspichiamo un più efficace *rapporto pubblico-privato*, attraverso una semplificazione delle procedure amministrative e fiscali, e l'opportunità di ritorni in termini di immagine e visibilità per le imprese che intendono investire in arte e cultura, dimenticando quanto sia già largamente avvenuto in passato.

La cultura, da sempre – e non da oggi –, costituisce un imprescindibile elemento di sviluppo e di crescita per la città, il cui patrimonio artistico e culturale rappresenta il *brand* in grado di contraddistinguere una città dall'altra, una città italiana dal resto del mondo. Il ruolo che la cultura può rivestire nello sviluppo urbano è straordinariamente importante non solo per la sua entità, ma soprattutto per la continuità e l'intreccio con il contesto territoriale ed antropico. Il rapporto tra patrimonio culturale e sviluppo economico territoriale è un tema centrale e complesso, ma strategico: culture, identità, conoscenze, innovazioni e creatività sono fattori rilevanti dei processi di progresso socio-economico e di riduzione della povertà. Ma soltanto partendo dalla conoscenza e da una solida base documentaria, è possibile dedicare risorse e attenzioni alla catena del valore del bene culturale.

Oggi le *città d'arte e di cultura* costituiscono uno degli elementi più caratterizzanti del nostro sistema di offerta culturale: esse si pongono come un potenziale fattore di vantaggio competitivo non soltanto sul versante del mercato turistico, ma anche su quello della produzione creativa vera e propria. Per capire cosa sia esattamente una *città*

d'arte è necessario cogliere la relazione tra l'identità storica e simbolica di una città e i suoi processi di sviluppo economico e sociale. Il potenziale di sviluppo di una città *d'arte* viene oggi, sempre più spesso, declinato soprattutto sul versante turistico, spesso facendo riferimento a una retorica celebrativa e a un immaginario oleografico e datato, ma, di fatto, poco indagato dalla ricerca storica. La città-cartolina si ritiene così adeguata a soddisfare le aspettative di un mercato turistico di massa dai gusti non particolarmente sofisticati, ma con buone capacità di spesa. Una scelta che, alla lunga, non ha pagato perché ha finito per modellare la città a misura di un *customer orientation*, svilendone progressivamente l'autenticità, la vitalità culturale, la capacità d'innovare, consegnandosi a una logica di puro sfruttamento di una rendita dalle basi sempre più esili. Se si vuole dare nuovo slancio e nuova attualità alle città *d'arte*, e si vuole creare sviluppo attraverso la cultura, è necessario entrare appieno in una logica d'investimento, rischio, sperimentazione, sapendo che la cultura ha un senso, anche economico, soltanto quando è viva, capace di esplorare nuovi territori, indurre il cambiamento, liberare nuove energie²⁶.

Ciò che oggi invociamo come necessario, fu proprio ciò che in tarda età moderna accadde nelle antiche città *d'arte* italiane. L'autenticità, la vitalità culturale, la capacità d'innovare caratterizzarono la vita culturale e produttiva di Napoli tra Settecento e primo Novecento, fino ad arrivare al *boom* della «canzone napoletana» che, valorizzando l'identità culturale più vera del popolo partenopeo, riuscì a conferire nuovo vigore all'economia urbana, proiettando la città di Napoli, in maniera assolutamente inaspettata, sulla scena internazionale e, ancora oggi, ne costituisce l'elemento più caratteristico ed il *prodotto* più vendibile nell'offerta turistica.

Ripercorrendo quel periodo di grandi trasformazioni, spiccheranno non soltanto i ritratti di operatori, che oltre ad essere gestori in economia dei teatri furono anche dei veri e propri progettisti di un'idea di spettacolo, ma anche le diverse forme di finanziamento pubblico e privato di cui lo spettacolo dal vivo beneficiò nei secoli e l'imponente indotto economico e commerciale che animò la vita cittadina. L'obiettivo è, dunque, quello di offrire un'ulteriore riflessione su un'industria culturale che ha le sue

²⁶ Pier Luigi Sacco (a cura di), *Cultura e creazione del valore: processi formativi e nuovi modelli di sviluppo per le economie post-industriali*, Soveria Mannelli, 2004: Id. *Introduzione a Modelli di sviluppo delle città d'arte, I Rapporto nazionale*, a cura di G. Scognamiglio, F. Velani, Lucca, Promo P.A. Fondazione, 2011, pp. 21-25.

radici più profonde nella costruzione di un mercato musicale che sin dall'inizio incrociò quello teatrale: si tratta dell'ampio settore delle *performing arts* (musica strumentale ed operistica, balletto, teatro...) che, come si è detto, a differenza delle *visual arts*, presenta una sua particolare complessità.

Non è un caso se, tra gli studiosi di turismo, sia cresciuta l'attenzione alla socialità dei visitatori italiani e stranieri nelle città, soprattutto intorno ai luoghi dello spettacolo. Diverse sono le trasformazioni vissute dalle città italiane ed europee in relazione al settore della cultura e del tempo libero, settori di sviluppo soggetti a dinamiche di mercato così come di discorso politico e di azione; punti focali sia per l'imprenditoria locale che per la *governance* della città.

In particolare, le capitali europee del secolo XIX furono segnate dall'espansione dei loro spazi teatrali²⁷, ma l'inflazione di edifici teatrali che ne derivò non fu una meccanica risposta all'aumento della domanda di intrattenimento da parte di società urbane in espansione. Nell'Italia risorgimentale, si trattò piuttosto di un massiccio investimento da parte delle autorità e delle *élites* locali nel quadro di un progetto di "modernizzazione" dell'apparato urbano, che va letto come un atto di affermazione della loro specificità culturale²⁸.

A partire dalle dimensioni materiali del teatro di fine Ottocento, è possibile ricostruire l'evoluzione della sua funzione sociale, proprio nel momento in cui l'affermarsi di una produzione teatrale di tipo più commerciale ne minacciava il prestigio culturale con cui era sorto.

L'evoluzione delle architetture teatrali e le modalità del loro inserimento nello spazio urbano, determina, ancora oggi, i cambiamenti delle frequentazioni del teatro e della sua produzione. Luoghi centrali della vita culturale, in grado di registrare i più piccoli mutamenti del gusto e del costume di un popolo, i teatri hanno sempre caratterizzato ogni fase dello sviluppo della civiltà occidentale.

E' sempre la città, con le sue piazze e i suoi luoghi pubblici, che si afferma nel teatro all'italiana, con il tipico impianto a ferro di cavallo, contornato da diversi ordini di palchi a simulare finestre e balconi. Tra l'architettura del teatro e lo spazio urbano si

²⁷ C. Charle, *Les théâtre et leurs publics à Paris, Berlin et Vienne 1860-1914*, in *Capitales culturelles*, a cura di C. Charle e D. Roche, Paris, Publ. de la Sorbonne, 2002, pp. 403-420.

²⁸ C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

stabilisce quindi un rapporto di osmosi che mette in scena la città: il teatro è l'elegante messa in scena di una realtà idealizzata; la città presenta caratteri scenografici sia nella configurazione dei suoi spazi che nei rituali delle feste. Il legame con la città diventa più esplicito se guardiamo alla permeabilità degli spazi di servizio al teatro, che diventano percorsi di attraversamento e luoghi di sosta in continuità con quelli urbani. La costruzione di un impianto complesso come quello dedicato a spettacoli e manifestazioni culturali all'interno di un tessuto urbano, già consolidato o di nuova formazione, costituisce un'azione strategica per la riqualificazione di intere porzioni di città in aree centrali o periferiche²⁹.

Negli anni, nella progettazione degli spazi teatrali, si è posta sempre maggiore attenzione alla funzionalità e alla efficacia dell'atto scenico, perfezionando la "macchina teatrale", l'assetto acustico della sala, provvedendo ad una disposizione più "democratica" dei posti per il pubblico, ottimizzando la qualità della visione dello spettacolo da parte di tutti. Ma è forse nell'aspetto urbanistico che l'edificio teatro ha avuto le modifiche più rilevanti, trasformandosi in un complesso culturale che oggi racchiude in sé numerose funzioni di servizio e costituisce un centro di attrazione culturale e ricreativa³⁰.

Ciò che pure si carica di un profondo valore simbolico è la posizione dell'edificio teatrale nell'impianto urbano: storicamente situato nei pressi delle Vie Magistrali, dei centri storici, delle piazze più frequentate o a ridosso di palazzi reali. E' il caso del Real Teatro di San Carlo a Napoli: il sito destinato all'inserimento dell'edificio teatrale nella struttura urbana è al tempo stesso costitutivo dell'identità del teatro e determinante

²⁹ Sul valore simbolico e sulle trasformazioni sociali e architettoniche dei teatri cfr. tra gli altri F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2005; R. Pasqualetti, *Editoriale*, in *Il teatro nella città contemporanea*, Collana Architetture Pisane (20), Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 7-15; M. Serino, *Spazio urbano e spazio teatrale nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo*, in *Metropolis*, 26 luglio 2011 – [Tafter Journal](#).

³⁰ All'interno di esso, oltre alla sala principale per l'opera, troviamo sale per conferenze, scuole di musica e di ballo, musei, biblioteche, spazi commerciali, sale giochi, ristoranti e via dicendo. L'edificio teatro crea un punto focale del tessuto urbano e può conferire verso l'intorno o verso nuovi insediamenti residenziali, capacità relazionali forti, innalzandone il livello della qualità abitativa, nonché condizionandone in positivo il decoro urbano. Non solo. Spesso il teatro, oltre a costituire un punto di riferimento architettonico, ridisegna addirittura il profilo della città. [R. Del Prete, *Benevento City of Theaters*, relazione presentata all' International Workshop, *Heritage and Cityscapes*, Roma 5-6 Ottobre 2012, Facoltà di Economia "Federico Caffè", in corso di pubblicazione].

nell'atteggiamento del suo pubblico, al punto da definire il tipo di frequentazione del teatro e di quello stesso spazio urbano³¹.

La cura per i luoghi dello spettacolo fu profondamente radicata nel tessuto delle società urbane sin dall'antichità e si pose come un elemento centrale nella produzione dell'immaginario e nella vita sociale per i ceti nobiliari, per l'ambiente patrizio, per l'alta borghesia mercantile e finanziaria, così come per i ceti intellettuali e quelli artigiani. Intorno a quel luogo, dentro e fuori lo spazio scenico, si definì, inoltre, un'originale attività imprenditoriale, quella dell'impresa teatrale o, più in generale, culturale.

Sulla base di queste osservazioni, nel tentativo di contribuire alla ricostruzione di una particolare storia d'impresa, quella teatral-musicale, che ha radici antiche e trova la sua stagione più florida nella prima metà dell'Ottocento, porremo a noi stesse dei quesiti sulla metodologia della ricerca da seguire e sulle questioni da indagare. Tutto cominciò con la commedia dell'arte, continuò con l'opera buffa per trovare l'apice della sua evoluzione culturale, politica ed economica nel melodramma. In un contesto produttivo multiforme e plurale, si definirono prodotti, produttori e distributori, su cui è necessario oggi convogliare anche le energie della ricerca storico-economica.

Come si definì la domanda e l'offerta della musica nel periodo risorgimentale? Quale fu la geografia dei luoghi della musica italiana? Quale fu il ruolo dello Stato nello sviluppo di una cultura musicale che diventò un vero *brand* nazionale prima ancora che locale? Quali ruoli professionali e produttivi si definirono nel suo mercato? Quali strategie si adottarono per assicurare importanti commissioni e grande pubblico? Quali i costi degli allestimenti? Come si definì l'*industria dell'intrattenimento*, fondata oggi per lo più sul "grande evento" per attirare una consistente fascia di turismo culturale?

Per provare a dare risposta ad alcune di queste domande, riteniamo utile partire dalla nascita di un mercato musicale italiano e da un particolare contesto urbano, quello napoletano, in cui, tra la seconda metà del Settecento e la prima metà del Novecento, si

³¹ M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli 2007, p. 277.

consumò un'originalissima avventura imprenditoriale dello spettacolo dal vivo ed in particolare della musica³².

4. Napoli, il tempo libero e l'industria dell'intrattenimento tra feste, giochi, cuccagne, balli, spettacoli e accademie musicali

Il retroterra musicale napoletano, in particolare quello ricostruito per tutto il secolo XVII, precede l'introduzione sistematica del teatro d'opera nelle città italiane, gettando le basi per la creazione di un mercato dello spettacolo dal vivo che diversificherà nel tempo la sua offerta culturale e spazi e modi di realizzazione, sostenendo le variazioni della domanda³³. Musicisti, cantanti e canterine, ballerini, acrobati e giocolieri: furono tantissimi gli uomini, le donne e i bambini, che “vissero d'arte”, contribuendo con i loro impieghi “professionali” a produrre reddito, consumi, acquisti e modificando, tra fasti e debiti, l'assetto socio-economico di una società che nel teatro trovava la sua rappresentazione simbolica³⁴.

«L'immagine di un popolo festaiolo che, senza preoccuparsi delle sue più gravi e incombenti esigenze di vita (casa, abiti, alimentazione, cultura ecc.) dissipa e fa dissipare ingenti mezzi finanziari in episodi di artificiosa euforia che, dopo poche ore e poche giornate di

³² Di questi temi ci siamo già occupati in R. Del Prete, *L'avventura imprenditoriale della musica nell'Ottocento: i luoghi, i protagonisti, il sistema di produzione e di fruizione, l'editoria*, in *Prima e dopo Cavour: la musica tra stato sabauda e Italia unita (1848-1870)*, a cura di E. Careri e E. Donisi, in corso di pubblicazione.

³³ D. A. D'Alessandro, A. Ziino (a cura di), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1987; L. Bianconi, R. Bossa (a cura di), *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX sec.*, Olschki, Firenze 1983, pp. 61-77; R. Del Prete, *La trasformazione di un istituto benefico-assistenziale in scuola di musica: una lettura dei libri contabili del Conservatorio di S. Maria di Loreto in Napoli (1586-1703)*, in M. Marino, R. Cafiero (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Jason Editrice, Reggio Calabria 1999, pp. 671-715; Ead., *Un'azienda musicale a Napoli tra Cinquecento e Settecento: il Conservatorio della Pietà dei Turchini*, in «Storia Economica», 1999, n. 3, pp. 413-464; Ead., *Il musicista a Napoli nei secoli XVI-XVII: storia di una professione*, in S. Zaninelli, M. Taccolini (a cura di) *Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana*, Vita&Pensiero, Milano 2000, pp. 325-335; Ead., *I figlioli del Conservatorio della Pietà dei Turchini di Napoli nella seconda metà del Settecento: percorsi di studio e opportunità professionali*, in «Nuova Rivista Storica», I fasc. 2009, pp. 205-222; Ead., *Tra botteghe, cappelle e teatri: l'articolazione socio-professionale della famiglia dei musicisti a Napoli in età moderna*, in G. Da Molin (a cura di), *Ritratti di famiglia e infanzia. Modelli differenziali nella società del passato*, Bari, Cacucci, 2011, pp. 51-71.

³⁴ Su questi temi, anche se per un periodo precedente, cfr. tra gli altri, P. Besutti, *Note e monete. Strategie economiche di musicisti nella prima Età moderna*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura R. Morselli, Roma Carocci, 2007, pp. 167-204.

manifestazioni – nella maggior parte dei casi poco diverse l’una dell’altra – si dissolvono come la schiuma sull’onda senza lasciare alcuna traccia benefica.

Chi queste cose predica, non potrà mai varcare la soglia dell’animo di questo popolo, perché non riesce a cogliere la genuinità di certi atteggiamenti e la profondità radicata di certi comportamenti, che si sottraggono al giudizio sulla utilità o meno del loro verificarsi»³⁵.

La segreta aspirazione del napoletano a essere, nello stesso tempo, attore e spettatore in una qualsiasi rappresentazione, specie se animata da parole, suoni e colori, potrebbe bastare a darci una prima, frettolosa spiegazione di questa sua propensione all’organizzazione e alla partecipazione a festeggiamenti di vario genere³⁶. Una cosa è certa, e la voce autorevole di Giuseppe Galasso ci supporta nell’affermazione: «a Napoli mancavano tante cose (grano e pane, controllo urbanistico e dell’edilizia, l’autonomia economica e finanziaria del suo commercio...), ma a Napoli non è mai mancato il lustro della cultura e dell’arte»³⁷. La tradizione dello spettacolo dal vivo, in particolare, ha a Napoli origini antichissime. Senza andare troppo indietro nel tempo, per ricordarne il valore sociale, religioso, politico e finanziario, basterà ricordare le feste barocche, le feste sull’acqua del viceré d’Onâte, fino a quelle dello storico albero della cuccagna montato in Piazza del Plebiscito. Le informazioni che desumiamo dagli *avvisi* manoscritti, con cui *avvisatori*, *fogliettati* o *gazzettanti* diffondevano le notizie gettando le basi del moderno giornalismo, ci descrivono le numerose occasioni pubbliche per far musica: oltre che al teatro d’opera, di cui parleremo in maniera più estesa, le occasioni per far *festa* a Napoli erano davvero tante, la musica sacra, ad esempio, rispondeva ad una domanda sostenuta dalle numerose chiese napoletane, dagli oratori, dalle congregazioni, dalle accademie; c’era poi la musica nelle case per festini, nozze o battesimi; la musica destinata alle occasioni celebrative del potere politico, le feste religiose e tanto altro ancora³⁸.

³⁵ G. Russo, *Vita popolare napoletana dal 1860 a oggi*, in *Storia di Napoli*, ESI, vol. X, pp. 645-715, p. 697.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Galasso, *Breve premessa alla storia civile e sociale di Napoli*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki editore, 1983, pp.13-27.

³⁸ F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli, ESI, 1968 e Id., *Feste, apparati e spettacoli teatrali nella Napoli sei-settecentesca*, in *Storia di Napoli*, VI, 2, Società editrice Storia di Napoli, pp.1157-1219.

Cuccagne, macchine spettacolari, feste accompagnate da suoni e spari, giocolieri, serragli, acrobati di ogni specie, caratterizzarono la vivacità, spesso frenetica e incontrollata, di una città animata da una profonda vocazione teatrale. Mare, musica e teatro sono, da sempre, gli elementi caratterizzanti del mito cittadino di una delle più frequentate capitali europee dell'epoca.

A metà Seicento, Napoli aveva già i suoi teatri e le sue Scuole di Musica che, interagendo con il territorio e con la domanda di “servizi musicali”, costruirono il terreno per la creazione di un mercato dello spettacolo dal vivo³⁹. L'orientamento verso l'istruzione musicale dei quattro antichi conservatori, la moltiplicazione delle sale e delle occasioni teatrali, la crescita del numero degli addetti alla produzione dello spettacolo e l'infittirsi dei loro viaggi fuori del regno per “vendere” i testi e le immagini di quella che cominciava ad essere chiamata la Scuola napoletana, che stava diventando un vero *made in Italy*, furono le componenti di una moda culturale in notevole crescendo nei primi decenni del secolo XVIII⁴⁰.

Napoli, città del *loisir*, che sul finire del Settecento era già meta privilegiata del *Grand Tour*, richiamando artisti e intellettuali da tutta Europa in cerca di ispirazione, costruì o forse modificò soltanto, nell'Ottocento, il suo sistema dello spettacolo dal vivo. Certamente, agli inizi del nuovo secolo il fervore artistico che aveva caratterizzato il teatro e la musica napoletani, visse il tramonto di un'epoca che aveva visto Napoli come un centro musicale europeo in cui certi aspetti stilistici, caratteristici dell'opera, della cantata e, più in generale, dello stile solistico vocale, si erano definiti e diffusi in tutta Europa.

Agli inizi dell'Ottocento le scuole musicali che avevano costituito un primo esempio di istruzione musicale strutturata e destinata a creare i professionisti del mercato musicale (cantanti, strumentisti, copisti, maestri...), sotto l'impulso della riorganizzazione francese, venivano fuse in un unico Conservatorio di musica, prima il Real Collegio di San Sebastiano, poi il Conservatorio S. Pietro a Majella⁴¹. L'istituto, pur mantenendo una sua autonomia amministrativa, perse molti dei musicisti che avevano dato i natali alla Scuola Musicale Napoletana e visse la crisi di un sistema che

³⁹ R. Del Prete, *Un'azienda musicale a Napoli*, cit.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ R. Cafiero, *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in «Analecta Musicologica», Band 30/I-II, Laaber Verlag, 1998, pp. 635-659.

doveva ora fare i conti con le difficoltà dei teatri di garantirsi sovvenzioni e finanziamenti necessari alla sopravvivenza delle stagioni teatrali e che impediva loro di “assumere” cantanti, copisti o musicisti che i Conservatori avevano loro fornito per tutto il Settecento. Inoltre, i gusti del pubblico cambiarono e la musica cosiddetta colta ed ormai rappresentativa quasi esclusivamente di *élites* sociali, cominciò a perdere il suo *appeal*.

Nel corso dell'Ottocento Napoli assunse la piena connotazione di “città dei teatri”: a quelli regi (San Carlo e Fondo), si aggiunsero quello de' Fiorentini, il Teatro Nuovo e poi il San Ferdinando ed il San Carlino⁴². Ma molti altri erano i luoghi dello spettacolo e del tempo libero nella *città del loisir*: luoghi pubblici e privati, dimore aristocratiche e borghesi, salotti, circoli e, più tardi, *café chantants*.

Il Teatro San Carlo, fondato da Carlo III di Borbone nel 1737, distrutto nel 1816 da un incendio, fu ricostruito dall'architetto toscano Antonio Niccolini per una spesa totale di 241.000 ducati e restituito, in soli sette mesi, alla città. Responsabile delle sorti del San Carlo sarà, dal 1809 al 1840, l'impresario Domenico Barbaja che proveniva dal Teatro La Scala di Milano, dove, nel 1805 aveva già sperimentato l'introduzione del gioco d'azzardo nel *foyer* del teatro (a Milano aveva inserito la roulette, a Napoli andò dal gioco dei dadi a quello delle carte)⁴³.

Meta per eccellenza del *grand tour* italiano, il teatro reale assecondava le esigenze della cultura ufficiale, esprimendo tutto il fasto ed il potere borbonico e, assumendo una funzione socio-politica di grande rilevanza, accoglieva nobili forestieri, diplomatici in missione, e seguiva il calendario della Corte (onomastici, compleanni, matrimoni, nascite, fidanzamenti, ma anche vittorie militari ed eventi sociali di rilievo)⁴⁴.

⁴² Elencarli tutti sarebbe lunghissimo, ma ricordiamo ancora il teatro Partenope, quello della Pietà dei Turchini, di Donna Marianna, Donna Michela, Donna Peppa, il San Severino, il teatro della Darsena, il Bellini, il Sannazzaro, il Metastasio e tanti, tanti altri. Per il sistema teatrale di Napoli nel primo Ottocento si veda P. Maione, F. Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Caserta, Santagata-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1994.

⁴³ P. Maione, *Da Napoli a Vienna: Barbaja e l'esportazione di un nuovo modello impresariale*, «Römische Historische Mitterlungen», 44/2002, pp. 493-508; M.R. Pelizzari, *Dalle caserme ai salotti: gioco d'azzardo, teatro e loisir a Napoli tra fine Settecento e Decennio francese*, in *Ordine e disordine. Amministrazione e mondo militare nel Decennio francese*, a cura di R. De Lorenzo, Napoli, Giannini, 2012, pp. 381-408.

⁴⁴ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, 1991, pp. 103 *passim*

Fu Carlo di Borbone a costruire, per primo, un vero e proprio sistema dello spettacolo dal vivo, conferendogli un'equilibrata organizzazione messa poi in crisi da interferenze di ogni genere che, negli anni, non poterono non tener conto dell'infittirsi degli ingranaggi del sistema. L'assetto definitivo fu raggiunto successivamente con l'intervento dei Francesi. L'organizzazione spettacolare della capitale, infatti, fu nei secoli oggetto dell'attenzione governativa: l'abbondanza di regolamenti, leggi, decreti, norme, che caratterizzarono il decennio francese, invase anche il mondo dello spettacolo che, grazie ad un'attenzione particolare, beneficiò di non poche migliorie proiettate in una visione moderna ed efficiente⁴⁵.

L'intervento francese sulla complessa macchina performativa napoletana si concretizzò innanzitutto in un impianto legislativo, la cui costruzione cominciò, con vari tentativi di riordino artistico, tra la fine del 1806 ed il 1807 e trovò il suo assetto definitivo nel decreto del 7 novembre del 1811 che, in 39 articoli, regolamentò in maniera organica e definitiva la materia teatrale, intervenendo nella programmazione e nella gestione delle sale, riprogrammando la sempre più frenetica vita musicale di palazzo e confermando la Real Cappella ed il Teatro Regio i centri propulsivi del potere⁴⁶.

L'intrattenimento quotidiano per l'aristocrazia e la nuova borghesia napoletane fu assicurato, ma non mancò il coinvolgimento delle classi più popolari: feste di ballo, accademie musicali, spettacoli teatrali e appuntamenti enogastronomici di vario genere garantirono un uso del tempo libero sempre all'impronta dell'allegria e della buona musica.

I salotti borghesi della Napoli ottocentesca, in particolare, si fecero promotori di una propria attività musicale con cadenza settimanale, offrendo spesso occasioni di lancio per giovani talenti locali. Venne inaugurato il rito delle "periodiche", appuntamenti salottieri in cui si lanciavano nuove composizioni musicali o letterarie e, al tempo

⁴⁵ M. Traversier, *Gouverner l'opéra: une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Roma, Ecole Française de Rome, 2009; si rimanda inoltre alla corposa bibliografia riportata in P. Maione, F. Seller, *Scene musicali a Napoli nel primo Ottocento*, in *Passatempo musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, a cura di P. Scialò e F. Seller, pp. 87-98.

⁴⁶ La vita spettacolare al tempo di Murat è tratteggiata in P. Maione, *La clemenza di Gioacchino*, in *Protagonisti nella Storia di Napoli: Gioacchino Murat*, a cura di A. Scirocco, Napoli, Elio De Rosa editore, 1994, pp. 50-59. Il decreto legislativo del 1811 è riportato integralmente in P. Maione, F. Seller, *I Reali Teatri di Napoli*, cit. pp. 115-121.

stesso, si riproponevano pezzi di repertorio, in particolare brani di musica antica⁴⁷. Si trattava di incontri periodici in cui ci si intratteneva piacevolmente, con leggerezza, cantando, recitando e ballando. Un testo di Raffaele Viviani, *Fatto di cronaca*, nel 1922, mette in scena una delle usanze più diffuse tra la piccola borghesia napoletana che scimmietta i costumi delle famiglie patrizie e alto borghesi. Una prassi, a quell'epoca, ormai consolidata che, partendo dalle arie più orecchiabili della cultura musicale ufficiale, scatena un forte interesse per la musica popolare. Il repertorio in voga nelle sale private, infatti, era particolarmente variegato e riutilizzava prevalentemente il genere operistico, in diverse varianti: trascrizioni, variazioni, parafrasi che incontrarono immediatamente le esigenze del mercato editoriale locale, costretto dalle circostanze a spostare la propria attenzione sui brani più favoriti del repertorio melodrammatico, variando la composizione dei propri cataloghi e pubblicando un cospicuo patrimonio di fogli d'autore (alcuni decisamente autorevoli come Rossini, Ricci, Donizetti) che ebbero una circolazione ed una fruizione capillare. Si trattò di una scelta editoriale molto efficace che troverà la sua affermazione più autorevole solo sul finir del secolo⁴⁸.

Ciò che più colpisce, nella cultura teatrale ottocentesca napoletana, è lo stretto e persistente rapporto tra la tradizione teatrale e musicale settecentesca, di matrice alta, e l'invadente scena popolare delle *pulcinellate*, con le sue farse, parodie e comicità. Il mutamento sociale cui era soggetta la Napoli del dopo Rivoluzione del 1799, si faceva sempre più evidente ed il teatro ne raccoglieva i segnali: il pubblico stava cambiando ed era sempre più desideroso di novità. Dal canto suo, l'industria dello spettacolo era ormai ben articolata nei suoi diversi segmenti e, sempre più libera dai vincoli del potere costituito, poté sperimentare nuove pratiche musicali, sia a livello dilettantistico (con l'esplosione delle società filarmoniche e filodrammatiche) sia a livello professionale e artistico.

Si definì un mondo complesso e diversificato, in cui si avvertiva l'esigenza di agenti, impresari, critici e riviste specializzate ed ebbe inizio il dibattito sul tema della promozione pubblica delle arti sceniche, mai sopito e tutt'ora vivo e intenso. Napoli, come Venezia, erano le città italiane in cui più che altrove si andava affermando il

⁴⁷ F. Seller, *Il recupero della musica "antica" nell'editoria napoletana dall'Unità d'Italia alla Grande Guerra*, in *Alessandro Longo: l'uomo, il suo tempo, l'opera*, a cura di G. Feroletto, A. Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2001, pp. 391-400.

⁴⁸ P. Scialò, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Newton Compton, 1995

nuovo repertorio medio. La quantità del pubblico e dei teatri di cui esse disponevano divennero elementi di forte attrazione per le compagnie itineranti, costrette dalle esigenze del mercato a commisurare tematiche, repertori e forme sceniche, al gusto degli spettatori paganti⁴⁹.

Il boom economico dei teatri aveva imposto il principio dell'efficienza speculativa e gli impresari del primo Ottocento furono in grado di attuarlo. Le stagioni che animarono la vita artistica del Teatro San Carlo fino agli anni Sessanta, lo dimostrano. Al contrario, il ventennio che seguì l'Unificazione italiana non fu tra i più felici della vita del massimo Teatro partenopeo: a momenti di sempre più rara prosperità si avvicendarono crisi e depressioni, come quelle che costrinsero alle "stagioni mute" del 1875 e del 1876, e quella interrotta e faticosamente condotta in porto nel 1893. Il primo Teatro d'Opera d'Europa, visse, nella seconda metà del secolo un evidente e forse inevitabile periodo di declino: in quegli anni la vita musicale della città viveva le sue stagioni migliori in alcuni teatri minori che, grazie alla loro intensa attività e soprattutto ad un nuovo dinamismo propositivo, riuscirono a far fronte all'incedere faticoso e inceppato della grave mole sancarlina. Le testimonianze e le cronache dell'epoca non possono fare a meno di rilevare il sentimento di frustrazione di una città che appariva declassata dal suo rango di capitale europea della musica. Ma Napoli seppe reagire alla crisi del melodramma e la vera svolta avvenne intorno agli anni 1860-70, quando, mentre in quasi tutti i grandi centri teatrali italiani, cominciò a scemare l'interesse per i teatri, di cui certamente rimase l'importante funzione di diffusione culturale d'opere nazionali ed internazionali in un raggio d'azione sempre più ampio, a Napoli, città del *loisir* per eccellenza, si organizzavano spontaneamente canali di fruizione spettacolare alternativi.

E così, nonostante si avvertisse la scarsità e la propulsione di energie e indirizzi musicali originali, permaneva fondamentale l'importanza dei Conservatori, e via via maggiore diventò quello degli ambienti ove si venivano coltivando altri domini musicali oltre quello dell'opera, e tra essi in particolare quello della musica strumentale: aumentarono e progredirono le iniziative per società di concerti e, con loro, l'interesse per la critica e la storiografia musicale.

⁴⁹ S. Ferrone, *Introduzione a Il Teatro italiano. La commedia e il dramma dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone tomo I, V, Torino, Einaudi, 1979, p. XX.

Questi gli aspetti e i centri di attività su cui bisognerà riflettere, senza trascurarne altri laterali, ma di qualche rilievo.

Con la morte di Barbaja e l'assottigliarsi delle sovvenzioni (250.000 franchi nel 1869-1873, 214.243 nel 1889-91), l'attività del San Carlo si svolse in maniera discontinua: fra recite interrotte prima della fine della stagione, diverbi fra impresari e autorità politica, scioperi delle masse⁵⁰. Figura pittoresca, discussa e contestata della storia scancarliana, fu, negli anni '70 don Antonio Musella. L'impresario si distinse per la rozzezza del carattere ed una pessima reputazione: fu solito interrompere il ciclo delle rappresentazioni e spesso fu inadempiente verso gli artisti, ai quali non saldava i *caches* pattuiti. Numerose le sue *gaffes* nei riguardi di cantanti autorevoli e famosa e altrettanto nota è l'indignazione che suscitò in Verdi. Nell'estate del '72, provocò addirittura lo sciopero degli orchestrali rimasti senza onorari e polemizzò aspramente con il sindaco, costretto, in maniera assolutamente inaudita alle dimissioni. Uomo forse poco gradevole, ma dotato di risorse non comuni, gestì le sorti del Massimo partenopeo per almeno un decennio⁵¹, in anni di grandi difficoltà finanziarie per i teatri, spesso costretti alla chiusura temporanea o definitiva. La situazione del San Carlo non fu da meno, come dimostrano i bilanci del teatro relativi alle stagioni del ventennio 1861-1881⁵². Il dettaglio dei costi era suddiviso in costi ordinari, per artisti, e straordinari. Le spese ordinarie comprendevano quelle generali, d'illuminazione, le spese teatrali (attrezzatura, scenografia, costumi, macchinismi, nolo di spartiti, ecc.) e quelle per salariati ed impiegati (cioè coloro che avevano un rapporto continuativo e duraturo con l'impresa teatrale: uscieri, portinai, spazzatori). I costi degli artisti si riferirono esclusivamente a ballerini, cantanti, musicisti, orchestre, bande, coreografi, direttori, ecc., personale contrattualizzato di volta in volta e con criteri spesso diversi. Le entrate rilevano l'entità delle sovvenzioni che potevano essere diverse, come gli «incoraggiamenti» statali o municipali, i rimborsi della soprintendenza o particolari sovvenzioni alle diverse tipologie di artisti. Gli introiti ordinari comprendevano gli incassi per la vendita dei biglietti (venduti al di fuori degli abbonamenti), le entrate per mediazioni e quelle per gli spettacoli diurni. Gli introiti straordinari facevano riferimento a diverse entrate

⁵⁰ J. Rosselli, *Materiali per la storia socio-economica del San Carlo nell'Ottocento*, in *Musica e Cultura a Napoli*, a cura di L. Bianconi-R. Bossa, cit., pp. 369-381.

⁵¹ F. Nicolodi, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 177-178.

⁵² R. Del Prete, *L'avventura imprenditoriale della musica*, cit.

straordinarie ed a quelli per feste da ballo. La voce abbonamento, contemplava tutte le entrate per abbonamenti, in platea o nei palchi. Ma non è questa la sede per indugiare oltre sulla situazione finanziaria e sul sistema produttivo del Teatro San Carlo. L'accenno ai bilanci del Massimo partenopeo intende soltanto richiamare l'attenzione sull'importanza delle fonti contabili delle imprese teatrali, per ricostruire non soltanto l'assetto economico-finanziario del teatro, ma per risalire a tante altre informazioni circa il numero e la tipologia delle rappresentazioni, le modalità di reclutamento degli artisti e del personale di scena, i costi di allestimento di un'opera ed i ricavi dalla vendita dei biglietti e degli abbonamenti⁵³.

Resta il fatto che l'opera fosse, e lo è ancor di più oggi, un intrattenimento molto costoso e che per quanto i suoi bilanci fossero in attivo, i ricavi non furono e non saranno mai in grado di coprire interamente le spese del suo allestimento scenico⁵⁴.

Come si è detto, la produzione e l'esecuzione sempre più rare di opere nuove, le difficoltà di esordio dei nuovi talenti, furono fenomeni evidenti di un'attività teatrale ormai in crisi, dopo i fasti della prima metà dell'Ottocento. Il periodo postunitario mise profondamente in crisi i caratteri di fondo del sistema operistico che vedeva mutare il suo quadro di riferimento sociale, economico e produttivo. La stampa dell'epoca riporta i malumori del momento e spesso propone riforme istituzionali e strenui rimedi a quello che appariva come il declino epocale più allarmante per il Paese: «un'umiliante abdicazione dell'Italia alla sua gloria forse più luminosa, proprio nel momento in cui essa poteva finalmente assidersi al concerto delle nazioni europee»⁵⁵.

Ma l'inesauribile richiesta di occasioni musicali non si placò, nonostante il declino dei teatri. A Napoli, in particolare, essa si concretizzò nella nascita di numerose associazioni private, spesso sostenute da impegno mecenatistico, che incentivarono la nascita di cenacoli aperti ai giovani dilettanti. In poco più di trent'anni, dalla fine degli anni '60 ai primi del '900, il numero delle organizzazioni (unitamente ad un numero ridotto di case private) costituitesi raggiunse quasi le 200 unità tra circoli, associazioni,

⁵³ Le informazioni a nostra disposizione, sono al momento corpose e ci consentono di ricostruire l'economia e la produttività dell'impresa teatrale del San Carlo almeno per tutto l'Ottocento, compresi i costi sostenuti per l'impianto della Scuola Governativa di Ballo che, sorta nel 1812 per iniziativa francese, compie quest'anno i suoi 200 anni.

⁵⁴ E' l'irrisolto dilemma di cui parla Baumol in *Performing Arts: The Economic Dilemma*, cit.

⁵⁵ R. Di Benedetto, *Il Circolo Bonamici e il "Primo Congresso Musicale Italiano"*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di R. Cafiero e M. Marino, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999, pp. 417-440:417.

società, sale, teatri, salotti e chiese⁵⁶. Alcune di esse ebbero dimensioni e ruoli di non poco conto come la Società Orchestrale al Circolo Mandolinisti Partenopeo, la Filarmonica Bellini o il Circolo Bonamici che, nel 1864, organizzò il Primo Congresso Musicale Italiano per incoraggiare i giovani compositori e dibattere sul ruolo che lo Stato e i Municipi avrebbero dovuto avere nella promozione dei teatri e nel sostegno finanziario⁵⁷. Tra i partecipanti al Congresso vi furono i cinque editori di musica attivi a Napoli, Cottrau, Del Monaco, Girard, Orlando, Clausetti. L'unico ad essere propositivo fu Teodoro Cottrau, allora proprietario tra l'altro della "Gazzetta Musicale di Napoli", che propose il progetto per la tutela del diritto d'autore formulato dall'apposita commissione e successivamente approvato dal Congresso; sue furono anche le proposte di dotare ogni municipio di una biblioteca musicale popolare, e d'istituire un premio annuo di 2.000 lire, che per il primo anno s'impegnava egli stesso ad erogare, per la composizione – parole e musica – di canti corali⁵⁸.

Sul terreno istituzionale, nel 1882 il ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli istituì la prima Giunta permanente per l'Arte drammatica e musicale. Finalmente uno spazio istituzionale permanente di riflessione e di proposta sui temi chiave della vita musicale e teatrale della nazione⁵⁹. Nello stesso anno il Testo unico del 1882 ridefiniva la normativa sul diritto d'autore e, dopo una lunga gestazione e un grave ritardo rispetto alla situazione francese, inglese e tedesca, fu creata la Società Italiana degli Autori (SIA, poi SIAE), con il compito di vigilare sull'effettivo rispetto della normativa. A Napoli la SIAE nacque nel 1883 grazie a Marco Praga, un commediografo di successo, un critico teatrale autorevole, un punto di riferimento per tutti, soprattutto per i napoletani.

5. L'indotto economico e produttivo della musica: l'editoria ed il commercio a Napoli

Uno dei problemi comuni a tutte le organizzazioni artistiche, pubbliche o private, era, inevitabilmente, la cronica difficoltà economica e l'assenza dell'intervento pubblico.

⁵⁶ A. Tarallo, *Ancora sui circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria*, in Francesco Florimo *e l'Ottocento musicale*, cit., pp. 441-468.

⁵⁷ R. Di Benedetto, *Il Circolo Bonamici e il "Primo Congresso Musicale Italiano"*, cit.

⁵⁸ Ivi, p. 425.

⁵⁹ C. Sorba, *Musica e Teatro*, cit., p.548.

Nel corso dell'Ottocento, contestualmente all'affermazione dei teatri e del melodramma, si era registrato un importante fenomeno di natura più squisitamente economico-produttivo: la nascita di numerose Case editrici musicali che esercitarono un'influenza decisiva sul mercato dell'Opera. Fu Milano la città più ricca di iniziative imprenditoriali nel settore dell'editoria musicale con i suoi due colossi nazionali, Ricordi e Lucca. In nessun altro contesto musicale europeo lo sviluppo dell'editoria musicale avvenne – almeno nell'Ottocento – in modo tanto concentrato e oligopolistico come a Milano, ed in nessun altro caso, a quanto consta dalle ricerche svolte finora, l'avanzata degli editori svolse un ruolo altrettanto determinante e di così ampia portata⁶⁰.

Quando, alla fine degli anni '60, i gusti del pubblico cominciarono a mutare, avviando lentamente il sistema operistico verso il suo “declino relativo”, vi fu una proliferazione di case editrici che, approfittando di quel cambiamento e dei nuovi consumi, misero in commercio una gran quantità di romanze, ballabili e pezzi per pianoforte, destinati per lo più ad usi “domestici”, ma senza disdegnare brani di musica religiosa, cori patriottici e scolastici, metodi per voci e per strumenti.

Di questo particolare cambiamento seppe bene approfittare l'editoria napoletana che, sin dagli esordi, pur sfavorita nella gara con quella settentrionale, fu sempre particolarmente attenta alle novità e incline agli investimenti.

L'industria editoriale che a Milano era riuscita a dominare le scelte stilistiche dei compositori e i cartelloni di gran parte dei teatri italiani, a Napoli non riuscì a trovare gli stessi spazi, ma non per questo fu meno produttiva. Era prevedibile che, con l'attuazione dell'Unità d'Italia, nella vita musicale, ch'era parte evidente di quella artistica e culturale, anche se per certi versi governata da leggi proprie, i rapporti tra le varie regioni e città italiane, già abbastanza attivi ed efficaci pur quando v'era divisione e pluralità di Stati, si espandessero in correnti più vigorose in quanto più liberamente circolanti e propizie così a quel generale rinnovamento d'arte e di cultura di cui erano già apparsi chiari segni, e a cui contribuivano con forza crescente circostanze ed eventi di varia natura.

⁶⁰ S. Baja Curioni, *Casa Ricordi*, cit.

Sin dalla seconda metà del Settecento, Napoli si era distinta come un centro di produzione editoriale di notevole portata, specializzandosi nella pubblicazione *clandestina* di testi goldoniani: si trattò di un'intensa produzione di ristampe abusive di innumerevoli originali goldoniani che a Napoli, ma non solo, trovarono un buon mercato⁶¹. Senza dubbio, gli editori napoletani si distinsero per prontezza, tempismo imprenditoriale e la consueta partenopea "capacità di arrangiarsi", cogliendo le occasioni del momento. Nello stesso periodo, una forte domanda musicale proveniva costantemente sia dagli ambienti alti e professionali (strumentisti e compositori) sia da quelli medio e piccolo-borghesi, dove l'uso della musica, pur assumendo una caratterizzazione più domestica, nell'inesauribile richiesta di occasioni d'intrattenimento musicale, alimentava una sostenuta domanda di fogli, spartiti e testi teatrali o di canzoni, cui cercavano di far fronte prima le numerose copisterie sparse in città, poi le stamperie annesse alle prime case editrici.

La richiesta di testi e spartiti per balli di sala, liriche da camera e canzoni in vernacolo aumentò con l'intensificarsi delle "periodiche" e delle "pulcinellate". Appuntamenti che divennero le occasioni più frequenti e frequentate, almeno fino al primo ventennio del Novecento, in cui la cultura ufficiale e tradizionale incontrava quella più popolare, di tradizione orale, che determinarono uno degli eventi editoriali più importanti per il mercato musicale napoletano: la pubblicazione, nel 1827, dei *Passatempi musicali* curata da Guillaume Cottrau, un'antologia che, per la prima volta, raccoglieva, in una veste editoriale più funzionale, fruibile ed assolutamente originale, una produzione infinita di fogli volanti distribuiti fino a quel momento sulle numerose bancarelle che animavano il commercio nei vicoli del centro cittadino e che riproducevano quel fiorire di opere d'intrattenimento salottiero che avrebbe dato vero slancio all'editoria musicale ottocentesca⁶².

I principali acquirenti dei prodotti editoriali di Cottrau – che intanto era diventato socio della casa editrice Girard –, spartiti, litografie, raccolte e canzoncine popolari, furono proprio i frequentatori dei salotti che, ormai in balia del movimento di globalizzazione che cominciava in quel periodo – per dirla con Marialuisa Stazio –,

⁶¹ A. Scannapieco, *Vicende della fortuna goldoniana nella Napoli del secondo Settecento*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di Antonia Lezza, A. Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 11-25.

⁶² P. Scialò, F. Seller (a cura di), *Passatempi musicali*, cit., *passim*

furono costretti a recuperare la propria identità ristrutturando i propri orizzonti in un'ottica globale e borghese:

«Ci troviamo, io credo, alle radici del carattere *glocal* della futura canzone napoletana. Quello che oggi chiamiamo glocalizzazione, indica il doppio movimento della cultura che, mentre si apre e si omogeneizza, nello stesso tempo valorizza alcuni aspetti del locale, sia per garantire la necessaria dinamica culturale, sia per sfruttarli economicamente. Questa ultima possibilità dipende essenzialmente dalle possibilità e capacità d'integrazione dei gruppi dominanti locali nel sistema economico e culturale più ampio. Ma anche dalle capacità di differenziazione e di creazione dell'immagine locale generate dalle attività culturali. Ciò provoca una destrutturazione parziale della dinamica culturale in relazione alle sue dimensioni antropologiche ed estetiche, ed una ristrutturazione – anch'essa parziale – operata a partire da una logica economica. La relazione tra valorizzazione degli aspetti di identità e di immagine locali – con quanto di esse è legato ai patrimoni culturali materiali e immateriali – in un'ottica di sfruttamento economico sui mercati globali è pertanto di importanza strategica. Pare che Ferdinando IV (poi, dal 1816, Ferdinando I, re delle Due Sicilie) lo avesse già intuito»⁶³.

Ma l'editoria napoletana non si fermò all'intraprendenza ed alla lungimiranza di Cottrau e, grazie alla circolazione di poetiche e correnti di pensiero giunte d'oltralpe, cominciò ad impegnarsi nella diffusione delle novità librarie, nell'individuazione dei testi e degli autori emergenti.

La produzione editoriale di quegli anni, anche quando era specificamente musicale, si inseriva in contesti di innovazione e trasformazione che riguardavano la società ed il contesto urbano di riferimento a più livelli. Ricordiamo, tra i tanti, l'eccezionale avvenimento dell'inaugurazione della ferrovia Napoli-Portici che costituì lo spunto per una delle commedie di Altavilla, *Na juta a Castiellammare per la strada de fierro, con Pulcinella cuoco di un finto tedesco e viaggiatore di terza classe*⁶⁴.

⁶³ M. Stazio, *Back to the Future. Guillaume Cottrau. Viaggio temporale fra "Divertimenti per Pianoforte" e canzone napoletana, ovvero: la storia ricostruita dai suoi esiti*, pp. 209-246: 212.

⁶⁴ Lo spettacolo fu allestito 5 anni dopo alla presenza di Ferdinando II al Teatro del Fondo, la sera del 28 novembre 1844 [A. Lezza, *La cultura teatrale del primo Ottocento. Intersezioni e interferenze*, in *Passatempi musicali*, cit., pp.99-118: p. 113].

Non era ancora esploso il boom della «canzone napoletana», ma il legame dell'editoria napoletana con il sistema produttivo nazional-popolare dell'Opera, dominato in primis dalla milanese Casa Ricordi, era altrettanto produttivo.

Il primo avamposto di Casa Ricordi nel regno delle Due Sicile fu quello creato dall'attività editoriale di Pietro Clausetti che a diciotto anni fu assunto dalla Ditta Ricordi in qualità di incisore. In quegli anni, presso Casa Ricordi, si avviava una vera e propria scuola di incisione musicale. Il giovane Clausetti vi esercitò il suo apprendistato e subito dopo, nel 1841, si trasferì a Napoli dove, con il fratello Lorenzo, fondò una casa editrice musicale proprio «rimpetto il Regio Teatro S. Carlo», mentre la calcografia fu situata in via Nunziatella.

Le pubblicazioni Clausetti «spiccavano per eleganza, pel testo grazioso e per altre nuove e belle qualità di tipi che qui non si erano ancora veduti. Richiamavano l'attenzione soprattutto i frontespizi, alcuni dei quali potrebbero ancora oggi presentarsi quali eccellenti modelli di arte industriale»⁶⁵. Il primo Catalogo dello Stabilimento musicale di Pietro e Lorenzo Clausetti venne pubblicato nel 1860 e raccolse una varietà di opere, da Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi a Meyerbeer, Weber, Auber e Mendelssohn⁶⁶.

Intanto, Casa Ricordi consolidava il suo potere editoriale assorbendo numerose altre case editrici musicali e l'interesse per la piazza napoletana si faceva sempre più forte: già nel 1834 G. Ricordi aveva stipulato un contratto per la proprietà delle nuove opere scritte per Napoli e un decennio dopo vi si recò personalmente per stringere accordi con l'impresario dei reali teatri napoletani. Dopo il 1860, la politica espansionistica di Casa Ricordi in direzione di Napoli si fece più esplicita: prima costituì una società commerciale con i Clausetti (con il nome di «Tito di Gio. Ricordi e fratelli Clausetti»), poi, nell'agosto del 1864, Tito Ricordi rilevò definitivamente lo stabilimento napoletano dietro il pagamento di 70.000 lire per il negozio e per lo stabilimento calcografico, in possesso di ben 33.354 lastre⁶⁷.

Nacque così la prima filiale in Italia della Casa Ricordi, la cui direzione venne

⁶⁵ E. De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli 1969, voce Clausetti, *ad Indicem*, vol. I, p. 448.

⁶⁶ R. Cafiero, *Un capitolo di storia dell'editoria musicale fra Milano e Napoli: lo stabilimento musicale Clausetti (1847-1864)*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, II, a cura di S. Martinotti, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 321-330.

⁶⁷ *Ibidem*.

affidata, per i vincoli di antica amicizia e collaborazione, a Pietro; Lorenzo venne nominato direttore dello stabilimento calcografico, ma nel 1867 abbandonò tale incarico per trasferirsi in America meridionale, dove si affermò come impresario teatrale. Nel luglio 1887 Pietro stipulò, in rappresentanza di Tito Ricordi, il contratto di assorbimento della casa editrice napoletana Dal Monaco, di cui mantenne la gerenza fino alla morte, avvenuta a Napoli il 3 dic. 1892.

Il nuovo corso della gestione congiunta Ricordi-Clausetti fu subito evidente: numerose pubblicazioni fra quelle proposte dal catalogo Clausetti alla clientela napoletana ricalcarono alcune delle principali scelte editoriali concepite da Ricordi e, viceversa, il catalogo Ricordi attinse a piene mani a quello di Clausetti. Vennero così mutate numerose raccolte di canzoni napoletane che rispondevano con efficacia alle esigenze del nuovo mercato.

Il controllo di Casa Ricordi sul territorio nazionale si fece sempre più capillare, attuando politiche di assorbimento di altri stabilimenti. Di sicuro, l'acquisizione del Catalogo Clausetti contribuì a consolidare l'influenza del colosso editoriale nazionale della musica e a portare nuova linfa ad un già variegato ventaglio di proposte editoriali⁶⁸.

Tra i numerosi editori musicali a Napoli, si ricordano ancora Francesco Azzolino con stamperia al vico Gerolamini 10, autore egli stesso di canzonette; Salvatore De Marco, al vico San Niccolò alla Carità; Francesco Migliaccio, Giuseppe Colavita, Gaetano Romeo, Ferdinando Cinque al vico Cinque a Montesanto; Gaetano Rusconi in via Sant'Anna dei Lombardi; un Ariosto al largo Pentite alla Pignasecca⁶⁹.

Ma molti altri furono gli uomini dediti all'editoria ed al commercio musicale. Dai *Registri delle denunce di esercizio*, custoditi presso la Camera di Commercio di Napoli, abbiamo desunto altri nomi, cui ricondurre l'attività editoriale musicale tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento⁷⁰. Primo fra tutti il noto Ferdinando Bideri

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Max Vajro, *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento. Saggi di folklore musicale*, Napoli, Vajro, 1957, pp. 105-107.

⁷⁰ L'Archivio Storico della Camera di Commercio di Napoli, fu sottoposto anni fa ad un progetto di catalogazione, rimasto poi interrotto [cfr. la Guida all'Archivio Storico della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Napoli(1808-1944), a cura di Tommasina Boccia e Concetta Damiani, Napoli, Giannini, 2008]. Attualmente il cospicuo patrimonio documentario della Camera non è custodito in sede, per una serie di ragioni dovute al nuovo allestimento dei locali adibiti all'Archivio Storico. Grazie ad un progetto di ricerca condiviso con la Confesercenti di Napoli, abbiamo avuto

che registrò l'avvio della sua attività editoriale sotto forma di ditta individuale nel 1876. La Casa Editrice Ferdinando Bideri si qualificò come settore “giornalistico con edizioni affini” ed ebbe sede in un primo momento in Via Università Vecchia, poi, dal 1883, in Via S. Pietro a Majella, 17. Nel 1930 la ditta cessò per decesso del titolare, ma la denuncia di cessazione venne registrata ufficialmente solo nel 1938⁷¹.

Tra le sue prime pubblicazioni, si ricordano alcuni volumi di storia dello spettacolo, tra i quali la *Storia del Teatro San Carlo* di Salvatore Di Giacomo, ma presto la Bideri si dedicò alla pubblicazione di canzoni, mettendo sotto contratto tutti i maggiori protagonisti della rinascita della canzone napoletana a cavallo tra i due secoli⁷². Molte delle canzoni di quel periodo fecero il giro del mondo: la più celebre, *'O sole mio*, verrà cantata anche da [Elvis Presley](#) e da [Bill Haley](#), ma come non ricordare *I' te vurria vasà*, *O marenariello*, *Voce 'e notte*, *Io 'na chitarra e 'a luna*....

Alla morte di Ferdinando la direzione della casa editrice passò alla figlia, [Valentina Bideri](#), donna schiva e molto discreta che raramente partecipava alla vita pubblica. Si occupò della Casa editrice insieme alla sorella Flavia che le successe nella titolarità dal 1964⁷³. Agli anni cinquanta risalgono altri grandi successi della canzone napoletana edita da Bideri (*Scapricciatiello*, *Accarezzame*, *Serenatella sciuè sciuè*, *Tuppe tuppe mariscià*) e nel corso di un'attività particolarmente fortunata, l'azienda acquisì altre case con un passato importante, ma in fase di smobilitazione, come le [Edizioni musicali Santa Lucia](#), le [Edizioni musicali Santojanni](#) e le [Edizioni musicali Poliphon](#).

l'autorizzazione a consultare lo scarso materiale rimasto in loco. Tra questi, i documenti più omogenei a nostra disposizione sono stati i Registri delle Denunce di Esercizio ascrivibili alla sezione archivistica dell'*Anagrafe economica*. Si tratta di una delle serie più rappresentative degli archivi camerali avviata con la legge n. 121 del 1910 con la quale fu formalmente istituito, presso le Camere di Commercio, il Registro Ditte, noto anche con la denominazione di “anagrafe economica”. La serie è articolata secondo una distribuzione cronologica in due periodi: il periodo postunitario (65 unità archivistiche prodotte tra il 1911 ed il 1924) ed il periodo fascista (46.104 unità archivistiche prodotte negli anni 1925-1945). La nostra consultazione ed il lavoro di censimento e schedatura degli esercizi registrati si è limitata, fino a questo momento ai primi 80 volumi (tutte le 65 unità del primo periodo ed una parte del secondo). Per comodità, riportiamo nelle due tabelle riepilogative, i numeri di registrazione delle ditte, dal momento che la citazione dei singoli registri sarebbe spesso fuorviante.

⁷¹ Archivio Storico Camera di Commercio di Napoli, (da ora ASC.CIAA.Na), n. 317.

⁷² Tra i parolieri ritornano i nomi di [Liberio Bovio](#), [E. A. Mario](#), [Ernesto Murolo](#), [Salvatore Di Giacomo](#), [Ferdinando Russo](#), [Rocco Galdieri](#), [Pasquale Cinquegrana](#), [Edoardo Nicolardi](#); mentre tra i compositori quelli di [Mario Costa](#), [Eduardo Di Capua](#), [Vincenzo Valente](#), [Salvatore Gambardella](#), [Ernesto De Curtis](#), [Vincenzo De Crescenzo](#), [Francesco Buongiovanni](#), e ancora E.A. Mario.

⁷³ Su Valentina Bideri non abbiamo notizie documentate, tranne la descrizione ed il racconto ricevuto da un proficuo colloquio con uno dei nipoti, Ferdinando Bideri, attualmente alla testa di una delle partecipate del gruppo editoriale Bideri, che ringraziamo per averci ricevute, nel corso delle nostre ricerche.

Gli anni Settanta videro il passaggio della conduzione della Casa editrice alla terza generazione della famiglia Bideri: i nipoti [Luciano](#) e Paolo Villevieille Bideri. E' con loro che il gruppo editoriale decise di sperimentare anche il settore discografico per il quale venne fondata l'etichetta [Edibi](#), decidendo poi di spostare tutte le attività a [Roma](#), con sede in via Teulada. Negli anni Ottanta la Bideri passa a [Luciano Bideri](#) e poi a sua figlia [Silvia](#)⁷⁴.

Nello stesso anno di fondazione di Casa Bideri, il 1876, era sorta a Napoli anche la Casa musicale intitolata a Giuseppe Santojanni, «editore di musica» che stabilì la sua sede in Via Paolo Imbriani, 6. Nel 1935 la ditta, fondata come individuale, fu ceduta a favore della ditta di Mario Cosentino e più tardi, come si è detto, fu rilevata dal gruppo Bideri⁷⁵.

I registri di denuncia degli esercizi commerciali a Napoli ci informano anche sulla Casa Editrice Musicale Raffaele Izzo, costituita come società in nome collettivo nel 1879 e che si qualificava come «editori, stampatori di musica e negozianti» e aveva sede in Via Posillipo, 375⁷⁶. Nel 1925, la stessa ditta si registrava come «società di fatto» e si qualificava come «importazione e esportazione di musiche all'ingrosso e al dettaglio». Trasformatasi in Società in accomandita semplice, si trasferì in Piazza Dante, 32-33 e cessò la sua attività nel 1931⁷⁷.

Nel 1890 «Editoria musicale di Gaetano Pisano», aprì i battenti in Via Roma, 391 per occuparsi di «carte di musica»⁷⁸.

In un contesto di particolare vivacità editoriale, già ormai proiettato verso la pubblicazione di canzonette popolari, si inserì una nuova attività di Casa Ricordi, dopo che nel 1864 aveva già rilevato la ditta Clausetti. Nel 1887, infatti, risulta la denuncia di un nuovo esercizio intitolato a G. Ricordi & C., in qualità di «editori musicali», sito in Via Chiaia, 20-28, la cui cessione di attività definitiva risale al 1991⁷⁹.

⁷⁴ Voce *Bideri*, di Enzo Giannelli in *Dizionario della canzone italiana*, a cura di [Gino Castaldo](#), ed. Curcio, 1990, pp. 171-172.

⁷⁵ ASC.CIAA.Na, n. 1.882.

⁷⁶ ASC.CIAA.Na, n. 273.

⁷⁷ ASC.CIAA.Na, n. 16.782.

⁷⁸ ASC.CIAA.Na, n. 3.570.

⁷⁹ ASC.CIAA.Na, n. 4.337.

Nel 1916, la Casa Editrice Musicale E.A. Mario, intitolata a Giovanni Gaeta, produceva «canzonette» e aprì la sua sede in Via Vittorio Emanuele Orlando, 9. La cessazione pare risalga al 1928⁸⁰.

Nella produzione di canzonette investì anche La Sorgente Musicale, intestata ad Emilio Maestrale che fissò la sua sede legale in Via Milano, 40, ma, nel registrarsi alla Camera di Commercio di Napoli, si qualificò come «pubblicazioni di canzonette (versi e musica) senza negozio di vendita». L'attività di questa ditta individuale venne registrata nel 1924. Nel 1927 verrà ceduta in favore della casa editrice «L'Artistica»⁸¹.

All'incirca negli stessi anni (1922-1930) svolse la sua attività editoriale «La Canzonetta napoletana» di Salvatore Panzetta, «Edizioni di canzonette musicate ed articoli di ottica», sita in Via Oronzio di Massa, 23. Nel 1961 fu registrata la sua cessione d'ufficio⁸².

Alle case editrici o di incisione musicale si affiancava poi un elevatissimo numero di tipografie, stamperie, calcografie o litografie (oltre cento) e diversi negozi, puri e semplici esercizi commerciali, ma, anche laboratori di riparazione o fabbricazione di strumenti musicali che denunciarono l'inizio della propria attività negli ultimi trent'anni dell'Ottocento. Il numero rilevato nelle fonti camerale consultate finora è già notevole, nonostante lo stato della ricerca sia appena agli inizi.

In particolare, tra i titolari degli esercizi denunciati spicca il nome dei Fratelli Loveri ancora oggi noti soprattutto tra i commercianti di strumenti musicali napoletani nella storica Via San Sebastiano. Il primo della dinastia sembra essere Giuseppe Loveri che, nel 1885, aprì la sua ditta individuale di «strumenti musicali e pianoforti» in Via S. Sebastiano, 68. L'attività s'interruppe per decesso del titolare nel 1930⁸³. Nel 1923 Gennaro Loveri aprì il suo negozio di strumenti musicali in Via Carrera, 46⁸⁴ e l'anno successivo la ditta «Loveri Fratelli», intitolata ad Enrico, ne aprì un altro in Via Costantinopoli, 77. Nel 1935, a causa di difficoltà economiche, venne registrata la cessazione dell'esercizio. Insolita si presenta invece la ditta individuale intitolata ad una donna, Marcellina Ropa, che si occupò di

⁸⁰ ASC.CIAA.Na, n. 5.180.

⁸¹ ASC.CIAA.Na, n. 9.356.

⁸² ASC.CIAA.Na, n. 10.686.

⁸³ ASC.CIAA.Na, n. 9.955.

⁸⁴ ASC.CIAA.Na, n. 13.310.

riparazioni di pianoforti, in via Bari, 25, sin dal 1904⁸⁵.

Con il passare del tempo, e con la diffusione delle prime “macchine parlanti”, ai costruttori e rivenditori di spartiti, libri e strumenti musicali, si aggiunsero i rivenditori di dischi e di grammofoni. Tra quelli rilevati ricordiamo i Fratelli Loreto, società di fatto con sede in Piazza Borsa, 27, tra il 1900 ed il 1936⁸⁶; la ditta individuale Giuseppe Rossi che si occupò di «materiali per costruzione, grammofoni e dischi», in via Marinelli 1⁸⁷; quella intitolata a Pietro Gennarelli di Emilio che vendeva «grammofoni e articoli radiofonici» in Via Guglielmo Sanfelice, 13, tra il 1924 ed il 1933⁸⁸ e la più antica, quella intitolata a R. Jaforte che commerciava in «grammofoni, dischi e accessori» tra il 1897 ed il 1932, in via Chiaia, 31⁸⁹.

Un indotto economico e produttivo di una certa portata, se consideriamo che i dati riportati in questa sede sono assolutamente parziali, e che rileva un mercato musicale cittadino tutto pressoché concentrato nel centro urbano, nell’area delimitata dai principali teatri e dallo storico Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella.

Il problema è ora ricostruire in termini più squisitamente economici, l’attività produttiva ed i profitti che queste attività musicali indotte da usi e costumi ormai improntati al consumo di musica a vari livelli, ebbero. E qui le fonti camerali a nostra disposizione, purtroppo, non ci aiutano. La ricerca andrà dunque allargata a tipologie documentarie diverse che non potranno trascurare quelle dei giornali e dei periodici dell’epoca, o le testimonianze, spesso indirette, sui costi di questo particolare prodotto artistico (strumenti, spartiti, corde, riparazioni...).

Per esempio, sappiamo che presso lo stabilimento musicale Clausetti era possibile sottoscrivere un abbonamento «agli otto ducati» (per ogni acquisto dell’importo di 8 ducati era previsto un omaggio del valore di 3 ducati) e un abbonamento alla «lettura della Musica sia di proprio fondo che estero». Con questo secondo tipo di sottoscrizione, pagando 1 ducato e 29 grana, era possibile la «lettura di tutta la Musica (eccetto gli Studi), con debita cauzione, colla facoltà di prendere quattro pezzi per volta

⁸⁵ ASC.CIAA.Na, n. 481.

⁸⁶ ASC.CIAA.Na, n 2.350.

⁸⁷ ASC.CIAA.Na, n 6.292.

⁸⁸ ASC.CIAA.Na, n 18.068.

⁸⁹ ASC.CIAA.Na, n 12.722.

od uno spartito»⁹⁰. Così come sappiamo da fonti a stampa, anche se non del tutto attendibili, che

[...] Non vi ha scrittura nel Regno di cui si stampino e si vendano copie in tanto numero, quanto avviene giornalmente di tali canzoni. Della canzone – Io te voglio bene assaje – se ne stamparono copie 180.000

La Luisella, 45.000

D. Ciccillo alla fanfare, 100.000

Alla finestra affacciati, 40.000

IL Bivacco, 12.000

La Palombella, 30.000⁹¹

È questa la difficoltà più grande per chi come noi vuole condurre uno studio di storia economica dell'arte e della cultura: il reperimento di fonti economiche e contabili che consentano la ricostruzione di costi e ricavi di un'attività produttiva pubblica o privata, spesso a carattere imprenditoriale, che condizionò la vita sociale e professionale per secoli e che ancora oggi è oggetto di grande attenzione.

Molte case editrici si dotarono anche di una propria rivista musicale, con saggi, recensioni, corrispondenze, per rispondere ad un'altra esigenza che si affacciava sul mercato culturale italiano: quella di informazione e cultura. Molto più spesso, però, scopo primario di quelle riviste era di sostenere la politica editoriale della casa editrice, condizionando così ulteriormente il mercato, le scelte stilistiche dei teatri, il gusto del pubblico.

Dal punto di vista economico, rimase usuale che l'autore venisse retribuito con una somma unica per i diritti di stampa e una percentuale sui noli e sulle vendite ai teatri. Si affermò l'uso di pagare la somma iniziale in rate mensili corrisposte durante la composizione della musica. Inoltre, gli editori italiani tendevano a istituire con i compositori di successo un rapporto esclusivo, impedendo loro di scrivere contemporaneamente per editori concorrenti. Ma l'ingerenza dell'editore nella composizione si fece

⁹⁰ *Catalogo della musica pubblicata dagli editori Clausetti e C. in Napoli, Stabilimento del Poliorama Pittoresco*, Napoli, 1852, in R. Cafiero, *Un capitolo di storia dell'editoria musicale*, cit.

⁹¹ G. Regaldi, *I canti popolari in Napoli*, in M. L. Stazio, *Back to the Future*, cit., p. 217.

ancora più evidente quando i maggiori editori musicali (emblematico il caso di Giulio Ricordi), nella pretesa di condividere, per esempio, la gestazione di un'opera, cominciarono a proporre soggetti da musicare, a discutere con compositore e librettista l'impostazione della drammaturgia, intervenendo persino sulle specifiche soluzioni musicali adottate dal compositore.

Tab. 1 – Editori napoletani tra denunce di esercizio e cessazioni delle attività. Anni 1876 - 1991

N.	Tipologia	Nome	Titolare	Via	Inizio	Fine
1.882	Ditta individuale	Editore di Musica	Giuseppe Santojanni	P. Imbriani,6	1876	1935
3.570	Ditta individuale	Editoria Musicale	Gaetano Pisano	Roma, 391	1890	1935
4.337	Società accom. semplice	Editori di Musica	G. Ricordi & C.	Chiaja, 20-28	1887	1991
5.180	Ditta individuale	Casa Editrice Musicale E.A.Mario	Giovanni Gaeta	V. E. Orlando, 9	1916	1928
9.356	Ditta Individuale	La Sorgente Musicale	Emilio Maestrone	Milano, 40	1924	1927
10.686	Ditta Individuale	La Canzonetta Napoletana	Salvatore Panzetta	Oronzio di Massa, 23	1922	1961
12.297	Ditta Individuale	Casa Editrice Musicale Bixio	Cesare Andrea Bixio	Roma, 85	1921	1961
16.782	Società di fatto/S.a.s.	Casa Editrice Musicale	Raffaele Izzo	Piazza Dante, 32-33	1925	1932
3.317	Ditta Individuale	Casa Editrice F. Bideri	Ferdinando Bideri	S. Pietro a Majella, 17	1876	1938
14.030	Ditta Individuale	Edizioni Cartoline, fotografie	Giuseppe Clemente	S. Giorgio Arcoleo, 6	1922	1941
1.928	Ditta Individuale	Edizioni artistiche	Eduardo Donvito	Roma, 373	1921	1935
2.070	Ditta Individuale	Carta Edizioni	Alberto Morano	Capitelli, 26	1921	1958
460	Società di fatto	La Canzonetta Editori	Capolongo-Feola	T. Carovita, 8	1912	-
358	Società di fatto	<i>Editiones populaires</i>	Meiermann & C.	S. Lucia, 31	1901	1912
473	Ditta Individuale	Libraio Editore	Augusto Regina fu Gabriele	Piazza Cavour, 34	1870	-
143	Ditta Individuale	Agenzia giornalistica	Valentino Ceccoli fu Gaetano	N. Monteoliveto, 19	1900	-
273	Società nome collettivo	Casa Editrice Musicale	Raffaele Izzo	V. Posillipo, 375	1879	-

Fonte: Archivio Storico Camera di Commercio di Napoli, *Anagrafe economica, Registri di denunce di esercizio e cessazioni*, nn. 1-80.

Tab. 2 – Attività commerciali musicali tra denunce di esercizio e cessazioni delle attività. Anni 1800-1967.

N.	Tipologia	Nome	Titolare	Via	Inizio	Fine
1.715	Ditta individuale	Articoli musicali	Alfredo Curatoli	S. Sebastiano, 48	1913	1931
1.716	Ditta individuale	Pianoforti e Strumenti musicali	Luigi Ricci e figli fu Pasquale	Piazza Cavour, 65	1885	1926
2.692	Ditta Individuale	Strumenti musicali a fiato e a corde	Ugo e Giulio De Feo	N. Pizzofalcone, 14	1925	1951
2.778	Ditta individuale	Strumenti musicali	Diego Loveri	Port'Alba, 7	1922	1930
2.791	Ditta Individuale	Rivendita Strumenti musicali	Michele Ussano	Corso Umberto I,270	1910	1950
2.796	Ditta Individuale	Strumenti musicali	Giuseppe Tarantino	Sapienza, 18	1922	1928
4.820	Ditta Individuale	Riparatore oggetti musicali	Alfredo Contini	Galleria Umberto I,50	1923	1932
5.611	Ditta Individuale	Emporio di strumenti musicali	Vincenzo Cappiello	Corso Garibaldi	-	1933
6.471	Ditta Individuale	Strumenti musicali	Giuseppe Dell'Anno	Vico 2° Casanova,14	1925	1946
7.048	Ditta Individuale	Riparatore e vendita strumenti musicali	Carmine Ussano	Duomo, 182	1870	1958
9.955	Ditta Individuale	Strumenti musicali e pianoforti	Giuseppe Loveri	S. Sebastiano, 68	1885	1937
12.122	Ditta Individuale	Rappresentante strumenti musicali	Pietro Piana	Piazza Nazionale	-	1961
12.704	Ditta Individuale	Riparazioni di strumenti musicali	Giovanni Coppola	Corso Garibaldi, 100	1919	1930
12.802	Ditta Individuale	Musica e Libri Compravendita libri usati	Teresa Cacciapuoto	Port'Alba, 21	1916	1954
13.310	Ditta Individuale	Strumenti musicali	Gennaro Loveri	Correra, 46	1923	1925
14.561	Ditta Individuale	Strumenti musicali Fratelli Loveri	Enrico Loveri	Costantinopoli, 77	1924	1935
15.386	Società di fatto	Incisione e stampa delle musiche	Fratelli De Marino	Porticato S. Francesco de Paola, 11-12	1920	1961
17.512	Società di fatto	Strumenti musicali	Cesare Ruggiero	Corso Garibaldi, 35	-	1951
18.456	Ditta Individuale	Negozi di Musica	Francesco Contabile	Torre del Greco, Via Avernana, 16	1924	1936
18.804	Società di fatto	Laboratorio strumenti musicali a corde	Commendator Professor Raffaele Calace e Figlio	E. Pizzofalcone, 75	1925	1934
13.679	Ditta Individuale	Strumenti a corde e organetti	Giuseppe Quaglia	Corso Garibaldi, 345	1909	1937

Tab. 2 – segue

18.921	Ditta Individuale	Fabbricazione di strumenti a corde e arco Fratelli Vinaccia & C.	Gaetano Vinaccia fu Pasquale	Chiatamone, 32	1912	1967
2.104	Ditta Individuale	Rivendita di strumenti a corde	Vincenzo Gagliano	Monteoliveto, 48	1800	1930
2.654	Ditta Individuale	Strumenti musicali	Saverio Germano	Nino Bixio, 413	1922	1939
2.692	Ditta Individuale	Strumenti musicali a fiato e a corde	Ugo e Giulio De Feo	N.Pizzofalcone, 14	1925	1951
3.503	Ditta Individuale	Riparatore di strumenti armonici e meccanici	Vincenzo Cioffi	S. Sebastiano, 18	1895	1926
18.167	Ditta Individuale	Macchine parlanti e canzone napoletana	Cavaliere Emilio Gennarelli & C.	Monteoliveto, 39	1912	1957
19.550	Ditta Individuale	Macchine parlanti e dischi	Francesco Esposito di Raffaele	Roma, 392	1925	1936
6.292	Ditta Individuale	Materiale per costruzioni, grammofoni e dischi	Giuseppe Rossi	Marinella, 1	-	1958
12.722	Ditta Individuale	Grammofoni, dischi, accessori	R. Jaforte	Chiaia, 31	1897	1932
18.068	Ditta Individuale	Grammofoni e articoli radiofonici	Pietro Gennarelli di Emilio	Guglielmo Sanfelice, 13	1924	1933
19.455	Ditta individuale	Fonografi e dischi	Vincenzo Esposito di Raffaele	Roma, 132	1917	1936
185	Ditta individuale	Laboratorio pianoforti	Carlo Frigatti	Monteoliveto, 12	1909	-
495	Ditta Individuale	Fabbrica e vendita strumenti musicali	Salvatore De Falco	S. Sebastiano, 40	1912	-
8	Ditta individuale	Negoziante di pianoforti	Giovanni D'Avena fu Francesco	Roma, 368	1886	-
470	Ditta individuale	Compravendita libri usati	Tommaso Roma fu Giovanni	S. Biagio, 9	1890	-
481	Ditta Individuale	Riparazioni pianoforti	Marcellina Ropa	Bari, 25	1904	-
493	Ditta Individuale	Strumenti musicali	Luigi Ricci	Piazza Cavour, 65	1904	-
606	Ditta Individuale	Fabbrica di mandolini	Luigi Salsedo	Strada Formale, 35	1882	-
102	Ditta Individuale	Strumenti armonici	Vincenzo Cioffi	S. Sebastiano, 18	1896	-
351	Ditta individuale	Grammofoni	Raffaele Esposito	Roma, 392	1908	-

Fonte: Archivio Storico Camera di Commercio di Napoli, *Anagrafe economica, Registri di denunce di esercizio e cessazioni*, nn. 1-80.

Il potere che negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi anni del '900 si concentrò nelle mani degli editori fu enorme. D'altronde, per molti musicisti di fine Ottocento, sentirsi liberi da preoccupazioni pratiche tutte affidate alla macchina organizzativa che le grandi case editrici mettevano a loro disposizione, era pur sempre un dato positivo. Di fatto, però, molti di essi si trovarono a vivere ed a produrre in uno stato di forte dipendenza psicologica dai loro editori, unici veri arbitri del destino delle loro creazioni teatrali e musicali.

Fra le varie attività degli editori musicali italiani, si può annoverare, anche se minoritaria, l'organizzazione di concerti. In alcuni casi si trattava di audizioni organizzate saltuariamente a scopo pubblicitario, spesso presso la stessa Casa editrice.

A Napoli lo aveva fatto Cottrau, ma quasi tutti gli editori musicali utilizzarono le loro conoscenze e gli stretti rapporti con musicisti, compositori e cantanti per organizzare occasioni d'intrattenimento che si concretizzavano in quelle che oggi definiremmo fruttuose operazioni di *marketing aziendale*.

6. Il boom della canzone napoletana: l'export di un prodotto made in Naples

L'offerta di spettacolo nelle città italiane divenne una vera e propria forma di attrazione e una componente importante della costruzione dell'identità nazionale. Sembra quasi una specificità tutta italiana, che attende di essere analizzata e studiata con maggiore attenzione.

Ci sembra però più interessante, ai fini della nostra riflessione, accennare ad un'altra forma di produzione musicale che esplose proprio nel corso del ventennio postunitario. Si trattò di un fenomeno musicale a carattere popolare che, reagendo, forse inconsapevolmente, al declino del sistema operistico, creò una nuova fase espansiva per la musica napoletana, ma anche per l'immagine e l'economia italiana. Stiamo parlando del *boom della canzone napoletana*, che riuscì a conferire nuovo vigore all'economia urbana, proiettando la città di Napoli, in maniera assolutamente inaspettata, sulla scena internazionale.

Per la prima volta, nel 1894, l'Associazione Commercianti di Napoli, in collaborazione con le autorità comunali e con il Banco di Napoli, diede vita ad una delle

tante *feste estive* in voga a quel tempo soprattutto presso gli stabilimenti balneari e termali, ma anche presso i numerosi *café-chantant*, aperti ormai anche a Napoli, sotto l'influenza della moda francese. La festa in questione era quella di Piedigrotta, le cui origini in realtà erano molto più antiche, ma che sul finire del secolo assunse i caratteri di una particolare ricchezza⁹². Questo tipo di festeggiamenti, che riprendevano certamente gli antichi fasti delle feste barocche e di quelle sull'acqua, modificarono profondamente l'articolazione territoriale, economica, organizzativa della città e del suo modo di "consumare". La festa di Piedigrotta coinvolgeva l'intera popolazione e costituiva un momento in cui la città metteva in scena se stessa, le sue caratteristiche e le sue potenzialità, anticipando il *festival* e puntando, più o meno consapevolmente sul turismo culturale.

I trattenimenti estivi trovavano le loro più importanti sponsorizzazioni tra gli esercenti commerciali, ma anche tra la Società Nazionale delle Strade Ferrate e la Navigazione Generale d'Italia che li utilizzavano come occasioni pubblicitarie per merci e per nuovi consumi.

Nel 1895, la festa di Piedigrotta ebbe per la prima volta uno strumento di diffusione originale: la «Guida Programma Ufficiale per le Feste Estive» che raccoglieva non solo tutte le iniziative in programma, ma, per agevolare la partecipazione del pubblico, locale e non, forniva una serie di indicazioni sugli orari di treni e battelli ed altre utili indicazioni. Una guida turistica in piena regola. In quell'estate si susseguirono esposizioni di prodotti agricoli e industriali, la festa dei costumi popolari femminili, gare pirotecniche, regate di pescatori e battellieri sul golfo, sfilate di carri, giornalai e la grande Fiaccolata Fantasamagorica, animata da numerose bande musicali, che attraversò le vie più frequentate della città. Fu una sorta di *Ballo Excelsior* da strada che mescolava fiori, frutti, animali, minerali, macchine fotografiche, con speciali effetti luminosi, scenografici e coreografici. Ma, come ogni anno, l'evento più atteso era quello del concorso delle canzoni. Una vera «industria culturale» che, fra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento, mise in atto tutti i suoi apparati, una ricchezza di iniziative, di talenti e di saperi, un'articolazione, una complessità ed una

⁹² Sull'antica festa di Piedigrotta cfr. B.Croce, *Piedigrotta*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, vol. II; F. Mancini - P. Gargano, *Piedigrotta. Nel segno della tradizione, i luoghi, le feste e le canzoni*, Napoli, Guida, 1991.

maturità, che ancora attende di essere esplorata, soprattutto nei suoi aspetti più squisitamente economici.

L'approfondimento metodologico sulle forme di organizzazione e di pianificazione dei flussi turistici nella città di Napoli durante la *Piedigrotta* consentirebbe di sottolineare alcuni aspetti della gestione del patrimonio culturale immateriale (in questo caso la musica, le tradizioni popolari e la canzone napoletana), evidenziando l'interdipendenza con le politiche urbane di sviluppo economico.

In particolare, la canzone napoletana in concorso a Piedigrotta attirò l'attenzione dell'editoria musicale più quotata sul mercato: editori del calibro di Giulio Ricordi o della locale Casa Bideri (il più innovativo e longevo editore di canzoni napoletane) trovarono nella canzone napoletana un'importante occasione di profitto. Ciò che la festa di Piedigrotta riuscì a diventare fu qualcosa di inaspettato, in un'epoca come quella in cui il fenomeno esplose: essa divenne un'originalissima vetrina per la città di Napoli e per le sue attività produttive, in cui le forze commerciali, turistiche, economiche cittadine trovarono una molteplicità di occasioni di affari, ma anche di comunicazione, promozione e pubblicità finanziando iniziative, spettacoli, sfilate, spartiti, album e *copielle*, in una fortunata intuizione di ritorni economici (commerciali, turistici e produttivi).

La stampa degli spartiti per esempio, dedicati principalmente al nucleo domestico piccolo e medio borghese che si apriva alla socialità e al consumo facile del melodramma, della romanza e della canzone, fungeva da canale sotterraneo e privato certamente collegato con gli altri canali di diffusione fra il pubblico, dai concerti ai pianini, dalla strada al caffè. Un altro utilissimo strumento di propagazione delle note e del mito della canzone fu la diffusione delle *copielle*, una nuova versione di quei fogli volanti che da secoli erano i più comuni mezzi di circolazione della letteratura popolare. Si trattava di volantini, quasi sempre illustrati, che riportavano il testo o lo spartito della canzone. Talvolta offriva addirittura un'originale trascrizione della musica in un sistema numerico riferito alle quattro corde del mandolino, in modo da permettere l'esecuzione anche a chi ignorasse la lettura del rigo musicale. La vendita di questi fogli volanti, accessibili anche ai meno abbienti, fu eccezionale e gli introiti raggiunsero cifre da capogiro. Ma le *copielle* non venivano stampate solo in funzione di "edizione economica" delle canzoni, molto spesso esse venivano distribuite gratuitamente, durante

la Piedigrotta a scopi pubblicitari: sempre più spesso, oltre al testo della canzone, i fogli riportavano stampata anche la pubblicità di ditte e industrie cittadine che in modi diversi avevano contribuito a “sponsorizzare” la manifestazione⁹³.

Con l’editoria musicale, si sviluppò anche la stampa quotidiana e periodica, la cui azione fu determinante nella creazione di veicoli e canali di penetrazione destinati a moltiplicare le vendite. Dai primi anni del Novecento, poi, vennero alla ribalta anche le industrie discografiche che – dalla napoletana *Phonotype*⁹⁴, alla tedesca *Polyphon* – incisero e distribuirono, in tutto il mondo, i dischi delle canzoni. Il mercato della canzone napoletana visse di una domanda sempre crescente almeno fino ai primi sessanta-settant’anni del Novecento. Oggi la domanda ha sicuramente subito un calo, ma quello della canzone napoletana è un *topos* musicale che resiste e che andrebbe forse meglio tutelato e valorizzato, quale componente di un patrimonio culturale italiano assai difficile da ignorare.

A questo tipo di consumi si rivolsero le riviste di cui si dotarono gli editori più importanti – o quelli che aspiravano a diventare tali – sul finire dell’Ottocento, sull’esempio di Ricordi e della sua «Gazzetta musicale di Milano». «La Tavola rotonda» pubblicata dalla storica Casa Bideri, fu tra queste pubblicazioni la più longeva, la più curata e la meglio conservata. Fu lo stesso Bideri che ne descrisse gli esordi:

[La rivista nacque] con criteri di severità e di eleganza esclusivamente letterari e artistici, e fu un completo disastro economico. Ma in seguito ci adattammo a ciò che il pubblico chiedeva: un po’ di svago e punto disquisizioni e tiriterie noiose. Quindi a gradi, poco a poco, siamo riusciti ad assicurarle una vita duratura divulgando la nostra produzione musicale.

Una produzione che contava oltre 60 canzoni all’anno, pubblicate a cadenza settimanale e che negli annuali concorsi di Piedigrotta intitolati al giornale raccolse da

⁹³ Il meccanismo in breve si capovolve nelle canzoni-rèclame (dei Negozi Miccio, del Caffè Diodato o Pizzicato, del Cordial Campari o del Ferrenosio Favara) distribuite, appunto su *copiulle* (M. Stazio, *La fabbrica della festa*, in *Catalogo Piedigrotta 1895-1995*, a cura di M. Stazio, Roma, Progetti museali editore, 1995).

⁹⁴ La *Phonotype Record* è stata la prima casa discografica italiana e tra le prime al mondo ad avere un autonomo stabilimento per la fabbricazione di dischi. Fondata nel 1901 da Raffaele Esposito e dal figlio Comm. Americo, padre degli attuali soci, opera ancora oggi nel centro storico di Napoli in via Enrico De Marinis, 4. Tutti i più grandi artisti dell’epoca incisero per la neonata *Phonotype* contribuendo all’evolversi del mercato musicale.

un minimo di 80 ad un massimo di 300 canzoni per concorso⁹⁵.

Questa imponente e complessa industria culturale partenopea fondò tutta la sua forza sulla canzone napoletana che, oltre a rappresentare una quota non indifferente di un'auto-rappresentazione in cui la città in larga misura ancora si immedesima, divenne una componente fondamentale di un'immagine che il resto del mondo ancora oggi ama riconoscere⁹⁶.

Il *boom* della canzone napoletana non fu semplicemente un fenomeno musicale, a puro genere canoro, ma fu l'esplosione (e in parte lo è ancora) «di un grande mito collettivo, uno dei luoghi in cui Napoli ha messo in scena, spettacolarizzato, pianto e venduto il suo eterno declino, i fasti e le miserie di una capitale nobilissima e stracciona»⁹⁷.

Anche quella della canzone napoletana fu un'avventura imprenditoriale che s'inserì in quel fenomeno di più ampia portata dell'industria musicale italiana. Qualcuno giudicherà irriverente l'accostamento tra la forza della canzone napoletana a quella del melodramma. Una cosa però è certa, le loro storie ci hanno lasciato un patrimonio culturale immenso e tanta buona musica. La sopravvivenza di entrambe è nelle mani di chi, oggi, è in condizione di rivendicare, da un lato, un equilibrio sempre più indispensabile tra arte ed economia, dall'altro un impegno etico-professionale che si adoperi per la diffusione della loro conoscenza.

⁹⁵ P. Gargano, *Le canzoni di Piedigrotta*, Napoli, Guida, 1996; P. Scialò, *La canzone napoletana*, cit.

⁹⁶ Osservatorio sul Turismo di Napoli, *Piedigrotta 2007. Indagine conoscitiva*, Napoli, Regione Campania, 2007.

⁹⁷ M. Stazio, *La fabbrica della festa*, cit.

La nostra musica:

«Fortunio» tra vecchie e nuove canzoni (1888-1899)¹

di MASSIMO PRIVITERA

Nel mio intervento esaminerò i discorsi sulla canzone che si possono leggere in «Fortunio», settimanale della domenica uscito a Napoli dal 1888 al 1899. Inizierò con una breve presentazione della rivista ed un accenno al ruolo che vi ricopre la musica, e poi mi concentrerò sulla canzone.

«Fortunio» è un foglio di quattro pagine a grande formato – *in-folio* (nella figura 1 è riprodotta la prima pagina del primo numero), cui «collaborano scrittori noti e simpatici. Pubblica articoli d'arte, di critica, novelle, versi, cronaca mondana ed artistica, corrispondenza de' principali centri europei. Ha un'illustrazione in ogni numero. Illustratore napoletano Enrico Rossi» («Fortunio», I, IV, 07/09/1888, p. 4).

Il titolo della rivista deriva dall'omonimo romanzo di Théophile Gautier, *Fortunio*, del 1838, che secondo l'autore stesso «è un inno alla bellezza, alla ricchezza, alla felicità, le tre sole divinità che noi riconosciamo»². E anche la rivista, come scrive nel 1895 Saverio Procida, vuole votarsi alla Bellezza «ed essere l'eco del piacere, prescegliere la nota dell'arte nell'ultimo libro, nell'ultimo dramma, nell'ultimo ballo, nell'ultima conferenza» («Fortunio», VIII, 8, 01/03/1895, p. 19). Ma alla scelta del titolo contribuisce anche una poesia di Alfred de Musset, *La chanson de Fortunio*, pubblicata nel primo numero della rivista con un'incisione di grande formato (fig. 2). Vi

¹ Salvo diversa indicazione, le immagini presentate in questo articolo sono state riprodotte dalla collezione della rivista «Fortunio» posseduta dalla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, che ringrazio per l'autorizzazione alla pubblicazione. Quando il presente volume era già pronto, mi sono accorto che mi era sfuggito un bel saggio dedicato a «Fortunio»: Pier Paolo De Martino, *Napoli musicale fin de siècle nelle pagine di "Fortunio"*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore del 70.º compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di E. Careri e P.P. De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 211-233. Il mio lavoro ha un punto di vista diverso da quello di De Martino, e prende in esame aspetti da lui non trattati. Tuttavia esiste qualche piccola (ed involontaria) sovrapposizione. Me ne scuso con i lettori e soprattutto con l'autore.

² Teofilo Gautier, *Fortunio. Romanzo*, Milano, Sonzogno, s.d. [1886 ca.], p. 7.

è posta come una sorta di emblema, perché quando la rivista pubblicherà canzoni, riunirà i commenti sotto una rubrica intitolata proprio *La canzone di Fortunio*.

Figura 1: Prima pagina di «Fortunio», I, 1 – 19 agosto 1888



Figura 2: Terza pagina di «Fortunio», I, 1 – 19 agosto 1988



«Fortunio» è fondata e diretta da Giulio Massimo Scalinger (1857-1907), saggista e giornalista (figura 3)³. la cui vivacità intellettuale si riflette sulla rivista, tuffandola nel presente e aprendola alle sollecitazioni d’oltralpe (vale la pena segnalare che «Fortunio»

³ Il ritratto di Scalinger è tratto dagli archivi online della Biblioteca Lucchesi Palli: [Link](#).

pubblica traduzioni di Stéphane Mallarmé, allora non così noto in Italia – I, 18, 16/12/1888). Ma si dà molta attenzione anche alla cultura napoletana, alle sue specificità e tradizioni. La lista dei contributori è notevole: vi compaiono con poesie, racconti e saggi Gabriele D'Annunzio, Enrico Panzacchi, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Federigo Verdinois, Roberto Bracco e Luigi Conforti. Ma vi scrivono regolarmente anche diverse altre illustri penne napoletane, come Saverio Procida, Giovanni Porzio, Vincenzo Penneti e Vittorio Pica.

Figura 3: Ritratto di Giulio Massimo Scalinger (dagli archivi online della Biblioteca Lucchesi Palli)



Nel 2005 Vincenzo Santomauro ha pubblicato un prezioso volume con gli indici di «Fortunio», che ne permettono una lettura analitica⁴. E si vede subito, da questi indici, la forte presenza della musica (grande passione di Scalinger): da cronache delle opere e

⁴ *Fortunio (1888-1899)*, saggio introduttivo e indici a cura di Vincenzo Santomauro, Bologna, Millennium, 2005

dei concerti a biografie di compositori ed interpreti, da articoli di storia ed estetica musicale a spartiti per pianoforte, romanze, canzoni, su fino a fascicoli speciali per Piedigrotta. Del resto basta sfogliare il primo numero per accorgersene: fra i brevi trafiletti riuniti sotto il titolo *Schegge*, ben tre offrono notizie musicali. In uno si magnifica il fatto che Ricordi metterà sotto contratto Niccolò van Westerhout per la sua *Imogene*, «opera – specifica il giornale – di ispirazione wagneriana». Questo giovane compositore pugliese, grande sodale di Scalinger, apparirà spesso nelle pagine della rivista, fino alla morte che avviene il 21 agosto del 1898 (e dieci giorni dopo esce un numero di «Fortunio» tutto dedicato alla sua commemorazione; nella fig. 4 è riprodotta la foto del compositore utilizzata più volte dalla rivista). Fra l'altro, Scalinger ricava un libretto proprio da *Fortunio* di Gautier, sul quale van Westerhout scrive un'opera eseguita a Milano nel 1895, e pubblicata da Sonzogno.

Figura 4: Ritratto di Niccolò van Westerhout, da «Fortunio», V, 15 – 6 aprile 1892



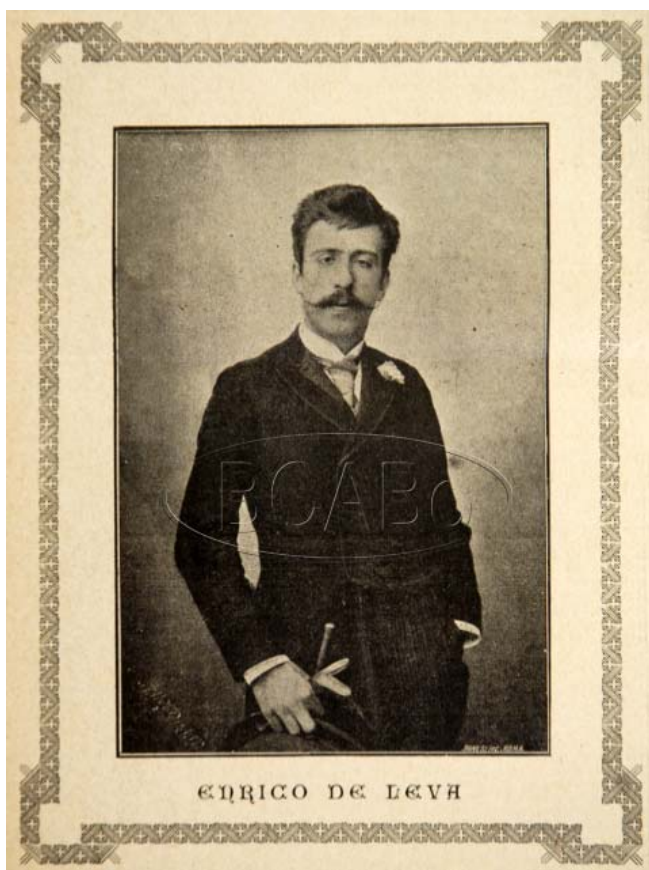
Nel secondo trafiletto musicale si annuncia la riapertura del teatro Sannazaro con il *Don Giovanni* di Mozart. E il terzo è intitolato *Canzoni*:

‘E Cerase, benché non più frutto di stagione riprendono l’aspetto di primeur... musicale per le simpatiche ed affascinanti note che al Valente hanno saputo ispirare. – La canzone, nell’edizione elegantissima di G. Santojanni, prenderà il posto che le spetta e si distinguerà certamente nella pioggia meteorica della vicina Piedigrotta.

Questo trafiletto traghetta direttamente al cuore del presente intervento, cioè i discorsi sulla canzone. Sono tanti e variegati, e qui ne darò solo alcuni cenni, che però bastano a mostrare l’importanza di «Fortunio» per studiare la ricezione della canzone napoletana nella sua *golden era*.

Abbiamo appena visto, nel primo numero, l’elogio di Vincenzo Valente, il cui nome continuerà ad abitare le pagine di «Fortunio». La rivista ha in effetti una personale selezione di autori, di cui pubblica le opere con commenti biografici ed estetici – e l’attenzione è concentrata più sui musicisti che sui poeti. Il compositore maggiormente elogiato è senz’altro Enrico De Leva, per la sintonia del suo percorso stilistico con la linea del giornale (nella figura 5 è riprodotta una sua foto, pubblicata dalla rivista):

Figura 5: Ritratto di Enrico De Leva, da «Fortunio», V, 35 – 22 marzo 1892



Ha cominciato come un continuatore della canzone popolare ed è divenuto un aristocratico cultore della romanza sentimentale. È vero che in fondo alla sua canzone civettava il lirico irrequieto d'un gusto più eletto, ma l'emancipazione è stata così rapida così impreparata da rendere ancora più meravigliosa la sua evoluzione («Fortunio», III, 20, 25/05/1890, p. 1).

Andiamo adesso a vedere il quarto numero della rivista, che esce il 7 settembre 1888, cioè in concomitanza con la festa di Piedigrotta, cui è interamente dedicato – e anche in tutti gli anni a venire, da metà agosto a metà settembre, «Fortunio» sarà sempre molto preso dalle canzoni. Le due pagine interne di questo numero sono occupate, una dallo spartito di *Lariulà* di Di Giacomo e Costa, e l'altra da una bella illustrazione di Rossi. In prima pagina c'è un trafiletto anonimo (attribuibile a Scalingher), che vuole giustificare questo numero monografico musicale:

Piedigrotta assorbe tutta l'attività napoletana; giornalisti, poeti, musicisti, cantanti, editori, pubblico, sono tutti compresi della nobile missione di partecipare in un modo o nell'altro alla festa di Piedigrotta – a questa specie di carnevale settembrino, fatto di brio, di travestimenti, di canzoni; soprattutto di canzoni... pur troppo! [...] Costa e Di Giacomo hanno oggi la parola [...] essi ci portano la gaiezza, la vivacità, la bizzarria della loro tarantella sbrigliata.

Notate la scelta dei termini: gaiezza, vivacità, bizzarria, e poi sbrigliatezza; e per *'E Cerase* si era parlato di simpatia e di fascino sonoro. Essi dipingono un mondo di allegro intrattenimento, di aproblematica piacevolezza, di seduzione sonora nella sinestesia della festa: è il mondo della canzone così come si è andato configurando negli ultimi decenni dell'Ottocento. Ma notate anche il tono ambivalente di Scalingher, il quale da un lato osserva con distaccata sufficienza la parata canora del «carnevale» piedigrottesco, mentre dall'altro vi partecipa attivamente con la sua rivista. Questa ambivalenza sarà costante, e, come vedremo, si accompagna a forti prese di posizione sulla canzone, sulla sua storia e sul suo significato.

Subito dopo il trafiletto, sempre nella prima pagina del numero 4 della rivista, c'è un articolo intitolato *Da «Zeza» in poi*, che fa un bilancio storico della canzone napoletana, e che, per la sua precocità cronologica, mi pare notevole. È firmato «Don Paez», uno pseudonimo che Santomauro nel suo libro su «Fortunio» non decifra. Questo Don Paez collabora assiduamente alla rivista fino al 1890, sempre firmando la

rubrica *Piccola biblioteca*, dove recensisce opere di autori napoletani, italiani e stranieri. Il suo articolo *Da «Zeza» in poi* verrà ripreso ed ampliato, sei anni dopo, nel «Fortunio» del 24 agosto 1894 (VII, 34) – cioè ancora in relazione ad una imminente Piedigrotta. Questa volta il titolo è *Canzoni vecchie*, e la firma è *Fortunio*. In genere dietro tale pseudonimo si cela lo stesso Scialinga; ma in questo caso sono convinto che corrisponda ad Amilcare Lauria (1854-1932; v. figura 6), longevo e prolifico scrittore napoletano di tono verista, oggi dimenticato ma ai suoi tempi alquanto famoso. Faccio questa attribuzione perché nel 1896 esce, nella «Nuova antologia», un bellissimo saggio firmato da Lauria e intitolato *Vecchie memorie napoletane. La canzone*, dove ritroviamo le tesi già sostenute sulla nostra rivista da *Don Paez* e da *Fortunio*. Nell'articolo della «Nuova antologia», alcuni passi presenti in «Fortunio» sono riportati quasi letteralmente, ma il discorso vi appare molto più sviluppato e meditato – e convincente. Perciò attribuisco a Lauria anche i due saggi pubblicati a firma *Don Paez* e *Fortunio*.

Figura 6: Ritratto di Amilcare Lauria (1904) (dagli archivi online della Biblioteca Lucchesi Palli)



Cosa scrive Don Paez-Fortunio-Lauria a proposito delle «canzoni vecchie»? Egli ricorda che ne dobbiamo la trasmissione a Guglielmo Cottrau, e cita il catalogo Girard dove si dice che le canzoni sono state «raccolte per la prima volta dalla bocca popolare ed aggiustate con accompagnamento di pianoforte da G. Cottrau». Ora, aggiunge Lauria, «il catalogo fu stampato nel 1831; dunque fino al '31 il popolo improvvisava ancora, se

il Cottrau poteva raccogliere e aggiustare». Poco dopo, parlando di *Te voglio bene assaje*, aggiunge:

Parrebbe dunque che al 1839, di cui parla il Settembrini, l'improvvisazione non fosse ancora detronizzata e quasi si direbbe che Te voglio bene assaje fosse opera tutta popolare, cosa che sembra impossibile, considerata la grazia speciale e ricercata e anche la fattura di questa canzone («Fortunio», VII, 34, 24/08/94, pp. 2-3)⁵.

Sono poi citate altre canzoni degli anni successivi, come «quella Santa Lucia [del 1848] che ha fatto il giro del mondo, quasi con la missione di accreditare presso i forestieri la bellezza di Napoli, e la compose Teodoro Cottrau»; e poi ancora altre, di cui sono riportati nome e cognome di chi le ha scritte (Preite, Labriola, Perullo), nonché le date di composizione. Questa parata di titoli ed autori è funzionale alla tesi di Lauria, che è la seguente: fino al primo quarantennio dell'Ottocento il popolo mantiene lo spirito originario del suo canto, che consiste nell'improvvisazione. Dopo le cose cambiano:

Pare adunque che al 1840 sia cessata l'improvvisazione popolare. Le canzoni hanno da quell'epoca in poi il nome del loro autore, del vero autore; acquistano impronta nuova a seconda del temperamento artistico di chi le compose.

Infatti nel primo periodo – in quello popolare – abbondano di una certa sentimentalità lamentosa, poi arieggiano la romanza, in appresso acquistano un movimento più vispo, più saltellante. La nenia sparisce a poco a poco, a misura che la canzone lascia le rive di Posillipo e la ribeba del marinaio.

Le ultime produzioni canzoniere hanno una nuova impronta [...]. Quantunque molte di esse siano di un grande effetto, tutte rivelano questa diversità di carattere e questo spostamento.

⁵ Lauria fa riferimento ad un noto passo dalle *Ricordanze della mia vita*: «Una mattina che io le sentiva tutte quelle angosce strazianti, udii di lontano una voce di donna che cantava soavemente, e mi parve come balsamo sovra una piaga. Si trovò ad entrare il Liguoro, ed io lo domandai: “Chi è che canta così bene?” “È mia figlia”. “E che canzone canta?” “La canzone nuova *Te voglio bene assai*, *E tu non pienze a me*. Vi paice? Ebbene le dirò che la canti spesso. Ma voi non pensate né a me né a lei”. Ogni anno a la festa di Piedigrotta l'8 di settembre il popolo napolitano va nella grotta di Pozzuoli, e lì l'uno sfida l'altro a cantare improvviso, e la canzone giudicata più bella si ripete da tutti, è la canzone dell'anno. Ce ne sono delle belle; questa fu tra le bellissime ed io non posso ancora dimenticarla. Tre cose belle furono in quell'anno, le ferrovie, l'illuminazione a gas, e *Te voglio bene assai*»: Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Napoli, Gremese, s.d., p. 109.

Udendole, Marc Monnier non potrebbe dire come fece per le antiche nenie: les airs sont en general [sic] des cantilènes plaintives où courent ça et là des phrases d'une singulière originalità [le arie sono in generale cantilene lamentose dove occorrono qua e là frasi di una singolare originalità].

Purtroppo!

Qui Lauria riprende e sviluppa la tesi esposta da Marc Monnier in *L'Italie est-elle la terre des morts?*, del 1860⁶, secondo la quale esiste una più antica *chanson populaire* (canzone popolare), diretta espressione del popolo, caratterizzata da affetto malinconico e tonalità minori, e una successiva *chanson patricienne* (canzone patrizia), la quale ha invece autori con nome e cognome, dei quali riflette gusti e personalità. In questa trasformazione, secondo Lauria la canzone ha perduto più di quanto abbia guadagnato; soprattutto spontaneità e verità. Si noti però che, quando parla della canzone moderna, Lauria non la biasima, né la sminuisce; anzi, la precisione con cui cita titoli, nomi e date tradisce un'affezione quasi da collezionista. È che ai suoi occhi di verista questa produzione borghese e letterata, per quanto bella, non può competere con quella genuinamente popolare, cui va la sua predilezione – filosofica ancor prima che estetica.

Chi invece esibisce un duro giudizio sulla canzone moderna è Scalinger, in un articolo del 6 settembre 1891 – dunque ancora in occasione di una Piedigrotta – dall'eloquente titolo *La canzone muore* (riportato per intero in appendice). Scalinger lamenta il profluvio di canzoni che accompagna le Piedigrotte.

La canzone dovrebbe essere unica, perché dovrebbe uscire dal popolo, come unica era una volta, quando da vero il popolo la faceva, la cantava, la propagava e non era stata inventata la réclame de' giornali e l'emulazione degli editori. Perché il fatto della unicità significava che il canto condensava il sentimento e il gusto del popolo, nella forma più genuina in cui non entrano i problemi di armonia e le ingarbugliate astruserie che non appartengono nè al musicista che studia nè al popolo che canta.

⁶ Marc Monnier, *L'Italie est-elle La terre des morts?*, Paris, Hachette, 1860, cap. XIV, pp. 220 sgg. Il libro ebbe ben due traduzioni italiane: *L'Italia è la terra dei morti?*, Napoli, Morelli, 1860; *L'Italia è Ella la terra dei morti? Libro di Marco Monnier*, Venezia, Naratovich, 1863. Tanto l'originale quanto le due traduzioni sono reperibili in PDF online, al sito [Google Books](#).

Le più belle canzoni popolari, quelle che si cantano ancora [...] son fatte dall'amore e per l'amore; un po' meste, un po' passionate, un po' maliziose, esse narrano le vicende e le fasi onde il popolo sente e feconda la più spontanea delle sue passioni, in un misto di vivacità e di accoramento, di desiderio e di rudezza, di petulanza e di cascaggine.

Ma la canzone popolare, secondo Scialinga, ha finito il suo ciclo vitale. Perché? Ma perché «è la fede che manca, è l'ispirazione che è svaporata, perché le condizioni sono mutate e il gusto con esse».

Se, prendendo la giusta distanza storico-critica, si può anche seguire il discorso di Scialinga con una qualche simpatia, ci si stupisce invece leggendo la sua diagnosi del perché la canzone stia morendo:

Per ottenere una così spontanea espansione, così diretta, così fedele, è necessario un fondo d'ingenuità che è solo del popolo, e del popolo di una volta, allorchè i beati sudditi di Carlo III e gli assonnati devoti di Ferdinando non concepivano nemmeno il sospetto di una questione sociale, e nessun cupo orgoglio e niun triste scontento e niuna tetra preoccupazione e niuno indistinto stimolo avevano deflorata la sincerità sentimentale de' sereni analfabeti napoletani.

Scialinga non è un conservatore. Non è neppure un rivoluzionario, d'accordo, ma prende posizioni decisamente liberali, prima fra tutte la sua entusiastica battaglia a favore del divorzio (pubblica anche un pezzo strumentale di Vincenzo van Westehout, fratello di Niccolò, dall'inequivocabile titolo *Divorçons!* – v. figura 7). Ma nella nostalgica rievocazione dei tempi in cui il popolo ingenuo e analfabeta cantava da usignolo, tocca una corda un po' stonata per un positivista discepolo di De Sanctis e Tari, sostenitore di Giovanni Bovio, e che ospita nel suo giornale apologie di Zola. Per non parlare della contraddizione fra questa liquidazione sommaria, e la pubblicazione su «Fortunio» di un bel po' di nuove canzoni. Ma in fondo la contraddizione fra brama di nuovo e nostalgia di un paradiso perduto accomuna molti intellettuali napoletani dell'Italia umbertina. Da un lato vogliono mantenere le speranze che l'unità d'Italia aveva suscitato, soprattutto nella borghesia e nel ceto intellettuale; ma dall'altro osservano il male che arriva a Napoli dall'aver perso il rango di capitale. Da un lato salutano il Risorgimento, con il suo carico di demolizioni e ristrutturazioni

urbanistiche; dall'altro piangono sulla perdita della Napoli di un tempo, e ne raccolgono, accorati, le memorie – come Settembrini, che lavora fino all'ultimo alle sue *Ricordanze*, o come Di Giacomo, che si fa storico di una illustre vittima dello sventramento, il teatro San Carlino⁷.

Figura 7: *Divorçons!*, valtzer di Vincenzo van Westerhout, da «Fortunio», V, 2 – 8 gennaio 1892



Comunque, oltre che discorsi di filosofia della canzone, la rivista pubblica anche giudizi circostanziati su singole canzoni, tutti sotto la firma *Fortunio*, che in questo caso sono forse da attribuire a Saverio Procida, il critico musicale ufficiale (fig. 8). Farò giusto un esempio, per dare un'idea dell'approccio critico.

⁷ Su questo particolare aspetto dell'ideologia della canzone napoletana cfr. Giovanni Vacca, *Canzone e mutazione urbanistica*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, Libreria musicale italiana, 2008, pp. 431-447

Figura 8: Ritratto di Saverio Procida, da «Fortunio», III, 5 – 9 febbraio 1890



Nel numero per la Piedigrotta del settembre 1891 viene pubblicata *All'erta sto!* (fig. 9), canzone su versi di Salvatore Di Giacomo e musica di Gennaro Corvino, «un provato dilettante – lo definisce «Fortunio» – che raccoglie annualmente il plauso di mezza cittadinanza». Come potete vedere, è una canzone dalla forma semplice ed usuale, con due parti simmetriche (A A1 B B1), la strofa che intona, in Fa minore, due quartine di ottonari, e il ritornello che, passando a Fa maggiore, intona due volte una stessa quartina di settenari. Usando la terminologia dantesca diremmo che è una canzone con due piedi e due volte⁸. Il testo riporta le parole di una giovane donna che

⁸ Per una riflessione analitica sulla canzone napoletana rimando al mio «*Ogne canzona tene 'u ritornello*». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, a cura di Enrico Careri e Anita Pesce, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011, pp. 9-33.

ha dovuto separarsi dall'innamorato, partito militare (noto, *en passant*, che la versione pubblicata da «Fortunio» non corrisponde a quella della raccolta delle poesie di Di Giacomo, dove il ritornello è lo stesso, ma nella strofa non è la donna a parlare, bensì l'uomo)⁹.

Figura 9: *All'erta sto!*, versi di Salvatore Di Giacomo, musica di Gennaro Corvino, da «Fortunio», IV, 37 – 3 settembre 1891.



La strategia dell'articulista è sottile. Inizialmente tesse un elogio del pezzo senza entrare nello specifico musicale; ma i termini sono scelti accuratamente, per evitare superficialità, e per rendere comunque palpabile, quasi udibile, l'essenza sonora di quella canzone:

⁹ Salvatore Di Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Elena Croce e Lanfranco Orsini, Milano, Mondadori, 1977, pp. 135-136.

La musica di Corvino [...] è una cosa assai riuscita. Senza sacrificare un ritmo mosso e incalzante, che imprime la popolarità a un tal genere di composizioni, essa serba il carattere rêveur che spira da' versi melanconici, e riesce poi a un così indovinato ritornello per evocare un grido d'allarme nella marziale concisione del comando militare [...] per rendere il pensiero del poeta in una espressione che salvi l'esattezza dell'interpretazione e la giocondità necessaria alla diffusione del canto e alla rapida percezione.

A questo punto il recensore, che si è accattivato il lettore intelligente, può introdurre qualche elemento tecnico-musicale:

Così chi vorrà esaminare la musica del Corvino – e i tecnici hanno il vezzo di far sempre così – dirà che la canzone del di Giacomo, avendo un cachet militare, e un recondito lirismo da innamorato, ha imposto al maestro la necessità di due parti distinte di cui la prima in terza minore, la seconda in terza maggiore con un tempo più stretto, quasi marcia... I non tecnici, i più, i veri giudici diranno che la canzone del Corvino è piacevolissima e simpatica.

È interessante come viene giustificato il passaggio dal minore della strofa al maggiore del ritornello, ridando vivacità e legittimità espressiva ad un espediente abusato: ci sono, nella poesia, due affetti contrastanti, quello militaresco e quello lirico; il compositore ha musicato quello lirico con il modo minore, e quello militaresco con il modo maggiore. Sono solo brevissimi cenni, certo, fatti schermendosi dietro la 'religione' del pubblico. Ma sono sufficienti per dimostrare che, chi scrive, di musica ne capisce, e allo stesso tempo per spingere il lettore ad una pur minima analisi musicale.

Chiudo il mio intervento con un riferimento ad un delizioso articolo del 30 settembre 1888. Per metà ottobre è prevista a Napoli la visita dell'imperatore della Germania, e la municipalità decide di accoglierlo «col più tremolo dei saluti, col più patetico, col più geniale»: cioè con un concerto di canzoni eseguito da cento mandolini, in cui spicca una serenata appositamente composta da Valente e Russo. A proposito viene precisato che

la nascita della musica ha preceduto quella dei versi; nella gara dell'entusiasmo teutonico che tutti ci invade, il bravo Valente, ha concepito e scritta la sua bella serenata, quasi dimenticando che i mandolini non potevano parlare da soli [...]. Così Russo entrò secondo nell'accomandita artistica.

Ed è questa una circostanza che va notata, per comprendere quale difficoltà abbia dovuto superare il Russo, divenuto così suddito della misura, degli accenti e degli stessi... piedi. Ma l'opera essendo pienamente riuscita, la unità artistica del lavoro di Ferdinando Russo e di Vincenzo Valente è tale da stare a fronte alla unità germanica, di cui fra poco saluteremo – mandolini e chitarre in pugno – il maggior rappresentante.

È notevole questa nota sull'inversione dei ruoli abituali, cioè con la musica che precede le parole. Secondo Vittorio Paliotti, la decadenza della canzone napoletana arriva quando i poeti si fanno parolieri, cioè appunto quando scrivono le parole su musiche già composte¹⁰. Questo è un magnifico tema che qui non posso affrontare, ma che meriterebbe un convegno apposito. Comunque, avete visto, l'articolo di «Fortunio» fra il serio ed il faceto paragona la magnificente impresa musico-poetica alla magnificenza industriale e bellica della Germania unificata. E dice con orgoglio: «La serenata sarà suonata da 100 professori; la canteranno un tenore e un baritono, con coro di 50 coristi del San Carlo: un concorso di 152 artisti, una popolazione di mandolini, pizzicati allegramente alla presenza sovrana».

L'imperatore gradisce molto l'omaggio, così come gradisce la pizza, di cui è ghiotto. Ma viene da pensare che proprio questo tripudio di mandolini, la cui eco giunge in Austria e in Germania tramite la stampa, da pittoresco sia diventato grottesco per gli austriaci e per i tedeschi nel momento in cui l'Italia entra sì in guerra, ma sul fronte avverso; e che proprio da esso sia venuto lo spunto per la sprezzante dichiarazione che l'Italia avrebbe portato al fronte un esercito di mandolinisti¹¹.

¹⁰ Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton, 2000, p. 290

¹¹ «Vennero a combattere con l'Austria i mafiosi di Sicilia, i briganti di Calabria e i mandolinisti di Napoli»: questa frase è sempre citata nei testi in cui si parla de *La leggenda del Piave* di E.A. Mario, come Alessandro Marzo Magno, *Piave. Cronaca di un fiume sacro*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 16, o Vittorio Paliotti, *Napoletani si nasceva*, Napoli, Fiorentino, 1980, p. 229 (in parafrasi), ma senza indicazione esatta della fonte. La frase ebbe comunque notevole eco, a giudicare dalla roboante risposta che né dà Mussolini nelle ultime battute della guerra: «[...] ma quando saremo arrivati al traguardo potremo guardare anche noi in faccia ai nostri nemici e dire che anche noi, piccolo popolo disprezzato, anche noi, esercito di mandolinisti, abbiamo resistito e abbiamo il diritto a una pace giusta e duratura»: nel discorso pronunciato al Teatro Comunale di Bologna il 19 maggio 1918, in occasione della consegna della nuova bandiera ai mutilati bolognesi (pubblicato in *Il Popolo d'Italia*, N. 142, 24 maggio 1918, V, e ripreso in [Discorso 19 maggio 1918](#)).

Appendice (da «Fortunio», IV, 38, 6 settembre 1891, p. 1)

La canzone muore

Canzoni, canzoni, quante canzoni!

Ogni anno si grida così e ogni anno la fecondità è più maternamente allarmante; come per tutte le altre produzioni dell'ingegno, l'abbondanza è a detrimento del valore. Visto che si è tanto liberi di musicare versi per quanto si è liberi di pubblicare quartine, l'abbondanza è un fenomeno naturale ed inevitabile; e pure ciò non significa che i musicisti e i poeti meritino più ammirazione che indulgenza. Tutt'altro.

La canzone dovrebbe essere unica, perchè dovrebbe uscire dal popolo, come unica era una volta, quando da vero il popolo la faceva, la cantava, la propagava, e non era stata inventata la réclame de' giornali e l'emulazione degli editori. Perchè il fatto della unicità significa che il canto condensava il sentimento e il gusto del popolo, nella forma più genuina in cui non entrano i problemi di armonia e le ingarbugliate astruserie che non appartengono nè al musicista che studia, nè al popolo che canta.

Le più belle canzoni popolari, quelle che si cantano ancora, malgrado le cinquanta piedigrotte che si son ballate sul loro successo, sono fatte dall'amore e per l'amore; un po' meste, un po' passionate, un po' maliziose, esse narrano le vicende e le fasi onde il popolo sente e feconda la più spontanea delle sue passioni, in un misto di vivacità e di accoramento, di desiderio e di rudezza, di petulanza e di cascaggine.

Per ottenere una così spontanea espansione, così diretta, così fedele, è necessario un fondo d'ingenuità che è solo del popolo, e del popolo d'una volta, allorchè i beati sudditi di Carlo III e gli assonnati devoti di Ferdinando non concepivano nemmeno il sospetto di una questione sociale, e nessun cupo orgoglio e niun triste scontento e niuna tetra preoccupazione e niuno indistinto stimolo avevano deflorato la sincerità sentimentale de' sereni analfabeti napoletani.

— · —

Ora il popolo non canta più; ripete le canzoni degli altri, le canticchia, le commenta con la sottile malizia della sua critica inconscia; ma l'indigena ispirazione è finita. La tradizione, lo spirito, l'antica tendenza fanno ancora credere penetrante il desiderio della canzone; ma esso è meno indomabile di quanto si creda: il popolo è quegli che meno attende la rivelazione canora e, avutala, è quegli che meno se ne preoccupa per non commoversene affatto.

I concorsi sono una prova della decadenza; gli editori insistenti, che riducono a un quesito commerciale ciò che dovrebbe essere un ingenuo prodotto del sentimento artistico popolare, [sono la] dimostrazione che il regno della vera canzone è tramontato. La canzone non rifiorirà per miracolo de' concorsi e per operosità degli editori; se ne scriveranno per vanità, e si udranno per dimenticarle; ma è la fede che manca, è l'ispirazione che è svaporata, perchè le condizioni sono mutate, e il gusto con esse.

Uno studio sulla canzone e sulle sue trasformazioni è tutto da fare: chi si accingerà ad affrontare queste ricerche – col controllo della produzione popolare dei tempi in cui la festa di Piedigrotta era una gustosissima festa di costumi, di riti, di lietezza, di arte, con l'osservazione sulle successive modificazioni, fino a questa chiassosa e anche goffa processione di oggi che non ha più l'antico significato – troverà le ragioni della decadenza che si riscontra nella parte figurativa e religiosa della gita alla Grotta... che non esiste più. Bisognerà studiare il significato complesso di quel festoso carnevale popolare di un tempo e notare come tante credenze siano scomparse dalla coscienza del popolo di oggi, sotto l'influenza – trasformatrice lenta – del nuovo carattere e delle novelle istituzioni; e come la canzone, espressione di uno speciale stadio d'animo su cui opera quell'influenza, abbia perduto le sue qualità speciali e caratteristiche.

Oggi questo studio non è possibile; l'assordante pellegrinaggio verso le invitanti piramidi di fichi e di uva biondeggianti non ci conciliano con lo studio acuto, nè le distillanti indagini devono funestare la festa, che è solamente un frastuono di gita gastronomica.

Ma ciò non può impedire che un pessimista esclami che la canzone muore. Questa esclamazione – articolata nella disarmonica intonazione di cinquecento canzoni e in un giornale che è già alla sua seconda canzone, e in flagranza di prometterne una terza – non scuoterà la fede ne' credenti. È una solitaria calunnia di cui lo spirito si compiace e che domani, a canzone finita, potrà apparire la più luminosa delle verità, su cui nè voi nè io avremo la forza di piangere.

G. M. Scalinger

Il café-chantant e la spettacolarizzazione della canzone a Napoli tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale

di PAOLO SOMMAIOLO

1. Parigi e la nascita del café-chantant

Un breve excursus sulla nascita del café-chantant in Francia ci aiuta a comprendere meglio l'importazione del fenomeno in Italia e in particolar modo sulle ribalte napoletane. Nel corso della prima metà del XIX secolo, come si legge nel saggio di Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, lungo il *boulevard* più famoso di Parigi, gli Champs-Élysées, che all'epoca si presenta ancora come un vasto terreno alberato, all'ombra del fogliame, sorgono numerose *buvettes*. Su delle pedane improvvisate, dal tardo pomeriggio fino alle ventitré, si esibiscono dei cantanti ambulanti remunerati dalle offerte volontarie degli avventori. In questo contesto sorgeranno quei luoghi di svago denominati più tardi *cafés-chantants*¹.

La presenza di chioschi di bevande, che offrono ai clienti un passatempo a base di canzoni, è databile a partire dal 1830. La novità principale consiste nella regolare programmazione di questo intrattenimento musicale, destinato ad allietare la permanenza dei consumatori². L'apparizione del primo café-chantant sugli Champs-Élysées risalirebbe al 1840 circa con l'inaugurazione del Café du Midi, rinominato più tardi Café Morel e nel 1861 Alcazar d'été. Su una pedana costituita da tre assi di legno sostenute da due botti un cantante comico, soprannominato "gros Fleury", per la sua

¹ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, Paris, Plon, 1991, p. 28.

² Fonte della notizia è Jules Célès, *Almanach des cafés chantants*, Paris, Drouillet et Goulon, 1869, p. 18, ed è riportata nel volume di Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., a p. 29.

voluminosa corporatura, attirava l'attenzione dei passanti esibendosi, con i suoi buffi travestimenti, nel suo repertorio canoro, strimpellando una chitarra³.

Nel 1848 i chioschetti degli Champs-Élysées vengono abbattuti e al loro posto si erigono dei veri e propri padiglioni. Le pedane per gli artisti diventano dei gazebo⁴. Come in un salotto borghese, sotto un lampadario illuminato a gas, i cantanti, uomini e donne, aspettano il loro turno seduti in fondo alla scena. In seguito saranno soltanto presenze femminili a fare da cornice alle esibizioni degli artisti che presenteranno i loro numeri circondati dalla cosiddetta *corbeille*: un gruppo di signorine (le *poseuses*), sedute a semicerchio, ognuna recante un mazzolino di fiori in mano per rendere più gradevole l'effetto scenografico⁵.

Per fare concorrenza al Café Morel, il Café des Ambassadeurs e il Café de l'Horloge reclutano a loro volta un'orchestrina di musicisti ambulanti e ospitano di tanto in tanto degli artisti lirici⁶. Verso il 1850 predominano ancora in Francia i *cafés-spectacles* e i *cafés-chantants*. I primi sono organizzati in base a un antico statuto che impone ad essi il divieto di fare concorrenza ai teatri allestendo rappresentazioni di opere drammatiche ma consente di offrire al pubblico spettacoli e intrattenimenti vari con numeri di danza, esercizi ginnici, giochi di prestigio o di illusionismo. Ai secondi è concessa la possibilità di presentare qualsiasi tipo di canzone, anche in duetto, ma un'ordinanza di polizia vieta ogni ripetizione delle arie o dei brani interpretati. Per la retribuzione i cantanti, uomini e donne, devono ricorrere alla questua, accontentandosi delle offerte volontarie dei presenti⁷.

Per Philippe Chaveau e André Sallée la stagione degli spettacoli che prendono la nuova denominazione di *café-concert* coincide con l'apertura dell'Eldorado sul boulevard de Strasbourg, il 28 dicembre 1858, locale che si meriterà il riconoscimento

³ Cfr. *les Cafés-Concerts en 1866*, Paris, Ch. Egrot, 1866, p. 18, citato in Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., p. 29.

⁴ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., p. 30.

⁵ Cfr. François Caradec, Alain Weill, *Le café-concert*, Paris, Atelier Hachette/Massin, 1980, p. 9. Il volume è riccamente illustrato con foto di artisti, riproduzioni di affiches, disegni e incisioni d'epoca sul *café-concert* in Francia dalla metà del XIX secolo alla prima guerra mondiale. A p. 8 un'incisione a colori di Gustave Doré mostra la tipica ambientazione di un *café chantant* prima maniera aperto sugli Champs-Élysées.

⁶ Notizie e immagini d'epoca sul Café des Ambassadeur si trovano alla pagina web: [Café des Ambassadeur](#).

⁷ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., p. 30.

di “Comédie Française de la chanson”⁸. In questo prestigioso caffè s'imporranno artisti del calibro di Paul Habans (in arte Paulus), Jules Perrin, Aristide Bruant e tante altre stelle dello spettacolo immortalate dai manifesti di Jules Chéret, di Toulouse Lautrec, di Steinlen⁹. Nel 1861 la decisione dell'amministrazione parigina di ristrutturare gli Champs-Élysées, nell'intento di rendere la zona un luogo di intrattenimenti unico al mondo, contribuisce a rendere i grandi stabilimenti estivi ancora più accoglienti con l'aggiunta di giardini all'inglese, boschetti e piante ornamentali. La musica non funge più da semplice accompagnamento alle canzoni. Disponendo di un palco e di un'orchestra i proprietari di questi locali alternano intermezzi musicali e numeri di canto: dal brano d'opera interpretato da un baritono alla canzone comica. Anche le sale al chiuso non hanno più i connotati di un semplice caffè, ma si presentano come locali di ristoro – caffè e ristorante – che attirano la clientela proponendo numeri di musica, di canto e attrazioni di “arte varia”. La denominazione di café-concert soppianta progressivamente quella di café-chantant¹⁰.

L'affluenza di un pubblico sempre più numeroso spinge i proprietari ad aumentare la capienza delle sale, che in alcuni casi possono arrivare a contenere fino a 3000 posti. Il chiosco e la pedana vengono trasformati in un piccolo palcoscenico all'italiana collocato al fondo della sala, provvisto di buca dell'orchestra; una galleria sostenuta da colonne, lungo le pareti laterali, funge da balconata. I tavolini occupano l'intera area del parterre e aumentano proporzionalmente anche i prezzi delle consumazioni. Per accaparrarsi la clientela più altolocata, fino ad allora poco interessata a questi intrattenimenti concertistici, si ricavano ulteriori posti aggiungendo dei palchetti. I programmi puntano sulla presenza di *étoiles* internazionali¹¹.

Un altro effetto delle novità legislative introdotte è la soppressione, a partire dal 1867, della *corbeille*, risultando questa funzione decorativa di alcune *chanteuses* sedute

⁸ Un'immagine dei primi cafés-concerts a Parigi si ricava da un'incisione xilografica disegnata da E. Morin e incisa da Coste, datata 1867 e reperibile alla pagina web [Cafés concerts](#).

⁹ Cfr. Philippe Chauveau, André Sallée, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985, p.12 e p.120. Una fonte preziosa per reperire notizie biografiche, immagini fotografiche, riproduzioni di affiches d'epoca, documenti sonori e riferimenti bibliografici sugli artisti e le vicende del café-chantant in Francia è il sito “Du temps des cerises aux feuilles mortes” consultabile alla pagina web [Link](#).

¹⁰ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., p. 30. L'interno di una sala di café-concert è illustrato in un disegno di Belin, inciso da Coste, riprodotto in François Caradec, Alain Weill, *Le café-concert*, cit., p. 22.

¹¹ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., p. 31.

in scena, un tempo obbligatoria, un inutile intralcio alle attuali possibilità di attrezzare diversamente lo spazio¹². Il semplice palcoscenico degli inizi si adegua alle nuove esigenze spettacolari corredandosi di quinte fisse e di un fondale architettonico; la struttura della sala diventa più elaborata includendo più ordini di barcacce, di palchetti o *separés*. Le pareti vengono ricoperte di velluti e dotate di specchiere, le illuminazioni diventano più sfarzose, nelle decorazioni prevale lo stile moresco-floreale, ridondante e sensibile ai capricci delle mode dell'epoca¹³. Man mano scompare anche la vecchia consuetudine che imponeva agli artisti di ricevere compensi per le loro prestazioni solo attraverso le offerte volontarie del pubblico; questa usanza perdurerà dal 1863 solo nei locali di livello inferiore, concentrati per lo più nei sobborghi della città. Tuttavia se l'entrata al café è libera c'è però l'obbligo di ordinare una consumazione.

La figura dell'impresario acquista un ruolo fondamentale nella promozione dei locali e nella buona riuscita degli spettacoli. Nella sua funzione di "reclutatore" di personale seleziona gli artisti di primo piano e provvede a garantire la presenza necessaria e regolare degli altri numeri in programma. La legge sulla libertà dei teatri, introdotta nel 1864, favorisce lo sviluppo delle imprese che affidano a delle agenzie il compito di ingaggiare gli interpreti per le serate¹⁴.

La grande affermazione del *café conc'*¹⁵ si registra secondo Piero Pacini nel 1878 con la presentazione alla Scala di uno spettacolo in più parti: un numero d'introduzione, una *vedette* del canto o della danza o un virtuoso, e un finale comico. Ma la fama di questo locale è soprattutto legata al valore degli interpreti che vi sfileranno: Paulette Darty (1871-1939), la regina del valzer lento; Polaire (1874-1939), canzonettista che lancia il genere "épileptique"; Anna Held (1872-1918), Eugénie Fougère (1864-?)¹⁶.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ Cfr. Piero Pacini, *Moulin Rouge & Café Conc'*, Firenze, Contini editore, 1989, p. 11. Il volume è riccamente illustrato con riproduzioni di affiches, fogli a stampa con testi e musiche di brani di successo, immagini di artisti e di luoghi rinomati del divertimento parigino dall'Ottocento ai primi anni del Novecento.

¹⁴ Cfr. Lionel Richard, *Cabaret Cabarets*, cit., pp. 34-35.

¹⁵ Abbreviazione introdotta nell'uso comune dai parigini per indicare i cafés-concerts.

¹⁶ Per notizie biografiche e fonti iconografiche sulle artiste citate consulta il sito "Du temps des cerises aux feuilles mortes", [Link](#). Per quanto riguarda Eugénie Fougère diverse fonti riportano come data della sua morte il 1903. Secondo una notizia di cronaca dell'epoca, apparsa su "Le Petit Journal" del 4 ottobre 1903, la Fougère sarebbe stata rinvenuta strangolata, un mattino di settembre del 1903, accasciata sul letto di una sua villa a Aix-les-Bains, vittima di un piano omicida organizzato da una sua vecchia compagna d'arte e dal suo amante. Negli anni successivi apparvero delle smentite secondo le quali si sarebbe trattato di un caso di omonimia: la donna assassinata era, in effetti, una demie-mondaine parigina, che aveva lo

Le Folies Bergère, ritrovo inaugurato nel 1869 come teatro di operetta, diventa in poco tempo il principale concorrente della Scala. A partire dal 1872 vengono inseriti, nel programma ordinario di danze e canzoni, brillanti numeri di varietà, composti da autori alla moda, recitati da attori affermati e interpretati da *vedettes* internazionali. Un tempo sui manifesti tutti i nomi degli attori comparivano in basso, stampati con lo stesso carattere tipografico, affianco al prezzo dei posti; adesso invece il nome della *vedette* spicca sugli altri a caratteri cubitali. Intorno alla star della serata ruotano attrazioni di vario genere per catturare le più ampie simpatie degli spettatori: balletti, pantomime, gruppi folkloristici, fenomeni viventi, numeri da circo. Dal 1886 le Folies Bergère vive una stagione di massimo splendore in cui trionfano le più grandi stelle dell'epoca: Yvette Guilbert (1805-1944), Eugénie Buffet (1866-1934), Anna Held, Arlette Dorgère, Thérèse (1837-1913) nome d'arte di Emma Valladon e Louise Balthy (1867-1925); ballerine ammiratissime come Loïe Fuller (1862-1928), bellezze leggendarie come la Belle Otéro (1868-1965), nome d'arte di Carolina Augustina Carasson e Lina Cavalieri (1874-1944)¹⁷.

Tutte queste figure lasceranno un'impronta inconfondibile nella storia dello spettacolo di varietà e nel costume di un'epoca; le Folies Bergère, come il Moulin Rouge o la Tour Eiffel diventeranno i simboli degli anni "folli" della *belle époque* e del clima cosmopolita che si respira a Parigi tra la fine del XIX secolo e i primi del Novecento¹⁸.

2. Artisti e ribalte della Napoli belle époque

Alla fine dell'Ottocento, in sintonia con le frenesie della *belle époque* parigina, Napoli diventa il palcoscenico nazionale più vivace nella produzione degli spettacoli di café-chantant. È a Napoli che s'inaugurano le prime sale che faranno da modello ai

stesso nome e delle somiglianze fisiche con la famosa canzonettista francese, scomparsa solo diversi anni dopo. Prova ne sia l'intervista rilasciata dalla Fougère negli anni Trenta a Maurice Hamel. La notizia mi è pervenuta per gentile segnalazione di Mariolina Cozzi (moglie di uno dei nipoti di Vincenzo Scarpetta, figlio di Eduardo Scarpetta. Vincenzo da giovane aveva avuto una relazione amorosa con la Fougère). Cfr. Maurice Hamel, *Les survivants du Caf' Conc'*, "Lectures pour tous", Paris, Librairie Hachette, agosto 1934. Ora consultabile alla pagina web [Les survivants du Caf' Conc'](#).

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cfr. Piero Pacini, *Moulin Rouge & Caf' Conc'*, cit., pp. 19-20.

locali che di lì a poco sorgeranno in tante parti della penisola. È a Napoli che artisti di fama internazionale verranno a proporre i loro numeri di successo. È a Napoli che si afferma una schiera di artisti che conquisteranno notorietà e prestigio non solo sulle ribalte locali. Tutto ciò si verifica nel segno di una tradizione musicale e teatrale già fiorente, nel capoluogo partenopeo, durante il XIX secolo, e dalla quale il *café-chantant* attinge, soprattutto all'inizio, artisti e personaggi. Per i cantanti e gli attori dialettali si creano nuove opportunità di lavoro, perché la programmazione delle attrazioni ruota principalmente intorno alle esibizioni canore e ai numeri comici.

A quindici anni dalla morte del Pulcinella Antonio Petito, e con la fine delle maschere regionali, il *café chantant* si innesta su quella matrice teatrale, raccoglie la lezione del teatro popolare che va sempre più imborghesendosi e francesizzandosi e ingloba al proprio interno quella vitalità e quella vivacità che nel teatro non trovano più spazio, se non ai margini: comici, caratteristi, mami e buffi¹⁹.

La canzone napoletana di matrice ottocentesca, negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, diventa oggetto di un'operazione estetica e commerciale più complessa, adeguandosi al nuovo modello spettacolare introdotto dal *café-chantant*. Cambiano le strategie di produzione e le composizioni canore sono indirizzate a nuove figure di interpreti: *chanteuses*, macchiettisti, fini dicitori, duettisti, attori-cantanti che, pur affidandosi alla potenza o alla grazia della propria intonazione vocale, mirano a una più articolata "resa scenica" del brano da eseguire. L'affinità culturale tra Napoli e Parigi favorirà l'assimilazione di nuovi modelli spettacolari, in cui confluiranno linguaggi eterogenei, contaminando i canoni convenzionali della pratica teatrale.

Negli anni tra il 1880 e il 1920 Napoli attraversa un momento di grande vitalità artistica. Nuovi fermenti investono il teatro, la narrativa, la poesia e la musica. È in questo periodo che si afferma il *café-chantant* le cui origini, a Napoli, sono strettamente collegate alla rinascita della canzone napoletana, grazie anche alla popolare vetrina della festa di Piedigrotta. Nella notte fra il 7 e l'8 settembre tutta Napoli accorreva alla sfilata di carri illuminati, raffiguranti paesaggi e angoli caratteristici della città. I

¹⁹ Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, Firenze, la casa Usher, 2008, pp. 27-28.

festeggiamenti più vivaci erano riservati ai cantanti che dai carri, avvalendosi dell'accompagnamento di chiassose orchestre e di coreografiche “reginette del mare” (le *miss* locali dell'epoca), proponevano le nuove canzoni composte per l'occasione. La folla partecipava con entusiasmo alla parata e alla competizione canora premiando le canzoni e i carri giudicati più belli²⁰.

La valorizzazione artistica della canzone, favorita dall'interesse che famosi letterati e musicisti mostrano per la composizione melodica, l'intensa produzione di brani allegri o appassionati, la viva attenzione che i napoletani riservano alle esibizioni canore come fonte popolare di evasione collettiva, alimentano intorno a questo fenomeno innumerevoli iniziative di tipo commerciale. Anche se nel corso dell'Ottocento erano state pubblicate diverse raccolte a fascicoli che avevano contribuito alla diffusione internazionale della canzone napoletana, è pur vero che, alla fine del XIX secolo, la circolazione della canzone a Napoli è ancora affidata a forme di trasmissione orale. Il popolo ascolta dalla voce dei “posteggiatori”²¹, dalle interpretazioni degli attori dei “casotti”²², dagli accordi dell'ambulante che va in giro con il pianino, i motivi di nuova composizione, e li ripete, consacrando il successo di quelli più graditi²³.

Dagli anni Ottanta dell'Ottocento alcuni proprietari di caffè e birrerie cominciano ad ospitare esibizioni di cantanti, nelle ore di maggiore affluenza dei clienti, trasformando i loro locali in luoghi di ritrovo per passatempo alla moda. Quelli del centro storico saranno prevalentemente frequentati da aristocratici e borghesi; quelli della periferia e dei vicoli, adattati in ambienti angusti e fumosi, saranno invece destinati a un pubblico di estrazione popolare. Al contrario di quanto era accaduto in Francia a Napoli «il nuovo spettacolo si diffonde inizialmente all'interno dello strato sociale più elevato, per

²⁰ Un'immagine dell'atmosfera di Piedigrotta si rintraccia in una xilografia del 1891 di E. Matania, visionabile alla pagina web [La festa di Piedigrotta](#).

²¹ Suonatori ambulanti che solitamente si esibivano fra i tavoli di osterie e trattorie a Posillipo, al Corso, a Mergellina o sostavano davanti ai grandi alberghi di Santa Lucia per allietare l'arrivo dei turisti. Era al loro accompagnamento che ricorrevano i giovani innamorati quando dedicavano serenate alle loro amate o quando, con le “mattinate”, portavano sotto finestre e balconi il buongiorno in musica alla fidanzata che si attardava sotto le lenzuola. Spesso i posteggiatori partecipavano alle feste di piazza e animavano i concertini organizzati per i ricevimenti privati. Un'immagine della tipica posteggia napoletana si rintraccia alla pagina web [Posteggia napoletana](#).

²² Teatrini e luoghi di ritrovo di quartieri popolari, abitualmente allestiti alla meglio in un basso o in una baracca.

²³ Cfr. Sebastiano Di Massa, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1969, pp. 17-32.

raggiungere gradualmente i ceti più bassi»²⁴. L'esibizione canora si sposta dalla strada a una piccola pedana, dotata di pianoforte. I primi artisti ingaggiati provengono dall'ambiente dei posteggiatori. Nei mesi primaverili e in estate, i proprietari collocano la pedana all'ingresso del locale; un recinto di vasi con piante e fiori delimita lo spazio occupato dai tavolini riservati al pubblico pagante. Oltre il recinto un'affollata presenza di curiosi che ascoltano, in piedi, l'artista di turno. Nei locali maggiori gli artisti sono pagati direttamente dai proprietari della sala; in quelli minori, invece, devono accontentarsi delle offerte degli spettatori, raccolte girando fra i tavoli per invocare “la buona grazia”.

Più tardi, quando s'impone l'esigenza di offrire un programma più variegato approdano alla ribalta dei caffè-concerto numerosi artisti che avevano già dato prova del loro talento nelle famose “periodiche”, allegre riunioni familiari, in voga nella vita sociale e nel costume napoletano dell'Ottocento. Nel corso di queste feste a giorno fisso, organizzate quasi sempre di domenica tra famiglie amiche o alloggiate nello stesso palazzo, i convenuti gustavano liquori e dolcetti fatti in casa mentre ascoltavano canzoni di successo eseguite da cantanti più o meno noti. Un artista dell'epoca, Rodolfo De Angelis, noto esponente del teatro di varietà, ricorda che «nelle famiglie nobili funzionava il buffet freddo. Dalle ‘mezze-calzette’ frittelle e rosoli di fabbricazione casalinga. Nelle case dei poveri: ‘tarallucce’ (piccole ciambelle) e vino»²⁵. Le esibizioni canore erano affidate di solito a tenori e baritoni dilettanti, a giovani fanciulle che davano prova del loro talento intonando romanze celebri, a un improvvisatore che si proponeva tra gli invitati o ad una coppia di duettisti, tutti in genere accompagnati da un maestro di pianoforte. Ad essi seguivano artisti comici, meglio conosciuti come “buffi di società” che presentavano divertenti repertori di macchiette, imitazioni e canzonette brillanti. Il più famoso “buffo” dell'epoca fu, senz'altro, Francesco Marzano, ideatore dell’“improvvisata”, una specie di tiritera in musica con poche strofe fisse ed altre da inventare “su misura”, secondo la circostanza o la persona cui erano destinate. Anche Nicola Maldacea, Adolfo Narciso, Raffaele Viviani, solo per citare alcuni dei

²⁴ Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, cit., p. 27.

²⁵ Rodolfo De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, La casa Usher, 1984, p. 45. Il volume nasce dalla fusione di due opere dell'artista di varietà Rodolfo De Angelis: *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista*, Milano, Edizioni S.A.C.S.E., 1940 e *Storia del café-chantant*, Milano, Casa editrice Il balcone, 1946.

personaggi più noti che vanterà più tardi la storia del café-chantant napoletano, mossero i loro primi passi artistici per l'appunto nelle periodiche.

Dagli inizi del XX secolo allo scoppio della prima guerra mondiale la frenesia del café-chantant dilaga in tutta la penisola, soppiantando in molti teatri la regolare programmazione di allestimenti drammatici. Il genere di intrattenimenti varia dal concertino con pochi numeri, al ricco programma con attrazioni e *vedettes* internazionali. Sull'onda della moda parigina, si inaugurano locali destinati ad accogliere numeri di "arte varia", utilizzando spazi diversamente strutturati: dal piccolo ritrovo con qualche tavolino al grande salone arabescato con poltroncine, palchetti e gallerie²⁶. Le platee dispongono di tavolini, generalmente tondi. Gli spettatori possono ordinare vari tipi di bevande mentre assistono alle esibizioni degli artisti in programma²⁷. Cafés-chantants frequentati da un pubblico d'élite sono in grado di allestire spettacoli con attrazioni di cantanti, macchietti, duetti, ballerine, numeri circensi, di livello internazionale. Nei locali minori i vari interpreti vengono reclutati tra gli artisti disponibili sulla piazza. In entrambi i casi l'intento è quello di proporre uno spettacolo eterogeneo e accattivante.

Generalmente il proprietario del caffè e l'impresario assumono ruoli distinti con diverse responsabilità: al primo spetta la manutenzione e la gestione commerciale del locale, il secondo si occupa più direttamente della programmazione artistica, soprattutto negli stabilimenti di prim'ordine. Talvolta le due funzioni sono esercitate dalla stessa persona ma in molti casi è prevista una gestione societaria dell'impresa. Solo nei piccoli

²⁶ Nel 1890 in occasione dell'inaugurazione della Galleria Umberto I viene aperto il Salone Margherita, il più rinomato café-chantant partenopeo dell'epoca. La luccicante sala interna, nella quale potevano trovare posto oltre cinquecento persone, accoglieva tavolini di marmo e sedie; in fondo era sistemato un piccolo palcoscenico a forma di conchiglia. L'ampio interno circolare era circondato da due file di palchi ed eleganti *boudoirs*. Per altre notizie sui locali di café-chantant a Napoli vedi Paolo Sommaio, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempo Lungo, 1998, pp. 67-101.

²⁷ Dalle memorie del macchietti Nicola Maldacea si apprende che alla fine del secolo scorso il biglietto d'ingresso al Salone Margherita, il più rinomato café-chantant partenopeo dell'epoca, dava diritto a una consumazione a scelta tra: uno *choppen* di birra Sedlmayer, un poncino alla milanese, un vermouth al seltz, uno sciroppo, un gelato "di società", un bicchierino di Malaga, uno spumoncino, una mezza cremolata, un *rhum*, un bicchierino di *kümmel* o di assenzio, un the, un *kirch*, un caffè o un caffelatte. Pagando a parte c'era inoltre ampia facoltà di scelta fra tutti i tipi di *geli*, tutti i liquori italiani e stranieri e tutti i vini dal *Falerno* al *Posillipo vecchio*, dal *Lacrima Chrysti* al *Médoc*, dal *Saint-Julien* al *Grignolino* e al *Nebiolo*, dallo *Chateau Margony* allo *Chateau Lafitte*, dallo *Champagne Grand Cremant* al *Veuve Cliquot* originale, il più caro di tutti, che costava quindici lire a bottiglia, somma con la quale poteva sfamarsi per tre giorni un'intera famiglia. Cfr. Nicola Maldacea, *Memorie*, Napoli, Bideri, 1933, pp. 91-92.

ritrovi gli impresari lavorano a percentuale sugli incassi dei biglietti o delle consumazioni, trattenendo su queste entrate la paga degli artisti.

Gli agenti, sempre a caccia di nuovi talenti, si occupano della promozione e della stipula dei contratti (di solito redatti in francese) percependo una percentuale sulla paga combinata; in alcuni casi provvedono personalmente all'allestimento dello spettacolo. Gli artisti curano il loro rapporto con gli agenti attraverso lettere di affari alle quali accludono la cosiddetta *réclame*: fotografie, notizie e recensioni critiche delle loro più caratteristiche esibizioni. Da questo materiale l'agente ricava informazioni per orientarsi nella scelta degli artisti e per valutare la loro collocazione nella scaletta del programma. È l'artista, di solito, a proporre il compenso del suo ingaggio, il più delle volte decurtato dopo una serie di contrattazioni. Una volta definiti gli accordi del contratto, l'artista riceve un anticipo di tre o cinque giorni di paga. Le spese del viaggio, generalmente in terza classe, sono a carico dell'impresa. Una clausola ricorrente obbliga gli artisti a prestazioni straordinarie, a totale beneficio della direzione, durante le *matinées* programmate nei giorni festivi. Soltanto i divi più affermati lavorano a *caché* fisso e dettano le condizioni del loro inserimento in cartellone.

Gli appassionati del *café-chantant* si aggiornano sui movimenti degli artisti attraverso le pagine di giornali specializzati, fogli e riviste, che in genere hanno anche una funzione promozionale. Brillanti articoli di fondo, recensioni sui programmi delle sale nazionali e straniere, amene corrispondenze, gustose cronache di costume, notizie e fotografie degli artisti sono gli ingredienti tipici di queste pubblicazioni periodiche che, negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, conquisteranno larghe schiere di fedelissimi lettori. Talvolta la direzione del locale, per accaparrarsi determinati numeri, stipula un abbonamento alla rivista che “sponsorizza” quel particolare gruppo o artista e che detiene l'esclusiva sulle sue condizioni di ingaggio. I veri organi ufficiali del caffè concerto italiano tra il 1897 e il 1925 saranno due periodici napoletani: “Napoli-Eden”, che esce a partire dal 15 dicembre 1897 fino al 27 novembre 1899, con cadenza quindicinale e “il Cafè-Chantant”²⁸, che esce dal 10 febbraio 1900 fino al 1925,

²⁸ Il titolo sulla copertina della rivista e nelle intestazioni delle pagine interne compare con l'accento grave sulla parola “café”.

mantenendo la cadenza quindicinale fino al 1907 e proseguendo poi come settimanale. Entrambe le riviste erano pubblicate a Napoli a cura dell'avvocato Francesco Razzi²⁹.

Al di là della risonanza giornalistica è il pubblico a decretare il successo di un artista o le sorti di un'impresa. L'assenza di una storia da rappresentare, la progressione ritmica dei numeri in programma, l'avvenenza dei corpi femminili, la simpatia dei comici, generano un'atmosfera di vibrante eccitazione tra palcoscenico e platea. L'artista di turno se non riesce a calamitare, già alla sua apparizione in scena, l'attenzione generale, rischia di compromettere l'intera esibizione e il pubblico, distratto, comincia a rumoreggiare. A quel punto l'interprete deve cimentarsi nel suo pezzo di maggiore successo ma non sempre recupera il consenso svanito. Raffaele Viviani scriverà nella sue memorie che "l'arte del *variété*" richiede "immediatezza e sintetismo", è «arte specialissima [...], simultanea perché fatta di tante cose agglomerate, in cui accanto al mestiere, al mezzuccio spesso affiora un guizzo d'arte pura, sintetica, perché a tratti condotta con pochi tocchi sicuri e la firma»³⁰. Solo una spiccata originalità e un'affinata padronanza tecnica, si deduce dalle parole di Viviani, possono garantire il buon esito dell'esibizione.

Due esecuzioni musicali dell'orchestra introducono, di solito, l'inizio di uno spettacolo di *café-chantant*, per risparmiare l'ingaggio di un altro artista nei primi minuti del programma. L'attrazione principale è costituita dagli interpreti canori: cantanti e canzonettiste (più conosciute a Napoli con l'appellativo di *sciantose*, dalla denominazione francese *chanteuses*) cui fanno da contorno i numeri di "arte varia": esibizioni comiche, danze, prove di forza e di equilibrio, numeri di illusionismo e di animali ammaestrati, virtuosismi di ogni genere.

Le "canzonettiste generiche", giovani esordienti che suscitano, il più delle volte, scatenate reazioni di disappunto da parte del pubblico, sono le prime a comparire nella scaletta del programma. Eseguono pezzi tratti da un comune repertorio stabilito, di solito, dalla prima canzonettista ammessa alle prove. In alcuni casi si esibiscono senza

²⁹ Purtroppo negli archivi campani sono reperibili soltanto alcuni fascicoli di queste riviste. Una raccolta pressoché completa e ancora in buono stato è comunque conservata alla "Sala Musica" della Biblioteca Nazionale di Firenze.

³⁰ Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida Editori, 1977, p. 58. Una prima edizione del volume, con la prefazione di Gigi Michelotti, compare a Bologna, per l'editore Cappelli nel 1928. Altre due ristampe usciranno a cura dell'editore Guida di Napoli: la prima nel 1977, con l'aggiunta di *Numeri di Varietà*, una scelta di pezzi del repertorio macchietistico di Raffaele Viviani operata dal figlio Vittorio e una più recente nel 1988.

percepire compensi, in cambio di ottenere l'occasione per un debutto, nella speranza di tentare poi la scalata verso una più luminosa carriera. Le canzonettiste scritturate per numeri di secondo piano sono tenute, per contratto, a invogliare il pubblico alla consumazione di bevande, intascando, in alcuni casi, una percentuale sugli incassi.

Quelle che propongono un repertorio misto, alternando pezzi brillanti a brani di genere sentimentale, sono definite “canzonettiste eccentriche”. Le loro esibizioni si caratterizzano per la gestualità euforica e una presenza scenica ammiccante. Alcune di esse si cimentano in numeri “a trasformazione”, cambiando d'abito a ogni esecuzione³¹. Interpreti di un genere più elevato sono invece le “romanziste”, specializzate in un repertorio classico di arie tratte da opere liriche o da composizioni di Francesco Paolo Tosti, Enrico De Leva, Pier Adolfo Tirindelli, Alessandro Longo, Luigi Denza, Ruggero Leoncavallo. In scena si presentano di solito con un abito lungo, talvolta a coda; il viola o il nero predominano nella scelta dei colori. Quello della romanzista non sarà però un genere particolarmente amato dal pubblico italiano.

Le canzonettiste che si propongono nel genere *gommeuse*, si ispirano al modello francese dell'interprete scatenata che si agita e si contorce quasi con l'elasticità di una gomma. Abiti generalmente corti e ornati di nastri colorati, enormi cappelli con decorazioni floreali, guanti portati al di sopra del gomito, falsi gioielli luccicanti di strass, tacchi alti e ampi ventagli compongono l'immagine tipica delle *gommeuses* d'oltralpe³². Lucienne Muguet, Armand'Ary, Louise Weber (la “Goulue”, immortalata negli affiches di Toulouse-Lautrec), Marthe Dermigny, Addy Reville, Jolié Liliette, Berthe De l'Hespel, Zazà Bonsoir saranno in Francia le più apprezzate rappresentanti di questo genere di esibizioni.

Un abbigliamento più sobrio e raffinato, un portamento più elegante e una più intensa vena interpretativa distinguono la *diseuse*, l'étoile di voce, capace di intonare i suoi acuti con smagliante disinvoltura, l'artista che in genere occupa un posto d'onore nei programmi di varietà. L'esempio per eccellenza rimane quello della grande canzonettista francese Yvette Guilbert (1867-1944) il cui esordio napoletano, avvenuto

³¹ Canzonettiste eccentriche molto apprezzate dal pubblico napoletano saranno: le francesi Polaire, Eugénie Fougère, Lyly Murey, Karina, Dianette, Princesse de Rajak, Renée Lyonette; le italiane Ester Bijou, Tina De Ferrero, Corinna Raymond; la tedesca Mirzl Kirchner. Cfr. Paolo Sommaio, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, cit., p. 124 e sgg.

³² Cfr. Concetta Condemi, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992, pp. 145-146.

nel 1895 al Gran Circo delle Varietà, non sarà però accolto da lusinghieri consensi. Solo al suo ritorno, sette anni più tardi, sulle ribalte partenopee conquisterà trionfi di pubblico e di stampa³³. Tra le canzonettiste “a dizione” incontreranno i favori del pubblico partenopeo le francesi Lilly Freedgy, Emilienne De Sere, Rachel De Ruy, la polacca Fanny Marton; tra le italiane saranno apprezzate Carmen Marini, Maria Valty, Clelia Dini, canzonettista che all'inizio della sua carriera, quando presentava nei primi caffè concerto sorti in città il suo allegro repertorio si faceva chiamare Ida Cardoville, Diana De Lys, Yvonne de Fleuriel (alias Adele Croce, casertana di Teano).

La produzione melodica di matrice dialettale, sia di genere sentimentale che di natura comica, rappresenta la fonte principale dalla quale si attingono le novità canore da proporre sulle ribalte napoletane. Versi di autentici poeti e letterati di professione come Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Roberto Bracco, Rocco Galdieri, o di affermati esponenti del giornalismo locale tra i quali Ernesto Murolo, Libero Bovio, Edoardo Nicolardi, Giovanni Capurro, E.A. Mario, supportati dalle partiture di illustri musicisti o maestri di piano quali Vincenzo Valente, Mario Costa, Ernesto De Curtis, Eduardo Di Capua, Francesco Buongiovanni, Giuseppe De Gregorio, forniranno motivi di successo alle più belle voci del momento, conquistando le platee partenopee nei primi anni del Novecento.

Il momento clou della serata è riservato comunque all'*entrée* dell'interprete di grido, la *vedette*, capace di scatenare il tripudio della sala. Manifesti annunciano, a caratteri cubitali, la sua presenza in programma con diversi giorni di anticipo. Una squillante marcetta introduce il suo arrivo in scena. *Strass, aigrettes e paillettes*, esaltano la sua immagine esteriore; la sua grazia espressiva ammalia la platea, l'energia della sua voce scatena gli *habitués* del loggione. Tra le *vedettes* che hanno fatto la storia del café-chantant a Napoli vanno certamente ricordate le acclamate stelle locali Clara Charretty, nome d'arte di Clara Francesconi, Elvira Donnarumma, Emilia Persico, Elvira Catania; le torinesi Annita Di Landa, Mary Fleur e Ersilia Sampieri (nome d'arte di Ersilia Amorosi, ritenuta dai più autorevoli cronisti delle ribalte di varietà la “Sarah Bernhardt del Caffè-concerto”); Aurora Castillo, nata a Buenos Aires da genitori italiani. E sicuramente non vanno escluse da questo elenco quelle che associavano la danza

³³ Cfr. Rodocon (pseudonimo), *Yvette Guilbert*, nella rubrica "Mosaico", "il Cafè-Chantant", a. VI, n. 10, 25 maggio 1902, p. 2.

all'esibizione canora come la danzatrice spagnola di fama internazionale Consuelo Tortajada e la belga Cléo de Mérode (nome d'arte di Diane Cléopatre). Un cenno a parte meritano Maria Campi (nome d'arte di Maria De Angelis), colei che le cronache del tempo indicano come l'inventrice della famosa "mossa" e Lina Cavalieri, figura femminile di leggendaria bellezza (definita "la donna più bella del mondo", espressione utilizzata anche per il titolo di un film a lei dedicato nel 1955 da R. Z. Leonard con protagonista Lina Lollobrigida), due stelle di primaria grandezza nel firmamento delle canzonettiste italiane agli albori del Novecento, che tuttavia non frequentarono spesso i palcoscenici napoletani³⁴.

Come abbiamo notato ogni canzonettista, dalla raffinata *diseuse* alla *chanteuse* più scalmanata, si distingueva, nel proprio genere, per un personale stile interpretativo, anche se non tutte riusciranno ad approdare a una carriera di successo. Ma al di là delle caratteristiche individuali, il pregio comune delle artiste italiane, e di quelle napoletane in particolare, va ricercato nell'eccezionale versatilità a interpretare sia una romanza da camera quanto una canzonetta di Piedigrotta.

3. I signori della macchietta. Due esempi: Nicola Maldacea e Raffaele Viviani

Nel variegato contesto di attrazioni offerte dal *café-chantant*, permeato di modalità linguistiche ed espressive di eterogenea provenienza artistica: canto, danza, teatro, cinematografo, tradizione circense, atletismo, illusionismo da fiera, la canzone napoletana vive un suo momento di vitale fulgore. Si assiste alla nascita di nuove formule compositive: la macchietta, la parodia musicale, il bozzetto comico-musicale, destinate alle esibizioni di interpreti solisti o in duetto. Scrive in proposito Ettore De Mura:

Il varietà trovò il suo punto di forza nel macchiettista (...). Non certamente una maschera e neppure un comico, così, come s'intende ai giorni nostri. Eppure (...) una figura di teatro senz'altro irripetibile. Certamente a rendere importante la sua

³⁴ Per ulteriori notizie sulla carriera artistica delle maggiori canzonettiste italiane e straniere tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del XX secolo vedi Ettore De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, vol. II, Napoli, Casa Editrice Il Torchio, 1969 e Paolo Sommaio, *Le canzonettiste*, in *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, cit., pp. 121-155.

funzione nell'economia dello spettacolo contribuiva il testo e la musica. L'uno carico di doppi sensi, meglio se scurrili, con una vaga punta di satira; l'altra, orecchiabile, spesso cadenzata, su un accenno di marcetta. Ma soprattutto, c'era lui, l'attore o – se volete – il cantante. Di estrazione popolare, portava sulla scena tutti i grassi succhi della sua matrice in un giuoco mimico che anticipava, quando non la rendeva superflua, la battuta³⁵.

La macchietta in origine tenta di non superare mai i limiti del "buon gusto", anche quando la sua comicità nasce grazie ai doppi sensi sottolineati sia dalle pause dell'interprete che dai refrain della musica. Non mancheranno tuttavia componimenti in versi rimati dai toni licenziosi con allusioni talvolta volgari. La macchietta nella sua forma più autentica nasce a Parigi quando intorno al 1870 nei cafés-chantants della capitale francese fantasisti e imitatori cominciano a proporre monologhi parodistici. «I pionieri veri e propri della macchietta», ci informa Vittorio Paliotti, «(...) furono Plébins, Bourges, Farville, Réval, Vaunelle, Ouvrard, Gemon, Garnier, Liberti, Mayol e soprattutto Polin. Eseguiamo, questi comici, macchiette in cui venivano derisi vecchi nobili e vecchi donnaioli, ubriaconi e contadini, militari e preti»³⁶.

Il periodo d'oro della “macchietta napoletana” coincide con il trionfo sulle scene partenopee di Nicola Maldacea, artista di varietà nato a Napoli il 29 ottobre 1870 e morto a Roma il 5 marzo del 1945, in seguito imitato da tanti altri comici nazionali. Fin da bambino aveva studiato recitazione sotto la guida del maestro Carmelo Marroccoli. Da giovinetto prese a frequentare alcune famiglie della borghesia cittadina intrattenendo, con esilaranti interpretazioni canore, gli intervenuti alle famose “periodiche”. A diciannove anni ottenne un incoraggiante successo al Teatro Partenope esibendosi come cantante a chiusura delle commedie in dialetto napoletano allestite dalla compagnia di Davide Petito, fratello maggiore del grande Pulcinella, Antonio Petito. In seguito dopo alcuni anni di apprendistato come attore brillante nelle compagnie di Gennaro Pantalena e di Eduardo Scarpetta, Maldacea inaugurò la sua fortunata carriera di macchiettista la sera del 28 maggio 1891 debuttando al Salone

³⁵ Ettore De Mura, *La macchietta*, in Id., *Enciclopedia della canzone napoletana*, vol. II, cit., p. 234. Sul genere della macchietta e sugli interpreti che ne decretarono la fortuna sulle ribalte nazionali vedi anche Paolo Sommaio, *La macchietta*, in Id., *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, cit., pp. 165-197.

³⁶ Vittorio Paliotti, a cura di, *La macchietta*, Napoli, Edizioni Bideri, 1977, p. 8.

Margherita di Napoli con l'interpretazione delle macchiette *Avanzate, ca 'a messa è asciuta* (in cui si presentava vestito da sediaro di parrocchia) e *Lariulà* (nei panni di un contadino con l'abito da festa). Osservatore attento e intelligente Maldacea interpreterà, da quel momento, sui palcoscenici nazionali e stranieri, una ricca galleria di soggetti attinti dagli ambienti più diversi della società del suo tempo: la strada, il caffè, la famiglia, la politica, il mondo dello spettacolo.

Sarà lo stesso Maldacea a fornire, in suo libro di memorie autobiografiche, una efficace definizione della “macchietta” e a spiegare la sua personale tecnica interpretativa. Egli innanzitutto sottolinea la sua natura di “attore” piuttosto che di “cantante”, dichiarando di considerare la musica un semplice accompagnamento alle parole, per meglio rendere, mediante coloriture espressive, la caratterizzazione del “tipo” impersonato, esaltandone i tratti salienti. Ciò spiegherebbe il ricorso all'uso del termine “macchietta”, desunto dall'arte figurativa, in quanto “macchia” ovvero schizzo, colorato e colorito, per tratteggiare rapidamente, con poche pennellate un luogo o un personaggio, in modo da restituirne un'impressione efficace con la massima spontaneità. Nel breve spazio di una canzone, recitata più che cantata, i versi del poeta e l'accompagnamento musicale diventavano per Maldacea materia per un'interpretazione tesa a delineare un carattere, con precisione fotografica e sfumature caricaturali, in una forma intermedia tra il monologo ottocentesco e la canzonetta *tout court*³⁷.

La recitazione di Maldacea fa leva su una dizione chiara, non supportata da una voce possente nel canto, ma modulata su un'elegante cadenza dialettale. Per le caratterizzazioni dei suoi personaggi l'attore/cantante ricorre a un trucco adeguato e misurato, utilizzando spesso nasi finti e parrucche, scegliendo il costume appropriato, senza renderlo eccessivamente caricaturale, talvolta di foggia femminile, manipolando pochi e studiati oggetti personali. La sua comicità bonaria si affida a uno stile ammiccante nei doppi sensi, ma sempre sul filo di leggere allusioni, senza diventare troppo scurrile. La variegata umanità dei “tipi” che Maldacea porterà alla ribalta dei teatri di varietà, in Italia e all'estero, tutti ritratti con comica espressione ma in fondo

³⁷ Cfr. Nicola Maldacea, *Memorie*, Napoli, F. Bideri ed Tipografiche, 19933, pp. 109-110.

senza cinico sarcasmo, sarà riproposta in scena con una gestualità calibrata e una dizione garbata³⁸.

Un altro interessante attore, autore e capocomico napoletano che proviene dalla scuola del café-chantant è Raffaele Viviani, nato a Castellammare di Stabia nel 1888 e morto a Napoli nel 1950. È nelle dinamiche spettacolari del varietà che va rintracciato il primo, significativo apprendistato scenico di Viviani che lo indurrà, anni più tardi, allo svecchiamento di quelle formule teatrali ancora legate ai modelli della tradizione ottocentesca. La sua attività di autore copre un arco di tempo che va dai primi del Novecento (le sue prime prove di scrittura sono databili intorno al 1906) fino alla fine degli anni Quaranta, passando da un repertorio di macchiette, a pezzi di varietà, atti unici e opere teatrali in due o tre atti. Dalla lettura dei testi si può notare che la tecnica compositiva cambia a seconda del genere adottato: macchietta, monologo, melologo, tirata, testo drammatico. Alla scelta del genere corrisponde una diversa soluzione linguistica: un dialetto comprensibile e quotidiano per le macchiette, intenso e originale nei monologhi, comico e gergale come quello di alcuni atti unici, tragico e letterario come quello delle opere in tre atti cui subentra, nell'ultima fase della sua produzione, una più diretta fascinazione della lingua nazionale.

Un passo delle sue memorie racchiude il senso dell'arte che la creazione di una macchietta esige: ingegno e spirito di osservazione singolari e l'abilità dell'interprete di

³⁸ Una raccolta di 100 documenti iconografici tra foto, di vario formato e fotoriproduzioni, formato cartolina postale, contenenti testi di macchiette e l'immagine di Nicola Maldacea nei panni del personaggio interpretato, è reperibile sul sito "archivi di teatro napoli" ed è consultabile alla [pagina web](#). Le immagini riprodotte nel sito, realizzate intorno al 1895 ca. e appartenenti all'Archivio Fotografico Bideri di Napoli, sono state ricavate dal Fondo fotografico della Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, nell'ambito del progetto di acquisizione digitale della Sezione Mediateca della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli. Tra le fonti di documentazione sonora del repertorio macchietistico di Maldacea si segnalano: *Nicola Maldacea*, LP in vinile, vol. 8, Serie Celebrità, Napoli, Edizioni Phonotype Record, 1973 (contiene i brani Lato A: *Don Cesare 'O guardaporta, 'A nutricia, Il corista, 'O tramviere, Il primo violino, 'O cammeriere 'e ll'esequie*; Lato B: *Serenata profumata, L'equilibrista, Un'avventura musicale, Il forestiero, Il cabalista, L'innamorato cott*); *Le più belle macchiette di Maldacea*, CD, Edizioni Nuova Fonit-Cetra, 1995. Fa parte della collana "Fonografo italiano. Raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito Del Bosco", Serie I, n. 5. Contiene 12 brani di macchiette (*'O rusecatore, Donn'Agnese, Il Superuomo, Il collettivista, Il tenore di grazia, Il gerente responsabile, La cocotte intellettuale, Il tenentino, Il benefattore moderno, Il balbuziente, Il cavaliere del lavoro, 'O pumpiere d' 'o teatro*) con allegato un libretto di testi delle macchiette registrate e brevi note critiche a cura di Italo Moscati e Paquito Del Bosco; *Nicola Maldacea*, CD, Napoli, Edizioni Phonotype Record, 2000. Contiene gli stessi brani dell'LP in vinile del 1973 e una copertina con alcune annotazioni storiche a cura di Mario Rossi.

schizzare, con rapidi accorgimenti del trucco, con intuizione precisa e forza di sintesi, una figura-tipo colta nei suoi aspetti più peculiari e divertenti.

Il comico del *variété* non deve somigliare a nessun altro, né deve ricordare altri: deve avere una figura a sé, un genere a sé, un repertorio a sé; più riesce nuovo, più sorprende, più il suo successo è clamoroso. Deve avere una bella pronuncia e il dono di sapersi truccare con rapidità fulminea, deve essere un auto-direttore perché non è diretto da nessuno e spesso è costretto a improvvisarsi poeta e musicista per crearsi un repertorio nel quale sfruttare bene tutto quello che meglio sa fare, l'udito sensibile alla musica e il dono della comunicativa, per poter trasmettere alla folla quello che si propone di voler comunicare³⁹.

Dall'esperienza del varietà Viviani desume gli orientamenti essenziali della sua tecnica interpretativa: la capacità di rendere in maniera sintetica ed efficace la tipologia del personaggio, l'espressività del gesto e della connotazione esteriore, l'intonazione della voce, modulata sulla costruzione sonora che accompagna il contenuto recitativo, l'abilità di catturare in pochi istanti l'attenzione di un pubblico, quello che frequenta i *cafés-chantants*, più facilmente predisposto alla distrazione. La recitazione di Viviani si distingue da quella degli altri macchietti del suo tempo per la "spietata" capacità con la quale l'artista coglie e riproduce in scena i tratti più incisivi dell'umanità dei personaggi rappresentati. I protagonisti delle macchiette che Viviani crea, al di là dell'impressione di verità che immediatamente suggeriscono, assumono nella cornice scenica una nuova espressività. Non sono soltanto una riuscita imitazione di individui conosciuti personalmente, a teatro o nella strada, ma diventano un'identità emblematica, in cui si condensano i tratti caratteristici della tipologia impersonata. Le tracce da cui Viviani prende spunto per "plasmare" i suoi personaggi sono vere, appartengono a circostanze reali, ma queste circostanze non sono più riproposte nella loro mera fenomenicità. I dati oggettivi vengono sottoposti ad un intervento di "scomposizione" e di "assemblaggio". Ciò che rende altamente "esemplificativi" i soggetti rappresentati è la loro specifica natura, appositamente creata per assecondare i meccanismi della finzione scenica. Lo "scugnizzo", il "guappo", il "tranviere", lo "scupatore", alcuni dei personaggi più noti del suo repertorio macchiettiistico, acquistano, nella convenzione

³⁹ Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, cit., p. 58.

spettacolare, una valenza iconica che li rende al tempo stesso simili ma più “rappresentativi” della copia reale. Dalla combinazione dei singoli dettagli, ognuno tratto da un contesto del quotidiano, e quindi immediatamente rapportabile all’esperienza dello spettatore, scaturisce una tipologia “superiore”, con caratteristiche più generali e marcate. L’impressione di realtà è sostituita da un’autentica e assoluta finzione. Che è molto più carica di senso, perché il personaggio è la sintesi di tante piccole verità, di tante sfumature della stessa tipologia umana che la scena esalta, amplifica, e rende ancora più estreme nella loro specifica caratterizzazione.

Gli aspetti distintivi della produzione macchietistica viviana si possono individuare nella scelta di un linguaggio spontaneo e diretto, più adatto a rendere l’autentica fisionomia dei personaggi interpretati, nell’importanza data alla musica, come base ritmica della composizione testuale e non come semplice sottofondo sonoro. La musica, che in genere si limitava ad essere un garbato commento alle parole del testo, qui diventa scansione propulsiva, concepita in funzione del gesto. Anche le immagini e le fotografie che ritraggono Viviani nelle più tipiche espressioni dei suoi personaggi, non sono bloccate nella rigida fissità di una posa convenzionale⁴⁰. C’è sempre la scelta di una postura, di un movimento gestuale, di una caratterizzazione mimica che lascia intuire tutta la dinamica vitalità dell’azione catturata dall’istantanea del fotogramma. Come se quella figura, impressa nello scatto della fotocamera, fosse colta sempre sul punto di compiere un guizzo, di snodarsi in un contorsionismo corporeo, di azzardare un atletismo ginnico, di deformarsi in una trasformazione facciale al limite della maschera, sgranando gli occhi, corrugando la fronte, torcendo la bocca in smorfie grottesche.

Mentre la comicità di Maldacea era basata prevalentemente sui ritmi della voce, sul garbo della dizione, sugli ammiccamenti della parola, sull’effetto buffo della caratterizzazione esteriore, quella di Viviani sembra scaturire da un’articolazione

⁴⁰ Per una serie di immagini che ritraggono Viviani nel suo originale repertorio di macchiette e nelle sue interpretazioni di attore di teatro e di cinema si rimanda alla voce “Raffaele Viviani” nel catalogo del sito “archivi di teatro napoli” consultabile alla [pagina web](#) e al volume *Viviani*, a cura di Marcello Andria, Napoli, Tullio Pironti editore, 2001, pubblicato in occasione della mostra *Viviani: immagini di scena*, Biblioteca Nazionale di Napoli, 29 maggio–12 ottobre 2001. Un’ampia e documentata bibliografia sulle opere dell’autore, sulla sua vicenda artistica e sulle fonti critiche è contenuta nel volume di Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l’Europa*, Roma, Bulzoni, 2008. Sull’arte di Viviani come autore e interprete di macchiette vedi Paolo Sommaio, *Raffaele Viviani: gli anni del varietà. Strategie d’attore e prospettive sceniche*, “Annali Sezione Romanza”, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli, L’Orientale Editrice, XLV, 2, luglio 2003, pp. 361-405.

ritmica più complessa tra gestualità corporea e tecnica vocale. Ciò richiede non soltanto una precisa concertazione della voce sui tempi della musica, ma anche un buon allenamento fisico da parte dell'attore, per inserire in questo binomio il valore espressivo del segno gestuale. Fino ad arrivare a sentire la musica con il corpo, per essere in grado di effettuare improvvise accelerazioni o rallentare l'azione fisica, per ottenere una efficace gestione dello spazio, attraverso la coordinazione di pause di immobilità e di sequenze in movimento. Il compositore e musicologo Pasquale Scialò, indagando il complesso rapporto tra Viviani e la musica, mette in evidenza l'originalità dei brani canori contenuti nel repertorio macchietistico e drammaturgico dell'attore stabiese. Per Scialò si tratta di composizioni che «segnano, non solo contenutisticamente, un forte scarto rispetto alla forma della canzone. Sono canti scenici ideati per essere riproposti con un coinvolgimento totale dell'interprete: la voce risulta da sola insufficiente a restituire quella globalità di intenti, deve trasformarsi in corpo, in *corpo della voce*, capace di somatizzare il suono»⁴¹.

L'abilità di Viviani, come sottolineano le cronache di alcuni recensori delle sue giovanili esibizioni macchietistiche⁴², va colta nella scelta di gesti essenziali e immediatamente esplicativi: i movimenti e la musica servono a imprimere dinamicità all'interpretazione ma senza dilatare troppo l'azione fisica a scapito della recitazione; i trucchi mimici e i dettagli del costume sono scelti con estrema precisione per garantire una sintetica ed efficace connotazione del personaggio. Questo metodo di lavoro, progressivamente collaudato nel corso della sua pratica scenica, consentirà a Viviani di maturare, negli anni, una più eclettica coscienza teatrale, sollecitandolo a cogliere la complessità della macchina attoriale in funzione di una più moderna organizzazione dei linguaggi spettacolari. Ma la matrice di questa nuova coscienza teatrale, come ci ricorda Stefano De Matteis, va ricercata nell'esperienza del varietà:

I suoi primi numeri sono protocolli di esperienze che si mostrano sul palcoscenico e questo è possibile perché il varietà mostra proprio dei comportamenti teatrali o recitativi eccezionali; [...] allevato con la canzone, [Raffaele Viviani] scopre la

⁴¹ Antonia Lezza, Pasquale Scialò, *Viviani. L'autore-interprete. Il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000, p. 71.

⁴² "In Lubbone". Teatro, lettere, varietà, Taranto, nn. 4-5, 27 settembre 1910. La pubblicazione contiene recensioni dei cronisti Ettore F. Veo, Biagio La Neve, Ramiro Borella e Cataldo Acquaviva in occasione di esibizioni che Viviani terrà nei teatri della città pugliese durante il mese di settembre.

macchietta e la scrittura, creando così dei «numeri» che a loro volta si mettono assieme e, da estranei, invadono il palcoscenico e tentano di obbligare il teatro a fare i conti con loro⁴³.

Raffaele Viviani, in conclusione, utilizzando le strategie di scrittura sperimentate nella produzione del suo repertorio di macchiette, sarà in grado di condensare, nelle sue posteriori elaborazioni drammaturgiche, i linguaggi eterogenei del varietà in una formula teatrale nuova e originale, incrociando i nuovi fermenti che andavano maturando nella spettacolarità del Novecento.

⁴³ Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, cit., p. 63.

Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro: il caso di Gilda Mignonette

di ANNAMARIA SAPIENZA



Nello snodo cruciale tra Ottocento e Novecento si sviluppa, all'interno del popolato ed eterogeneo panorama della canzone napoletana, una particolare tipologia di interprete protrattasi per oltre cinquant'anni. Si tratta di artisti il cui profilo, definitosi in prima istanza nell'ambiente musicale partenopeo, si arricchisce di significative incursioni nel teatro tali da incidere e modificare in maniera inequivocabile l'esecuzione canora.

Nella prima metà del XX secolo, inoltre, il teatro napoletano assiste al susseguirsi di una serie di fenomeni decisamente determinanti nello sviluppo dell'arte rappresentativa locale: la parabola del teatro di varietà, la nascita, lo sviluppo e il declino della sceneggiata, il teatro di Raffaele Viviani, la stagione dei De Filippo prima dell'apertura del San Ferdinando, solo per citare gli eventi più importanti. I cantanti formati in tale humus germinale delineano con chiarezza le contaminazioni tra la canzone napoletana e il teatro nei termini di una espressività composita che si sprigiona nell'esecuzione che trae dall'arte rappresentativa la sua forza mimica.

Gilda Mignonette (Napoli 1886 – alto mare di Algeri 1953), in particolare, rappresenta un caso emblematico di tale fenomeno. La sua vita artistica, leggendaria per i tempi, attraversa dunque uno spaccato culturale e teatrale napoletano particolarmente significativo e ricco di cambiamenti. La cantante entra in contatto con diverse forme non solo musicali, ma soprattutto teatrali tali da determinare una formazione eclettica e complessa che condiziona fortemente il suo stile interpretativo al quale riesce a dare una connotazione assolutamente originale. I motivi di eccezionalità, infatti, che la critica

riconosce ai suoi concerti nella fase più matura della carriera, trovano una giustificazione proprio nell'assorbimento di una serie di suggestioni teatrali, sostenute da esperienze dirette, che costituiscono la base sulla quale Gilda Mignonette edifica il suo stile.

Solitamente identificata (e non in maniera del tutto corretta) come l'interprete del dolore e della nostalgia degli emigranti napoletani in America, la Mignonette sviluppa una carriera parallela, di pari successo e fortuna, tanto a Napoli quanto a New York. Forse proprio il definitivo trasferimento in America ha generato nella critica musicale del tempo la riduttiva quanto imprecisa etichetta di "regina degli emigranti", tanto da offuscare la varietà delle caratteristiche legate alla sua abilità canora e interpretativa.

All'anagrafe si chiama Griselda Andreatini, figlia del popolare quartiere della Duchesca dove abita con il padre maestro di Lettere e la madre marchesa decaduta di un ramo secondario della famiglia dei Ruffo. Conduce l'infanzia in ristrettezze economiche, non mostrando alcun interesse per lo studio che sostituisce con uno straordinario talento per il canto. Ciò spinge i genitori a ingenti sacrifici per offrire alla figlia una preparazione canora di base prima dell'inevitabile distacco dalla casa paterna alla ricerca dell'arte. In famiglia per tutti è Gilda, che viene utilizzato come nome d'arte accompagnato dal cognome Mignonette scelto in onore della celebre sciantosa ungherese Mimì Mignonette (prima con doppia "n" per non essere accusata di plagio, poi con una sola alla morte dell'artista). Dal 1908 al 1919 la sua carriera si svolge prevalentemente negli ambienti dei caffè concerto italiani e stranieri, persuasa di poter conquistare il successo solo seguendo la moda del momento. In questi anni la giovane cantante affronta, come il tempo rivelerà, un repertorio ancora lontano dalle sue reali peculiarità espressive.

Quando gli spettacoli si articolano in maniera sempre più complessa trasformandosi nel multiforme fenomeno del teatro di varietà, la frequentazione del genere da parte della Mignonette si rivela particolarmente utile dal punto di vista performativo dal momento che le capacità richieste da tale forma di intrattenimento vanno ben oltre le qualità canore. Gli artisti del varietà si caratterizzano infatti per il loro eclettismo artistico, per essere dotati al contempo di abilità musicali, interpretative, coreutiche, trasformiste all'occorrenza, al fine di stabilire in tempi brevissimi un efficace sistema di comunicazione con il pubblico nella ricerca costante di modi e forme sempre nuove. La

mancanza di un testo unitario capace di veicolare parola e gestualità, subordina il contenuto all'interprete in nome di un'invenzione reiterata, all'interno dello spettacolo, non solo delle modalità ma anche dei tempi della rappresentazione.

Il riconoscimento di inconfutabili conquiste formali all'interno delle espressioni del varietà (dal caffè concerto al music-hall, dall'avanspettacolo alla più articolata rivista), è ravvisabile in termini di dissoluzione della supremazia testuale, struttura policentrica della messinscena, cura mimetica delle esibizioni, partitura dei numeri. L'immediatezza, la praticità e la capacità di stabilire un contatto diretto con lo spettatore definiscono, altresì, una tipologia rappresentativa che propone istanze innovative nell'articolazione del sistema di attrazioni concepite in una successione ritmica capace di formulare una nuova idea di rappresentazione.

Assumendo e frequentando nei caffè concerto il ruolo di canzonettista eccentrica, colmo di doppi sensi e audaci allusioni, la Mignonette attinge dunque dalle peculiarità del varietà la versatilità dell'esecuzione, l'arte dell'adattamento ad un pubblico sempre nuovo ed esigente che impone la continua esplorazione delle proprie risorse creative nel dominio dello spettacolo. Ma tale apprendistato non le impedisce di coltivare la sua passione più autentica: la canzone melodica, con una particolare attenzione rivolta alle produzioni della Piedigrotta. È questo l'ambito dal quale l'artista attinge essenzialmente il repertorio che le consente di affinare le sue interpretazioni, momenti emblematici dai quali emerge progressivamente una drammaticità tanto intensa e profonda da connotare totalmente la sua figura di interprete. La carica emotiva, che prepotentemente emerge nelle esibizioni della giovane Mignonette, diviene la cifra vincente della cantante napoletana che persevera nell'esercizio di questa caratteristica formale.

Le esperienze più significative in ambito teatrale vengono compiute da Gilda Mignonette soprattutto negli anni '20, quando attraversa diversi generi ed entra in contatto con importanti protagonisti della scena napoletana. L'incontro con i cantanti e attori Mario Mari e Roberto Ciaramella diventa, in tal senso, determinante. Gli artisti individuano nelle interpretazioni della cantante spiccate qualità performative, le stesse che avevano condotto loro stessi al successo e all'inserimento in compagnie teatrali.

Nel 1920, dunque, la Mignonette fonda con Mario Mari, Gigi Pisano e Cesare Faras la R.O.S.E.A. (compagnia di Rivista Operette Sketches Attualità) con la quale debutta al teatro Umberto di Napoli con la rivista *Tutti in cupola* (edita solo nel 1922 dalla

tipografia napoletana Feola quando la Mignonette non vi partecipa), scritta da Giberblas e Giocor (pseudonimi di O. Gibertini e G. Corbetto)¹. Un anno dopo il successo si rinnova con un nuovo spettacolo scritto da Arturo Trusiano (poeta e autore di canzoni quali la celebre *Rusella 'e maggio*) dal titolo *Inferno, Paradiso e Purgatorio*.

Dopo l'esperienza biennale nel teatro, nell'agosto del 1921 la Mignonette ottiene, dopo molti anni di gavetta e ormai trentacinquenne, la prima copertina del fascicolo della Piedigrotta della editrice musicale La Canzonetta di Francesco Feola. L'esperienza in teatro l'ha forgiata, resa competitiva e autorevole sul piano dell'esecuzione: il teatro diviene, così, la chiave di volta per l'affermazione nel mondo della canzone napoletana.

Nel 1922 entra in compagnia con Gustavo De Marco con il quale abbandona il ruolo di canzonettista allegra per dedicarsi all'antica passione melodica che coltiva e arricchisce con la realizzazione di una innata vocazione estetica. La Mignonette, infatti, polarizza l'interesse del pubblico e della critica con particolari toilettes, alle quali dedica una cura e un'attenzione inusuali. Non si tratta dell'applicazione del gusto eccentrico delle sciantose o dello sfarzo ostentato dalle grandi interpreti, ma della ricerca di un linguaggio individuale che enfatizza il tono ora tragico, ora ironico, ora romantico delle canzoni. La Mignonette realizza il suo talento da stilista in soluzioni elaborate secondo la propria creatività, e non già sulla scia della moda corrente, come complemento e integrazione allo studio complessivo dell'interpretazione, dando vita ad uno stile che diventa con gli anni sempre più personale e sofisticato.

Sulla scia di tale successo, nel 1923 Mari la presenta a Raffaele Viviani il quale l'accoglie nella sua compagnia assegnandole la parte della stiratrice Carmilina in una edizione de *Lo sposalizio* presentata al Teatro dei Filodrammatici di Milano².

¹ Completano la formazione R.O.S.E.A. Salvatore Costa, Leo Brandi, Maria Scarano, Giovanni Pastore, Medea Cosenza, Bruna Ceccatelli, Gennaro e Margherita Pisano, Guglielmo Inglese, Roberto Maresca, Salvatore Jovine, Noemi, Pina Brandi, Anna Di Furia, Sousette, Ida Bosco, Michele Lucchesi, Americo Maio, Maria Favero e altri. Cfr. A. SCIOTTI, *Gilda Mignonette. Napoli- New York solo andata*, Napoli, Magmata, 2007, p. 34-35.

² Il debutto, secondo la ricostruzione di Antonio Sciotti (possessore di preziosi documenti di prima mano sulla Mignonette, nonché autore della biografia citata nella nota precedente) avverrebbe al Teatro Umberto di Napoli il 23 gennaio 1920. Tuttavia le recensioni dei giornali «Il Mattino», «Roma» e «Il Mezzogiorno» riferite a questa data non segnalano la presenza della Mignonette tra gli attori che, inoltre, non corrispondono a quelli segnalati dallo stesso Sciotti come compagni di scena. La cantante debutta, come provano le cronache, al Teatro dei Filodrammatici di Milano nell'aprile del 1923 con la compagnia segnalata invece da Sciotti per il 1920: Raffaele Viviani, Luisella Viviani, Gigi Pisano, Arturo Gigliati, Lia Santoro, Ida Artemisia, la Faccioni, gli stessi Luigi Pisano, Cesare Faras, Mario Mari e altri. La prova della presenza della Mignonette nella rappresentazione de *Lo Sposalizio* nel 1923 è contenuta nella

Consapevole delle doti canore della nuova attrice, Viviani le affida il canto della stitratrice che, grazie ad una personalissima interpretazione, non disattende le aspettative dell'artista e capocomico³.

Questa volta l'esperienza teatrale della Mignonette, che con Viviani dura almeno due anni, assume connotazioni più complesse. *Lo sposalizio* è una commedia divisa in due atti, impostata sull'equilibrio tra umorismo e drammaticità che riscuote tanto successo da travalicare i confini regionali ed essere presentata in diverse piazze italiane. E dunque dall'esperienza eterogenea e disimpegnata del varietà e della rivista, la Mignonette approda alla struttura organica del testo scritto. L'apprendistato come attrice di prosa nella compagnia di Viviani, inoltre, si rivela tanto impegnativo quanto incline alle sue qualità dal momento che assorbe l'artista in una forma composita di rappresentazione che alterna prosa e musica, laddove l'aspetto sonoro assume un ruolo autenticamente drammaturgico. Ciò comporta una radicale variazione nell'avvicinamento preliminare allo spettacolo: dalla individualità della preparazione concentrata sul "numero" la Mignonette si accosta alla coralità e al rigore delle prove, alla gestione dei rapporti all'interno della compagnia di prosa nonché alla relazione con una polivalente figura di capocomico/autore/attore come Raffaele Viviani. Un universo totalmente differente, dunque, dal punto di vista artistico e professionale che arricchisce e modella il talento dell'interprete.

Nel 1924 la Mignonette entra nella compagnia di varietà di Roberto Ciaramella e Silvia Coruzzolo, celebri artisti napoletani in voga, che la conducono in America. Qui si consacra definitivamente la sua fortuna: i contratti discografici, i concerti e la conoscenza con la famiglia di Feliciano Acierno (impresario di fama italo-americano) alla quale si lega dapprima professionalmente e poi familiarmente sposando, dopo qualche anno, il figlio Frank. Da questo momento New York diventa il suo quartier generale, la città dalla quale si irradiano le tournée, nella quale firma i contratti più vantaggiosi e nella quale vive per gran parte del tempo tra un viaggio e l'altro. L'ex signorina Andreatini torna a Napoli solo durante la Piedigrotta, quando esplodono le

recensione di Renato Simoni pubblicata sul «Corriere della sera» del 5 aprile 1923 nella quale il critico, in coda alle lodi per il genio viviano, consacra la bravura dei «piacevolissimi attori» tra i quali cita a buon diritto anche la nuova «stitratrice».

³ Nello stesso periodo, secondo la ricostruzione di Sciotti, Viviani affiderebbe a Gilda Mignonette anche la parte di donnina allegra e canterina in una ripresa di *Caffè di notte e giorno* (testo del 1918). Cfr. A. SCIOTTI, *cit.*, p. 34.

nuove proposte musicali in occasione dei festival legati alla ricorrenza, per aggiornare il repertorio e mantenere vivo il legame con il pubblico napoletano.

Nel nuovo mondo, rafforzata dall'esperienza teatrale con il varietà, con la rivista e soprattutto con la prosa di Viviani, la Mignonette decide di intraprendere un'attività teatrale in proprio: intorno al 1925 fonda la "Formazione di Sceneggiata Mignonette" debuttando con *Napule addò sta cchiù*, tratta dall'omonimo brano di Mario Nicolò che ne firma anche la trasposizione teatrale. La rappresentazione viene, non senza una certa strategia, presentata a Little Italy dove riscuote un enorme successo. Poco dopo l'artista matura un ennesimo consenso con la sceneggiata tratta da *Canzuncella pe' furastiere* (di Gigi Piasno e Rodolfo Falvo), nella quale conferma di aver affinato le proprie doti drammatiche sia come cantante che come attrice.

È questa un'incursione teatrale indubbiamente astuta, tanto sul piano artistico quanto su quello imprenditoriale. In questi anni la sceneggiata è un genere ancora piuttosto giovane e non trova, né in questo periodo né in seguito, alcun corrispettivo in ambito extra-partenopeo. Nata tra il 1916 e il 1919, com'è noto, la sceneggiata è solitamente costruita intorno a un brano musicale di successo, esprime sentimenti e valori che hanno come protagonista una comunità conforme al pubblico cui è rivolta la rappresentazione. La rottura o l'alterazione del codice morale condiviso dal gruppo, costituisce il dramma che si realizza in maniera tanto incisiva da coinvolgere gli spettatori in modo assoluto (e talvolta estremo) dal punto di vista emozionale. Nonostante la sceneggiata sia strutturata in uno schema piuttosto fisso, le reazioni del pubblico condizionano l'andamento complessivo della rappresentazione o, quantomeno, la sua intensità dal momento che stabilisce con la platea una relazione immediata e viscerale. Per questa ragione gli attori di sceneggiata acquisiscono una spiccata versatilità, non solo per la necessità di un duplice talento canoro e recitativo, ma anche per la capacità di gestire le reazioni emotive del pubblico che rappresentano la verifica sul campo della rappresentazione⁴. È questo un bagaglio che Gilda Mignonette tempera per molti anni e che diventa un ambito privilegiato nel quale può sviluppare, in una sola espressione teatrale, canto, recitazione e scambio comunicativo con il pubblico. Quest'ultimo aspetto emerge, tra

⁴ Cfr. P. SCIALÒ (a cura di), *La sceneggiata*, Napoli, Guida, 2002.

gli altri, come possibilità assoluta di sperimentazione delle proprie potenzialità dissolvendo la distanza diaframmatica e i vincoli posti dalla prosa.

Durante il primo soggiorno americano Gilda Mignonette, ormai celebre e inserita a pieno nella mondanità newyorkese alla metà degli anni Venti, consolida la sua posizione artistica facendosi interprete “canora” dei più discussi avvenimenti. Riprendendo (forse in maniera inconsapevole) i tratti di una tradizione teatrale napoletana risalente alla prima metà dell’Ottocento alla cosiddetta “commedia di attualità”⁵, la Mignonette commissiona a diversi autori brani che riflettono fatti e personaggi oggetto dell’attenzione pubblica. Nel 1925, infatti, dopo la trionfale impresa dell’aviatore napoletano Francesco De Pinedo (il quale sorvola tre continenti con un idrovolante biplano battezzato “Gennariello”), incide a New York l’*Inno di De Pinedo* che, tra l’altro, è la prima registrazione americana. Nel 1931, inoltre, De Pinedo compie un’altra ardita impresa aerea atterrando proprio a New York. In questa occasione la Mignonette replica il suo tributo registrando più di una canzone in onore dell’aviatore, assecondando la moltitudine dei brani composti da diversi autori sull’eroico avvenimento. Il successo ottenuto non si limita all’aspetto musicale: da questo evento, infatti, la cantante ricava anche una canzone con inserti in prosa, una rivista e un contratto per un’incisione in lingua spagnola⁶.

E ancora, nel 1926 muore Rodolfo Valentino, il più celebre tra i divi del tempo. La Mignonette conosce l’affascinante attore il giorno del suo matrimonio con Frank Acierio al quale Valentino, sotto l’avidio sguardo dei reporter, interviene accompagnato dall’attrice e amica speciale Pola Negri. Lo sgomento di massa suscitato dalla scomparsa dell’uomo più desiderato del mondo, induce la cantante ad incidere, dopo tre giorni dalla morte, il brano *Povero Valentino* (conosciuto anche come *‘A morte ‘e Valentino*) composto da Luigi Canoro. Dopo un paio di settimane, l’evento risuona anche in una triste ballata dei maestri Esposito e Ferraro dal pettitiano titolo *‘O dolore ‘e Pola Negri p’ a morte ‘e Valentino* che enfatizza abilmente l’aspetto sentimentale della

⁵ Nei titoli dei brani in particolare emerge un’eredità ottocentesca tipica delle rappresentazioni che, al teatro San Carlino ad opera di Pasquale Altavilla e Antonio Petito, riproducevano in tempo reale i fatti del giorno in forma teatrale. Cfr. A. SAPIENZA, *La parodia dell’opera lirica a Napoli nell’Ottocento*, Napoli, Guida, 1998, pp. 29 - 66.

⁶ All’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi è conservata l’incisione *‘O volo ‘e De Pinedo* ripubblicato dalla Nuova Fonit Cetra nel 1997 e inserito in *Fonografo Italiano 1890-1940*, raccolta di vecchie incisioni scelte e curate da Paqueto Del Bosco.

tragica separazione. Sulla scia del clamore dell'evento, la Mignonette propone da quest'ultima canzone anche una mini-sceneggiata, rappresentata a Brooklyn, dal titolo *Povero Valentino*.

L'esempio più clamoroso dell'esperienza con la sceneggiata compiuta da Gilda Mignonette è la rappresentazione sorta intorno a *'A cartulina 'e Napule* che, come è oltremodo risaputo, diventa la carta di identità dell'artista per il resto della sua carriera. L'iniziale successo canoro risale alla Piedigrotta 1927 quando, fra tanti brani magistralmente eseguiti e apprezzati, la Mignonette trionfa in particolare con la canzone dei maestri Buongiovanni e De Luca concentrata sul dolore irreparabile causato dalla lontananza da Napoli. Ed è così che con *'A cartulina 'e Napule* diventa ufficialmente la regina della canzone napoletana (e in un certo senso italiana) in America.

Il brano viene inciso il 3 febbraio del 1928 per la Brunswick e, solo successivamente, per la Columbia e per La Voce del Padrone⁷. Tale successo amplifica la sua fama nel mondo e le apre la strada per il Brasile, il Venezuela, l'Argentina, il Canada e il nord Europa. Sull'onda del successo Pasquale Febbrajo scrive per la Mignonette (e la sua collaudata compagnia americana) la sceneggiata omonima che sancisce il successo internazionale e il legame, mai più scalfito, dell'artista con i temi legati all'emigrazione. Inoltre, «nel 1929 – riferisce Antonio Sciotti – ritornata in Italia, l'artista propone il brano *'A cartulina 'e Napule*, non ancora conosciuto in Italia, sceneggiato dal commediografo Enzo Lucio Murolo e portato in scena dalla formazione Cafiero & Fumo», la più celebre compagnia di sceneggiata napoletana⁸.



È questa la parte più matura e sfolgorante della carriera di Gilda Mignonette la quale, quando non ricopre direttamente il ruolo di attrice, imprime una cifra stilistica alle sue esibizioni tanto da modificare radicalmente l'idea generalmente condivisa di "concerto". È adesso che l'esperienza teatrale si riflette in tutta la sua ricchezza veicolandosi in soluzioni che, mentre definiscono un profilo più completo dell'artista, trasformano il sistema di comunicazione con la platea. L'esperienza teatrale, costruita nel corso di questo decennio in diverse espressioni spettacolari, scolpisce il suo stile

⁷ Solo nel 1934 il brano viene registrato per la Phonotype Record di Napoli con un diverso arrangiamento.

⁸ A. SCIOTTI, *cit.*, p. 81.

canoro fino a renderlo assolutamente originale rispetto alla media delle esecuzioni dei suoi coetanei partenopei.

Un importante elemento di innovazione introdotto nei concerti da Gilda Mignonette è rappresentato dalla realizzazione di una sorta di scenografia che, da semplice fondale, si evolve in un articolato complesso di quinte che prevede cambiamenti ponderati con la successione dei brani. Diventa, inoltre, frequente l'inserimento di parti recitate e di brevi sceneggiate prima dell'inizio del concerto, così come è prassi per la cantante soffermarsi sul significato poetico del brano da eseguire piuttosto che enunciarne solo il titolo, alla ricerca di una complicità e un feeling necessari tanto all'esecuzione quanto all'ascolto. Il tutto è sostenuto dall'esperienza, maturata negli sconfinati territori del varietà, nell'arte dell'improvvisazione, nella capacità di governare l'imprevisto e nella facoltà di piegare al servizio dell'interpretazione il tessuto emozionale del pubblico istigato alla reazione passionale.



Ma il tratto identificativo più autentico dei suoi concerti sono le tanto recensite toilettes: abiti fantasiosi e sensazionali, disegnati personalmente, fatti realizzare da un unico sarto e spesso cambiati a vista con l'ausilio di enormi scialli che fungono da paravento. Con un'abilità quasi da trasformista, la Mignonette esige nei cambi d'abito accurati disegni di luce dai quali ricerca particolari effetti drammaturgici. Come già accennato, è questa una passione antica che non si risolve esclusivamente in un eccezionale gusto per il costume di scena, ma diventa elemento linguistico che accompagna l'espressione corporea nella creazione di una scena che diventa spazio di incontro delle emozioni dell'interprete e degli spettatori.

Negli anni Trenta la carriera di Gilda Mignonette è un susseguirsi di concerti, incisioni, Piedigrotte, spettacoli di arte varia e soprattutto sceneggiate presentate per lo più a New York con la sua compagnia: emergono in particolar modo *Chi nun tene 'a mamma chiagne* nel 1933, *La rumba delle fragole* nel 1934 e ancora *'A cartulina 'e Napule* trasformata in forma di rivista commissionata dalla Mignonette al fedele Pasquale Febbrajo. I generi che accompagnano la stagione artistica di questi anni appaiono per lo più espressioni nelle quali si dissolvono i confini dei linguaggi artistici, esibizioni che raccolgono in toto il bagaglio performativo consolidato dalla Mignonette sempre in bilico tra canto, recitazione, cura della scena e ricerca del contatto con un

pubblico sempre diverso. Anche le incisioni rivelano uno stile denso e maturo: non si tratta di accenti genericamente interpretativi frequenti negli artisti napoletani e riconoscibili come nostrani, ma di una grammatica della scena teatrale conquistata, inventata e interiorizzata che esplode in ognuno dei canali di trasmissione che di volta in volta l'artista seleziona.

Negli anni della II guerra mondiale, dichiarata sovversiva dal governo americano, la Mignonette è costretta ad un silenzio forzato che la porta lontano dai teatri e dalle sale di incisione. In effetti le manifeste simpatie con il regime fascista, del quale ha una conoscenza a distanza decisamente scarsa e approssimativa, sono presenti in molte canzoni. Alcune di queste inneggiano alla campagna d'Africa e ciò spinge l'FBI a indagare e a indire un processo sulla cantante "italiana" sospettata di spionaggio. Solo nel 1948 può riprendere i suoi tour e le sue registrazioni.

Nel 1949 Gilda Mignonette ritorna alla sala Roma di Napoli, per soli tre giorni con due spettacoli quotidiani ad entrata continua. Per il tanto atteso ritorno la "napoletana d'America" concepisce una scenografia ancor più articolata, composta da fondali multipli che si rivelano diversi ad ogni brano o pezzo recitato. Ancora più strabiliante è la serie degli abiti preparati, che astutamente sono indossati con l'ausilio dei leggendari scialli che fanno da seducenti paravento, per i quali impone un irrevocabile veto dei flash ai fotografi.

Tuttavia la sua leggenda, recuperata in un rinnovato splendore, dura solo per il lustro che la separa da una dolorosa fine. Infatti, per un destino tanto inesorabile quanto beffardo, a 37° 21' latitudine Nord e 4° 30' longitudine Est (grosso modo al largo di Algeri)⁹ Gilda Mignonette conclude la sua storia sul transatlantico Homeland che avrebbe dovuto riportarla definitivamente a Napoli e concludere la sua vita condannata dalla malattia.

Gilda Mignonette è senza dubbio un caso eclatante, ma non unico nel panorama della canzone napoletana, del connubio tra musica e teatro, ovvero, della impercettibile linea di confine che separa le due espressioni. La compromissione della canzone napoletana con il teatro è presente a diversi livelli nel profilo dell'artista napoletana:

⁹ Tali sono le coordinate cartesiane segnate sul certificato di morte di Gilda Mignonette per identificare il luogo del decesso.

- come formazione (varietà, rivista, prosa), nella quale si inseriscono canzoni napoletane vere e proprie. Lei assiste e partecipa in prima persona all'apice e al declino del caffè concerto e del varietà, nonché alla grande stagione del teatro di Viviani;

- come genere, nel caso della sceneggiata che strutturalmente sorge intorno alla canzone napoletana. Anche in questo caso assiste alla nascita e allo sviluppo della fase più nobile e autentica della sceneggiata;

- come linguaggio che restituisce all'interprete un'autorialità che travalica i confini della canzone stessa, sia come testo che come musica, diventando materia altrà nell'invenzione dell'artista.

Si tratta dunque di una figura complessa e poliedrica costruitasi attraverso una grande quantità di stimoli, suggestioni ed esperienze; una professionalità che non consente di scegliere esclusivamente l'appellativo di "cantante"; un talento che impone la sua firma sulla materia rappresentata; un'artista del teatro.

*Tra nostalgia e memoria:
da Francesco Pennino a Francis Coppola*

di GIULIANA MUSCIO

Francesco Pennino, padre di Italia Coppola (a sua volta madre di Francis Coppola), è stato una figura di spicco nel mondo dello spettacolo degli emigrati italiani in America negli anni Venti e Trenta¹. La sua attività spazia in varie direzioni, dalla musica alle tecnologie mediatiche, dal teatro al cinema, ma egli è soprattutto tra i più famosi autori di “canzoni drammatiche” italoamericane, in particolare di *Senza mamma*. Nel *Padrino 2*, Francis Coppola dedica un’intera sequenza, intitolata “Vito Corleone New York City 1917”, a questa canzone/sceneggiata. Nella scena, il giovane Corleone-De Niro entra con un amico in un teatro di Little Italy, dove assiste a uno spettacolo: prima un uomo e una donna cantano la giocosa *Napule te saluta* e poi un attore-cantante (Livio Giorgi), in mezzo alla scarna scenografia di una misera stanzetta, riceve una lettera da Napoli, in cui si annuncia la morte della madre, e cantando *Senza mamma*, si dispera, perché si trova dall’altra parte del mondo, “solo e sperduto”.

Il sipario che apre la scena ritrae un golfo immaginario, con il Vesuvio da un lato e la statua della libertà e i grattacieli dall’altro: un’immagine che era in effetti il logo dell’etichetta discografica di Pennino, sintesi perfetta, questa, dello spettacolo italo-americano, dei suoi debiti con il vecchio e il nuovo mondo, e della straordinaria continuità nostalgia/memoria tra nonno e nipote, uniti dallo stesso nome: Francesco.

¹ Si veda Giuliana Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi*, Bulzoni, Roma 2004.

1. Biografia

Italia Coppola ha conservato due scatoloni di materiali, che si trovano ora nella villa di Francis Coppola a Napa Valley, che documentano la biografia e la vita professionale del padre, Francesco Pennino. L'informazione biografica è stata scritta forse dalla stessa Italia in uno scambio di corrispondenza con il comune di Napoli (datato 25 settembre 1975 e 9 Agosto 1976) in cui ella chiedeva che la città intitolasse una strada al compositore. Ciascuna lettera era accompagnata da un profilo di Pennino, che viene usato qui per dare un'idea della sua vita e del suo lavoro, ricordando comunque le intenzioni comunicative di Italia, che enfatizzano la napoletanità del lavoro del padre.

L'informazione riportata nelle due schede biografiche è stata comunque verificata, consultando gli originali o le fotocopie di certificati, passaporti e corrispondenza legale, conservati negli scatoloni.

Si riportano qui alcuni brani significativi delle due schede biografiche, avendo mantenuto l'ortografia e la grafica originali, segnalando soltanto le eventuali discrepanze rispetto ai documenti.

FRANCESCO PENNINO, poeta e musicista

Francesco Pennino nacque a Napoli il 12 marzo 1880 ai Giardini al monte n.14. Fu figlio di Francesco Pennino, uno dei garibaldini che combatté al fianco del padre di Arturo Toscanini. Il suo talento artistico si rivelò sin dalla giovanissima età: infatti all'età di 14 anni incominciò a comporre in versi e musica canzoni napoletane che furono lanciate dall'editore Bideri. Frequentò il Conservatorio di S.Pietro a Maiella a Napoli per lo studio del pianoforte. Lavorava inoltre nei caffè accompagnando al pianoforte Enrico Caruso, suo grande amico. In un concorso a premi indetto tra coloro che suonavano nei caffè, a Lui fu assegnato il "Premio d'oro" ossia il primo premio. Si sposò con la Signorina Anna Giaquinto il cui padre era proprietario di case e negozi e abitava al numero 36 delle Case puntellate che oggi si chiama Via Vittorio Sturzo al Vomero: in questa casa abitarono anche Francesco Pennino e la sua consorte [...]

Andò in America per tentare anche lui la fortuna come fece il suo grande amico Enrico Caruso. Sul piroscampo, nel lasciare Napoli, per improvvisa ispirazione e preso da un'acuta nostalgia scrisse la canzone in versi e musica "Lassanno Napule" chiamata pure "Napule

te saluto”. Il successo fu immediato: questo disco fu inciso dalla Casa Columbia e dalla Voce del Padrone; immediatamente ne seguì un’altra che ebbe un successo strepitoso “Senza mamma” che ebbe come seguito “Senza perdono”.

“Senza mamma” fu cantata dalla celebre Gilda Mignonette, Ria Rosa, Clara Stella, Nina Disciani; Gilda Mignonette cantò anche un’altra canzone di Francesco Pennino “Femmene” e altre.

Di queste due canzoni “Senza mamma” e “Senza perdono” egli scrisse la sceneggiata che insieme a “Povera canzone” scritta anche da lui, furono rappresentate a Napoli e a New York e nei due teatri che Egli comprò in America.

Su questa delicata questione – ovvero l’effettiva composizione delle sceneggiate – rimandiamo la discussione in seguito. Il testo prosegue:

Francesco Pennino fu il primo ad introdurre il film italiano in America; infatti venne in Italia e alla Cesare film Company comprò il film “La vecchia Signora” con Emma Grammatica e Vittorio De Sica; il film fu giudicato ottimo dalla stampa americana e per questo merito Hollywood gli offrì alcune scritture, ma lui rifiutò per continuare la sua carriera di poeta e musicista napoletano perché mai smise di adorare la sua amata città. In un primo viaggio a Napoli con la moglie nel rivedere il meraviglioso golfo, il mare e tutto ciò che gli era caro compose la canzone “Quando canta Pusilleco” altro grande successo dell’epoca.

Fu il primo ad introdurre in America i rulli per i pianini perché volle che anche lì si divulgasse l’uso del pianino così caro ai napoletani; fu socio di una compagnia di libri musicali chiamata “Italian book Company”. Suo grande desiderio era quello di morire a Napoli, ma la morte lo colse in America. [...]

Anche Hollywood lo ricorda tanto da inserire nel film di prossima programmazione in Italia “Il Padrino n.2” le due canzoni con relativa sceneggiata “Senza mamma” e “Napule te saluto”.

Visse nel ricordo di Napoli e dell’Italia e chiamò la sua adorata e carissima figlia Italia così come adorata e cara era la sua patria.

L’altro documento, scritto con una diversa macchina da scrivere, ripropone alcune di queste informazioni biografiche con piccole varianti, continuando però a collegare la composizione delle canzoni a fasi specifiche della biografia di Pennino.

Nel 1905, lui decise di tentare la fortuna in America. Partì per l'America da solo in cerca di lavoro a New York. Arrivato alla Statua della libertà scrisse a sua moglie: "Cara Nina sto davanti alla Statua della Libertà. È bellissima, vorrei tanto che tu la potessi vedere. Nina, se tu lasci l'Italia per amore che hai per me, io prenderò tutti i soldi che ho e li spenderò con te un bellissimo giorno a Coney Island". Nina con i figli lo raggiunse un paio di mesi dopo.

Partendo da Napoli Francesco disse a sua madre: "Vado soltanto a comprare un po' di pane, tornerò presto". Lui sperava che lei sarebbe venuta con il resto della famiglia a New York. Lei non venne mai e lui non l'ha avrebbe più vista. In punto di morte le ultime parole di sua madre furono: "Ma Francesco è tornato con il pane?" Dopo la sua morte lui scrisse "Senza mamma". [...]

Oltre ai successi musicali Francesco comprò tre sale cinematografiche. Importò i film italiani, li vendette in America ed esportò i film americani in Italia.

Mentre questo ultimo particolare non trova conferma nella documentazione e nella corrispondenza, l'acquisto dei diritti della distribuzione americana di "Vecchia signora" è documentato.

In questo secondo documento vi è inoltre un'altra interessante informazione: "Quando nel 1949 si ammalò il nipote Francis Coppola, Francesco gli regalò come giocattolo il proiettore da 16mm". Italia quindi marca con forza la continuità tra nonno e nipote, sia rivelando le attività del padre nel campo della distribuzione cinematografica sia con questo dono, che sembra anticipare il destino cinematografico del figlio.

Le schede biografiche scritte da Italia Pennino Coppola ci forniscono alcune essenziali informazioni: che Pennino è stato compositore di canzoni napoletane, di cui scriveva spesso sia parole che musica, ma anche produttore di rulli per pianini ed editore discografico di lavori propri e altrui, che circolavano nella comunità emigrata, ma dei quali manteneva i diritti anche per l'Italia, che visitava con una certa regolarità. Oltre ad essere in parte, secondo la definizione di Simona Frasca, un "uccello di passaggio", che fungeva da mediatore transculturale tra le due sponde dell'Atlantico, egli continuava la tradizione della canzone napoletana, innovandone con l'impegno

discografico e distributivo, i modi di produzione². I riferimenti a Caruso prima e a Toscanini poi (il genere Carmine Coppola suonò sotto la direzione del famoso musicista) servono inoltre a comunicare il senso della comunità degli artisti emigrati in America, e fornisce un'ulteriore forma di continuità, in questo caso con la tradizione musicale italiana alta.

Queste biografie hanno una forte tendenza a trasformare la vita in arte, o più semplicemente, ad associare le sue composizioni in modo diretto a momenti della sua vita. Per esempio la sua canzone più nota, *Senza mamma*, viene “spiegata” dai sensi di colpa che avrebbe provato per aver abbandonato la madre a Napoli, senza essere stato in grado di rivederla. Esse contengono inoltre elementi scontati come la nostalgia di Napoli e la sofferenza dell'emigrante, che sottolineano la continuità culturale, ma esse pongono anche un'enfasi significativamente molto americana sul mito del successo.

Oltre ai due testi, scritti con lo scopo di ottenere da Napoli un riconoscimento per l'attività di questo suo cittadino lontano, la corrispondenza e il lavoro di Pennino sono percorsi comunque da un costante riferimento nostalgico alla sua città di origine, espresso anche a livello stilistico secondo i modi della tradizione napoletana.

Come si può osservare i due documenti non sono delle biografie vere e proprie, in quanto talvolta associano i fatti ai temi delle composizioni musicali del nostro, senza spiegare alcuni snodi importanti della sua vita come la decisione di emigrare, o le attività teatrali e cinematografiche, senza preoccuparsi della cronologia, e fornire informazioni relative al contesto in cui l'autore operava. La figlia non racconta ad esempio cosa ha fatto Pennino tra il 1905, quando ha lasciato Napoli, e il 1917 quando ha composto *Senza mamma*: non spiega cosa faceva per vivere, come lavorava, quali contatti intratteneva nell'ambiente professionale. Queste informazioni possono essere in parte ricostruite a partire dai cataloghi delle sue edizioni musicali, ma comunque ignoriamo perché e quando Pennino smise (se smise) di essere prevalentemente musicista e pianista, per espandere l'attività in altri settori dello spettacolo, poiché le sale cinematografiche di cui fa cenno Italia erano probabilmente delle sale polivalenti, come allora si usava, adibite sia agli spettacoli teatrali e musicali che alle proiezioni filmiche. Questi documenti rivelano inoltre quanto egli sia sempre stato curioso verso

² Simona Frasca, *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York, 1895-1940*, Lim, Lucca 2010.

tecnologie e aspetti diversi dello spettacolo, per cui non sorprende che abbia pubblicato dei *music rolls* o composto colonne sonore per film. Era anche un imprenditore abbastanza avveduto, che differenziava i suoi investimenti, per esempio diventando distributore cinematografico negli anni Trenta, quando il teatro degli emigrati comincia a spostarsi in radio o in altre forme di *entertainment*, come il vaudeville, mentre iniziavano a declinare i formati tradizionali.

2. Un compositore napoletano a New York

La collezione Pennino include spartiti, cataloghi delle sue pubblicazioni e pubblicità di esibizioni, ma talvolta i materiali non sono datati e appaiono sia in versione italiana che americana, creando confusione. Un veloce riepilogo fornisce comunque un'idea del suo lavoro, e della sua tipicità (e/o originalità) rispetto ai colleghi emigrati o agli standard napoletani coevi.

Nello stesso anno in cui emigra, il 1905, l'editore Antonio Grauso a New York *copyrighted E 'Ffemmene d'America* "canzonetta allegra, parole e musica di Francesco Pennino, cantata per la prima volta dal conosciuto artista Marcello Mele" in cui racconta in napoletano delle bellezze bionde che si incrociano passeggiando per "Broduè", ovvero Broadway Avenue. Un atteggiamento altrettanto positivo verso il nuovo mondo è espresso nel 1907, da *A statua d' 'a Liberta'!* (i cui contenuti vengono descritti come una lettera alla moglie nella seconda scheda biografica) in cui dice a Nannine (la moglie Anna) che se lascerà l'Italia, si prenderà cura di lei e dei bambini, che non vedranno mai più la povertà, e che li porterà a divertirsi a "Cunyailante" cioè, Coney Island, così essi potranno cantare: "Viv' America e 'o Rre!"

C'è poi un programma, "Vocal and instrumental Programme In the honor of the Marriage of Theresa Dentale and Henry Manzo" all'Eden Theatre di Jersey City, stampato nel 1908, a documentare uno spettacolo di un'orchestra da lui diretta, che include canzoni napoletane, un medley dal *Faust* e dai *Pagliacci*, delle *macchiette*, definite "comic songs" di De Pascale, e alcune canzoni americane, con la parte finale riservata ai ballabili. Il maestro Pennino quindi ha già adattato il suo repertorio, mescolando l'opera con le canzoni napoletane e americane, e con i ballabili, e collabora

con i macchiettisti locali.

La maggior parte dei titoli nella collezione sono canzoni napoletane, ma non mancano quelle patriottiche come, nel 1912 *Marching Through Tripoli*, pubblicata da Carl Fischer New York, e altri titoli legati agli eventi, talvolta coi testi in italiano. Nel 1917 la Italian Book Company – di cui è socio – propone per esempio *'A canzona 'e De Pinedo, L'eroe dei cinque continenti* “cantata dalla regina della canzone napoletana, Gilda Mignonette, parole di Abbondandolo musica di Pennino”. La canzone, in versione sia italiana che napoletana, celebra l'eroe dell'aviazione in una curiosa combinazione di marcia e tarantella, mescolando un “Jammo, jammo/ 'ncoppa jammo jà!” con “cantammo alleramente/nuie ca stammo ccà,/ll'America mo sente/ll'Italianità”, esprimendo così l'orgoglio dell'emigrante per questa impresa eroica.

Nel 1917 Pennino compone la marcia *Mo ch' 'America Sta 'Nguerra*” con un testo assai poco bellicoso: “Vurria sape' a do' me fanno a statua si more pe' 'na grossa guapparia!” Ma i “New Victor records” del febbraio 1918 includono invece una sua *Sper'e Turnà*, cantata da Giuseppe Milano, in cui un soldato che sta partendo per la guerra affida la fidanzata a sua madre. Il catalogo Victor di marzo pubblicizza *Venezia nostra*, una “canzone di guerra” interpretata dalla famosa Nina de Charny, in cui si esprime l'orgoglio di una madre per il figlio che combatte per difendere il suo paese. Nel 1918, in una fase cruciale della guerra, il compositore pubblica *'A Patria è 'n'ata Mamma!* Illustrato dalle bandiere italiana e americana incrociate, che esprimono figurativamente l'alleanza allora in atto tra i due paesi; il testo della canzone comunica il punto di vista dell'emigrante, orgoglioso di una patria che, partecipando alla guerra, ha guadagnato rispetto anche per gli italiani in America. (Questa canzone, come la maggior parte di quelle patriottiche, è stata incisa da Nina de Charny).

Dopo che il suo nazionalismo era stato stimolato, come quello di molti italiani negli USA, Pennino si avvicinò al fascismo con atteggiamento favorevole, scrivendo nel 1923 – un anno dopo l'evento – *La marcia dei fascisti e Camicia nera*, parole in italiano di Mattioli. Per gli emigrati, le simpatie fasciste non rappresentavano sempre una consapevole scelta politica, ma piuttosto una reazione nazionalistica, dopo aver sperimentato le sofferenze di una comunità disprezzata, per via del forte sentimento anti-italiano che ancora caratterizzava l'opinione pubblica americana. In effetti una nota a matita sullo spartito dice che *La marcia dei fascisti* “potrebbe essere re-intitolata *The*

Soldier's March".

Nello stesso anno, il 1923, Pennino riflette sul proprio arrivo in America, in *Arrivano 'America*, in cui si lamenta per il chiasso e la confusione della metropoli, e per l'illusione che crea nell'immigrato, mentre "solo la bella Italia è fatta per noi". Molte canzoni dunque articolano i contraddittori sentimenti degli emigrati in America.

La collezione contiene diversi programmi per Piedigrotta: il programma del 1923 include *Tarantella americana, Cumm' a mme, A Scapricciata!, 'U Sicilianu, Procetana, Addio le dissi, Mala Femmena!, Vedenno cantare...me vene la voglòia!, Malincunia, Faccia sfreggiata*. L'edizione 1924 *Napule t'aspetta, E' stu core ca te vo', E' mmorta!, Sole d'oro, Capelli lunghi... o corti?, Si me 'nzurasse 'America, Nun me lassa' accussi', Te voglio bene... ma nun t'o ddico, Napule, "Lulu"* (specificando "piccola storia" che allude forse a una canzone drammatica), e un album di *ballabili* che include *Viva l'Italia, Graduation* (o *General Diaz*), *Vittoria, Soave, La marcia del fascisti, Dolce viso, Beautiful Naples, Messina, Alba, Notte di baci, Maliziosa, Quadriglia napoletana* – una strana mescolanza di canzoni patriottiche e romantiche. Piedigrotta 1925 propone *T'aspetta*, da una poesia di Salvatore di Giacomo, *'O silenzio d'o core* musica di Ingenito, *Uocche 'e sincerità* musica di Ietti, *Ombra* parole di Sica, *Curaggiuso* parole di F.M.Russo, *Mamma toia* parole e musica di Pennino, *Mare 'e' stu core* musica di Montano, *Bugie d'amore* parole di F.M.Russo, *Pienzece* parole di Sica, e persino *LL'ombra d'"a seggia elettrica*, parole di Armando Cennerazzo. Questa è la prima occasione documentata di una sua collaborazione con questo importante personaggio della scena musicale e teatrale italoamericana. Il testo riguarda un poveraccio che muore innocente, ma non ha riferimenti, neppure indiretti, al caso Sacco and Vanzetti.

Piedigrotta Pennino 1927 (con la P in comune nella grafica) propone *Frutte 'e stagione, Primmavera d"e Marie, Malincunia napulitana, Io e 'o core mio, I' te so' mamma, pe' scurda' l'ammore, Te voglio, Parlo cu ll'onna, Povera figliola, Femmena*; nessuna canzone patriottica, assente anche nell'Album Edizioni Pennino 1929 che presenta *Zi Parrucchia, Vulessemo Sape', 'E Ssirene, Quant'e' Brutta 'a vecchiaia, Mandulinata Mia, Pecchè Me lasse? E Quanno se Lassa ' America*, che esprime i sentimenti contraddittori degli emigranti che ritornano in patria; nel 1929 infatti Pennino rientra a Napoli per un breve periodo.

Come altri compositori italiani in America, egli si ispira inoltre a eventi di attualità

che gli consentono di esprimere l'orgoglio italiano come nel 1927-28 con *Un saluto a Guglielmo Marconi* e *Nobile è salvo*, ma scrive anche la musica per *Il trionfo di Lindbergh*.

Questo breve excursus sulle sue composizioni indica che, con le rare eccezioni di qualche testo patriottico o ironico, trattasi per lo più di canzoni sentimentali, di tema amoroso, spesso piene di nostalgia per Napoli, sia in termini tematici che musical-stilistici. Ma nel frattempo Pennino ha acquisito anche lo spirito dell'imprenditore americano e incide i dischi delle sue canzoni con importanti case americane, talvolta in differenti versioni per diversi strumenti, inclusi i *music rolls*.

3. La canzone drammatica e la sceneggiata italoamericana

Senza mamma è unanimemente considerata l'opera più importante di Pennino; ma l'unanimità si ferma qui. Questo titolo infatti indica sia una canzone che una sceneggiata, per cui non è sempre agevole capire dai documenti di quale delle due si stia parlando. Una delle succitate biografie scritte dalla figlia affermava: “ Di queste due canzoni, *Senza mamma* e *Senza perdono*, egli scrisse le sceneggiate, che insieme a *Povera canzone*, furono rappresentate a Napoli e a New York e nei due teatri che Egli comprò in America”. In realtà Pennino ha composto parole e musica della canzone drammatica *Senza mamma*, ma NON ha scritto la drammatizzazione ovvero la sceneggiata dallo stesso titolo, come si può constatare immediatamente a partire dalla copertina del libretto a stampa che contiene i tre lavori³.

Partiamo comunque dal testo di questa canzone.

1.

Sulo p' 'ammore, pe' 'na 'nfama 'e niente,
Me ne partette 'a sotto 'o sciato 'e mamma
E pe' stuta dint' 'a 'stu core 'a sciamma
D' 'o primm'ammore ... me n'avett' a i!

³ Sulla sceneggiata si veda il fondamentale Pasquale Scialò (ed.) *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Guida ed., Napoli, 2002.

Me ne venette ca sulo... sperduto...

Senza 'na voce che cunforta 'o core,

Senza l'ammore 'e Mamma ca nun more

E che felice te po fa!...

Senza Mamma

Ah quant'è forte 'sta parola 'ncore!...

Senz'ammore

Che me ne faccio 'e chesta giuvenù!...

2.

Quanno 'a surdato io fuie cungedato,

Turnaie 'a casa 'e Rosa... 'a scellerata!...

Truvaie a chella 'nfame... mmaretata!...

C' 'o megloamico... me stett'a trari!...

Currette 'a casa 'e Mammema... chiangenno

Le raccontavo 'o fatto... Essa 'o ssapeva!...

Cu 'e llagreme int' 'a llucchie... me diceva:

"Parte luntano, cerca 'e t' 'a scurdà!...

Senza mamma!...

Iastemma chistu munno traitore!...

Senza core...

Ca te vò bene!... non se pò campà!...

3.

E mentre ca 'o pensiero me struiva,

Do pot re anne 'e pene e pecundria

'Na lettera arriovaie d'a sora mia:

Ca Mammema era morta 'a tempo fa!...

Mo che resta 'e chesta vita mia?

Tutto ca io speravo ...mo è fernuto!...

L'ammore 'o cchiù sincero... haggio perduto!...

'O bene 'e mamma nun pò mai turnà.

Senza mamma!...

Non se pò cchiù sanà chistu dolore!...

Senza ammore!...

Meglio è che moro, che ce campà...

Come si può notare la canzone ha una forte struttura narrativa, con 5 personaggi: madre, figlio, sorella, fidanzata e il migliore amico. Il luogo “lontano” non è definito geograficamente; e vi è già nel testo il finale implicito – il suicidio.

La stretta relazione tra canzone e testo drammatico si evidenzia nella trama della sceneggiata: nel primo atto a Napoli Peppino parte per il servizio militare, ma madre e sorella si preoccupano per il suo allontanamento. Rosa, la fidanzata che “ama i bei vestiti” “promette di sposarlo al ritorno, ma nel secondo atto è maritata invece con Arturo, un fannullone (il migliore amico di Peppino), il quale l’ha sposata solo per i soldi e nel frattempo l’ha rovinata. Maria, la madre, non vuole che il figlio sappia del matrimonio, quindi continua a mentire sull’assenza di Rosa. Al ritorno Peppino scopre il tradimento e la sua rabbia esplode, ma per non far soffrire sua madre, facendo magari una “sciocchezza”, decide di lasciare il paese e parte per l’America “perché vuole fare fortuna e ritornare ricco”. L’indicazione di regia dell’intermezzo riporta: “S’alza la tela. La scena è buia e nebulosa, poi piano piano si vede cielo e mare e un raggio di luna che illumina da un lato il Vesuvio e dall’altro il faro del porto di New York, poi come una visione il volto pallido e disfatto dal dolore di Peppiniello, indi una rivoltella e poi tutto sparisce. Durante questa visione si canta la canzone *Senza mamma*”. Si noti bene dunque che la canzone principale non viene eseguita, come di norma, alla fine della sceneggiata, ma come intermezzo, e che questa scena ambigua è l’unica ad evocare un’ambientazione americana. Nel terzo atto a casa di Rosa Arturo pretende dal suocero altro denaro e aggredisce la moglie. La sorella di Peppino riceve una lettera dall’America che comunica che il fratello si è suicidato, quando ha saputo della morte della madre. Arturo ritorna a casa e picchia Rosa, che lo accusa di aver distrutto due famiglie; interviene il padre, che lo accoltella.

La collezione Pennino contiene un Rapporto molto scrupoloso (14 pagine) sulle questioni dei diritti d’autore di *Senza mamma*; è scritto in italiano e rivela interessanti dettagli sulle operazioni del *music business* degli emigrati, anche perché ogni affermazione è documentata da un contratto o da un documento ufficiale; conferma inoltre le inestricabili connessioni tra le due sponde dell’oceano.

Pennino sostiene di aver composto la canzone *Senza mamma* nel 1917, in America, e di averla subito registrata presso il Copyright Office di Washington. La tempistica coincide quindi con lo sviluppo della canzone drammatica a Napoli; allo stesso tempo il

gesto di garantirsi i diritti con un copyright americano rivela l'atteggiamento imprenditoriale che il musicista ha acquisito, avendo trascorso dodici anni negli USA.

La canzone ebbe un tale successo, si dice nel rapporto, che fu registrata come proprietà anche a Napoli nel 1920. I diritti americani furono venduti a Grauso nel 1918 (ma ricomperati nel 1931, quando cioè la canzone fu trasformata in sceneggiata.) Egli scrive: "Dato lo strepitoso successo d'America, detta canzone fu portata in Italia dagli Italiani che rimpatriavano, i quali la eseguivano spesso, sia cantata, sia con i dischi per fonografo che portavano dall'America, sia con i rulli per auto-piano ecc. che non tardò molto a ripetersi il successo d'America anche in Italia, e specialmente a Napoli, dove la canzone in dialetto Napoletano prevale. Questo fu verso l'anno 1922". Perfetta evocazione di quei "birds of passage", di quel lavoro culturale transatlantico che Simona Frasca ha descritto nel suo recente lavoro.

Negli anni Venti la sceneggiata era diventata un formato popolare sui palcoscenici napoletani e Pennino poté entrare in contatto con questa esperienza, perché era in Italia nel 1929, per investigare il tentativo di Grauso di sfruttare i diritti di *Senza mamma* anche a Napoli, con l'intento di trasformarla in una sceneggiata.

Mentre continuano le schermaglie legali, nel 1931 il compositore fu contattato dal famoso Enzo Lucio Murolo, e accettò di trasformare *Senza mamma* in sceneggiata, della quale si registrano 62 rappresentazioni, scrupolosamente annotate per la SIAE da Pennino, a indicare l'importante posizione mantenuta dall'autore della canzone dalla quale origina la sceneggiata, anche in relazione ai diritti commerciali. La versione americana della sceneggiata è stata scritta nello stesso anno. Difficile stabilire che rapporto ci fosse tra i due testi, ma certo la canzone aveva già messo a fuoco personaggi e finale e quindi implicazioni narrative. Difficile capire anche quali versioni (napoletana, americana) circolassero nei vari teatri, mentre il primato della canzone rispetto alla sua drammatizzazione è evidente. Trattandosi di un Rapporto scritto con motivazioni legali è ovvio che non scenda in dettaglio sulle questioni creative, ma non avendo Pennino partecipato alla drammatizzazione della canzone, questi dettagli legali sono importanti nel discutere il suo ruolo autoriale.

A documentare la sceneggiata, il libriccino che include le tre sceneggiate "di" Pennino, datato 1931. La copertina legge: "*Senza mamma* Tre atti e un intermezzo musicale, di Armando Cennerazzo e F. Nino Pen, *Senza Perdono* seguito a "*Senza*

mamma”, Tre atti e un intermezzo musicale di F. Nino Pen, e Povera Canzona Tre atti musicali di F. Nino Pen”. Nino Pen è uno pseudonimo bizzarro per l’autore, come se volesse prendere distanza dall’operazione. La prima pagina del libretto specifica: “Tre lavori drammatici ricavati dalle canzoni omonime di FRANCESCO PENNINO”; la prima pagina di ogni sceneggiata l’accredita a Armando Cennerazzo. Perciò Pennino NON è tecnicamente l’autore delle sceneggiate, come risulterebbe dalle biografie e da diverse fonti, ma l’autore delle canzoni alla loro origine, che avevano però in sé una forte struttura drammatica. È difficile comunque stabilire la relazione tra Cennerazzo e Pennino, anche perché, tra l’altro, il Rapporto stesso non menziona neppure questo “collaboratore”.

La collezione documenta diverse pagine o trafiletti di pubblicità delle performances di *Senza mamma*: nel 1933 al City Theatre di Newark, Nina De Charny “la famosa sirena napoletana del programma radio Marconi Cigars in *Senza mamma* e nel seguito *Senza perdono*. Quadretto drammatico musicale in due quadri”. Un altro programma pubblicizza la più famosa star della musica napoletana a New York, Gilda Mignonette, con Gennaro Gardenia (padre di Vincent Gardenia) e G. Amato, che “presenterà il commoventissimo dramma in tre atti e una scena *Senza mamma*”. Persino nel 1944 il giornale *Il progresso Italo-Americano* pubblicizza una performance di *Senza mamma*.

Le sceneggiate “di” Pennino sono scritte in dialetto napoletano e includono diverse canzoni. *Senza mamma* include *A Patria è n’ata mamma*, *Spero ‘è turnà*, *Quanno Tornano e’ Surdate*, tutte nel primo atto, quando il protagonista fa il servizio militare; nel terzo atto, *Senza mamma* è usata come Intermezzo; *Perduta* viene cantata alla fine del dramma. La seconda sceneggiata, *Senza Perdono*, è un sequel di *Senza mamma*, che narra i tormenti di Rosa (la donna il cui tradimento provoca l’emigrazione e il suicidio di Peppino) è basata sulla canzone di Pennino dallo stesso titolo. Il terzo lavoro, *Povera canzona*, contiene *Povera canzona* e *‘Na vota Sola*, parole e musica di Pennino; è ambientata a Napoli, nel mondo dei compositori e cantanti, con la protagonista che muore di tubercolosi. Tutte le canzoni sono state composte prima delle sceneggiate ed erano già più o meno popolari al momento in cui vengono inserite nelle drammatizzazioni; così andavano le cose anche a Napoli.

Si potrebbe dire quindi che queste sceneggiate appartengano a pieno alla tradizione napoletana. E d’altro canto i tre drammi sono tutti ambientati esclusivamente a Napoli;

infatti la scena presentata ne *Il Padrino 2* in cui si canta *Senza mamma*, ambientandola a New York, nel libretto è, come dicevamo, una specie di flashback, che non fa parte della messa in scena, ma di un intermezzo. In ogni caso, anche la rappresentazione di *Senza mamma* nel film di Coppola mette in scena con cura temi e stile, tipici della sceneggiata, incluso il tipo di voce del cantante, rivelando una buona conoscenza del formato napoletano da parte del regista. Non vi è nessuna ironia nella presentazione della reazione eccessiva dell'uomo che afferra una pistola quando apprende che la madre è morta. Questa sequenza, molto efficace nell'evocare il mondo dello spettacolo napoletano a New York durante la grande ondata migratoria, testimonia quindi la continuità dell'eredità culturale, la memoria viva di una tradizione musicale napoletana.

La continuità tematico-espressiva di *Senza mamma* con la sceneggiata napoletana classica non deve però farci perdere di vista il suo adattamento alla situazione italo-americana. Secondo alcuni, la novità maggiore è il suicidio come soluzione narrativa dell'intreccio, a sostituire coltellate e delitti passionali, che chiudono di norma le sceneggiate partenopee. Come nota Paquito Del Bosco: "il colpo di pistola nella partitura di *Senza mamma* (presente in tutte le esecuzioni) è il vero segnale di partenza della sceneggiata italoamericana e getta alle ortiche le armi da taglio tradizionali, predilette dai guappi"⁴.

La sceneggiata italoamericana non è quindi solo una sceneggiata napoletana caratterizzata dal fatto di essere prodotta negli Stati Uniti: entrambe parlano e cantano in napoletano, ma la versione americana si nutre anche dell'esperienza degli emigrati, la racconta e la esprime, adattando l'uso della musica al nuovo mercato.

Se concordiamo che una delle principali caratteristiche e funzioni della sceneggiata sia "il rinforzo identitario"⁵ ovvero una sorta di rispecchiamento del pubblico nella scena, in termini di valori ed emozioni, cioè una "empatia neuro-culturale", dobbiamo riconoscere che *Senza mamma*, al di là dell'eccesso sentimentale e del fatalismo della tradizione napoletana, esprime anche la visione e i valori degli emigrati, per esempio quando Rosa si rende conto dell'errore che ha commesso non proseguendo gli studi che le avrebbero consentito di diventare maestra, avendo invece preferito farsi mantenere e viziare dal padre. Donne e lavoro – un binomio poco praticato all'epoca a Napoli, ma

⁴ Paquito Del Bosco, *Avventure di canzoni in palcoscenico*, in Scialò, cit., p.136.

⁵ Pasquale Scialò, *La canzone è teatro*, in Scialò, cit., pp. 45-111.

cruciale nel mondo degli emigrati in America. Si potrebbe evocare anche una possibile lettura metaforica del suicidio finale, collegandolo al profondo disagio emotivo degli emigrati. In un arbitrario sillogismo, se riconsideriamo l'idea espressa da Pennino stesso in *'A Patria e 'Nata Mamma*, ovvero l'equivalenza madre=patria, essere "senza mamma" è analogo alla disperazione di essere "senza patria" – un trauma culturale e sentimentale intollerabile. I napoletani in America avevano nostalgia della patria lontana, ma l'Italia non si comportò affatto nei loro confronti come "un'altra mamma", e fino agli anni Venti neppure come una matrigna – semplicemente li ignorò⁶.

Non dimentichiamo inoltre che il fascismo represses molto duramente la cultura napoletana allo scopo di imporre il nazionalismo, al punto che possiamo immaginare che i compositori napoletani si sentissero più liberi di esprimere la propria cultura in America che nel loro stesso paese. Persino Pennino sperimentò questa repressione, relativa alle canzoni napoletane prodotte e incise negli USA. Infatti i carabinieri di Napoli ebbero l'ordine di sequestrare i dischi non solo de *Il brigante Musolino*, *L'assassinio di Matteotti*, *La morte di Sacco e Vanzetti*, ma anche di *Senza mamma e Senza perdono* di Pennino, non perché fossero sovversive, ma perché finivano con un suicidio, che era notoriamente un termine e un concetto proibito, all'epoca, nei media italiani durante il fascismo.

Conclusioni

Pennino era un compositore napoletano, orgoglioso e consapevole delle proprie radici culturali, attaccato alla sua patria; ma divenne un buon imprenditore americano, abile nello sfruttare diversi formati mediatici nel momento in cui diventavano popolari, e consapevole delle opportunità che una città come New York offriva. In questo senso il lavoro di Pennino rappresenta un caso esemplare di come la cultura degli emigrati non possa essere vista soltanto come la conservazione di tradizioni e formati culturali della

⁶ Sull'emigrazione italiana negli Stati Uniti si vedano Stefano Luconi, Matteo Pratelli, *L'immigrazione negli Stati Uniti*, Mulino, Bologna 2008; in particolare sull'anti-emigrazionismo Emilio Franzina, *Il pregiudizio degli italiani sugli italoamericani*, in Giuliana Muscio, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema americano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 21-35.

madrepatria, ma anche come innovazione, sia rispetto ai temi che rispetto al modo di produzione.

L'omaggio che il nipote (che si chiama come lui Francesco, per volontà della madre, che a sua volta porta il nome di battesimo di Italia) gli ha reso ne *Il Padrino 2* è quindi particolarmente significativo: perché è uno dei rari (forse l'unico) momenti filmici in cui si mette in scena uno spettacolo in un teatro degli emigrati a Little Italy. Il sipario con il golfo circondato dal Vesuvio e dalla statua della libertà trasforma la nostalgia del nonno (ma anche la sua imprenditorialità moderna) nell'efficace traccia di una memoria profondamente radicata. Riprendiamo a questo proposito le parole di Italia nella sua lettera al Comune di Napoli: "Il suo amore uguale per l'America e per Napoli si rispecchi sia sullo stemma della sua casa editoriale musicale sia sulle etichette del vino Edizioni Pennino [prodotto e distribuito da Francis Coppola]. Le due immagini, una della baia di Napoli e l'altra della statua della Libertà incoronano il nome Pennino".

L'opera di Pennino ha avuto un certo riconoscimento in America, se pure limitato, mentre a Napoli non c'è nessuna strada dedicata a lui, come Italia Coppola aveva chiesto al comune partenopeo nel 1975. In quella occasione le autorità napoletane risposero che "non si possono intitolare strade a tutti i napoletani che vanno all'estero" – una risposta davvero insultante, che rivela l'ignoranza, nella loro stessa terra, rispetto agli artisti napoletani che lavoravano in America. Questa ignoranza è profondamente radicata nel pregiudizio anti-emigrazionista che caratterizza le classi dominanti italiane, e che ancora traspare dietro la cultura del paese, continuando in quella negligenza che Gramsci ha definito un "silenzio colpevole" e che ci priva di una memoria essenziale: quella di cinquanta e passa milioni di italiani emigrati.

Lacreme napoletane.

*Cinema e canzone dagli anni Trenta agli anni Ottanta
del XX secolo*

di GINO FREZZA

Esiste un nesso fra canzone napoletana e cinema napoletano? Come si può circoscrivere tale nesso? È cosa semplice e complessa insieme: Napoli, con il suo cinema e la sua canzone, si conferma una città che esalta, in modo unico, le potenzialità di forme della comunicazione basate sulle strategie espressive del corpo (il gesto, la voce). È questo il fondamento essenziale della popolarità della sua canzone e del suo cinema (Frezza 2012).

Lacreme napoletane è un titolo che richiama non solo una famosa canzone melodica (non a caso questa riecheggia, assieme alle note di *Torna*, nei titoli di testa di *Catene*, film decisamente importante di Raffaello Matarazzo, diretto nel 1950, che rivitalizzò un genere filmico solidarmente connesso alla canzone); non solo è il medesimo titolo di un film diretto da Ciro Ippolito, con Mario Merola, nel 1981 (film che procede in una sorta di ricostruzione brechtiana di un intero genere del cinema italiano riferito al vissuto storico e tradizionale e anche stereotipato di Napoli: genere che, dai primissimi film muti, giunge a una sua versione “cristallina” in un film del 1926 di Roberto Roberti, *Napoli che canta*, e, attraverso Matarazzo e vari autori italiani, ma altresì attraverso l’ibridazione con la sceneggiata e con il film sul contrabbando e la camorra, si conclude negli anni Ottanta del Novecento).

Lacreme napoletane è un titolo che anzitutto focalizza motivi molto precisi, che riguardano il piano espressivo e il piano socio-culturale nei quali si colloca e si definisce un ben definito repertorio del cinema italiano, rivolto ad esprimere le varie

culture di Napoli: una forma di cinema che si integra con la canzone e non potrebbe esistere senza l'amalgama costitutivo con essa.

Adoperando diversi generi di narrazione audiovisiva (mélò, musical e comico, realistico e drammatico), questa forma di cinema racconta Napoli in una miriade di film – realizzati in centri produttivi situati dentro o fuori la città – mostrandola come spazio della civiltà umana in cui si aprono soglie che, da un lato, conducono al limite della felicità naturale (l'immagine del Golfo, di una natura solare, di una prosperità inscritta nell'habitat) e, dall'altro, possono precipitare nel limite opposto, l'abisso dell'oscurità derivata dall'azione dell'uomo (la tenebra del delitto, dell'ingiustizia illegittima, della sopraffazione).

Il nesso fra immagine della città e canzone si declina, conseguentemente, in una duplice direzione.

Nella prima direzione, sopraggiunge l'immagine del mare, assieme a quella del cielo (la luna ne segna il riflesso notturno), e tutto questo ha a che fare col partire e col tornare. Il tema del distacco, del viaggio, e del desiderio del ritorno – vissuti attraverso il legame malinconico gettato sulla vastità del mare – s'intreccia con la serie delle avventure drammatiche e realistiche desunte da modelli letterari, diventando uno stereotipo, spesso inavvertito nella grande varietà delle storie di questa forma di cinema. Il mare è l'Aperto che non solo localizza la città medesima e ne è la culla, come una sorgente che ne dà linfa e origine, ma è anche quello spazio dal quale ci si diparte dalla città e dal quale si ritorna; è lo spazio del viaggio nell'oltre, nell'ignoto; quindi, in questa chiave simbolica, il mare costituisce l'equivalente visivo del vivere (e del morire, e del ri-nascere), dell'esperienza vissuta sul territorio impervio della natura.

Nella seconda direzione, la luna o il cielo, come il mare, sono l'Aperto in cui si consegna e si mette alla prova l'ulteriore, doppio, versante del rapporto fra uomo e società, ossia la cultura dell'uomo che – a differenza dell'Aperto naturale, rapporto talvolta difficile da sostenere ma mai insincero – quasi sempre invece mostra, sotto una superficie ingannevole, un volto iniquo, una radicale disuguaglianza, che conduce pericolosamente all'ingiustizia, al dolore ingiustificato, alla passione torbida. Al tema della appartenenza territoriale a un luogo ameno, e a quello, corrispondente, della lontananza fisica, evocata dal Mare e dalla Natura, si accoppia, pertanto, la lontananza morale, l'essere imprigionati o impediti da sbarre, leggi cieche di fronte alle intenzioni

non delittuose di protagonisti coinvolti in intrecci torbidi, soffrendo il marchio di una colpa non voluta e quasi sempre caduta per mala sorte, destino crudele, disegno criminoso ordito da altri.

Verso la natura, l'uomo prova le sue capacità di sopravvivere al dolore, alla sconfitta, alla lontananza dai cari: per queste ragioni, il cinema canoro napoletano ha spesso, in frammenti che sopravanzano la tessitura narrativa, facendo emergere questo carattere di ripiegatura malinconica, un andamento quasi metafisico e soprattutto lirico (un po' indolente, introverso), nel pungente essere toccati dalla sofferenza che i personaggi provano dentro di sé e per il desiderio della natura, ritrovata prima e di là delle forme della civiltà. La canzone è, in tal guisa, una forma moderna di rievocazione di esperienze antiche, che nel canto giungono dal passato all'oggi.

Quando al contrario si tratta del rapporto fra l'individuo e la società, la canzone interpreta il senso di sfinimento, l'impetuoso alternarsi di stati d'animo che cercano faticosamente una via per sfuggire al destino maligno, alla colpa che non si è meritati. La canzone è, in tal caso, l'unica via per l'espressione dei deboli, per affermare la verità dei sentimenti intimi di innocenza davanti alla condanna della Legge, nell'attesa che tutto si ripari – ciò che alla fine accade per mera casualità, o per ostinazione nella ricerca dei veri colpevoli e di tracce e indizi che chiariscano il caso.

Il carattere di "verismo" o naturalismo del cinema napoletano muto (Paolella 1956, Brunetta 1979-82, Iaccio 2000 e 2010), che segnala la capacità di "registrare" l'habitat sociale cittadino con crude immagini a forte gradiente di verosimiglianza si mescola (sia nell'anteguerra sia dopo) piuttosto "naturalmente" con quadri e modelli narrativi desunti dal feuilleton popolare, dal romanzo sentimentale, e più tardi – nella ripresa del secondo dopoguerra, soprattutto nel cinema di Matarazzo (*infra*) – con i modelli desunti da un medium fortemente sentimentale e peripatetico come il fotoromanzo (su cui Abruzzese 1989). Così le storie filmiche della città accumulano, oltre a quadri di rappresentazione sociale, un repertorio di situazioni narrative in cui le ragioni dei rapporti intersoggettivi si basano su schemi di antica emozionalità drammatica, fra le quali prevale il momento dell'agnizione: il riconoscimento di amanti forzatamente separati per anni, di padri, madri e figli che si ritrovano dopo rotture o allontanamenti e dopo aver sofferto intrecci e peripezie.

In tutte le forme del cinema napoletano “canoro”, alcune specifiche immagini *scorrono e si fondono reciprocamente*, al ritmo della voce che canta; si tratta di *dissolvenze* fra elementi visivi che funzionano da contraltare, richiamo, corrispondenza, dissonanza, esteriorizzazione sfrontata e oscena del sentire dei personaggi:

- lo schermo del film, che diviene non solo specchio ma sprigionamento del nesso immagine/voce,
- le lacrime,
- l’acqua turbolenta e mobile del mare,
- il passare del tempo, ma all’opposto la lontananza nello spazio, *entrambi resi con dissolvenze e turbolenze visive, flusso che oltrepassa il presente* e lo rende condizionato dai legami col prima e dalla previsione del dopo,
- il ricordo (ossia la malinconia dell’assenza, il presagire nell’animo le immagini interiori di colui/colei che manca, la perdita che si riverbera nell’emergere di un affetto non più trattenibile).

Lo schermo si muove e si piega in rivoli che si auto-dissolvono, esattamente come le lacrime rendono la vista precaria e, altresì, condizione soggetta a essere messa in forse, a divenire una sorta di mare mosso, in tempesta, turbolenza di acqua nella quale si riflette la coscienza al limite dell’inconscio, del suo improvviso venir meno. La canzone visiva del cinema napoletano rende l’immagine sonora una manifestazione esplicita di un sentimento non dicibile altrimenti, che la lacrima rende palese oltre ogni controllo della coscienza.

Schermo e lacrime, quindi, nel momento in cui il suono musicale e il canto invadono l’immagine filmica, sono collegati e intrecciati intimamente. Le lacrime che questo intreccio sprigiona non sono una esperienza qualsiasi: gocce umide coprono d’improvviso gli occhi dei personaggi e degli spettatori messi davanti a immagini che, affrancando l’io dal controllo razionale sul proprio essere, scatenano un turbine emozionale.

La teoria critica di questo effetto della visione filmica ha peccato di supponenza cinica, se non astiosa, spesso dicendo male delle lacrime. C’è stato un lungo periodo (almeno fino agli anni settanta del XX secolo) in cui queste forme di racconto filmico sono state ingiustamente dileggiate; si sosteneva, a torto, una specie di dittatura del racconto razionale, della ricerca drammatica estraniata dai sentimenti, come se questi

fossero non soltanto un errore ma una natura colpevole del cinema da abbandonare e da rimuovere.

Invece, secondo il climax di una ampia serie di sequenze del cinema napoletano canoro, le lacrime e la forbice sentimentale che queste tessono con le immagini, nel divenire esperienza non sempre sostenibile, vertice emotivo irrefrenabile, mostrano in modo chiaro di contenere una verità comunicativa affabile e sincera. Come la risata sul piano opposto del cinema comico, il pianto in queste maniere del cinema canoro aggredisce una zona nevralgica della conoscenza umana, dell'esperienza affettiva di uomini e donne. Le lacrime condensano e sciolgono in liquido l'esserci dell'immagine interiore: questa devasta l'essere, lo scuote a fondo. In tali frangenti lo schermo corrisponde a un grumo passionale riposto, al mondo privato o a quello collettivo e pubblico, spesso recondito, per altra via inconfessato, che s'accende dentro lo spettatore, collegando verticalmente presente e passato, idea e realtà, memoria e vissuto.

E la canzone, perché assume una tale potenza in questo evento emozionale?

La canzone prende il carico di un imprescindibile legame con quella "voce del corpo" non ancora fonematica e non già codificata in lingua, voce sospesa sul bilico dell'Amore e del Nulla, fra il silenzio indicibile e l'animalità o la passionalità irrefrenabile dei sensi (Bologna 1992-2000, p. 37). Le lacrime danno di una tale voce, interdotta a uscir fuori dal corpo in altro modo, una incontestabile testimonianza. Il cinema di ambientazione napoletana ha saputo condurre a un egregio livello la possibilità del rapporto fra immagine sonora e lacrime, senza mai sprecarla, talvolta centellinando e misurando accortamente la via d'innesto con cui le lacrime sono un culmine espressivo, vertice estetico emozionale e rivelatore del sé.

Drammi visivi-canori

1. Raffaello Matarazzo è un regista che restituisce integralmente le pieghe della relazione intima fra canzone e schermo filmico; nei suoi film torna spesso la figura, sempre positiva, del cantante, che poi – varie volte – non è un cantante qualsiasi, ma un giovane Roberto Murolo. Matarazzo fece scuola nei primi anni cinquanta. E, difatti, un vecchio e navigato regista dei film napoletani del muto, Ubaldo Maria del Colle, alla cui

opera d'inizio Novecento lo stesso Matarazzo può essersi ispirato per i suoi film-melodrammi, riprende il nesso fra schermo-mare-canzone-lacrime, nel suo *Menzogna* (1952, con Yvonne Sanson, Irene Galter, Tino Carraro), rappresentando quel nesso con estrema pregnanza, attraverso la voce dello stesso Murolo, nel ruolo di un pescatore che accompagna, servendosi della chitarra, un breve ma estremamente emozionale passaggio di barche sulle acque mosse della Costiera amalfitana, visualizzate nello scorcio di luce del crepuscolo. Il carattere oleografico dell'immagine si scarnifica e si risolve nell'evocazione diretta di una sonorità che riempie lo schermo di risonanze ritmiche e timbriche, che la canzone marca con effabile precisione.

Con *Catene* diretto nel 1950, Raffaello Matarazzo riprende la tradizione dei film napoletani che aveva spopolato fino ai primi anni trenta e che era stata emarginata nel processo della riconfigurazione strutturale del cinema italiano dopo la nascita di Cinecittà. Lo fa non strumentalmente, ma con una lucida intuizione ben sostenuta dai produttori della Titanus (Gustavo e Goffredo Lombardo), e con una impostazione che modernizza il repertorio precedente; pur ricavandolo da modelli localizzati nella città di Napoli, Matarazzo lo rende, in maniera nuova, capace di essere riconosciuto e apprezzato sul piano nazionale e internazionale (Caldiron, Della Casa 1999). L'intuizione di Lombardo e Matarazzo ritiene che, nel secondo dopoguerra, la struttura drammatica del film canoro di ambientazione napoletana corrisponda profondamente al sentire collettivo di un pubblico reduce da lutti e dall'ansia di riconoscimenti immaginari cresciuta dopo l'esito del secondo conflitto. E, da quel momento, Matarazzo s'impone – pur avendo egli un curriculum filmico di grande valore già dagli anni trenta, specie nella commedia – come un autore di punta del sistema filmico nazionale, conseguendo, almeno fino al 1958, grandi successi al botteghino. Dopo *Catene*, Matarazzo dirige, fra altri, i film *Tormento*, *I figli di Nessuno*, *Angelo Bianco*, *Chi è senza peccato*, *Torna!*, *Vortice*, *Malinconico Autunno*, e ai suoi exploit nel pubblico popolare corrisponde un aspro dibattito con la critica del tempo, dibattito che resta significativo delle disomogeneità generali delle culture filmiche in Italia, nel corso della ricostruzione e dei processi socio-culturali che, dalla fine della seconda guerra, conducono al boom economico dei primi anni sessanta (Aprà e Carabba 1976; Aprà, Freccero, Grasso, Grmek Germani, Lombezzi, Pistagnesi, Sanguineti 1976).

2. Nel cinema italiano e napoletano canoro, riveste un ruolo centrale un autore che ha sempre rilanciato su un piano davvero straordinario il nesso fra immagine filmica e canzone: Ettore Giannini. Il suo nome si collega, subito, al suo film-culto, *Carosello Napoletano*. Film della cui importanza, sommariamente, si può dire almeno questo: esso compendia con efficiente lucidità la traccia e la trama che condensano come la cultura e l'industria dello spettacolo napoletani di fine Ottocento abbiano saputo dare inizio a una egregia ibridazione con il cinema. Giannini tira tutti i fili: da un lato rappresenta come la città di fine Ottocento sia predisposta a passare dal ruolo di capitale di un regno svanito con l'unità della Nazione, a luogo in cui si crea una parte consistente dell'immaginario moderno. Poi nell'immagine filmica immette il nesso da essa costituito con Parole e Musica in modo da sublimare, con ritmo lirico e travolgente, la *nostalgia del tempo* che scaturisce dal confronto con la dimensione *mortale* della vita e dell'essere – della condizione, e della civiltà, *umana* in particolare: Napoli quale città del passaggio e del *sensò* dell'esistere. Per Giannini il mare – l'abbandono e anche il ritorno – è già un'immagine antica (la caverna e l'antro di Seiano nell'episodio iniziale della canzone di Michelemmà), e si coniuga con lo sguardo spalancato sul dolore e sull'ingiustizia; l'arcaico e l'antico convivono con l'innovazione per sostenere il presente, la fatica della sopravvivenza al cambiamento, alla perdita, al degradare della vita. La natura è un estremo che nel suo film vale da àncora di un viaggio da cui il senso rischia in ogni istante di disperdersi; eppure *resta lo splendore dell'immagine filmica*, che a sua volta è tratto *dal luccicare del sole*. In altri termini, la luce dell'inquadratura trattiene il tempo nella quadratura del campo visivo e conserva il qui, l'ora di una vita consapevole della misura angusta in cui è destinata a consumarsi.

Il nome di Ettore Giannini torna – ancora – in altri, insospettabili, film, nei quali qualche breve sequenza canora svolge un ruolo fondamentale. In *Processo alla città* di Luigi Zampa, 1952, con Amedeo Nazzari e Silvana Pampanini, questa brava e incisiva attrice a un certo punto canta – secondo una funzione narrativa essenziale per la storia raccontata dal film – una canzone: *Tradimento*. Capolavoro del cinema post-neorealista, il film di Zampa possiede il valore aggiunto di essere una prima grande rappresentazione della corruzione cittadina di Napoli derivante dalle forze insidiose e subdole della camorra. Il film e la sua storia (il soggetto è di Giannini e Francesco Rosi, la sceneggiatura è di Giannini e di Suso Cecchi d'Amico, con la collaborazione di Turi

Vasile, Diego Fabbri e del regista, Luigi Zampa) si rifanno liberamente al processo Cuocolo all'epoca del rapporto Saredo sulla camorra di inizio Novecento; è un aspro film di denuncia sull'intorbidamento della politica napoletana di inizio Novecento, molto coinvolgente e drammatico, narrativamente sottile e dall'efficace pathos, in grado di competere con la qualità del grande cinema politico-poliziesco americano. Eppure, è anche un film che avviene disinvoltamente, ma accuratamente (*come fosse una distrazione necessaria e non trattenibile*) attorno alle forme dello spettacolo di Napoli: il teatro, il varietà e, non ultima, la canzone.

Giannini ha la grandissima idea di escogitare tutta la storia dell'investigazione di un inflessibile magistrato (Amedeo Nazzari), che origina da un delitto del quale egli deve scoprire il/i responsabili, facendola ruotare attorno a una canzone, appunto *Tradimento*. Ma, ancora genialmente, questo dato dice qualcosa di più. Perché il delitto – come le sue ragioni e le sue motivazioni – è tutto condensato nelle parole della canzone stessa. Non c'è finale migliore del film del constatare, al termine della storia, che l'assassino non soltanto è il capo della camorra cittadina, ma soprattutto è *l'autore della canzone!* In definitiva, il film di Zampa, sceneggiato e scritto originariamente da Giannini, può considerarsi un punto di svolta nella rappresentazione della cultura visivo-canora di Napoli. Verso la metà degli anni cinquanta, la canzone non può più fondersi con l'immagine dello schermo del cinema per descrivere un pathos malinconico, lo sguardo di dolore dei napoletani afflitti o dalla sofferenza del vivere o dall'ingiustizia della Legge. Con *Processo alla città* si incuba un diverso orientamento, per il quale il nesso canzone-schermo assume la cifra di uno scandaglio sul malessere oscuro di una città dove la violenza impedisce ogni orizzonte di speranza. E anche se ci vorrà ancora un paio di decenni, durante i quali Napoli e il suo Golfo restano teatro di un cinema poliedrico (nazionale e internazionale) nel quale – negli anni Sessanta – s'insedia il leggero e “televisivo” divertimento dei “musicarelli” (Venturelli 1999), il seme gettato da Giannini resta alla base di una particolare maniera di cinema popolare, che avrà il suo momento importante verso la fine degli anni settanta.

Link al video “[Lacreme Napulitane](#)”

Contrabbandieri, guappi e caschetti: i film napoletani dal 1977 al 1985.

Una prima organica rassegna sul cinema *napoletano*, dal muto a tutti i primi anni settanta, si svolge a Napoli nel 1976 nel corso di un festival nazionale dell' *Unità*. Al gruppo di studiosi e operatori culturali cittadini raccolti attorno alla "Cineteca Altro" – promotori dell'iniziativa (Cineteca Altro 1976) – l'occasione serve a una prima ricognizione delle esperienze produttive, creative e critiche, depositate nel corso del Novecento, che vedono Napoli e la sua cultura motori e protagonisti di una tradizione e di un capitolo importante del cinema sia regionale che nazionale. La rassegna e il convegno ad essa collegato pongono al centro dell'indagine la *questione* del film napoletano e quella, più generica, della *napoletanità* di certe tipologie del cinema italiano. Per la prima volta in modo organico, al di fuori di ogni oleografia folcloristica, ci si pone domande sulla consistenza e sull'identità specifica di un comparto significativo della storia generale del nostro cinema. Successive ricerche e analisi strutturali, a tutto campo, si sono in qualche modo avvalse di quel contributo di conoscenza fornendo descrizioni particolareggiate del film napoletano e del contributo di artisti, autori e attori partenopei alla evoluzione del cinema italiano dal primo dopoguerra a oggi (dopo Paoletta 1956 e Paliotti e Grano 1969, cfr. Brunetta 1979-1982; Franco e Masi 1988; Aprà 1993; AA.VV 1994 e 1995; Bruno 1995; Castellano 1997; Iaccio 2000; Frezza 2012).

Intanto, in parallelo, nella seconda metà degli anni settanta, si ripresentano nelle sale di tutt'Italia pellicole riferite a culture e a tematiche di vita napoletane, con i propri divi e attori di culto, con tendenze produttive e selezioni mirate di pubblici specifici. È quindi da rimarcare una corrispondenza che, forse, possiede un valore storiografico; mentre cioè si inizia, in quello scorcio dei settanta, a esaminare in generale la tradizione napoletana di cinema (dall'inizio secolo a tutta la seconda parte del Novecento), una particolare tipologia di "film napoletano" prospetta, ancora una volta, sia in senso produttivo che nel formato espressivo, un singolare apporto a un immaginario da studiare e da comprendere nei suoi tratti peculiari.

Il genere dei film-sceneggiata sembra essere riavviato, collegato a una viva tradizione che risale al muto e dopo esser giunto a una esangue consunzione, dall'uscita di *Sgarro alla camorra, cuore di guappo* (1973) di Ettore Maria Fizzarotti con il quale

esordisce, da interprete, quel Mario Merola che, negli anni precedenti a Napoli, si è guadagnata la fama di Re della canzone melodica e popolare. Eppure l'attore-cantante antepone ben cinque anni, durante i quali continua in città a calcare i palchi del teatro-sceneggiata (specie nel suo "tempio", l'allora ancora aperto Teatro Duemila), prima di ripresentarsi sugli schermi con *L'ultimo guappo* diretto da Alfonso Brescia nel 1978 e prima, quindi, di essere definitivamente riconosciuto protagonista di un genere filmico da lui rivitalizzato.

Perché tutto questo tempo, e intanto che cosa succede nel cinema italiano? Siamo dappresso al periodo della piena effervescenza delle radio e tv private, negli anni che, dal 1975 in avanti, vedono dispiegarsi i conflitti e le egemonie che conducono, non prima del 1984, allo stabilizzarsi dell'attuale duopolio televisivo, fra RAI e Fininvest (oggi Mediaset). I film napoletani, agli albori del sistema misto televisivo italiano, presentano precise linee di continuità fra tradizione spettacolare della sceneggiata, gli antecedenti del muto, dei primi del sonoro e dell'immediato dopoguerra; ma anche avanzano una più spiccata configurazione – rispetto ai modelli anteriori – centrata attorno al ruolo di attori-cantanti come Mario Merola, Pino Mauro, Nino D'Angelo. Assieme a quella linea di continuità, essi marcano segni evidenti di commistione con il genere dei polizieschi, che prende piede in ambito nazionale nel medesimo periodo. E se non importa stabilire primogeniture di scelte che ricadono sulla partenza di modalità produttive di notevole significato nel sistema cinematografico nazionale (ma va notata in ogni caso l'impostazione già tendente al poliziesco del film di Fizzarotti, artigiano del cinema figlio di Armando Fizzarotti, veterano, dai primi anni trenta, del genere ispirato alla canzone melodica partenopea), tuttavia lo iato dei cinque anni prima che Merola interpreti il suo secondo film va decifrato in quel che sottende. Il film di Fizzarotti conclude non a caso una carriera registica quasi interamente dedicata al "musicarello" dilagante nelle sale degli anni '60 e centrato sul lancio di un attore-cantante (da Bobby Solo a Gianni Morandi, Caterina Caselli, Al Bano e Romina Power), genere pressoché sempre ambientato a Napoli, che fa da scenario e panorama oleografico per trame assai semplificate (Caldiron 1999B; Venturelli 1999; Maiello 1999, Della Casa 2000 pp. 798-800).

Il film del '73 è, da parte di Fizzarotti, l'intuizione di un diverso progetto entro cui il film di collocazione napoletana può essere rilanciato. Ma è ancora presto, e occorre che

altro ancora accada all'interno del sistema filmico nazionale. Difatti, è non prima della seconda metà dei settanta che nel nostro cinema – subendo precise conseguenze e un sostanziale dissolvimento delle tenute e capacità strutturali della sua economia produttiva (Magrelli 1986; Frezza 1996C; Brancato 2000, Corsi 2001) – alcune tipologie produttive, fino a quel momento restate in una orbita secondaria e marginale, assumono la funzione di sostegno e di freno al decadimento generale del sistema medesimo. Il caso del “filone” poliziesco o *poliziottesco* di quell'arco di tempo è, di conseguenza, leggibile come un ulteriore luogo creativo-produttivo capace di assicurare la tenuta – per quanto semindustriale, disomogenea, sempre però vitale e ricca – richiesta al cinema italiano per rimanere competitivo in ambito internazionale. In tal senso è importante ricordare che il “filone” si inaugura con un prodotto di apprezzabile (se non ottima) qualità industriale: *La polizia ringrazia* (1972), diretto dal lungimirante Steno, che non a caso appone al film, per la prima volta nella sua lunga carriera, la firma col suo “vero” nome, Stefano Vanzina. C'è quindi una aspettativa – anche se entro poco tempo disillusa – di arginare la montante crisi sistemica con il ricorso a generi che innovino e rilancino la domanda nel consumo di film. Il tentativo è certo disequilibrato, azzardato forse, perfino ambiguo in certe sue derivazioni estreme; ma è da rimarcare il dato che ne fa, appunto, se non un progetto, una ipotesi di risposta allo spostamento degli equilibri complessivi che il cinema sta subendo nell'orbita di un sistema della comunicazione che vede l'assetto televisivo nazionale in completa rivoluzione e cambiamento di rotta.

È sull'onda di una apparenza di radicamento della tenuta del film “poliziottesco” – un numero piuttosto consistente di opere che danno l'illusione di una riconversione della crisi – che, dopo qualche anno, si opera una fusione fra gli stilemi del genere e quelli della produzione melodrammatica e melodica del film-sceneggiata. Se quindi i film napoletani in quella cerniera d'anni costituiscono qualcosa di più di un segmento regionale (in ciò sta il contributo di artigiani con una loro molto onorevole esperienza, da Alfonso Brescia, Mario Caiano, Umberto Lenzi, con film, fra gli altri, quali *Napoli...serenata calibro 9*, *Napoli spara* e *Napoli violenta*, dal 1978 al 1979) è perché essi calibrano l'immaginario nazionale e forniscono capacità di amalgama di territori narrativi dalla forte presa sul pubblico. Questo tentativo viene letto – dai primi esegeti ed interpreti provenienti dalla critica e dalla storiografia del cinema –

unidimensionalmente; essi colgono la difformità fra attese di un prodotto di qualità e l'emergere di forme o modalità audiovisive tendenti all'esplosione della violenza; e tale difformità viene accoppiata, nel giudizio, alla constatazione che il livello produttivo medio del film nazionale discende a gradini qualitativi ritenuti più bassi di quanto fosse prima.

Per ciò stesso se ne dà abitualmente una interpretazione senz'appello negativa, mentre viene sottovalutata l'ispirazione ad adeguarsi a mutamenti globali del panorama filmico internazionale. Complesso, spinto da fenomeni irreversibili, di innovazione tecnologica e di tenuta spettacolare, il contesto entro cui operano film poliziotteschi e film napoletani nella seconda metà dei settanta induce alcune sacche di resistenza alla crisi del nostro cinema. Quei film si fanno formule di spinta su un doppio versante: da un lato accogliere in modo secco l'idea di uno spettacolo filmico dai parametri modernamente segnati da estetiche della violenza (senza pregiudizi o ambiguità di sorta; sono gli stessi anni in cui, su tale sponda, si stagliano internazionalmente personalità d'autore come John Carpenter, Brian De Palma, Martin Scorsese...); dall'altro agganciare tali estetiche ad ambiti consolidati della creatività italiana, e fra questi quello napoletano del film-canzone-sceneggiata ancora mostra possibilità di presa sovranazionale.

A distanza d'anni da quella situazione, forse se ne può dare una lettura più disincantata e, forse, meglio vicina al ribollire di processi di cambiamento che, di lì fino ai pieni anni ottanta, muteranno decisamente l'assetto del nostro sistema filmico. Per esempio, nelle produzioni ruotanti attorno alla figura di Merola, il poliziesco e il genere napoletano derivato dalla canzone, tentano la carta di commistioni vicine all'emergere, nel consumo, di orientamenti culturali, di emozioni e percezioni collettive di stampo televisivo; la qualità "bassa" dell'immagine filmica di tali prodotti da un lato squaderna la materiale vicinanza con un documentarismo brutalmente ridotto allo scarno aspetto dei rapporti e dei conflitti sociali narrati in tali generi (la semplificazione per cui alcune città meridionali, da Napoli a Palermo, o anche Milano, sembrano essere spaventosamente cooptate dalle modalità di vita imposte dalla criminalità organizzata); e dall'altro l'aspetto fortemente convenzionale delle trame e il trattamento con cui sono presentati e tipizzati i personaggi (nel pieno rispetto dei canoni della sceneggiata) ripresentano l'esigenza di sistemi astratti di rappresentazione che rispondano

efficacemente, sostanzialmente, alla costruzione di un nuovo immaginario. Sotto tale profilo, si tratta di un processo – talvolta di difficile lettura, affiorante in un quadro di turbolenze e d'incertezze generali che connotano tale periodo del nostro cinema – che ha, forse, un punto d'avvio e un punto di chiusura e di finale saldata: se si parte, inizialmente, dai citati film di Steno e di Fizzarotti, che incubano l'avvio di un corso pienamente riconoscibile con *L'ultimo guappo* di Alfonso Brescia, si perviene alla sua conclusione con *Il Camorrista* (1986), che segna l'esordio non solo di un nuovo "autore" (Giuseppe Tornatore) ma di un livello ulteriore di integrazione fra linguaggi del cinema e della televisione, con il quale si apre una fase inedita, differente da quella qui presa a oggetto di analisi.

Mario Merola, o' mammasantissima

Negli anni sessanta affermato cantante di piazza, interprete canoro del repertorio musicale e melodico-dialettale partenopeo, amato da gran parte del proletariato e del sottoproletariato delle periferie e dell'hinterland napoletano, Mario Merola (classe 1934) esordisce come attore di cinema nel 1973 in *Sgarro alla camorra, cuore di guappo* di Ettore Maria Fizzarotti. Il film amalgama nel genere poliziesco d'azione italiano vari tratti derivati dalla tradizione della sceneggiata napoletana. A distanza di un lustro, nel 1978, il secondo film, *L'ultimo guappo* diretto da Alfonso Brescia, regista per il quale Merola, attraverso un fruttifero sodalizio, interpreta, nell'arco di soli quattro anni, altri undici film, con una duplice segnatura dei personaggi proposti a un affezionato pubblico: boss, ex guappo, capo e personaggio coinvolto in scenari di violenza metropolitana e di camorra – negli intrecci di serrati film d'azione come *Napoli serenata calibro 9*, *Il mammasantissima* e *I contrabbandieri di Santa Lucia* del 1979 – oppure padre e marito colpito da tradimenti veri o presunti, nei tradizionalissimi drammoni di *Zappatore* (1980), *I figli...so' piezz' e' core* (1982), fino ai patetici *Tradimento* e *Giuramento* del 1982, nei quali Merola divide la scena con l'allora emergente erede, Nino D'Angelo.

Nei panni di Don Michele Barresi in *Da Corleone a Brooklyn* (1978) di Umberto Lenzi, Merola raffigura una tipologia di personaggio carismatico, specie sul profilo dei

requisiti di “uomo d’onore”. Questo profilo l’accompagna sempre, e trova in *Il mammasantissima* di Brescia una esemplare configurazione, che s’affievolisce soltanto in quei pochi drammi dei film-sceneggiata nei quali l’onore dei personaggi incarnati da Merola s’infiama a evitare la sofferenza di bambini o per salvare la calpestable virtù di mogli in procinto di sacrificarsi.

Dopo il fidato Brescia, Merola si affida, oltre all’estemporaneo Stefano Calanchi (*Core mio*, 1982), a Stelvio Massi, per il quale interpreta tre film, da *Sbirro, la tua legge è lenta...la mia, no!* (1979) a *Torna e Guapparia* entrambi del 1984; nella cronologia di tali film si legge il graduale orientarsi dell’interesse di Merola dal film poliziesco verso il dramma-sceneggiata (scelta conseguente al venir meno del successo nelle sale dei film d’azione nei primi anni ottanta). Decisivo è l’incontro di Merola con Ciro Ippolito (conosciuto nella posizione di fidato sceneggiatore di Brescia, poi divenuto regista e produttore) per il quale assume le vesti del protagonista di *Lacrime napoletane* (1981). Qui, il cantante-attore fa splendida coppia con Angela Luce, impersonando con la sua figura, in modo sintomatico, le vecchie piaghe dell’emigrante costretto fuori dalla sua terra. Il melodramma di Ippolito si segnala per aver condotto a una trasparente dignità la statura del nostro cantante-attore, che supera le difficoltà del *physique du rôle* (un corpo pesante, talvolta palesemente ingombrante...) per imporsi al livello di personaggio quasi-autenticamente drammatico. Grazie alla potenza della voce e al timbro caldo del suo dialetto musicale, Merola decanta la sua performance gestuale, che non di rado tocca il sublime dell’epigramma narrativo. Nel film di Ippolito lo spettatore – specie quello napoletano di estrazione popolare – accetta di cancellare l’inadeguatezza dell’appeal corporeo di Merola a tutto favore della statura quasi-simbolica e della dimensione lirico-melodica scatenata dalla sua voce. In questo film, paradossalmente, a fronte del volume eccedente del corpo di Merola e di taluni suoi lineamenti (un vistoso neo sul volto, la fissità preferibilmente statuaria delle espressioni fisiognomiche, l’andatura indolente e china del corpo pesante...), Ippolito vince la scommessa di vincolare il personaggio a un appassionato, ricambiato, amore con la trepidante moglie, sfiorando (senza però mai cadervi) il grottesco e il ridicolo. A tale disegno fornisce un contributo essenziale il fatto che Merola rende aderente l’anima del personaggio – espresso “naturalmente” con la forza lirica della voce – a una tipica, molto tradizionale,

vocazione drammatica e catartica, assai radicata e intensamente attesa nel pubblico di riferimento.

È, questa, una caratteristica saliente del cinema di Merola. Quando in vari film-sceneggiata giunge difatti il momento della canzone, i registi che lo hanno diretto privilegiano quasi sempre il campo lungo o totale dell'immagine. In questi casi Merola non ha bisogno di agire: la parola sonora e musicata occupa l'intero spazio visivo fino a dilatarsi negli estremi del fuoricampo, depurando ritmo e valore gestuale in virtù della dimensione ieratica, fortemente convenzionale, del repertorio canoro-visivo, di cui l'attore napoletano resta indiscusso Re.

In definitiva: Merola s'impone all'interno di un significativo pezzo di storia del cinema italiano per il vigore di un dispositivo canoro e teatrale pre-filmico grazie al quale – identificato da un folto pubblico popolare come uomo di spettacolo in grado di vincere le carenze di storie basate su canovacci fortemente ripetitivi e dagli esiti scontati – trapassa sugli schermi apportandovi il segno di una presenza a tratti enfatica, a volte carismatica *malgré lui*, spesso coraggiosa nell'intraprendere tragitti narrativi impervi e non di rado sconclusionati. Segno di un professionismo istintivo, che innalza l'attore al di sopra dei propri limiti e verso cui occorre porgere adeguato rispetto e curiosità.

Violenza, onore e canzoni

Nell'arco di otto anni, il gruppo dei film-sceneggiata e poliziesco-napoletani conta un vario e denso magazzino di titoli. Alfonso Brescia dirige: *L'ultimo guappo* e *Napoli serenata calibro 9*, ambedue nel 1978; *Lo scugnizzo*, *Napoli la camorra sfida...la città risponde*, *Il mammasantissima* e *I contrabbandieri di Santa Lucia*, tutti nel 1979; *Zappatore* e *La tua vita per mio figlio*, entrambi nel 1980; *Napoli Palermo New York Il triangolo della camorra* e *Carcerato*, nel 1981; *I figli...so' piezz' 'e core*, *Tradimento e Giuramento*, nel 1982. Umberto Lenzi dirige: *Napoli violenta*, 1976; *Da Corleone a Brooklyn*, 1978. Mario Caiano gira *Napoli spara*, 1977. Michele Massimo Tarantini, *Napoli si ribella*, 1977. Tiziano Longo, *Onore e Guapparia*, 1977. Mario Bianchi gira *Napoli i cinque della squadra speciale* e *I guappi non si toccano*, 1979. Nello Rosati dirige *I figli non si toccano*, 1978. Stelvio Massi gira *Guapparia*, 1983. Ninì Grassia

dirige: *Celebrità*, 1981, *Il motorino*, 1981, *L'Ave Maria*, 1982, *Lo studente*, 1983, *O' surdato 'nnamurato*, 1983. Ciro Ippolito (sceneggiatore per alcuni già citati film di Brescia) gira: *Lacrime napoletane*, 1981, *Pronto...Lucia*, 1982, *Zampognaro innamorato*, 1983. Mariano Laurenti (che raccoglie la carriera di Nino D'Angelo dalle mani del suo scopritore, Ninì Grassia) dirige: *Un jeans e una maglietta* e *La discoteca* nel 1983, *Uno scugnizzo a New York*, 1984, *Fotoromanzo*, 1986.

Fra i directors meglio specializzati nel film-sceneggiata, da Alfonso Brescia a Mario Bianchi, Ninì Grassia, Nello Rosati, e infine Ciro Ippolito, e quelli del poliziesco italiano, dal citato Brescia a Michele Massimo Tarantini a Umberto Lenzi, si rilevano tendenze comuni, specie quando dispongono intrecci che non casualmente toccano i nervi dello sviluppo politico-sociale di una Italia esposta a crisi e violenze generalizzate. Cambia però l'ottica narrativa e l'esito espressivo. Mentre il poliziesco restituisce crudamente i disequilibri e le ingiustizie perpetrate su innocenti o piccoli uomini dalle forze della criminalità organizzata, il film napoletano agganciato saldamente alla sua origine teatrale espande il tenore quasi epigrammatico, decisamente *larmoyant*, degli intrecci, e si affida all'andamento derivante dall'oscenità di sentimenti arcaici (onore, passione e fedeltà coniugale, unità familiare, intoccabilità dell'infanzia). Caratteri che sono stati ampiamente registrati – talvolta stigmatizzati – dalla critica e storiografia cinematografica (essi sono stati attentamente ricollocati, dissodando luoghi comuni e contribuendo a una prospettiva più accorta, da Minutolo 2000 e Castellano 2000); ma occorre forse cominciare a porsi interrogativi più saldi sulla persistenza di formule narrative e di presa emotiva che, almeno fino agli anni Ottanta inoltrati, mostrano di tenere la corda e di attirare un pubblico fedele e affezionato.

Non semplice, da tale punto di vista, è collegare l'interpretazione della forma e del senso di tali film a una storia della città di Napoli, in uno scorcio decisivo dei suoi mutamenti urbanistici, politici, economici e culturali. La fine degli anni '70 e i primi '80 vedono Napoli – a sua volta entro un complesso, agitato, panorama nazionale – irradiare disequilibri economici e sociali, con effetti devastanti sulla vita civile e politica (la formazione delle “nuove camorre” e del peso da esse esercitato sugli assetti della politica regionale e locale); nuove povertà si manifestano, mentre sacche delle vecchie povertà – specie nel sottoproletariato – pervengono a inedite e imprevedute fonti di ricchezza; periferie isolate dell'hinterland, ancora segnate da culture e tradizioni

agricole, pervenendo a inopinate fonti di ricchezza, divengono campi di sviluppo economico turbolento e senza regole, comportando risultati perversi sul tessuto e sui profili della vita quotidiana. Le forme della politica si intorbidiscono, lambendo e spesso superando i confini fra delitti di Stato e interessi illegali, nello scambio fra economie basate sulla violenza diffusa e crisi della rappresentatività (Allum 1979; Barbagallo 1988; Fofi 1990; Dini 1990; Sales 1993; AA.VV. 1994B; Barbagallo 1997; Enzensberger 1998).

Attorno ai primi ottanta, una graduale decantazione privilegia sulle ambientazioni poliziesche-criminali le narrazioni dal tratto *larmoyant* del dramma familiare o della commedia melodica e del film-sceneggiata (è la differenza che passa da *I contrabbandieri di Santa Lucia* e da *Il Mammasantissima*, diretti entrambi nel 1979 da Alfonso Brescia, a *Giuramento* e *Tradimento* diretti dallo stesso regista nel 1982). Dai film di Brescia a quelli di Mario Bianchi e Stelvio Massi, fino al lucido progetto di Ciro Ippolito (preciso in *Lacrime napoletane*, 1981) di rinnovare il film-sceneggiata e lanciarlo su vette più ambiziose, questa tipologia di film napoletano insieme diverte, talvolta interessa per il suo decoro artigianale e per talune sincretiche intuizioni, ma anche fa disperare lo spettatore incuriosito – o, viceversa, scatena dissacranti e umoristiche forme di giudizio.

Da un lato c'è, ogni volta, la ripetizione di stampi e formule fortemente abusate (e, per essere precisi, parecchio estranea alle lucide operazioni compiute nei primi '50 da un maestro come Raffaello Matarazzo). L'aggancio a modelli tradizionali – d'origine più teatrale/musicale che filmica – comporta decisivi limiti: un afflato regionale-locale angusto, che traspare dall'uso di un dialetto poco disposto a farsi intendere al di fuori dei propri parlanti e che, diversamente da altri modelli del teatro napoletano (Viviani), non rivendica la qualità di una lingua specifica, rinchiudendosi nella deformazione fonetica del gesto plateale; un farsesco derivato strettamente dal cabaret e dalla sceneggiata stessa, se non anche dal varietà televisivo campano, sottofondo di gag e di sketch scollegati dalle trame dei film, con piccoli o grandi, interminabili, tormentoni di comicità "bassa". Attorno ai protagonisti del film-sceneggiata (soprattutto Merola e D'Angelo), comici-giullari, alias attori-comprimari, fungono da controcanti (veterani del cinema come Enzo Cannavale, Bombolo, Franco Iavarone, Pupella Maggio, Rosalia e Beniamino Maggio, o interpreti consolidati della sceneggiata come Lino Crispo,

Bianca Sollazzo, Mario e Sal Da Vinci, cabarettisti come Renato Rutigliano, Benedetto Casillo, Gino Riviaccio o attori polivalenti quali Ida Di Benedetto, Marzio Honorato, Marisa Laurito, Tommaso Bianco), e affiancano la presenza dignitosa, altera, di affermati nomi dello spettacolo e del cinema napoletano, da Carlo Giuffrè a Regina Bianchi, Maria Fiore, Angela Luce, Nunzio Gallo, Giacomo Rondinella.

I modelli strutturali e i procedimenti simbolico-espressivi della sceneggiata, dai temi della dignità sacrificale di madri e padri alle ambigue dialettiche fra fedeltà coniugali e tradimenti, pongono in scena equivoci e situazioni di spinta schematicità e riconoscibilità; al melodramma popolare si affiancano stilemi da fotoromanzo melodico, quando la canzone (esatto momento *clou* in cui il protagonista-cantante fornisce la sua attesa performance) restituisce il ritmo patetico e peripatetico degli accadimenti narrativi.

Dall'altro nel film-sceneggiata c'è la superficie di una rappresentazione che non supera il mero dato del quotidiano, proprio quando ambisce a renderlo convenzionale e astratto; è una contraddizione quasi sempre irrisolta, ma, a distanza di tempo, oggi mostra rilievi stranamente rivelatori: qualche scena del dissesto quotidiano degli ambienti, dei luoghi e dei tempi di vita, subito a causa di forze più grandi dei singoli; una tolleranza radicata verso le differenze sessuali (la presenza spesso invasiva, eppure mai censurata e mai non accettata dell'omosessuale e del travestito); la condizione precaria di chi non ha lavoro, dei senza casa, e il conseguente dramma di assicurare il pane alla famiglia.

Dai contrasti e dai sincretismi senza freni del film-sceneggiata napoletano di questo periodo derivano oscillazioni di significato e spacchi imprevedibili di registrazione del mutamento della realtà cittadina e italiana. Se ne ha conferma lì dove questo genere di film definisce universi del desiderio, collegati all'imperare di logiche del consumo e di scalata ai gradini sociali. È come una saldatura socio-culturale, non programmata eppure resa visibile da tale cinema, in modo irruento e talvolta involontariamente, specie quando le trame e le conclusioni a lieto fine non hanno altro scopo che riparare, negli spettatori, il senso patetico del divenire tumultuoso e squilibrato, del caos che s'afferma in un territorio – Napoli e l'hinterland nella tenaglia di cambiamenti irreversibili – senza diritti, senza autorità che non siano quelle emergenti nella violenza, nella disuguaglianza e nel calpestio della condizione umana.

I personaggi chiave di una vicenda che, sostanzialmente, si esaurisce entro la prima metà degli anni ottanta (a dispetto di qualche recente epigone) sono identificabili nei due protagonisti che emergono lungo l'arco di un decennio: il Re, Mario Merola, e lo scugnizzo, Nino D'Angelo. I due, fra la fine dei settanta e la metà degli anni ottanta, si scambiano la staffetta generazionale, incarnando rispettivamente il passato e un presente incertamente disposto al futuro: dalla figura paternalistica dell'uomo d'onore e del riparatori, come del padre affettuoso e trepidante nei confronti di figli e genitori (Merola), al giovane sottoproletario (D'Angelo) che deve combattere per riuscire nella difficile impresa della scalata al successo, del raggiungimento di una dignitosa condizione sociale (in ogni caso gravitante nell'orbita della coppia eterosessuale) piuttosto che di un superamento dei vincoli di classe.

L'etica dell'uno e dell'altro è tipicamente simbolica: Merola incarna il sommario istinto del giusto (duro, aspro eppur mai crudele, tenero con donne e bambini) provato in tempi difficili, l'ardore (nascosto, senza parole) di un padre o di un marito che risolve ogni inquieto male di vivere; D'Angelo il riscatto che muove l'impresa di vincere i limiti angusti della periferia urbana e del sottoproletariato grazie alla sua ansia di vivere. Insomma, si tratta di due forme di lotta al destino; ed è chiaramente sintomatico che, mentre l'etica di Merola non è aliena a conclusioni tragiche (accettabili quando sia salvo l'onore del giusto), quella di D'Angelo viceversa è scontatamente diretta al lieto epilogo.

Sincronie/Interferenze

Allo studioso dei nessi contratti dalle forme del cinema con gli accadimenti storico-sociali e i mutamenti culturali, resta di constatare alcune impreviste sincronie, che riguardano da un lato la possibilità di sfondi comuni – ambiti narrativi, scenari e pretesti di cronaca – fra tipologie produttive totalmente diverse (ad esempio fra film di genere e film d'autore, quando entrambi si dedicano a raccontare personaggi e spaccati dell'hinterland napoletano; è un paragone non scandaloso in sé, a condizione di cogliere le differenti tensioni che distinguono ciascun film e ciascun autore). Da un lato, tratti di comunanza si colgono fra l'immagine di Napoli ricavabile dai film poliziotteschi e

quella di *La mazzetta* e *Giallo napoletano*, entrambi diretti da Sergio Corbucci fra il 1978 e il 1979 e tratti dai romanzi di Attilio Veraldi. L'acuta e abile mano artigianale di Corbucci si affida all'estro di uno scrittore come Veraldi, un napoletano che, partendo dalla passione per la detective story di matrice hammettiana, fissa uno sguardo ingegnoso sulla cancrenosa realtà della camorra cittadina e sulle sue pervasive manifestazioni.

Dall'altro parecchi film interpretati da Merola e D'Angelo si rivelano – non tanto stranamente – paragonabili ai primi due film diretti da Salvatore Piscicelli, *Immacolata e concetta*, 1980, e *Le occasioni di Rosa*, 1981. Usando e proponendo scenari analoghi a quelli dei film-sceneggiata, le due importanti opere di Piscicelli sollecitano, dal versante critico-militante, una riflessione tagliente e lucida sulla composita materia mitosimbolica dei film di genere. Altro caso dirimente una terza, inattesa, comparazione, riguarda l'emergere della figura forse più decisiva del cinema pensato e diretto a Napoli nel decennio a cavallo degli anni ottanta, e cioè Massimo Troisi. *Ricomincio da Tre* e *Scusate il ritardo*, dal 1981 al 1982, penetrano nell'immaginario tradizionale della cultura partenopea ma lo rilanciano su valenze di ordine superiore, difforni a ogni incasellamento, pur rispettando una domanda, popolare e tradizionale, di comicità – domanda che Troisi trasforma in commedia graffiante, amara.

L'interferenza temporale e ambientale fra la dimensione creativa e produttiva del film-sceneggiata, e altre, indipendenti, forme di cinema sorte nello stesso periodo, segnala un ponte di contatto che richiede di valutare progetti filmici differenti in una globale angolazione di analisi. L'interferenza non è un fatto casuale: essa, piuttosto, rende la misura della prismatica caratura dei film che gravitano attorno alla più grande città del Sud d'Italia. Film che, a loro modo, rendono l'insieme delle tensioni che cambiano la cultura partenopea, investendola sia dal basso che dall'alto delle sue radici e delle sue prospettive immaginarie.

Riferimenti bibliografici

- ABRUZZESE ALBERTO, *Fotoromanzo*, in Asor Rosa 1989, pp. 1269-1287.
- ALLUM PERCY, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino, 1979.
- APRÀ ADRIANO, a cura, *Materiali sul cinema italiano 1929/43*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1975.
- APRÀ ADRIANO, a cura, *Napoletana. Immagini di una città*, Fabbri, Milano, 1993.
- APRÀ ADRIANO, Carabba Claudio, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1976.
- APRÀ ADRIANO, Freccero Carlo, Grasso Aldo, Grmek Germani Sergio, Lombezzi Mimmo, PISTAGNESI PATRIZIA, SANGUINETI TATTI, a cura, *Raffaello Matarazzo. Materiali*, Quaderno del Movie Club, Milano, 1976.
- APRÀ ADRIANO, PISTAGNESI PATRIZIA, a cura, *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/43*, voll. I-II, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1976.
- ASOR ROSA ALBERTO, a cura, *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989.
- AA. VV., *Naples et le cinéma*, Centre Georges Pompidou/Fabbri, Parigi-Milano, 1994.
- AA. VV., *Le lingue di Napoli*, Cronopio, Napoli, 1994B.
- AA. VV., *Napoli, una città nel cinema*, Biblioteca Universitaria, Napoli, 1995.
- AA. VV., *12^a Settimana Internazionale della Critica di Venezia*, Il Castoro-La Biennale di Venezia, Milano, 1997.
- BARBAGALLO FRANCESCO, a cura, *Camorra e criminalità organizzata in Campania*, Liguori, Napoli, 1988.
- BARBAGALLO FRANCESCO, *Napoli fine Novecento: politici, camorristi, imprenditori*, Einaudi, Torino, 1997.
- BOLOGNA CORRADO, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992-2000.
- BRANCATO SERGIO, *Il cinema*, in Morcellini 2000, pp. 257-271, 2000.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Storia del cinema italiano*, vol. I: 1895-1945 e vol. II: *Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1979-82.
- BRUNETTA GIAN PIERO, a cura, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III, tomo I, Einaudi, Torino, 2000.
- BRUNO GIULIANA, *Rovine con vista*, La Tartaruga, Milano, 1995.
- CALDIRON ORIO, *Il paradosso dell'autore*, Bulzoni, Roma, 1999.
- CALDIRON ORIO, *Il cinema canoro*, in Caldiron 1999, pp. 143-156, 1999B.

- CALDIRON ORIO, DELLA CASA STEFANO, a cura, *Appassionatamente. Il melò nel cinema italiano*, Lindau, Torino, 1999.
- CASTELLANO ALBERTO, *Il cinema vesuviano*, in AA.VV. 1997, pp. 95-102, 1997.
- CASTELLANO ALBERTO, *La sceneggiata degli anni settanta e ottanta tra evoluzione e contaminazione*, in Iaccio 2000, pp. 158-161, 2000.
- CINETECA ALTRO, a cura, *Cinema popolare napoletano*, Festival Nazionale dell'Unità, Napoli, 1976.
- CORSI BARBARA, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- DELLA CASA STEFANO, *Cinema popolare italiano del dopoguerra*, in Brunetta 2000, pp.779-823, 2000.
- DINI VITTORIO, *Che cosa è la "napoletanità"*, "Micro-Mega", 4, Roma, pp. 161-170, 1990.
- ENZENSBERGER HANS MAGNUS, *Pupetta o la fine della nuova camorra*, in Id., *Politica e crimine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- FOFI GOFFREDO, *La grande recita*, Colonnese, Napoli, 1990.
- FRANCO MARIO, Masi Stefano, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Tullio Pironti, Napoli, 1988.
- FREZZA GINO, *Cinematografo e cinema*, Cosmopoli, Bologna-Roma, 1996.
- FREZZA GINO, *La maldestra estroversione. Gli attori e la lingua-dialetto nel cinema italiano*, in Frezza 1996, pp. 125-134, 1996B.
- FREZZA GINO, *Le disomogeneità strutturali del cinema italiano*, in Frezza 1996, pp. 97-124, 1996C.
- FREZZA GINO, *Napoli nel Novecento fra cinema e televisione*, in Frezza, Brancato, 2012, pp. 5-33, 2012.
- FREZZA GINO, Brancato Sergio, a cura, *Cinquanta in onda. Mezzo secolo di cultura e media al Centro Rai di Napoli*, Liguori, Napoli, 2012.
- IACCIO PASQUALE, a cura, *Napoli e il Cinema (1896-2000)*, «Nord e Sud», nuova serie, A. 47, n. 4, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000.
- IACCIO PASQUALE, a cura, *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli, 2010.
- MAGRELLI ENRICO, a cura, *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia, 1986.
- MAIELLO FABIO, *Ricostruzione di un fenomeno (il film musicarello degli anni '50)*, in Venturelli 1999, pp. 31-35, 1999.

- MINUTOLO DARIO, *Dal "miracolo economico" al terremoto: cinema napoletano e immagini della città*, in Iaccio 2000, pp. 124-143, 2000.
- MORCELLINI MARIO, a cura, *Il MediaEvo. Tv e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Carocci, Roma, 2000.
- PALIOTTI VITTORIO, Grano Enzo, *Napoli nel cinema*, Azienda Soggiorno Cura e Turismo, Napoli, 1969.
- PAOLELLA ROBERTO, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli, 1956.
- SALES ISAIA, *La camorra. Le camorre*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- VENTURELLI RENATO, a cura, *Nessuno ci può giudicare. Il lungo viaggio del cinema musicale italiano (1930/1980)*, Fahrenheit 451, Roma, 1999.

*Canta Napoli! Napoli transmediale!*¹

La canzone napoletana nell'Italia del miracolo economico e nella Napoli laurina.

di MARIALUISA STAZIO

1. Napoli contro tutti²

Per competenza disciplinare, più che occuparmi di testi – ma, soprattutto, prima di interessarmi ai testi – il mio sguardo è rivolto ai contesti comunicativi e ai sistemi di produzione culturale. Le osservazioni che seguono abbozzeranno, perciò, lo scenario entro il quale mi sembrerebbe opportuno collocare un oggetto che, allo stato attuale, ha ricevuto un'attenzione ancora scarsa: la canzone napoletana del dopoguerra e dell'Italia del *miracolo economico*.

Nel dopoguerra la fama e la diffusione delle canzoni napoletane si costruiscono attraverso una serie di canali. Lo spettacolo dal vivo – fra rivista, varietà, feste di piazza, *sceneggiate*, *posteggia* – riveste sempre un grande ruolo. E così i quotidiani, i rotocalchi, il cinema e i cineromanzi, che del cinema sono i “sottoprodotti”. Ma la scena è presto rubata loro dai “nuovi media”: radio e televisione.

¹ Canta Napoli! è l'esclamazione urlata con cui Gegé Di Giacomo, nipote di Salvatore e famoso batterista del gruppo di Renato Carosone, proruppe la sera del 13 maggio 1954, al *Caprice* di Milano, durante l'introduzione de *La pansé*. Divenne il suo grido di battaglia, adattato ai diversi brani tramite una seconda parte: Napoli floreale! (*La pansé*), Napoli in farmacia! (*Pigliate 'na pastiglia*), Napoli matrimoniale! (*T'è piaciuta?*), Napoli petrolifera! (*Caravan petrol*).

² *Napoli contro tutti* è, nel 1964, il titolo del programma televisivo abbinato alla *Lotteria di Capodanno* (usualmente: *Canzonissima*). Trasmesso dalla RAI sul *Programma Nazionale*, sabato in prima serata, *Napoli contro tutti* è una gara tra canzoni napoletane e quelle di altre città. La graduatoria è stabilita dal voto degli spettatori (con le cartoline abbinate alla lotteria), ponderato con quello della giuria in sala. La canzone vincitrice è *'O sole mio*, eseguita da Claudio Villa, che sostituisce all'ultimo momento il tenore Mario Del Monaco.

La radio, sin dalla sua ripresa postbellica, punta sull'esecuzione dal vivo di melodie napoletane, sulle orchestre guidate dai maestri Anepeta, Vinci, Campese e sulla crescente fama dei cantanti. Negli anni Cinquanta troviamo in palinsesto trasmissioni come *Sentimento e Fantasia* o *Una cartolina da Napoli*, ambedue a cura di Giovanni Sarno³, o la *Vetrina di Piedigrotta*⁴ e *Piedigrottissima*⁵, dedicate alle tradizionali audizioni settembrine. La RAI organizza e trasmette, inoltre, il *Festival della Canzone Napoletana*, manifestazione che ha inizio nel 1952⁶, con la sola radio, e termina nel 1970, all'inizio del tramonto del monopolio radiotelevisivo⁷.

La distanza temporale e, soprattutto, i mutati scenari di offerta mediale, potrebbero oggi farci sottovalutare la portata di un fenomeno come il *Festival*.

Un film, *Operazione San Gennaro*⁸ – produzione internazionale per la regia di Dino Risi, che collabora alla sceneggiatura con Ennio De Concini, e l'interpretazione di Nino Manfredi, Senta Berger e Totò – può riportarci, allora, sebbene in una lettura quasi caricaturale, il sentore della particolare natura del rapporto fra la città e la sua manifestazione canora. Il film è, infatti, interamente fondato sull'assunto che l'intera popolazione napoletana sia, durante il *Festival*, talmente intenta a seguire le vicende televisive dei suoi beniamini canori, da permettere l'azione indisturbata di una banda internazionale ai danni del suo tesoro più prezioso: quello, appunto, di San Gennaro.

³ Dalle trasmissioni Giovanni Sarno ha tratto altrettanti libri: *Una cartolina da Napoli*, Edizioni Vis Radio, 1965; *Sentimento e Fantasia*, Napoli, Bideri, 1957.

⁴ Trasmissione collocata nel palinsesto del *Secondo Programma*, ore 19, nel 1953 e in quello del *Programma Nazionale* alle 17 nel 1955.

⁵ *Piedigrottissima* 1957: 24/09/1957; direzione musicale: Giuseppe Anepeta, Dino Olivieri; regia: Antonello Falqui; Rete: Nazionale; *Piedigrottissima* 1958: 23/10/1958; regia: Lino Procacci; conduzione: Enzo Tortora; Rete: Nazionale; *Piedigrottissima* 1959: 15/11/1959; direzione musicale: Giuseppe Anepeta, Angelo Giacomazzi, Gino Conte, Virgilio Piubeni, Eduardo Altieri, Armando Fragna, Walter Malgoni, Eros Sciorilli; regia: Lino Procacci; conduzione: Silvio Noto; Rete: Nazionale.

⁶ 28-30 settembre 1952. Il *Festival radiofonico della canzone napoletana*, istituito dalla RAI un anno dopo il primo *Festival di Sanremo*, intende apportare contributo alla valorizzazione della canzone partenopea mediante la presentazione di inediti. La selezione delle canzoni è affidata a giurie esterne formate da abbonati sorteggiati e convocati nelle 18 sedi della RAI. Per il 1952, il Festival ha luogo in concomitanza con le manifestazioni artistiche realizzate a Napoli nell'ambito della *Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel Mondo*.

⁷ La ricerca d'archivio sul *Festival* alla base di queste pagine è stata effettuata per *Multiarchivio. Organizzazione ipermediale delle 18 edizioni del Festival di Napoli (1952-1970)*, CD-Rom, Piattaforma Mac, RAI – Comune di Napoli 1996; iniziativa dell'Assessorato all'Identità, alla Cultura e alla Promozione dell'Immagine del Comune di Napoli, (Assessore Renato Nicolini). Per notizie dettagliate sulla manifestazione, si vedano – per tutti – De Mura E., *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, ed. Il Torchio, Napoli 1969; Sciotti A., *Enciclopedia del Festival della Canzone Napoletana 1952-1981*, ed. Luca Torre, Napoli 2011.

⁸ [Operazione San Gennaro](#).

Al di là di una lettura metaforica del testo cinematografico (di certo possibile, soprattutto alla luce di quanto dirò dopo ma, io credo, molto lontana dalle intenzioni dei suoi autori), partiamo allora proprio dal *Festival*, anzi dalla sua *doppia natura* – italiana e napoletana – per inaugurare l'enunciazione delle antinomie che segnano, nel periodo in esame, tanto le canzoni quanto la città.

Fin dalla sua prima edizione il *Festival di Napoli* – seguendo una prassi in uso anche a Sanremo – propone il medesimo brano in due interpretazioni. Mentre a Sanremo a fare la differenza sono l'interpretazione, la direzione orchestrale e l'arrangiamento, a Napoli vince la “nazionalità”. Di solito la coppia canora è formata da un cantante “italiano” e da uno “napoletano”: tutte le altre differenze discendono – quasi naturalmente – da questa fondamentale diversità “etnica”⁹.

I *Festival* hanno abitualmente viglie burrascose e altrettanto tempestosi andamenti. Polemiche e tensioni traggono spunto, invariabilmente, da veri o presunti diritti, prerogative o privative “meridionali”, contestati, minacciati, conculcati da mire e volontà “romane” o “milanesi”. Come quando, nel 1953, la RAI decide di assegnare al Festival una cadenza biennale, e amministratori e quotidiani cittadini – in prima fila il *Roma* di Achille Lauro – insorgono, ottenendo il ritiro della decisione. O nel 1957 quando, nel passaggio dalla radio alla televisione, la RAI decide di affidare i brani alla sola orchestra “napoletana”, diretta da Anapeta, e la cosa viene letta e contrastata come un tentativo di marginalizzazione della manifestazione.

Nel 1958, come farà in seguito anche con Sanremo, la RAI lascia la tormentata organizzazione. L'onere passa all'*Associazione Napoletana della Stampa*. La doppia esecuzione dei motivi è affidata all'interpretazione classica di Anapeta e a quella “modernista” di Carlo Esposito.

Nel 1960 l'*Associazione Napoletana della Stampa* lascia l'organizzazione all'*Ente per la Canzone Napoletana*, costituito all'uopo e guidato da un comitato cui sono chiamati a collaborare quasi tutti gli enti e le personalità interessate alla canzone

⁹ Per la prima edizione brani furono eseguiti da due orchestre: quella *napoletana* diretta da Giuseppe Anepeta e quella *italiana* di Cinico Angelini, che davano due diverse interpretazioni degli stessi brani. Parteciparono i cantanti radiofonici del momento, anch'essi divisi in due squadre: da una parte i *napoletani* – Domenico Attanasio, Antonio Basurto, Sergio Bruni, Pina Lamara, Vera Nandi e Franco Ricci – dall'altra gli *italiani*: Achille Togliani, Carla Boni, Oscar Carboni, Gino Latilla e Nilla Pizzi. Si riferisce a questa pratica “[La settimana INCOM](#)” 01101 del 29/05/1954, grazie alla quale è possibile rivivere un po' dell'atmosfera di quegli anni. Dell'anno seguente “[La settimana INCOM](#)” 01265 del 23/06/1955. Ancora: “[La settimana INCOM](#)” 01666 del 19/06/1958.

napoletana, a garanzia di regole e condizioni rigorose. L'alta litigiosità legata agli interessi festivalieri¹⁰, provoca velocemente la scissione di quest'ente, dalla cui costola nasce l'*Ente Salvatore Di Giacomo*. I due organismi, dal 1963 affiancati, organizzeranno poi, fino al 1970, tutte le edizioni del *Festival*, sempre trasmesse in prima serata dal *Programma Nazionale*, prima rete televisiva RAI fino alla riforma del 1975.

Una delle possibili letture di quest'alta turbolenza, e dei suoi aspetti di violenza verbale, ma anche fisica e giudiziaria (nel 1957, lo scrittore Giuseppe Marotta, prende a schiaffi Mario Stefanile, componente della giuria selezionatrice che, a sua volta, lo querela), può essere individuata nel fatto che il sistema produttivo della canzone, inestricabilmente correlato a numerosi segmenti d'industria culturale – a cominciare dalla RAI, fino al cinema, all'editoria e, naturalmente, alla discografia – mostra, più chiaramente nel *Festival* che altrove, come la produzione culturale “napoletana” sia, ormai, delocalizzata.

Intanto, a differenza del modello economico delle Piedigrotta¹¹, il *Festival* non rappresenta né una occasione di introiti turistici, né un indotto significativo per l'economia del territorio. Una cosa è la festa di piazza, che richiede presenza e partecipazione fisica, altra è un festival radiofonico e televisivo, che si può seguire ovunque, da casa. Mentre Piedigrotta, con i suoi *carri*, i fuochi pirotecnici, le sfilate e gli allestimenti di palchi e pedane¹², oltre che a ideatori, organizzatori, finanziatori, dà lavoro anche a sarti, fuochisti, artigiani della cartapesta, carpentieri, decoratori, falegnami, pittori, e decine e decine di figuranti – per non parlare di ambulanti, piccoli artigiani, bancarellari di ogni risma e settore merceologico – il *Festival* risolve la sua organizzazione perlopiù all'interno degli apparati televisivi, editoriali e discografici.

¹⁰ Al proposito, si veda il tono della “[Settimana INCOM](#)” 01930, del giugno del 1960.

¹¹ Cfr. Stazio M.(a cura di), *Piedigrotta 1895-1995*. Catalogo della mostra omonima, Progetti Museali, Roma 1995. Vedi anche: Stazio M., *Osolemio. La canzone napoletana 1880/1914*, Bulzoni, Roma, 1991; Idem, *Parolieri e Paroliberi. Segmenti dell'industria culturale a Napoli*, Pironti, Napoli, 1987.

¹² La prima Piedigrotta laurina è quella del 1952, documentata da “[La settimana INCOM](#)” 00838 del 11/09/1952. La “[Settimana INCOM](#)” 00989 del 10/09/1953 e [01455](#) del 13/09/1956, ci restituiscono qualche frammento di questo intreccio.

Questo progressivo distacco dal territorio, fa risaltare ancor più chiaramente come le localizzazioni produttive, industriali e, soprattutto, la produzione del profitto, si siano spostati ormai fuori della regione.

Il che è evidente, ovviamente, quando le case editrici e discografiche sono “milanesi”. Ma vale anche quando sono napoletane.

Com'è noto, infatti, i profitti in campo musicale provengono soltanto in una parte minoritaria dal mercato *consumer*. E dipendono, invece, in larghissima parte, dalle sinergie che l'editoria musicale e la discografia sanno e possono stabilire con gli altri comparti di produzione culturale: dallo spettacolo dal vivo, al cinema, dalla radio alla televisione.

Pur nella particolare configurazione che questa particolarità della musica industriale assume nel rapporto con apparati radiotelevisivi concepiti come servizio pubblico – con implicazioni che è impossibile esplorare compiutamente in questa sede – appare chiaro che il cuore e il cervello economici della musica napoletana sono ormai totalmente fuori del controllo e del territorio napoletani.

Così, mentre la canzone, come anche il cinema, napoletani sono ormai sempre più un “genere” fra gli altri prodotti a Roma o a Milano, durante la *Tavola rotonda sui guai della canzone napoletana*, tenutasi a Napoli, al Circolo della Stampa, il 3 aprile 1963, Marino Turchi, direttore de *La voce di Napoli*, così auspica:

La canzone napoletana, più viva e vitale che mai (...) venga sfruttata non più a beneficio di organizzazioni editoriali e discografiche che hanno altrove il loro centro di interessi, ma a beneficio di corrette imprese discografiche ed editoriali locali.

Tuttavia, malgrado la disperata resistenza e nonostante gli sforzi degli apparati produttivi e dei lavoratori della conoscenza locali, le forze della produzione e del mercato vincono facilmente e inevitabilmente le contestazioni indigene. In sintesi, a regolare i destini delle canzoni e dei cantanti sono industrie collocate essenzialmente fuori di Napoli. L'organizzazione dei *Festival* rimane senza scampo subordinata alle loro esigenze, così come a quelle della RAI.

Più in generale, possiamo vedere riflesse nel *Festival* le contraddizioni italiane e meridionali in un processo di modernizzazione accelerato, tormentato e difettoso.

In questa sede non posso far altro che enumerare i fattori che concorrono ad alimentare questi contrasti. Innanzi tutto, il contesto di *boom* economico e “globalizzazione” dei consumi. Il grande commercio nazionale e internazionale, con i suoi apparati e la sua pubblicità, modificano gli orizzonti di attesa, i gusti, le aspettative, gli stili di vita e i consumi dell’intera nazione, mentre il Meridione affronta una modernizzazione in qualche modo portata e guidata dall’esterno: dall’“irizzazione”, dall’intervento dello Stato, dalla strutturazione di partiti e sindacati. Senza dimenticare, inoltre, il ruolo che proprio la radiotelevisione assume in questa modernizzazione “a tappe forzate” del Paese¹³.

A Napoli, in particolare, l’insufficienza della base produttiva, la forbice fra i livelli socioculturali e la struttura socioprofessionale della popolazione, le sfasature fra modernizzazione nei consumi e nei costumi e la permanenza di condizioni di emarginazione (emigrazione, sottoccupazione, disoccupazione), rimangono particolarmente stridenti.

Il *Festival* – nelle scenografie, negli abiti, nelle pettinature, nelle copertine dei 45 giri, nelle foto dei rotocalchi, nel suo stesso essere televisivo – mette in scena la “modernizzazione” del costume e dei consumi che sembra uniformare la città e l’intera Nazione a modelli sempre più transnazionali.

Un vento di cambiamento che si riflette anche, a partire dagli anni Sessanta, nella presenza dei “complessi” (Équipe 84, Giganti), nella scelta di temi (1963: *Maria yé yé*, Aurelio Fierro¹⁴ – Gloria Christian; 1966: *Na guagliona yé yé*, Aurelio Fierro¹⁵ – I Giganti¹⁶; 1967: *’O matusa*, Nino Taranto¹⁷ – I Balordi¹⁸), nella novità di alcuni arrangiamenti.

Nello stesso tempo, però, sullo stesso *Festival* si giocano le carte dell’alterità, dell’identità, del senso di appartenenza dei napoletani, che rimandano alla continuità e alla resistenza di valori e quadri di riferimento tradizionali e locali.

¹³ Sulle relazioni fra comunicazione e modernizzazione si veda: Morcellini M. (a cura di), *Il medioevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Carocci, Roma 2005; Morcellini M., *Lezione di comunicazione. Nuove prospettive di interpretazione e di ricerca*, Ellissi, Napoli 2003; Morcellini M., De Nardis P. (a cura di), *Società e industria culturale in Italia*, Meltemi, Roma 1998.

¹⁴ Vedi [link](#).

¹⁵ Vedi [link](#).

¹⁶ Vedi [link](#).

¹⁷ Vedi [link](#).

¹⁸ Vedi [link](#).

Sentimenti che si esprimono – e trovano riscontro – nel localismo del dialetto e di una tradizione espressiva e spettacolare. E soprattutto nel *discorso* giornalistico e nella *narrazione* dell'evento festivaliero, che continuano nel solco di una tradizione e di un genere consolidati.

Il *Festival della Canzone Napoletana* – incentrato su un prodotto culturale geneticamente *glocale*, innervato sin dalle sue origini ottocentesche nel doppio movimento di globalizzazione e localizzazione della cultura¹⁹ – *mette in scena* del tutto “naturalmente” la tensione fra valorizzazione delle peculiarità locali e connessione con nuovi e più complessi sistemi di relazione economici, politici, culturali.

Tensione che ha percorso trasversalmente tutto l'Occidente, dalla Rivoluzione Industriale e dei trasporti e delle comunicazioni in poi, ma che a Napoli, città che ha vissuto il trauma di un brusco declassamento – da capitale di un Regno, a città bacata dalla miseria e dalla camorra, bisognosa di *Risanamento* e d'*intervento straordinario* – ha certamente assunto manifestazioni peculiari. All'interno delle quali il *Festival* diviene, in breve, uno dei luoghi dove una parte della città *mette in scena* la volontà di resistere a un processo di modernizzazione che percepisce imposto dall'esterno²⁰.

Mentre, nello stesso tempo, diviene per l'altra parte, quella *progressista*, il luogo dialettico e retorico di quella *coscienza infelice* che mette a confronto la «sede del progresso storico» – «là dove si elaborano i valori che contano per tutti», «dove si realizzano i successi individuali misurati su quei valori», «dove si fabbricano i nuovi beni che soppiantano gli antichi», «dove sta chi ha il potere»²¹ – con la consapevolezza rabbiosa di vivere in un luogo dove «qualsiasi sforzo arriverà solo a sistemare la miseria, ad ammobiliare l'inferno»²².

Parole troppo grosse per una parata di canzonette?

¹⁹ Cfr. Stazio M., “Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale”, in Enrico Careri, Pasquale Scialò (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, LIM, Lucca 2008, p. 337-388; Idem, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Il lavoro dei pubblici nell'economia della cultura*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 129-164.

²⁰ Giuseppe Galasso (Napoli, Roma-Bari 1987, p. XXXV), così si esprime al proposito: «l'esaltazione di un tradizionalismo generico ma profondo veniva spontanea».

²¹ Cfr. Galasso G., *L'Altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Mondadori, Milano 1982, pp. 230-1, sulla nota di Pizzorno A., *Familismo amorale e marginalità storica*, ora in Banfield E.C., *Le basi morali di una società arretrata*, a cura di D. De Masi, Bologna 1976².

²² *Ibid.*

2. Napoli transmediale!

L'analisi dei contesti produttivi e di consumo della canzone partenopea fra gli anni Cinquanta e Settanta è particolarmente difficoltosa a causa del suo innestarsi in una notevole lacuna storiografica: quella relativa alla storia dell'industria culturale italiana, sulla quale non è stata condotta – in maniera esaustiva, sistematica e sistemica²³ – un'indagine storica contestualizzata nei trend economico-culturali internazionali. E che, soprattutto, è stata più comunemente indagata come “luogo di produzione dell'ideologia” e “appendice della politica”, che come comparto di un sistema industriale.

Le particolari caratteristiche dell'industria culturale italiana si inseriscono in un quadro di concentrazioni transmediali e transnazionali, in cui la centralità aggressiva delle *major* statunitensi e marginalizza quelle industrie culturali europee che non riescono a entrare nel gioco delle concentrazioni. E si specificano all'ombra dei potentati economici industriali (in particolare, per quanto riguarda l'informazione), delle influenze vaticane (molto notevoli, ad esempio, nella RCA Italia), della centralità degli apparati radiotelevisivi (con la loro dipendenza dalla politica governativa).

Nella generale debolezza industriale del comparto cultura italiano, spicca la particolare gracilità delle industrie culturali che Miège definisce “di modello editoriale” (editoria libraria, editoria musicale, cinema, disco)²⁴, ancor più penalizzate, nell'assetto di monopolio pubblico, dalla mancanza di collegamento sinergico con gli apparati radiotelevisivi e, in alcuni casi, persino dal “protezionismo” che questi apparati assicurano ad alcuni generi e prodotti²⁵. Più in generale, la presenza del monopolio

²³ Fra le eccezioni, si vedano Morcellini M. (a cura di) *Il Mediaevo* (cit.); Colombo F., *La cultura sottile. Media e industria culturale italiana dall'Ottocento ad oggi*, Bompiani, Milano 1998; Forgacs D., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880- 1990)*, Il Mulino, Bologna 1992.

²⁴ vedi nota 21.

²⁵ Uno dei più noti esempi delle sinergie fra industria radiofonica e discografica è quello offerto dagli USA negli anni Cinquanta («TOP 40», *clock hour*, Alan Freed e Wolfman Jack), che riconosce la funzione di “traino” della radio per le vendite discografiche. *Bandiera gialla* (famosa trasmissione radiofonica musicale della seconda metà degli anni '60, in onda sul secondo canale radio dal 16 ottobre 1965 al 9 maggio 1970) nasce come fenomeno imitativo di questa pratica ma in un regime di monopolio e di “servizio pubblico” che snatura il modello economico che la sostanzia negli Stati Uniti. Tuttavia la trasmissione predispone un potente canale promozionale per le novità discografiche e un sensore del

rende asfittico e difficoltoso l'andamento del mercato inibendo iniziative che tenderebbero alla creazione di poli multimediali²⁶. Parallelamente, in un periodo di boom economico e conseguente crescita dei consumi, il mercato pubblicitario per lungo tempo non trova sbocco in un sistema radiotelevisivo che contingenta la pubblicità.

La musica italiana, ancora nella prima metà degli anni Sessanta, è per lo più “ferma” alle melodie di Nilla Pizzi, Luciano Taioli, Nunzio Gallo, Sergio Bruni, Claudio Villa, Gino Latilla, Achille Togliani (protagonisti del *Festival di Sanremo* come di quello di Napoli nonché, complessivamente, della scena canora radiotelevisiva). Una storiografia tutta incentrata sulle funzioni di controllo e di consenso, spiega troppo facilmente questo lungo freno all'innovazione dei linguaggi, derivandolo dagli apparati radiotelevisivi. E, in effetti, la radiotelevisione monopolista ha una “commissione di ascolto” preventivo e di controllo sui testi, sui programmi, e quindi anche sulle canzoni da trasmettere. Il palinsesto e i suoi contenuti devono essere adatti a un pubblico eterogeneo, composto di adulti e bambini. La selezione tiene conto anche del presunto valore artistico, nel senso della conformità del testo e del modo di cantare alla *tradizione italiana del bel canto*.

Mentre attendiamo che cominci a essere meglio indagato il complesso intreccio di motivi – che vanno da ritardi storici, a problemi linguistici, a cecità politico-imprenditoriali – della peculiare marginalità delle industrie editoriali italiane, per il momento dobbiamo accontentarci di dare per assodato che il comparto della produzione musicale viva in Europa e, dunque, anche nei rapporti con il centro americano dell'economia culturale, in una posizione periferica.

Nel frattempo, le industrie culturali napoletane permangono in una crisi profondissima. Fra il primo e il secondo dopoguerra, il ventennio fascista – con la sua

presumibile mercato per le nuove proposte, uno strumento, semplificato quanto si vuole, per indirizzare gli investimenti sui prodotti. In questo caso, questa sorta di “assistenza pubblica” che la RAI offre alle industrie discografiche funziona secondo il principio per il quale chi beneficia gratuitamente di *esternalità* rimane sotto il livello di efficienza che raggiungerebbe se dovesse corrispondere un prezzo di mercato. Un apparente favore, che si risolve in un complessivo danno.

²⁶ Secondo *Paese Sera* (14 dicembre 1956) Mondadori sarebbe interessato a finanziare un *Centro Milanese Televisivo* e a impegnare in esso intellettuali a lui vicini. Il giornale ipotizza la direzione artistica di Paolo Grassi e un ruolo per Luchino Visconti. Al nuovo centro televisivo farebbero riferimento, ancora secondo *Paese Sera*, parlamentari di diversi partiti con l'esclusione dei democristiani dei missini e dei comunisti: «La presenza di esponenti del mondo finanziario lombardo, piemontese, ligure, emiliano, fa supporre che la nascente attività cinetelevisiva interesserà, grosso modo, una vasta zona del Nord, e precisamente il quadrilatero compreso tra Milano e Torino».

politica di “italianizzazione” delle industrie e dei contenuti culturali – e il progredire del processo di unificazione economica e di sviluppo industriale della nazione, con le loro “fisiologiche” spinte alla concentrazione nel settore culturale, avevano descritto una vicenda di delocalizzazione produttiva dell’universo immaginario “napoletano” che, in gran parte, non è stata ancora scritta.

Nel secondo dopoguerra, mentre le *major* statunitensi, si interessano alle *location* italiane (e spesso, proprio napoletane) e nei sistemi produttivi hollywoodiani entrano divi e contenuti italiani – e anche canzoni, vecchie e nuove – le industrie culturali partenopee rimangono prevalentemente legate al loro “localismo” e a una pratica di segmentazione e frammentazione in piccole e piccolissime imprese. I ceti imprenditoriali locali stentano a tessere legami con i nuovi centri del potere, evidenziando una debolezza – economica e politica ma, forse, soprattutto culturale – talvolta persino più forte della posizione periferica delle regioni meridionali in un’area già economicamente semi-periferica come l’Italia.

L’idea di *conformità alla tradizione* è, come vedremo meglio, un asse portante per la musica napoletana. Ma fra la produzione canora del *Festival* e quella dell’epoca comunemente definita “classica”, ci sono – com’è d’altronde ovvio – *continuità* e *discontinuità*, che possono essere lette – così come viene usualmente fatto – nel segno della tensione fra *locale* e *nazionale* (o, se si vuole, della dialettica fra *locale* e *globale* della quale questa tensione è un aspetto) ma, anche, in un’ottica più propriamente produttivo-organizzativa.

Quando nasce, nel XIX secolo, la canzone è già un oggetto a costruzione *transmediale*. Per il suo successo sono indispensabili, infatti, tattiche di reciproco sostegno e di sinergia fra industrie culturali differenti: giornalismo, editoria, illustrazione, spettacolo dal vivo, cinema, editoria musicale. Sin dalla fine degli anni Ottanta del XIX secolo, inoltre, l’ascolto e l’esecuzione delle singole canzoni si fondano in una sorta di *transmedia storytelling*²⁷ delle mitologie della canzone napoletana. La *costruzione sociale* della canzone *fin de siècle* affida, dunque, gran parte della produzione di senso e di valore dei brani alla competenza e alla cooperazione dei pubblici, inclini ad arricchirli di senso e a moltiplicarne le “letture” connettendo

²⁷ Cfr. Jenkins H., *Convergence culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006, tr. it., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

intertestualmente spartiti, riviste, giornali, illustrazioni, spettacoli teatrali, quotidiani, cinema, ascolti casalinghi, *affiche*, cartoline musicali, critiche, conversazioni, pettegolezzi²⁸.

Nel secondo dopoguerra la transmedialità della canzone mostra un cambiamento di segno che appare abbastanza evidente nelle “trasposizioni” cinematografiche delle canzoni.

Com'è noto, e ben documentato²⁹ (anche in questo volume), sin dall'inizio del XX secolo il cinema forma con l'editoria musicale napoletana un binomio indissolubile.

Nel periodo del muto Partenope film, Dora Film, Lombardo Film, ma anche case di produzioni più piccole e meno longeve, producono pellicole che possono essere divise in due filoni principali, uno centrato su una canzone, l'altro sulla città e la sua "naturale" relazione con le canzoni.

Da una parte, quindi, *Fenesta ca lucive*³⁰, *A Marechiare nce sta 'na fenesta*³¹, *Torna a Surriente*³², *Voce 'e notte*³³, *Core furastiero*³⁴, *Napule ca se ne va*³⁵, *Zappatore*³⁶, *Quann'ammore vò filà*³⁷, *Napule e Surriente*³⁸, filone in cui si passa da un'iniziale

²⁸ Stazio M., *L'essenziale è invisibile agli occhi*, cit.

²⁹ Per un panorama degli studi cfr: Masi S., Franco M., *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Pironti, Napoli, 1988; Cardillo M., *Tra le quinte del cinematografo: cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Dedalo, Bari 1987; Bruno G., *Rovine con vista: alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995; Iaccio P. (a cura di), “Napoli e il Cinema (1896-2000)”, *Nord e Sud*, nuova serie, A. 47, n. 4, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; Valentini P., *La scena rubata: il cinema italiano e lo spettacolo popolare, 1924-1954*, Vita e Pensiero, Milano 2002; Caprara V., *Il Buono Il Brutto Il Cattivo*, Guida, Napoli 2006; Franco M., “Il film-sceneggiata”, in Scialò P. (a cura di), *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli 2006, pp. 157-189; Frezza G., “Napoli nel Novecento fra cinema e televisione”, in Croce A., Tessitore F., Conte D. (a cura di), *La Cultura a Napoli e in Campania nel Novecento*, vol. II (a cura di M. Palumbo), Liguori, Napoli 2007.

³⁰ diretto da Roberto Troncone nel 1914, su *Fenesta ca lucive* si veda Di Mauro R., “Il caso Fenesta che lucive: enigma ‘quasi’ risolto”, in Careri E, Scialò P. (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, cit., pp. 195-240.

³¹ di Elvira Notari (1914) ispirata *Marechiare* di Salvatore Di Giacomo e Francesco Paolo Tosti, ed. Ricordi (Mi), 1886.

³² canzone di Giambattista de Curtis e Ernesto De Curtis, ed. Bideri (Na), 1902. Film di Ubaldo Maria del Colle per la “Tina Film”, 1919.

³³ canzone di Edoardo Nicolardi e Ernesto De Curtis, ed. Bideri (Na), 1904. Film di Oreste Gherardini, per la “Flegrea Film”, 1919.

³⁴ canzone di E. A. Mario e Alfredo Melina, ed. E. A. Mario (Na), 1923. Film del 1924 di Ubaldo Maria del Colle per la “Any-Film” di Vincenzo Pergamo.

³⁵ canzone di Ernesto Murolo e Ernesto Tagliaferri, ed. Gennarelli (Na), 1920. Film di Ubaldo Maria Del Colle, per la Del Gaudio, 1926.

³⁶ canzone di Libero Bovio e Ferdinando Albano, ed. Santa Lucia (Na), 1929. Film di Gustavo Serena per la “Any-Film” di Vincenzo Pergamo (1930);

³⁷ canzone di Ernesto Murolo e Ernesto Tagliaferri (1929); film di Gustavo Serena per la “Any-Film” di Vincenzo Pergamo, 1930.

volontà di sfruttare la forza suggestiva di parole e note famosissime, al rafforzamento reciproco con melodie uscite da poco o da pochissimo sul mercato, fino all'influenza sempre più forte della nascente *sceneggiata*³⁹.

Dall'altra, film come *Vedi Napule e po' mori*⁴⁰, *Napoli è una canzone*⁴¹, *Napule, terra d'ammore*⁴², *Napoli Sirena della canzone*⁴³, ben due *Napoli che canta* (1926⁴⁴ e 1927/30⁴⁵), che continuano e confermano l'operazione di identificazione fra città e canzoni.

Nel 1928, *Napule... e niente cchiù*⁴⁶, propone un mix fra i due modelli.

Da una parte richiama il modello della *sceneggiata*, trasformando in azione drammatica la canzone, omonima, composta espressamente da Gaetano Lama su versi di Francesco Fiore. Nello stesso tempo, però, pone la città, le sue vedute-cartolina, le sue canzoni famose (come *Maria Mari*, di Eduardo di Capua e Vincenzo Russo, edizione Bideri del 1899), al centro dell'azione. Così, porta a compimento tutta la vicenda del cinema canoro napoletano, in cui gli avvenimenti che drammatizzano la canzone di successo, si svolgono in uno scenario naturale che è sempre anche uno scenario sonoro: perché la canzone – quella “classica” – è nella *natura* di Napoli.

Negli anni Cinquanta, a conclusione di processi cui qui possiamo solamente alludere, i rapporti fra cinema e canzoni si muovono nella dualità fra grandi operazioni nazionali

³⁸ canzone di Ernesto Murolo e Ernesto Tagliaferri, ed. Gennarelli (Na), 1926. Film di Ubaldo Maria Del Colle, per la Del Gaudio, 1929.

³⁹ la Cafiero-Fumo, compagnia cui convenzionalmente si attribuisce l'invenzione del genere, si forma nel 1921.

⁴⁰ diretto da Eugenio Perego per la Lombardo Film(1924), con Leda Gys. Nel film le canzoni fanno da filo conduttore, in particolare la sequenza finale riprende dal vivo la Piedigrotta del 1922.

⁴¹ diretto da Eugenio Perego per la Lombardo Film, 1927, con Leda Gys.

⁴² film di Elvira Notari, per la Dora Film, 1928.

⁴³ film di Elvira Notari, per la Dora Film, 1929.

⁴⁴ Film muto diretto da Roberto Roberti, padre di Sergio Leone. Pellicola scomparsa misteriosamente, dopo più di 50 anni di oblio è riapparsa ed è stata donata da una misteriosa signora, parente del regista, che ne aveva custodito una copia negli Usa, alla George Eastman House, una delle maggiori cineteche americane, nel 2000. Nelle didascalie originali del film erano inserite le canzoni: *Marechiare*, *O Sole Mio*, *Serenatella a Mare*.

⁴⁵ Realizzato nel 1927 (FERT – Torino) e annunciato con un gran battage pubblicitario sulle riviste d'epoca nel 1928 con il titolo *Addio mia bella Napoli*, il film non fu distribuito a causa dell'avvento del sonoro e rimase inedito fino al 1930, quando venne sonorizzato e post-sincronizzato a Roma da Guglielmo Zorzi, presso gli stabilimenti della Cines. Distribuito con il titolo *Napoli che canta*, ebbe scarsissimo successo.

⁴⁶ *Napule... e niente cchiù*, ed. La Canzonetta (Na). Film diretto da Eugenio Perego per la Lombardo Film, 1928, con Leda Gys.

e internazionali (le cui economie sono pressoché totalmente esterne al territorio), e l'iniziativa di piccole imprese locali.

Fra le prime (e nel “modello” che ricerca nella città le radici della canzone, e viceversa), possiamo collocare, come esempio “alto” dell'uso “ambientale” delle canzoni, *Viaggio in Italia*, produzione italo-francese del 1953 per la regia di Roberto Rossellini, nel quale i “viaggiatori” – Ingrid Bergman e George Sanders – si muovono immersi in un “paesaggio sonoro” nel quale le canzoni, molte delle quali interpretate da Giacomo Rondinella, sono onnipresenti.

Oppure *Carosello napoletano* (1953) di Ettore Giannini che si muove anche in un'altra linea di continuità: quella con la rivista teatrale. È, infatti, la trasposizione cinematografica della rivista omonima (1950), prodotta dalla Lux Film (romana palestra di Ponti e De Laurentis), e si avvale delle coreografie e dell'interpretazione di Léonide Massine, che era stato il principale coreografo e danzatore dei *Ballets Russes* di Sergej Diaghilev. Vince, infine, il *Prix International* al Festival di Cannes del 1954 e il *Nastro d'Argento* per la migliore scenografia (a Mario Chiari, nel 1955).

Dall'altro capo della scala, ci sono i produttori dei film che Valerio Caprara⁴⁷ ha definiti “formula Amoroso” – in equilibrio, spesso precario, tra melodramma popolare e sceneggiata e più chiaramente riconducibili alla formula di mitua promozione fra film e canzoni.

*Nennella*⁴⁸, *Zappatore*⁴⁹, *Città canora*⁵⁰, *Femmina senza cuore*⁵¹, *Siamo ricchi e poveri*⁵² – tutti di Amoroso – trovano emuli in numerose piccole case di produzione locali, costituite all'uopo, che sfornano pellicole rispondenti a criteri che potremmo definire *seriali* – con plot, personaggi, situazioni, soluzioni snodi narrativi ricorrenti e collaudati – e incentrate intorno al tema di una canzone popolare: *Napoli eterna*

⁴⁷ Caprara V., *Il buono, il brutto, il cattivo*, cit., cap. IV.

⁴⁸ di Renato May per Roberto Amoroso-Sud Film, (1948); dalla canzone omonima di Pisano e Cioffi, ed. Cioffi (Na), 1947.

⁴⁹ di Rate Furlan per Roberto Amoroso-Sud Film, (1950); dalla canzone omonima di Libero Bovio e Ferdinando Albano, Ed. Santa Lucia (Na), 1929.

⁵⁰ Di Mario Costa per Roberto Amoroso-Sud Film (1952), con Giacomo Rondinella.

⁵¹ di Renato Borraccetti per Roberto Amoroso-Melody Film (1953), canzoni di Bovio e Della Gatta cantate da Giacomo Rondinella.

⁵² di Siro Marcellini per Roberto Amoroso-Sud Film (1953), con Giacomo Rondinella

canzone⁵³, *Luna rossa*⁵⁴, *Monastero di Santa Chiara*⁵⁵, ...*E Napoli canta*⁵⁶, tutti prodotti tra il 1947 e il 1953.

L'irrompere del *Festival*, che proietta la scena canora napoletana alla ribalta nazionale, modifica anche questi equilibri. Le canzoni – quelle che vincono il *Festival*, che si distinguono nelle audizioni piedigrottesche o che, semplicemente, hanno successo – diventano il “pretesto” di film prodotti da case di produzione cinematografica sempre più importanti e, soprattutto, “romane”.

Nella maggior parte di questi film, alla canzone eponima e al suo interprete, fanno corona altre canzoni e interpreti dalla fama consolidata dal tempo, in scenografie naturali di ascendenza cartolinesca.

Dalla Romana Film di Fortunato Misiano (*Desiderio 'e sole*⁵⁷, *Suonno d'ammore*⁵⁸, *Maruzzella*⁵⁹, *Scapricciatiello*⁶⁰), alla Flora Film-Variety Film Production – fortunata produttrice dei film di Steno o di Franchi e Ingrassia – che produce *Guaglione*⁶¹, ispirata alla canzone vincitrice del *Festival* nel 1956, portata al successo internazionale da Dalida, e *Napule, sole mio!*⁶², ispirato alla terza classificata del Festival del 1957. Fino alla Titanus, che gira i film che richiamano la prima e la seconda classificate del

⁵³ di Silvio Siano, prodotto da Natale Montillo, per S.A.P. Film (1949).

⁵⁴ dalla canzone omonima di Vincenzo De Crescenzo e Antonio Vian, ed. Abicì (Na), 1950. Film di Armando Fizzarotti, prodotto da Natale Montillo per la S.A.P. Film (1951).

⁵⁵ ispirato alla canzone *Munastero 'e Santa Chiara*, di Michele Galdieri e Alberto Barberis, ed. La Canzonetta (Na), 1945; il film *Monastero di Santa Chiara*, titolato anche *Napoli ha fatto un sogno*, è del 1949. Diretto da Mario Sequi, interpretato da Nino Manfredi, si avvale delle musiche di Roman Vlad. Vi appare Alberto Moravia che interpreta se stesso.

⁵⁶ di Armando Grottini (1953; aiuto regista: Lina Wertmuller), produttore Antonio Ferrigno, musiche di Giuseppe Cioffi. Con Giacomo Rondinella.

⁵⁷ canzone di Tito Manlio e Marcello Gigante, ed. Curci (Mi), vincitrice del *Festival* 1952. Film di Giorgio Pastina (1954). il film è visibile su You Tube, diviso in quattro parti: [Parte 1](#), [Parte 2](#), [Parte 3](#), [Parte 4](#).

⁵⁸ canzone di Francesco Saverio Mangieri, ed. Curci (Mi), vincitrice del *Festival* 1954. Film di Sergio Corbucci (1955).

⁵⁹ canzone di Enzo Bonagura e Renato Carosone, 1954; ed. Leonardi (Mi). Film di Luigi Capuano (1956). Il film è interamente visibile in You Tube: [Link](#).

⁶⁰ canzone di Pacifico Vento e Ferdinando Albano, ed. Bideri (Na), cantata da Aurelio Fierro nella Piedigrotta 1954. Film di Luigi Capuano (1955). Nel 1957 la canzone vince *Voci e volti della fortuna* (uno dei nomi assunti da *Canzonissima* negli anni). Il film è interamente visibile in You Tube: [Link](#).

⁶¹ canzone di Nisa (Nicola Salerno) e Giuseppe Fanciuli, ed. Accordo (Mi). Film di Giorgio C. Simonelli (1956), visibile in You Tube al [link](#). Nel 1958 fu girato il sequel *Non sono più guaglione*.

⁶² canzone di Domenico Furnò e Nino Oliviero, edizioni Accordo (Mi). Film di Giorgio C. Simonelli (1958). Il film è sessantaquattresimo fra i cento film di maggior incasso del 1957/58.

Festival del 1957: *Malinconico autunno*⁶³ e *Lazzarella*⁶⁴ di Carlo L. Bragaglia, con Alessandra Panaro, Mario Girotti, Rossella Como, Domenico Modugno.

Mentre *Lazzarella* risulta decimo nella classifica degli incassi del 1957/58 – appena sotto l’ottavo: *Poveri ma belli* – la sua performance non è replicata da *È permesso Maresciallo?*⁶⁵ (*Tuppe-tuppe marescià*), ancora di Carlo L. Bragaglia, che si rifà alla seconda classificata del *Festival* 1958, solo ottantatreesimo negli incassi dell’anno 1958/59. Non entra affatto fra i primi cento *Cerasella*⁶⁶, film per la regia di Matarazzo del 1959.

I film della Titanus, mentre hanno ancora un piede in un’ottica di sinergie ed economie produttive che sfruttano la canzone appoggiandosi sull’immaginario condiviso del suo *mito fondativo*, con l’altro sono già dentro al *musicarello*. Al quale approda presto Goffredo Lombardo, titolare della Titanus, che ne affida la regia a Ettore Maria Fizzarotti, figlio e collaboratore di quell’Armando già fra i protagonisti della “formula Amoroso”.

Nell’intertestualità fra canzone e cinema, intervengono anche i *cineromanzi*⁶⁷ che, oltre a rendere il lavoro del set ulteriormente redditizio, prolungano e moltiplicano il piacere della visione cinematografica. O la sostituiscono, per quanti non hanno facilità ad accedere a una sala cinematografica. Che non sono sempre e solo quanti vivono lì dove una sala manca, ma anche quanti non hanno sufficiente autonomia e libertà di movimento al di fuori degli ambienti domestici, come le donne e i bambini.

Anche la televisione ha il suo modo di *sceneggiare* le canzoni. Talvolta – come nella varietà – affiancando loro un balletto in tema: come con la *Lazzarella* interpretata da

⁶³ canzone di Vincenzo De Crescenzo e Furio Rendine, ed. Rendine (Na), 1957. Film coproduzione italo-spagnola Titanus-Benito Perojo, regia di Raffaello Matarazzo, 1958. Con Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson.

⁶⁴ canzone di Riccardo Pazzaglia e Domenico Modugno, ed. Curci (Mi), 1957, il film è interamente visibile in You Tube: [Link](#).

⁶⁵ canzone di Ettore De Mura, Domenico Aracri, Marcello Gigante, ed. Bideri (Na), 1958. Il film è visibile in You Tube: [Link](#).

⁶⁶ canzone di Enzo Bonagura, Ugo Pirro, Eros Sciorilli, ed. Mascotte (Mi), quarta classificata al *Festival di Napoli* nel 1959. Il film è visibile in You Tube: [Link](#).

⁶⁷ De Berti R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000; Idem (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «Bianco e Nero», 1 (fascicolo 548), gennaio-aprile 2004; Cardone L., “Il consumo paracinematografico”, in Bernardi S. (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Marsilio, Roma 2004, pp. 352-361; Morreale E. (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il castoro, Torino-Milano 2007.

Achille Togliani nella *Canzonissima* 1958⁶⁸ o, ancora, la stessa *Lazzarella* interpretata da Aurelio Fierro in *Scala Reale*⁶⁹ nel 1966. Oppure, più semplicemente, ambientandole in una scenografia teatrale stereotipata, come per le *Guaglione*⁷⁰ e *Tuppe Tuppe Marescià*⁷¹ interpretate da Gloria Christian nella *Canzonissima* 1958, o per *Indifferentemente* (canzone seconda classificata al *Festival di Napoli* nel 1963) cantata da Mario Trevi in *Scala Reale*⁷². O, ancora, sovrimponendo in trasparenza paesaggi marini e urbani alla ripresa del cantante, come con *Serenata a Margellina* (canzone prima classificata al *Festival di Napoli* del 1960), interpretata da Flo Sandon's nella *Canzonissima* dello stesso anno⁷³.

Mentre questo rimbalzare dal *Festival* alle trasmissioni televisive risente di esigenze promozionali, e di rilancio delle canzoni da poco edite, il *medley* che Mina dedica a Napoli nell'undicesima puntata (7 dicembre) della *Canzonissima* del 1968 ci mostra una centralità dello spettacolo televisivo, e un legame assai minore alle esigenze delle industrie musicali. Dopo una coreografia di Gino Landi⁷⁴, in evidente omaggio a *Carosello Napoletano*, Mina, in costume d'epoca, mentre sta per essere ritratta in una fotografia (altra evidente citazione: della scena della Loren in *Carosello Napoletano*) intona *Te voglio bene assaje*. La cantante continua poi su un palcoscenico di varietà, e con rapidi cambi d'abito e di trucco, con le macchiette *L'automobile*, *'O rimedio*, *Bellezze al bagno* e *Il balbuziente*. Finisce con *La Danza* di Rossini, circondata da tutto il corpo di ballo che si esibisce in una tarantella, su una coreografia di Gino Landi. Siamo evidentemente fuori dalla cronaca – e, d'altra parte, sta per uscirne anche il *Festival di Napoli* e, con lui, il sistema produttivo della musica napoletana – per entrare nella storia. O, meglio, dato il carattere del tutto astorico che a questa “storia” si attribuisce, nel *mito*.

Attraverso il filtro della *transmedialità* e dell'intertestualità è, però, possibile leggere anche altri cambiamenti.

⁶⁸ [Link](#).

⁶⁹ *Scala Reale* è il titolo che assume *Canzonissima* nel 1966. Il presentatore è Nino Taranto. Il frammento è visibile in You Tube: [Link](#).

⁷⁰ [Link](#).

⁷¹ [Link](#).

⁷² [Link](#).

⁷³ [Link](#).

⁷⁴ La sequenza è visibile in You Tube: [Link](#).

Non c'è transmedialità che non incorpori il lavoro e la competenza degli attori del consumo, che devono essere inclini ad arricchire di senso e a moltiplicare le “letture” dei prodotti culturali e capaci di connetterli intertestualmente.

Nel periodo “classico”, quando la diffusione delle canzoni era legata all’*interpretazione* dal vivo e alla transmedialità obbligata dello spartito, con tutto il suo apparato peritestuale e paratestuale, il percorso che conduceva una canzone al successo coincideva anche con un processo di *modellamento sociale*⁷⁵ dei testi e delle melodie, che si compiva fra ascolti dal vivo, ambientazioni da varietà, letture di libri, giornali, riviste, fascicoli di Piedigrotta.

I *Festival* – quello napoletano, ma anche quello di Sanremo – sembrano invece rappresentare un punto di snodo fra la prevalenza della scrittura e dell’interpretazione musicali e la rigidità del disco.

La canzone, nata come forma transculturale⁷⁶, nei *Festival*⁷⁷ simula ancora – nelle doppie interpretazioni e nella diversità delle orchestrazioni e degli arrangiamenti – il suo percorso nel “consumo produttivo”: da una bocca all’altra, da uno strato sociale all’altro, da una lingua, un gruppo, un’occasione sociale, un luogo, all’altro/a.

Quando, però, il prodotto musicale non coincide più con lo spartito, e il disco – da registrazione di una performance dal vivo – comincia a diventare sempre più chiaramente non solo «una creazione originale, che non riproduce nulla di preesistente»⁷⁸ ma anche un modello per esecuzioni dal vivo sempre più standardizzate, il circuito dei dispositivi sociali e comunicativi *partecipativi* di creazione, circolazione, condivisione, trasmissione, e il lavoro dei pubblici nel coprodurre la *merce* culturale – la “parte sommersa” di comunicazione sociale che sorreggeva, in maniera ben *evidente* prima dell’inizio del “secolo breve”, l’iceberg della canzone napoletana⁷⁹ – cominciano ad assumere, quanto meno, caratteristiche nuove⁸⁰. I nuovi *media di massa* (così come

⁷⁵ Stazio M., *L'essenziale è invisibile agli occhi*, pp. 145 e segg.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Come già accennato, anche a Sanremo, fino al 1970, il regolamento prevede che le canzoni siano affidate a interpreti connotati da stili differenti e, talvolta, anche non italiani (da Luis Armstrong a Roberto Carlos, Sacha Distel, Wilson Pickett, Dionne Warwick, Sonny and Cher, Connie Francis e Marianne Faithfull).

⁷⁸ Prato P., *Suoni in scatola. Sociologia della musica registrata, dal fonografo a internet*, Costa & Nolan, Milano 1999.

⁷⁹ Stazio M. (2012), *L'essenziale è invisibile agli occhi*, cit., pp. 126-164.

⁸⁰ Salvatore Palomba, aderendo ancora alle formulazioni “mitiche” tipiche della “storiografia” della canzone (*La Canzone Napoletana, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli 2001), così si esprime, in relazione

una volta erano chiamati) modificano, e molto profondamente, la *partecipazione* dei pubblici. Anche se – ovviamente – non la eliminano perché il consumatore continua a essere chiamato ad interconnettere produttivamente le fruizioni di cinema, riviste, radio, televisione e fotoromanzi e ad intersecarli con l’immaginario condiviso del *mito fondativo* della “canzone napoletana”.

Tuttavia, il “lavoro del pubblico”, nella nuova pervasività dei media elettrici, pur avendo probabilmente analoga imponenza quantitativa rispetto al passato, comincia a diventare sempre più «silenzioso e invisibile»⁸¹.

Prospettive di studio essenzialmente mediacentriche e attestate sul breve periodo e, più ancora, ipotesi centrate sull’industria culturale come mero strumento di omologazione “ideologica”, non hanno letto l’“attività” dei pubblici se non come *semiotic power* (che si pone, a ben guardare, in contrapposizione altrettanto ideologica all’ipotesi apocalittica e cospirativa).

Da quando il lavoro dei *media consumers* sta ricominciando a mostrarsi ai nostri occhi «rumoroso e pubblico»⁸² diviene sempre più urgente adottare modelli teorici adeguati, ed una prospettiva storica di medio periodo⁸³.

3. Napoli eterna canzone

Che a Napoli – dal dopoguerra fino agli anni Settanta – vada in scena uno scontro potente, che dilania il corpo sociale non meno che le coscienze individuali, fra tensioni modernizzatrici e “globalizzatrici” e pulsioni di resistenza al nuovo, non è una novità. Nuovo non è neppure l’uso dell’apparato “mitologico” della canzone allo scopo di elaborare i traumi di un momento di passaggio⁸⁴.

all’apparente interruzione del “lavoro dei pubblici” sulle canzoni napoletane: «La formula festival ovviamente non dà – pur con i suoi strombazzamenti – garanzia di successo, come si nota anche per Sanremo, e – a mio parere – non è particolarmente adatta alla canzone napoletana, che ha bisogno di prendere, come un buon vino, forza e vigore nelle strade e nei vicoli di Napoli, prima di diffondersi eventualmente per il mondo».

⁸¹ Jenkins H., *Convergence Culture*, cit. pp. 18-19.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Cfr. Stazio M., *L’essenziale è invisibile agli occhi*, cit., pp. 178-190.

⁸⁴ Cfr. Stazio M., *Osolemio*, cit., pp. 185 e seg.

In effetti, mentre a livello *linguistico-musicale* la continuità delle canzoni dell'epoca festivaliera con quelle *classiche* del periodo digiacomiano è, al momento, ancora tutta da indagare, quel che è certo è che fra gli elementi di *continuità* fra la canzone *fin de siècle* e i moderni prodotti discografico-televisivi vi sono proprio il discorso sulla “natura” della canzone e le argomentazioni che lo sostengono. Che continuano a muoversi nel solco della narrazione “mitologica” fine ottocentesca, e a definire *la canzone* come un frutto del suolo e del clima – un prodotto “naturale” che non conosce, e non deve conoscere, modificazioni dall'azione della storia⁸⁵ – in maniera tanto fortemente determinata da sconfinare nell'*ideologia*, nel senso gramsciano di “concezione del mondo”.

Un esempio per tutti, le raccomandazioni del M^o Cioffi, durante la *Tavola rotonda sui guai della canzone napoletana*⁸⁶:

(...) occorre conservarle quella schiettezza e quell'originalità che le vengono dalla melopea di tipo ellenico e dal sentimento mediterraneo, due elementi che sono connaturali al nostro clima e alla nostra storia (...)

La specializzazione giornalistica tutta partenopea di “esperto di canzone napoletana” rientra nei – e nello sfruttamento dei – fenomeni di resistenza, basati sull'esaltazione dell'identità napoletana e della sua alterità e irriducibilità ai fenomeni di omologazione e globalizzazione. E la strumentazione storico-critica e i quadri interpretativi che utilizza, ed entro i quali riconduce il fenomeno, rimangono – negli anni Cinquanta/Sessanta – gli stessi elaborati oltre un cinquantennio prima⁸⁷.

La canzone – essenza che ingloba tutte le possibili apparenze “canore” in qualche modo riconducibili alla città, vuoi per l'uso del dialetto, vuoi per l'adozione di formule riconoscibili – vive un'esistenza perennemente minacciata.

I rischi sono riconducibili essenzialmente alla “industrializzazione” (che nella canzone si rivela come “interessi economici” e “speculazioni”) e alla “modernizzazione”, che cambia il volto della città stravolgendone la fisionomia ma, soprattutto, insidiando l'“anima napoletana”.

⁸⁵ Cfr. Stazio M., *Parolieri e paroliberi*, cit., p. 24-49.

⁸⁶ il 3 aprile 1963, al Circolo della Stampa, Napoli.

⁸⁷ Stazio M., *Osolemio*, cit. pp. 185- 280.

Per una città in cui, come scrive Corrado Alvaro: «non si sente parlare che del passato»⁸⁸, la pubblicistica, nella malinconia commemorativa che la caratterizza, mette in scena un *combattimento* ambientato «nella giungla sempre più fitta di interessi e prevenzioni, di ignoranza, speculazione e malafede che gravano e si moltiplicano ogni giorno di più sulla canzone napoletana»⁸⁹.

Il *Festival* – nelle sue evidenti *discontinuità* con la tradizione – è, ancora una volta, il luogo ideale dove ambientare questo conflitto: la scena di un doppio *tradimento* di una *tradizione* nella cui “età dell’oro” convivono, coerentemente con le “mitologie” ottocentesche⁹⁰, l’anima “colta” digiacomiana e quella “popolare” folklorica⁹¹.

Il che consente ai “puristi” di ricordarlo, in tempi ancora recenti, come «una manifestazione che era diventata dannosa per la canzone napoletana»⁹².

L’esigenza di catturare l’attenzione del pubblico in pochi minuti e quella di farsi comprendere dalle giurie dislocate in tutta Italia, formate da non napoletani, “annacquarono” sempre più le canzoni dei festival. I testi diventarono sempre più pieni di quei collaudati luoghi comuni vicini all’idea che, probabilmente, gli “italiani” si fanno di Napoli, e le musiche cercavano di essere sempre più in linea con le mode della musica leggera nazionale. Le canzoni dei festival inaugurarono quel fenomeno di banalizzazione e normalizzazione dell’immagine di Napoli gradita al mercato, che poi la televisione e anche certa letteratura avrebbero continuato a riproporre fino a oggi»⁹³.

Anche la *passione* per le canzoni è al centro di un conflitto.

C’è, sicuramente, un *mainstream*, che trova riscontro fedele ed entusiasta in centinaia di migliaia di appassionati, con fenomeni che oggi chiameremmo di *fanship*.

C’è, tuttavia, una minoranza che si esprime in maniera aspramente critica verso questa forma musicale, in tutte le sue manifestazioni ed epifenomeni.

⁸⁸ Chiamato a Napoli da Achille Lauro nel 1947 a dirigere “Il Risorgimento”. La citazione è da *Quasi una vita*, Bompiani, Milano 1950; Premio Strega 1951.

⁸⁹ Antonio Pugliese, *Introduzione* a Sarno G., *Una cartolina da Napoli*, cit. Pugliese è l’autore dei testi di *Vurria*, canzone vincitrice del *Festival* 1958, e de *Il mare* grande successo di Sergio Bruni al festival di Sanremo del 1960.

⁹⁰ Cfr. M. Stazio, *Parolieri e paroliberi*, cit. e Idem, *Osolemio*, cit.

⁹¹ Anche questa tematica del *tradimento* denuncia una incomprensione – oltre che della storia e della natura delle canzoni napoletane – anche del processo di nascita e affermazione della televisione. A questo proposito si veda Abruzzese A., *Lo splendore della Tv*, Costa & Nolan, Genova 1995.

⁹² Palomba S., *La Canzone Napoletana*, cit.

⁹³ *Ibid.*

Così, mentre dal punto di vista dei primi ogni “cambiamento” nella canzone equivale più o meno a un sacrilegio, gli “altri” interpretano la passione per i *Festival*, per le Piedigrotta, per le *sceneggiate* e per i loro “divi” nella categoria delle *resistenze/ritardi culturali*.

Per la verità, la cultura “progressista” elide quasi definitivamente l’oggetto-canzone (con tutti i suoi annessi e connessi) dai possibili campi d’indagine e di discussione “seria”.

In parte, c’è da considerare la carenza di strumenti utili ad affrontare le canzoni napoletane che, all’epoca potevano essere comprese essenzialmente in due categorie interpretative: *cultura popolare e industria culturale*.

Popolari, almeno nel senso che Gramsci attribuisce al termine, le canzoni potrebbero essere considerate poiché «dal popolo adottate» in quanto qualcosa in esse, o con esse attinente, era conforme «alla sua maniera di pensare e sentire»⁹⁴.

Industriali – nate, cioè, esclusivamente da esigenze economiche discografiche, e scritte persino da autori non-napoletani, come le canzoni sono, invece, accusate di essere anche e soprattutto dalla pubblicistica *mainstream* – esse appaiono chiaramente nel *Festival* e in tutte le forme in cui le declinano le industrie culturali.

Citando la distinzione formulata da Ermolao Rubieri, Gramsci aggiunge che ciò che distingue un canto come popolare è «il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale»⁹⁵.

La cultura progressista del periodo non s’interroga, allora, sui significati di quella forma di “resistenza culturale”⁹⁶ rappresentata dall’attaccamento della maggioranza dei napoletani alle canzoni, ai divi e alle mitologie della Piedigrotta e del Festival, probabilmente perché essa *non si manifesta in maniera oppositiva*. Anzi, si offre alle forze della conservazione, che la utilizzano e promuovono e, infine, la spendono perché dia i suoi frutti concreti, monetizzandosi «nelle somme di pubblico denaro che ottiene e che trasforma in opere pubbliche appariscenti»⁹⁷.

⁹⁴ Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, p.220.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Per un’interpretazione dell’innegabile resistenza di alcune forme culturali tradizionali – di solito affrontate alla stregua di “sopravvivenze irrazionali” – come resistenza alla proletarizzazione che lo sviluppo industriale porta con sé, vedi: Gribaudi G., *Mediatori. Antropologia del potere democristiano nel Mezzogiorno*, Torino 1980.

⁹⁷ Sono parole di Massimo Caprara, cit. in Corsi E., *Napoli Contemporanea*, Napoli 1995, p. 48.

Ma un altro motivo di questo interesse mancato è probabilmente colto da Pier Paolo Pasolini, quando scrive: «Non poteva essere altrimenti, e quindi non è il caso di recriminare: ma è veramente un peccato che De Martino anziché occuparsi della cultura popolare della Lucania non si sia occupato della cultura popolare di Napoli. Del resto nessun etnologo o antropologo si è mai occupato, con la stessa precisione e assolutezza scientifica usata per le culture popolari contadine, delle culture popolari urbane. È inconcepibile uno studio come quello dedicato da Levi-Strauss ad alcuni piccoli popoli selvaggi – isolati e puri – per il popolo di Napoli, per esempio. L'impurezza delle «strutture» della cultura popolare napoletana è fatta per scoraggiare uno strutturalista, che, evidentemente, non ama la storia con la sua confusione»⁹⁸.

Se la cultura popolare napoletana è “impura”, lo è doppiamente quella legata alle canzoni, alle Piedigrotta, ai *Festival*, vicina com'è ai valori della merce, del mercato, del consumo, del denaro, dell'industria.

Dunque, quello napoletano non è popolo “puro” e incontaminato. E non è nemmeno *proletariato* in un'epoca in cui – come scrive ancora Pasolini – «l'alternativa è monopolizzata dalla «coscienza di classe» proletaria (che detesta i sottoproletariati e quindi, borghesemente, le «culture popolari» verso cui non ha mai espresso una politica decente)»⁹⁹.

La sua adesione o la sua passività alle politiche reazionarie, la sua propensione allo scambio clientelare, sono, agli occhi dei “progressisti”, le caratteristiche di «una plebe decaduta, che impronta della sua caratteristica corruzione tutta la vita cittadina. (...) Dai tempi dei Borboni a quelli di Giolitti e di Mussolini, le classi dominanti hanno sempre cercato, a Napoli, di servirsi di questo strato sociale (del quale esse hanno assimilato, del resto, molte delle caratteristiche di corruzione), contro ogni movimento progressivo»¹⁰⁰.

E se le canzoni – intese come parte di una cultura “popolare” – sfuggono alle categorie interpretative del periodo, non si può dire che queste siano in grado di affrontarle come manifestazioni *industriali*.

⁹⁸ Pasolini P. P., *Gli uomini colti e la cultura popolare*, in *Il Tempo*, 22 febbraio 1974, ora in *Scritti Corsari*, Milano 1975, p. 234.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 239

¹⁰⁰ Sereni E., in *«Stato Operaio»*, 1938, ora in Rea E., *Mistero Napoletano*, Einaudi, Torino, 1995, pag.74.

In quanto espressioni dell'industria editoriale e discografica, le canzoni del *Festival* napoletano sono accomunate a quelle di Sanremo – e alla nascente televisione, ai suoi linguaggi e generi – nella categoria di volgari idiozie, e liquidate frettolosamente da una intellettualità offesa in tutti i suoi valori e arroccata nella difesa di una qualità e di una organizzazione del lavoro intellettuale lontanissime dai valori della produzione.

Alla cultura e alla politica napoletane, poi, le canzoni (quelle del *Festival*, delle Piedigrotta, delle trasmissioni radiofoniche, dei film e della televisione) offrono ulteriori motivi di ripudio frettoloso e, talvolta, imbarazzato. Esse sono rifiutate innanzitutto come segmento-simbolo di una *politica d'immagine* che ha tra i suoi fini dichiarati la *promozione turistica* della città e che assume musiche e versi – «emblematici di Napoli e della “napoletanità” e del vivere felice di questa terra, di quest'aria, di questo mare»¹⁰¹ – come ambasciatori nel mondo delle bellezze napoletane. Della politica, insomma, che vide Achille Lauro protagonista indiscusso.

4. 'O Comandante

Ci scontriamo così, in questa nostra scorreria preparatoria a una futura analisi dei contesti produttivi e di consumo della canzone partenopea degli anni Cinquanta/Settanta, con una seconda lacuna storiografica: quella relativa al “fenomeno Lauro” e alla sua prodigiosa ascesa. *L'imprenditore Lauro* è assente dalla storia dell'imprenditoria, ed appaiono carenti anche le analisi delle sue politiche e del consenso che riscossero per circa un ventennio.

Se è impossibile occuparsi di canzone napoletana nel dopoguerra senza in qualche modo trovarsi a fare i conti con l'innegabile uso che Achille Lauro fece dell'armamentario piedigrottesco, della canzone e dei suoi *parafernalia*, questo non è, ovviamente, il solo motivo che dovrebbe spingerci a fare i conti con questa parte rimossa della storia. Il successo che Lauro ottenne con le sue strategie di consenso – che è, probabilmente, la più potente fra le ragioni che spinsero i “colti” a escludere le canzoni dagli argomenti

¹⁰¹ Artieri G., *Una cartolina da Tokyo*, in Zanfagna M. (a cura di), *Napoli: Parole e Musica*, Napoli s.d., cit. in Corsi E., *Napoli Contemporanea*, cit. p. 42.

meritevoli di analisi approfondita – ci avverte che non è prudente continuare a liquidare sbrigativamente Lauro, la sua stagione, la sua politica, la sua cultura.

Tanto più oggi, quando la figura del *Comandante* ha ormai rivelato di appartenere a – e precisare un – *modello populista italiano* del quale stiamo ancora vivendo gli esiti.

Ciò ci apparirà tanto più evidente osservando le caratteristiche della personalità e della storia di Achille Lauro, a partire dagli intrecci fra economia e politica e dall'origine imprenditoriale – ma di una imprenditoria “corsara”, «che non ha nulla a che vedere con gli Agnelli o i Pirelli, con le grandi famiglie del capitalismo storico italiano»¹⁰² – e il corto circuito fra pratica della politica per la salvaguardia del patrimonio privato¹⁰³ e l'uso del patrimonio privato per mantenere il potere politico.

Non secondaria, poi, l'importanza attribuita al possesso o al controllo delle fonti e delle forme dell'informazione (sin dal 1942 Lauro rileva metà delle azioni dei tre principali giornali napoletani: *Il Mattino*, *Corriere di Napoli*, *Roma*) e l'attenzione ai media audiovisivi.

A ciò si unisca una concezione patrimoniale della cosa pubblica e la visione della politica come la sede di legami e obbligazioni di tipo personale. Non ultime, la capacità di praticare i territori e le forme del divertimento, dello spettacolo, del consumo; l'*essere-in* il mondo dei gusti, dei desideri e dei sogni di coloro ai quali chiede consenso. Come testimonia il coinvolgimento diretto nel gioco del calcio, che è passione, ma anche forma di dominio e cassa di risonanza per la popolarità personale. Il calcio come metafora del combattimento, che il “capo” sostiene, alla testa della sua squadra, dei suoi tifosi, del suo *popolo*, con la sua *passione* e il peso dei suoi soldi (si veda l'episodio di Hasse Jeppson, il calciatore acquistato per la cifra più alta che si fosse mai spesa fino a quel momento)¹⁰⁴. E, ancora, l'ossessione/ostensione del “corpo”: le mille conquiste femminili, il sovrumano, mitico e insaziabile vigore sessuale, le sproporzionate dimensioni virili, la prestanza fisica esibita ricevendo i collaboratori, ogni giorno, di buon mattino, completamente nudo, tra ginnastica e massaggi, flessioni e frizioni.

¹⁰² Abruzzese A., *Elogio del tempo nuovo. Perché Berlusconi ha vinto*, Costa & Nolan, Genova 1994, p. 50.

¹⁰³ La decisione di Lauro di scendere in politica è, in origine, dettata dall'esigenza di salvare la sua flotta.

¹⁰⁴ “[La Settimana Incom](#)” 01207, 09/02/1955, Calciatori in vetrina.

Infine, la “discesa in campo” per «salvare l'Italia dallo scivolare lentamente ma irrimediabilmente verso quello stalinismo che è la forma di governo tipica del marxismo»¹⁰⁵.

Pare, insomma, che Lauro inauguri un *laboratorio politico di nuove forme di potere*, raccogliendo alcuni tratti del fresco esempio mussoliniano ma, anche, inserendo apporti del tutto personali e peculiari. E pare, inoltre, che questo modello abbia trovato di recente fortunatissimi epigoni¹⁰⁶.

Nello stesso tempo, i suoi oppositori inaugurano e coltivano peculiari forme d'incomprensione delle nuove forme della politica e della comunicazione, non che della forma e della sostanza delle nuove direttrici dell'industrializzazione.

Il meridionalismo di riviste come *Nord e Sud* o *Cronache meridionali* – schierate su opposti versanti politici, ma entrambe in opposizione e in polemica con l'amministrazione laurina – il risorgente connubio tra cattolici e destra, il meridionalismo querulo e querimonioso ed il suo uso populistico, sembrano tutti avere un “punto cieco” proprio nei confronti dell'uso laurino dell'armamentario “ideologico” messo a disposizione dalla canzone napoletana.

Ma neppure la storiografia, nonostante il tempo trascorso, sembra più attrezzata.

Trovo molto indicativo, ad esempio, il fatto che – rievocando quel periodo – si spendano pochissime parole sul come e perché sia possibile ottenere cose come voti, potere, sostegno politico, scambiandole con luminarie, canzoni, fuochi artificiali.

Il duraturo successo di Lauro è di solito analizzato e spiegato in relazione alle politiche nazionali, agli interessi economici cittadini che favorisce, ma quando si arriva al problema del *consenso*, di quel popolo che crede, che sostiene, vota Lauro e che ancora oggi lo ricorda, ci si appella al *panem et circenses* o, più napoletanamente, al *feste, farina e forca* di borbonica memoria. Si ricorre alla “naturale” propensione del popolo a farsi abbindolare, a cedere il suo potere sovrano in cambio di soddisfazioni effimere e illusione, a «tutto sopportare di fronte a un po' di «acqua e farina, a qualche

¹⁰⁵ Lauro A., *La mia vita, la mia battaglia*, Napoli 1958, cit. in Allum P., *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino 1975, p. 353.

¹⁰⁶ Ungari A., “Prima e oltre Berlusconi. Il caso di Achille Lauro”, in *Rivista di Politica*, n. 2, 2011, 103-18.

enfatica requisitoria antinordista, e soprattutto di fronte a qualche vittoria della squadra di calcio che il *Comandante* non mancava mai di sfruttare in senso auto-celebrativo»¹⁰⁷.

In quegli anni inizia, infatti, una tradizione interpretativa che, ancora nel 2008, consente di leggere il legame tra Lauro e le canzoni meramente come una “copertura” d’interessi politico/economici:

*...il populismo e la demagogia dei nuovi affaristi utilizzano la canzone napoletana, ormai identificata esclusivamente con la festa di Piedigrotta (e poi con il televisivo Festival di Napoli), come copertura folkloristica all’incontrollato sviluppo del Vomero, di Fuorigrotta, di Posillipo e all’edificazione di giganteschi casermoni di edilizia “popolare” nella zona del Mercato e di Forcella*¹⁰⁸.

E, invece, uno dei sensi riposti della storia napoletana degli anni Cinquanta sarebbe da cercare, appunto, nel come e *perché* l’elettorato abbia *scelto* Lauro: con la sua trivialità, le sue Piedigrotta, le sue ipotesi di sviluppo turistico e industriale fatte di Casinò, gruppi folkloristici e Festival cinematografici.

In effetti, pare che egli possedesse una straordinaria capacità di essere partecipe e in sintonia con le “ragioni dell’immaginario” napoletano, un innegabile talento nel sentire, eccitare, conquistare, ed eventualmente volgere a suo vantaggio, quelle «ragioni del cuore» che la ragione non conosce, ma a volte riconosce istintivamente e, altrettanto istintivamente, inserisce nei suoi piani¹⁰⁹.

Quest’aspetto della sua politica nasce nell’appartenenza del sindaco-padrone alla cultura e all’immaginario popolari, e ha certamente *anche* fini di consenso. E di consenso ne ottiene molto.

Eppure, fra gli anni Cinquanta e Settanta, una riflessione critica profonda su questi aspetti della politica laurina – che, pure, sarebbe stata politicamente e culturalmente opportuna – non entra nei “salotti buoni”, se non per essere liquidata sbrigativamente.

¹⁰⁷ Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 328.

¹⁰⁸ Vacca G., “Canzone e mutazione urbanistica” in Careri E., Scialò P. (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, cit., p. 445-6.

¹⁰⁹ Sull’uso “politico” e strumentale dell’immaginario molto si è detto e scritto. È bene, però, introdurre in quest’ambito una nota di dubbio sulla natura *cosciente*, preordinata e finalizzata, di queste operazioni. Si veda, in proposito: Elias N., “Famiglia, gruppo, stato, società”, in *Prometeo*, a. I, n.4, di. 1983.

La cultura napoletana – quella che riconosce la sua genealogia politica e culturale e i suoi punti di riferimento nella parte più nobile della cultura europea, quella che non accetta e combatte il degrado in cui la plebe decaduta e corrotta e i suoi corruttori politici e culturali hanno trascinato la città, quella per cui la miseria materiale e morale dei concittadini rappresenta quotidianamente una pena e una sconfitta – non sente il bisogno di attrezzarsi politicamente e culturalmente alla pratica e all’analisi dell’immaginario popolare e dell’industria culturale che lo nutre. Rifiuta, cioè, di accettare il terreno di scontro proposto dall’avversario, da quella parte della città in cui non si riconosce e non vuole riconoscersi. Una ripulsa che, probabilmente, ha le sue radici nell’oscuro sentimento che praticare il terreno dell’altro sia un modo di ammettere «di aver ceduto al suo potere, di essere stati sconfitti dalla parte avversa»¹¹⁰. La paura è quella «di cadere oltre la frontiera che si è costruita come difesa e al di là della quale non si vuole spingere lo sguardo»¹¹¹.

Uso le parole che Alberto Abruzzese ha usato nel 1994 per spiegare: *Perché Berlusconi ha vinto*. Lo scontro che ha contrapposto e contrappone Berlusconi alla sinistra – e lo strano incantamento del quale la sinistra pare essere vittima nella sua incapacità di praticare il terreno berlusconiano ma, anche, di mantenere una sua autonomia dalle argomentazioni e dalle logiche dell’avversario – è, infatti, definito da Abruzzese come «immerso nel vissuto interiore, piuttosto che negli accadimenti esterni», mettendo «in contrapposizione il rimosso, il non detto, il magma di un senso di appartenenza diverso da quello storico dei partiti e dei movimenti». Ma più importante – e maggiormente applicabile al campo che qui interessa – è l’accento messo sul fatto che in questo tipo di scontri «l’altro – il nemico – è anche il nostro doppio, il nostro specchio; la nostra virtuale proiezione».

Nel *nemico* si proiettano lo sbigottimento e le lacerazioni di chi in qualche modo si riconosce – sia pur deformato – nello specchio che l’altro gli porge, coglie con paura il fascino dei suoi argomenti, e si sente debole rispetto alla forza e alla libertà di chi può usare – come «splendide armi da guerra» – ragioni che egli ha paura di scoprire nelle profondità della sua zona oscura. Oblio, dimenticanza, rimozione fanno parte della «dialettica di un pensiero timoroso, che si traduce in rifiuto e tuttavia mostra di essere

¹¹⁰ Abruzzese A., *Elogio del tempo nuovo*, cit, p. 44.

¹¹¹ *Ibid.*

affascinato – cioè oggettivamente rapito – nella stessa rete di sostanze vissute dal nemico».

Gli avversari «albergano nella stessa esperienza, si riconoscono nemici perché vivono nella stessa dimensione»¹¹².

È esattamente ciò che traspare nelle parole di *Mistero Napoletano* che Ermanno Rea – dopo aver ricostruito lo scontro che oppose i vertici napoletani del PCI a Guido Piegari e ai giovani del Gruppo Gramsci sui temi del meridionalismo¹¹³ – dedica alle *Feste di Napoli* del 1955:

*Che città insopportabile concorremmo a fare di Napoli: noi, con il nostro meridionalismo strapaesano, un po' snob, così struggentemente piccolo borghese, con il suo insanabile disprezzo per il vicolo, il Lumpenproletariat, i nostri avversari, con il loro borbonico entusiasmo per il turismo, per il Casinò e le mandolinate in piazza*¹¹⁴.

È, forse, la prima volta – nella letteratura napoletana su Napoli – che si ammette una radice comune fra le due città che si affrontano quotidianamente.

Due meridionalismi, quelli rievocati da Rea, che sembrano convergere nella logica di «strappare elemosine varie, contributi, incentivi e leggi speciali, ma con il risultato non soltanto di non debellare i mali storici del Sud ma di aggravarli fomentando particolarismi, appetiti, parassitismi, rivalità»¹¹⁵. Ma, soprattutto, comunemente radicati in una logica di contrapposizione fra nord e sud, confermata anche dallo «sforzo assai significativo di elaborare un concetto o una nozione di «napoletanità» e di riflettere su di esso»¹¹⁶ compiuto dalla parte «più fine e colta della tradizione napoletana, insospettabile di qualsiasi gratuita o equivoca inclinazione al passato»¹¹⁷.

¹¹² Tutte le espressioni messe fra caporali, ove non altrimenti specificato, sono tratte da Abruzzese A., *Elogio del tempo nuovo*, cit. p. 45 e *passim*.

¹¹³ Questi ultimi ponevano la questione meridionale all'interno della necessità di un rinnovamento generale dell'assetto nazionale, in contrapposizione con le posizioni del PCI. Quest'ultimo, nel loro giudizio, era «caduto su posizioni "salveminiiane" ad opera dei compagni Amendola, Grieco, Alicata ed altri» con il grave pericolo «che rinasca una contrapposizione Sud-Nord, per questa politica meridionalistica che viene seguita, compromettendo così l'unità d'Italia» (da un documento del marzo del 1954, dell'Ufficio Quadri della federazione napoletana del PCI, citato da Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 272).

¹¹⁴ Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 327.

¹¹⁵ Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 270.

¹¹⁶ Su una sorta di radice comune – il senso di una profonda antinomia fra Nord e Sud – che lega politiche e culture cittadine, cfr. Giuseppe Galasso, *Napoli*, cit. p. XXXVI.

¹¹⁷ *Ibid.*

Non siamo qui, ovviamente, per giudicare il meridionalismo di quegli anni: non è questa la sede, non sono questi gli strumenti e le fonti per farlo. Il libro di Rea – del resto d’impianto narrativo e di molti anni posteriore ai fatti narrati – ci serve soltanto per ricostruire un *sentimento*.

E, in questo libro, la parte sulle *Feste di Napoli* del 1955 culmina in una rievocazione della Piedigrotta.

*Chi l'aveva mai vista una Piedigrotta così? Il popolino andò in visibilio, una volta tanto in sintonia con una fetta considerevole di borghesia e anche di proletariato. Per quindici giorni la città fu tutta un ardere di luminarie e fuochi d'artificio, tutta un risuonare di canzoni, trombette, tamburi, grida*¹¹⁸.

Una festa che vede i protagonisti del libro, attivisti e funzionari del Partito Comunista, vagare travolti, attoniti, imbarazzati, muti e senza meta, per le strade animate della città. Difficoltà a parlare, mancanza di direzione: la città e la sua festa sono subite, errare in esse è un cammino tormentoso – una *passione* – che si affronta dolorosamente ma intensamente, e in maniera inadeguata.

Passione: è un termine che descrive molto bene il rapporto fra la città e i suoi abitanti, una città sofferta e amata con eguale rabbia, soprattutto da quanti vorrebbero cambiarla. Ed è questa *passione*, probabilmente molto più del meridionalismo che pure ad essa fa capo, la radice comune che stiamo cercando. Le canzoni – o meglio *la canzone*, come sempre quella napoletana viene chiamata, facendola assurgere al rango di categoria – è un simbolo della città per tutte le sue parti¹¹⁹. E tutti i simboli «ricorrono anche a ciò che di più profondo abita nel sentimento della società, al sentimento di origini comuni»¹²⁰. Scelta come bandiera da una delle parti in lotta, assume un ruolo di centralità anche per l’altra parte. Come una bandiera è operabile e viene usata: si può esporre, onorare, disonorare, profanare, catturare. Ma rimane un

¹¹⁸ Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 328. “[La settimana Incom](#)” 01297 del 15/09/1955 documenta questa edizione di Piedigrotta. Alla quale si affianca un tentativo di rivitalizzare la festa come momento promozionale di nuove canzoni, come documenta “[La settimana Incom](#)” 01297 del 15/09/1955.

¹¹⁹ Sul processo d’identificazione fra città e canzoni cfr. Stazio M., ‘*Osolemio*, cit.

¹²⁰ Abruzzese A., *Elogio del tempo nuovo*, cit, p. 62.

feticcio, del quale pare impossibile sospettare una radice storico produttiva, al di là della sua «certezza sensibile» come quella di un *dato* di natura¹²¹.

5. Canta Napoli!

Un tratto importante, ma poco considerato, dell'investimento laurino sulle canzoni, sulle Piedigrotta, sul Festival, è quello che le inquadra in un'ipotesi di rilancio di quell'industria turistica che la guerra e il conseguente degrado urbano avevano praticamente azzerato.

L'opzione in favore di una tradizione melodica che ha tanta parte nell'immaginario internazionale sulla città non mira soltanto al "consenso" interno ma, in qualche modo si dirige verso l'esterno della città – ai «forestieri e stranieri in visita»¹²² e a quelli che si spera di attirare. Pare rientrare, inoltre, in un più complessivo progetto di "industrializzazione leggera", argomento frattale che chiama in causa cultura industriale e cultura politica; politica industriale, politica culturale e politiche della cultura.

Come abbiamo visto, alcune forme di resistenza e localismo intorno al *Festival della Canzone Napoletana* possono essere interpretate come espressioni della volontà di "mantenere" in città la produzione di valore economico.

La produzione dei contenuti e le forme distributive del *Festival* sono ormai quasi interamente delocalizzate. L'amministrazione comunale, e il *Comandante* in persona, però, non fanno mancare mai appoggio, promozione, cornice alla manifestazione, nella convinzione che essa rappresenti – oltre che una fonte di guadagni per le industrie della cultura e dello spettacolo locali, e più che una occasione di *introiti turistici* diretti – un elemento *promozionale* per l'*immagine* della città.

I *Festival* – che nel calendario non hanno una collocazione precisa – rientrano però sempre, almeno finché Lauro è saldamente al potere nell'amministrazione cittadina, in quelle *Feste di Napoli* che da maggio a ottobre (in alcuni anni persino da aprile a novembre) l'assessore alle finanze Antonio Limoncelli dirige alacramente e finanzia con un "contributo obbligatorio" del due per cento sui mandati che il Comune paga a

¹²¹ L'allusione è qui, evidentemente, alla polemica di Marx con Feuerbach, nell'*Ideologia Tedesca*.

¹²² Conca P. (a cura di), *Le "feste di Napoli" 1956*, Napoli 1957, p. 12

fornitori e appaltatori. Le *Feste* sono enormi contenitori in cui entra di tutto: dalla *Primavera Napoletana della Prosa* alle regate veliche, dalle sfilate di moda ai concorsi ippici, dalla festa del *Monacone* alla Sanità e della Madonna del Carmine ai rally motonautici, fino alle sfilate dei carri di Piedigrotta, ai concorsi dei vestitini di carta e alle canzoni in piazza.

Esse non mancano di sostenere un importante segmento dell'economia cittadina – lo spettacolo dal vivo, settore di antica e alta tradizione espressiva, organizzativa, economica – e nello stesso tempo hanno un fine turistico dichiarato, di «attrazione per il movimento dei forestieri e stranieri in visita alla nostra Città, e per determinare il prolungamento del loro soggiorno»¹²³.

Pare, insomma, che le politiche laurine siano contrassegnate, tra l'altro, dall'individuazione di un *fattore di differenziazione* nella complessa relazione tra *identità*, come fenomeno emergente dal sistema complesso cittadino, e *immagine* come risultante di processi e di attività culturali. E noi oggi sappiamo come questo sia fattore indispensabile, in strategie di *vantaggio competitivo* per il prodotto turistico (Napoli) e per beni e servizi differenziati da “marchio di origine”.

Probabilmente, l'amministrazione laurina non avrebbe saputo esprimersi così forbitamente e consapevolmente. Ma l'esistenza di un progetto turistico-culturale di questo tipo è evidente: tanto nelle espressioni dell'amministrazione, quanto nella veemenza critica delle opposizioni.

Premetto che, per parlare correttamente di politiche turistiche, andrebbero condotte analisi complessive, storicamente neutrali e specificamente orientate a indagare se e quanto le amministrazioni laurine abbiano svolto politiche finalizzate allo sviluppo del sistema urbano in funzione dell'accoglienza turistica. Indagini che al momento mancano. Quello che possiamo dire è che nel 1952 – quando Lauro diventa sindaco (e comincia il Festival) – il turismo, in una città ancora distrutta dalla guerra, è a livello zero. Nel 1952, nella Sala dei Baroni, durante l'inaugurazione del VII Congresso internazionale del Turismo, alla presenza di De Gasperi e Rubinacci e di quarantasei rappresentanti di vari paesi, Lauro promette di restituire a Napoli il suo volto “affabile”, sempre più accogliente per i suoi

¹²³ *Ibid.*

visitatori¹²⁴. Nel 1960 siamo ad un numero di “arrivi” (1.069.491) che – se possiamo credere alle statistiche – non verrà mai più raggiunto negli anni a venire¹²⁵.

Fra i fattori che, nella più recente letteratura, sono maggiormente utilizzati e reputati per giudicare la qualità delle politiche turistiche, ci sono le strategie per il prolungamento della *permanenza media* e l’abbattimento della *stagionalità*.

Abbiamo già visto come le *Feste di Napoli* abbiano come fine dichiarato il prolungamento del soggiorno «dei forestieri e stranieri in visita» e la creazione di economie locali agganciate allo sfruttamento del *posizionamento* derivante dalla valorizzazione di un patrimonio d’immagine consolidato e riproposto da una produzione culturale (discografica, cinematografica, televisiva) ormai delocalizzata. Chiaramente relativa a problematiche di destagionalizzazione e prolungamento dei soggiorni è anche la vicenda del Casinò, che Lauro vorrebbe aprire a Sorrento fin dagli inizi degli anni Cinquanta¹²⁶.

Argomento molto dibattuto nella moderna economia della cultura sono anche le *politiche culturali* comprendenti iniziative (di solito i c.d. *grandi eventi*)¹²⁷ destinate a sortire “*effetti moltiplicatori*” sull’economia del territorio.

Fra queste potrebbe degnamente rientrare il progetto laurino di *Festival della Cinematografia americana*, concepito per favorire i contatti fra produttori americani e

¹²⁴ “[La Settimana Incom](#)” 00854 16/10/1952.

¹²⁵ *Tab. I. - Movimento dei turisti italiani e stranieri negli esercizi alberghieri di Napoli (arrivi, presenze e permanenza media)*

	Italiani		Stranieri		Totale		
	<i>arrivi</i>	<i>presenze</i>	<i>arrivi</i>	<i>presenze</i>	<i>arrivi</i>	<i>presenze</i>	PM
1960	781.411	1.497.595	288.080	765.534	1.069.491	2.263.129	2,11
1970	702.917	1.626.765	253.730	613.289	956.647	2.240.054	2,34
1980	527.991	1.306.678	210.711	575.708	738.702	1.882.386	2,54
1985	402.479	1.235.683	229.526	641.096	632.005	1.876.779	2,96
1990	376.752	871.919	181.420	630.724	558.172	1.502.643	2,69
1995	423.262	755.171	186.496	534.601	609.758	1.289.772	2,11
2000	468.917	1.112.007	325.208	600.242	794.125	1.712.249	2,15
2010	411.627	904.713	17.607	821.842	729.234	1.726.555	2,36

Fonte: ns. elaborazione su dati EPT Napoli (Bollettino Statistico Ente Provinciale Turismo).

¹²⁶ Già nel 1922, Sorrento ha una sua casa da gioco: il Casinò Municipale. L’esperienza dura solo tre mesi. Nell’immediato dopoguerra, nel 1946, si attua un secondo tentativo ma, poco prima della cerimonia inaugurale, giunge un contrordine che impedisce l’inaugurazione della struttura. Negli anni successivi, Lauro chiede invano la licenza necessaria. Negli anni Settanta, costituisce la Surrentum S.p.A., e ritenta l’inaugurazione (1976), ancora una volta interrotto dalle forze dell’ordine.

¹²⁷ Cfr. ad es.: Benhamou F. (1996), *Économie de la culture*, La Decouverte, Parigi; trad. it. *L’economia della cultura*, il Mulino, Bologna 2001. Più in particolare: Farina S. (2003), “L’impatto economico e occupazionale della cultura: modelli teorici e best practice” in *Federculture*, Comune di Roma, *Il settore cultura nei grandi comuni italiani*”, parte IV, pp. 70-79.

distributori europei. Idea nata e stroncata dal Governo nel 1955, a favore di Venezia per evitare un'*inopportuna concorrente* all'«unica manifestazione a carattere ufficiale prevista e regolata da apposite disposizioni di legge»¹²⁸.

Le durissime reazioni da parte del *Comandante*, in una lettera alla *Direzione Generale dello Spettacolo*, mettono immediatamente la vicenda in relazione all'altro divieto ricevuto: «i Casinó di giuoco sono immorali solo per il Meridione», ironizza, aggiungendo che il Festival di Venezia non manca di «portare clienti al moralissimo Casinó»¹²⁹.

Come già accennato, sono quelli gli anni in cui Napoli è *location* privilegiata del cinema italiano e internazionale.

Ai nostri occhi, in un'epoca in cui il *cineturismo* è un settore economicamente apprezzabile, al servizio del quale lavorano decine di *film commission* in Italia (e centinaia nel mondo), l'importanza dello sfruttamento di questa risorsa risulta evidente. E così doveva essere anche per qualche imprenditore locale, poiché per stabilizzarla, ottimizzarla e renderla più produttiva economicamente per la città, oltre che per incrementarne l'indotto, sin dal 1942 si erano susseguiti numerosi progetti per la realizzazione di teatri di posa alla *Mostra d'Oltremare*¹³⁰.

Lauro rilancia questa idea nel 1956. Almeno a livello d'ipotesi, insomma, nella *Mostra d'Oltremare* si sarebbero potuti concentrare: teatri di posa, il *Festival della Cinematografia americana* e il *Festival di Napoli*, che vi aveva preso il via nel 1952 e vi sarà ospitato ininterrottamente dal '55 al '63, anno in cui, tra l'altro, proprio accanto alla *Mostra* si inaugura il *Centro di produzione RAI*.

Ancora nel '56, Lauro indice, inoltre, un *Concorso per il miglior soggetto* per un film, ambientato a Napoli. Nel bando si specifica che esso «dovrà rigorosamente scartare tutte quelle rappresentazioni e riferimenti alla Napoli deteriorata».

Il 1956 è anche l'anno che vede la nascita e la morte della *Lauro Film*, eventi di solito sovrapposti – non sappiamo quanto giustamente – con l'incontro con quella che molti anni dopo diventerà la seconda moglie di Lauro: Eliana Merolla, in arte Kim Capri.

¹²⁸ La vicenda è narrata in Fusco G., *Le mani sullo schermo*, Liguori, Napoli 2006, pp. 12-14.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ivi*, pp. 11 e 12, nota 10.

Nel 1958, il *Comandante* riesce a produrre la prima pellicola, grazie anche alla collaborazione con Roberto Amoroso, nella Lauro-Amoroso Cinematografica Spa. Tratto da un soggetto di Guglielmo Giannini, *Lui, Lei e il nonno* (1959). Fra gli interpreti: Walter Chiari, Gilberto Govi, Carlo Campanini, Laretta Masiero e, naturalmente, la Merolla. La regia è di Anton Giulio Majano, che aveva già iniziato la sua carriera di re dello sceneggiato televisivo con *Piccole donne* (1955), *L'Alfiere* (1956), *Jane Eyre* (1957) e *Capitan Fracassa* (1958).

Un anno dopo, Lauro produce in totale autonomia *La contessa azzurra*, diretto da Claudio Gora, sceneggiato anche da Suso Cecchi D'Amico e interpretato da Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa e Zsa Zsa Gabor, con i costumi di Piero Tosi¹³¹.

In breve, il Lauro *politico* si distingue per il sostegno a settori “tradizionali” dell'economia e dell'industria culturale napoletane – canzone, cinema, spettacolo dal vivo e turismo – e delle sinergie che fra essi erano divenute usuali fin dagli ultimi anni del XIX secolo. Il Lauro che coniuga l'imprenditoria con la politica *progetta*, in più, il rafforzamento del sistema *locale* dell'imprenditoria culturale.

Come è evidente anche nel settore radiotelevisivo nel quale, fra il 1956 e il 1957, a Roma, Napoli e Milano si avviano diverse iniziative private¹³², alle quali, sin dal 1956, Lauro partecipa attivamente.

¹³¹ Tutte le notizie sull'interessamento politico e imprenditoriale di Lauro nel cinema sono tratte da Fusco G., *Le mani sullo schermo*, cit., *passim*.

¹³² Nel 1956 la società *Il Tempo-TV* chiede un assenso di massima al Ministero delle Poste e Telecomunicazioni per un servizio di radiodiffusione televisiva in Lazio, Campania e Toscana, con eventuale successiva estensione ad altre regioni. Contemporaneamente fa osservare che, in Europa, la RAI è l'unica a godere del duplice privilegio dell'esclusiva del canone di abbonamento e delle trasmissioni pubblicitarie, e che «l'inserzione di annunci pubblicitari in seno ai programmi TV trasmessi da un ente che percepisce canoni di abbonamento è contraria alla prassi in atto presso le maggiori organizzazioni di radio e televisione del mondo» (Cfr. Bartolomei A., Bernabei P., *L'emittenza privata in Italia dal 1956 a oggi*, ERI, Roma, 1983).

Il 14 dicembre 1956, *Paese Sera* annuncia l'esistenza di un Centro Milanese Televisivo, che sarebbe finanziato – tra gli altri – da Mondadori e impegnerebbe intellettuali a lui vicini. A Milano, negli anni in cui è fondata anche Europa Radio Televisione, nel 1957, nasce Spa-TVL, finanziata, tra gli altri gruppi industriali, anche dalla RCA, multinazionale proprietaria del network televisivo statunitense NBC ma, com'è noto, anche potente casa discografica. Non a caso, l'avvio delle trasmissioni prevede la presenza in studio di Frank Sinatra. Il 24 ottobre 1958 gli impianti sono, invece, sequestrati con provvedimento del Procuratore della Repubblica e, nel 1960, smantellati definitivamente.

Il 25 novembre 1956 il direttore di Epoca, Enzo Biagi, scrive: «La Costituzione autorizza il cittadino italiano a pubblicare giornali, ad affigger manifesti, ad usare altoparlanti. Non si capisce perché gli debba essere inibito l'uso delle telecamere. Rispettando le nostre leggi e le convenzioni internazionali deve essere possibile anche da noi ciò che è ammesso, ad esempio, negli Stati Uniti e in Inghilterra. La concorrenza migliora il prodotto».

Nel 1956, egli lancia, infatti, un'iniziativa per una televisione commerciale, e la accompagna con una campagna di sostegno, sulla stampa locale, focalizzata sulla possibilità di occupazione che la televisione fornirebbe agli intellettuali meridionali¹³³.

Probabilmente i tempi non sono abbastanza maturi¹³⁴ da molti punti di vista – e d'altra parte come scrive Arturo Gismondi:

*gli stessi promotori (...) che a Milano fanno capo ai consiglieri di parte liberale Gohering e Robba, rappresentanti di alcuni forti gruppi industriali (Italcementi), a Roma al sen. Angiolillo e all'industriale Alecce, e a Napoli al comandante Lauro, non nascondono le difficoltà di giungere, almeno per ora, ad un servizio televisivo su scala nazionale, e parlano, quindi, di servizi locali*¹³⁵.

La storia dei “fallimenti” che Lauro incontra in questa sua *progettualità* cinematografica e televisiva, s'inserisce nella storia dell'industria culturale nazionale, segnata – come già accennato – da politiche che impediscono o falsano la concorrenza creando monopoli e favorendo posizioni dominanti, e turbano il mercato con interventi economici guidati da criteri di “appartenenza”.

6. E per finire...

In conclusione, non voglio certo sottoporre a giudizio – e, d'altronde non lo potrei: gli elementi di conoscenza sono ancora troppo pochi – la *qualità* dei progetti politici laurini con la loro «borbonico entusiasmo per il turismo, per il Casinò e le mandolinate

¹³³ La notizia è contenuta in un articolo di *Paese Sera* del 14 dicembre 1956. Lauro fonderà nel 1976 la prima emittente televisiva privata via etere della Campania, Napoli-Canale 21, insieme Andrea Torino, suo medico personale.

¹³⁴ Tuttavia, nel 1960, le società italiane che vogliono operare nel settore sono circa quattrocento. Fra gli industriali interessati: Gaetano Marzotto, Gianni Agnelli, il conte Rivetti. Cfr. *Settimana Radio-Tv* 20-23/3/60; 3-9/4/60; 10-16/4/60; *Epoca* 3/4/60.

¹³⁵ Numero speciale de *Il Ponte*, “Lo spettacolo oggi in Italia Teatro - Cinema – Radiotelevisione”, Anno XIII - N. 8-9, Agosto-Settembre 1957. Significativa, inoltre, la considerazione conclusiva: «La vera battaglia per il monopolio televisivo si scatenerà, questo il nostro parere, il giorno che i gruppi promotori avranno la prova che una “TV commerciale” è divenuta un'impresa economicamente conveniente, soprattutto in relazione alla massa di investimenti necessari».

in piazza»¹³⁶, o la solidità e fattibilità dei suoi progetti imprenditoriali nel campo delle industrie culturali.

Certamente, anche soltanto alla prima occhiata, le sue politiche turistiche non sembrano tenere conto del fatto che una politica d'*immagine*, di costruzione e di rafforzamento dell'*identità*, per potersi tradurre in *promozione* del *territorio* ha bisogno, prima di tutto, della *protezione* delle condizioni di *riconoscibilità* dell'*identità* culturale, paesaggistica e produttiva. Mentre non c'è bisogno di ricordare qui che Lauro e i suoi sono fra gli artefici del sacco urbanistico, descritto in un film-simbolo del periodo: *Le mani sulla città*, di Francesco Rosi (1963).

Ma, come ho già detto, siamo ancora in attesa di studi *complessivi*, *storicamente neutrali* e specificamente orientati all'analisi del Lauro politico e imprenditore.

Tuttavia, quel che mi pare notevole è che – così come le canzoni, i *Festival* e le manifestazioni dell'industria culturale napoletana del dopoguerra sono state troppo facilmente categorizzate in una qualità “simil-folklorica” e ricondotte a una generale *arretratezza*: economica, culturale e politica – nello stesso modo, le politiche turistico-culturali del Lauro politico e le sue iniziative imprenditoriali in campo cinematografico, editoriale, televisivo sono state lette e liquidate essenzialmente come strategie di consenso, di *distrazione di massa* a copertura d'interessi “veri” e altri, a loro volta fondate sulla, e possibili grazie alla, credulità, immaturità, corruttibilità di un popolo *lazzarone*.

E ancor più mi pare rilevante che, in questo complessivo rigetto delle politiche e delle progettualità laurine, non siano mai stati scissi i *piani* della *proposta culturale* da quelli della *strategia politico/economica*, continuando a confondere – a livello di analisi – il giudizio sui “contenuti” e le inferenze sui “fini”, con quello sulle logiche e le direttrici dell'industrializzazione.

La proposta culturale laurina era considerata, all'epoca, indiscutibilmente grossolana. Tale giudizio, anche alla luce di una serie di rivalutazioni successive (da Totò, a Sergio Bruni, alla *sceneggiata*), non si dovrebbe oggi dare troppo per scontato. Tanto più considerando che, in anni abbastanza recenti, nel tentativo di recupero della direttrice turistico-culturale dell'economia napoletana che ha visto impegnati gli amministratori

¹³⁶ Rea E., *Mistero Napoletano*, cit., p. 327.

locali dalla metà degli anni Novanta e per circa un ventennio, tutto un armamentario “popolare” – dalla Piedigrotta al *Pizza Fest*, ad alcuni “innamoramenti” per la musica neomelodica¹³⁷ – è stato ripreso con vigore, con grande dispendio d’iniziativa e di denaro pubblico in proposte che, talvolta, non si discostano poi molto da quelle, tanto vituperate, di Lauro e Limoncelli¹³⁸.

In ogni caso, l’ipotetica o comprovata trivialità della proposta culturale laurina non implica – almeno a livello logico – una necessaria valutazione negativa sulle *linee di sviluppo* individuate nella produzione culturale industriale e nell’industria turistica.

Questo concentrarsi sui contenuti, sulle forme, sui messaggi e sui loro presunti “effetti”, piuttosto che sui mezzi e i rapporti di produzione, sulle politiche e le logiche produttive rientra pienamente nella lacuna critico-categoriale che ha impedito di individuare nell’industria culturale un comparto del sistema industriale.

Fra i motivi di condanna delle politiche industriali laurine, la critica politica coeva e quella storica posteriore, sottolineano che la direttrice di sviluppo turistico-culturale non può, da sola, sostenere l’economia di un territorio grande e complesso come quello napoletano. Il che è plausibile, probabilmente vero. Ma non implica, però, che non potesse essere considerata, dibattuta e magari perseguita – forse con altre strategie, altro respiro, altra apertura culturale – come *una fra le direttrici di sviluppo possibili*.

¹³⁷ C’è un episodio di cronaca che ha suscitato scalpore, pur essendo – per esigenze di cronaca – ormai dimenticato. Sono le espressioni dalle rappresentanze politiche campane in occasione dei funerali di Mario Merola, re della sceneggiata napoletana, considerate unanimemente dai giornali una concessione alla faccia *lazzara* della città, quanto meno inopportuna in un momento di grande offensiva camorristica e di tutte le culture *resistenti* alla legalità e alla “normalità”.

Così le riporta Giuseppe D’Avanzo nell’articolo intitolato “Se Merola diventa un eroe”, *la Repubblica Napoli*, mercoledì 15 novembre 2006: «Merola è un grande punto di riferimento, un grande simbolo per Napoli e il Mezzogiorno» (Antonio Bassolino); «Il cantore della Napoli verace» (Clemente Mastella); «Un ambasciatore positivo della migliore tradizione popolare napoletana» (l’assessore alla cultura, Nicola Oddati, un Bassolino in erba e rampatissimo). Si è superata Rosa Russo Iervolino, la sindaca della città: «Merola era un prepotente buono. Dobbiamo recuperare la guapparia nella misura in cui è orgoglio».

Isaia Sales legge la figura di Merola come quello di un rappresentante di «una cultura ponte», e l’interprete di una canzone che descriveva «un mondo infimo scritto dai ceti alti»; in breve, come l’esponente promiscuo di una città che, come lui, «non ha mai nascosto le frequentazioni con la famiglia mafiosa dei Zaza, né quelle con il giudice Falcone»; cfr. intervista di Monica Scozzafava: “Sales: Cantava la camorra? No, ha creato una cultura ponte”, *Il Corriere del Mezzogiorno*, martedì 14 novembre 2006.

¹³⁸ Stazio M., “La difesa dell’identità e la creazione dell’immagine. Arte, cultura e napoletanità. Vecchie e nuove pratiche di differenziazione per Napoli”, in: *Turismo Sostenibile: ieri, oggi, domani*, Pronovis, Cosenza 2008, pp. 278-289: «Mentre si propongono manifestazioni come *Pizza Fest* e, nel 2007, si resuscita la Piedigrotta, nel tradizionale, e ormai usurato, mix di canzoni, carri allegorici e fuochi d’artificio, si oscilla dall’arte contemporanea in Piazza Plebiscito ai concerti di Gigi D’Alessio, dal MADRE all’*Archivio Sonoro della Canzone Napoletana*, dal Trianon/Viviani al *Festival Teatro Italia*. Una mancanza di *armonia*, che probabilmente sconta anche l’assenza di un “aggiornamento” sui temi della napoletanità ma, nondimeno, di un lavoro critico sulla sua costruzione anteriore».

Un rifiuto tanto netto, così indiscutibile e indiscusso, trova le sue radici nell'evidente incapacità di riconoscere la qualità "industriale" – economica e produttiva, ma anche portatrice di nuova organizzazione del lavoro, di nuovi modi di produzione, di nuove figure sociali – delle industrie della cultura e del turismo¹³⁹.

La politica e la cultura sembrano totalmente chiuse a modelli di sviluppo che non siano quelli dell'interventismo statale e dell'industrializzazione accelerata, così come a ogni «analisi del significato e della praticabilità politica dei consumi di massa»¹⁴⁰.

La sinistra italiana, in particolare, continua a lungo a identificare trasformazione e *sviluppo* con la grande industria: quella che produce classe operaia di fabbrica.

Per questa sostanziale chiusura, la cultura e la politica italiane non sono mai riuscite a individuare i terreni di gioco e di conflitto che l'industria culturale ha offerto loro¹⁴¹, né hanno potuto/saputo sviluppare un discorso specifico sulla produzione culturale in epoca industriale.

All'incapacità delle forze culturali e politiche di trovare, strumenti e paradigmi interpretativi atti a comprendere e dirigere progetti e processi d'industrializzazione "leggera" nei campi del turismo e dell'industria culturale fa riscontro, come abbiamo visto, l'assenza d'indagini storico-economiche esaustive, sistematiche e sistemiche sull'industria culturale italiana, compresi i suoi "atti mancati" (come, ad esempio, l'omessa apertura del mercato televisivo ai privati fino agli anni Settanta, e la sua mancata regolamentazione fino al Novanta).

L'incapacità di riconoscere la qualità economica delle filiere industriali della cultura e del turismo trova, purtroppo, notevoli conseguenze anche nel dibattito politico/culturale odierno.

A titolo d'esempio, brevissimamente riporto una polemica recentemente intercorsa fra Marco Cattaneo e Luigi Zingales. Quest'ultimo, in una puntata di *Servizio Pubblico* del novembre 2012 aveva affermato, all'incirca:

¹³⁹ Per una critica dell'uso di categorie troppo legate allo schema classico dell'industrializzazione nella ricostruzione storiografica e nell'analisi dell'imprenditoria meridionale si veda Galasso G., *L'Altra Europa*, cit. p. 191-216.

¹⁴⁰ Cfr. Abruzzese A., *Il fantasma fracassone*, Lerici, Roma 1982, p. 50 e *passim*.

¹⁴¹ A questo proposito si veda Alberto Abruzzese, *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, Napoli 1979, in particolare nel capitolo *Gramsci contro il neorealismo*, dove una lettura delle pagine dei *Quaderni* fornisce un modello di teoria politica dell'industria culturale che la cultura italiana non seppe raccogliere.

*Ci sono un miliardo e quattro di cinesi e un miliardo d'indiani che vogliono vedere Roma, Firenze e Venezia. Noi dobbiamo prepararci a questo. L'Italia non ha un futuro nelle biotecnologie perché purtroppo le nostre università non sono al livello, però ha un futuro nel turismo*¹⁴².

Cattaneo, giustamente e fondatamente, lo attacca sul numero di *Le Scienze* del dicembre 2012, rivendicando l'eccellenza della ricerca italiana e del sistema di alta formazione che la sostiene.

Quello che, però, a nessuno dei due contendenti viene in mente è che un patrimonio storico, artistico, naturale e paesaggistico – tale per cui «un miliardo e quattro di cinesi e un miliardo di indiani (...) vogliono vedere Roma, Firenze e Venezia» – necessita, per la tutela, la conservazione e la valorizzazione, di moltissima ricerca.

E non solo umanistica, ma scientifica (comprese le biotecnologie, utilissime nella conservazione e nel restauro).

E infatti, da molti anni – dall'*Opificio delle Pietre Dure* al *Visual Computing Lab*, dall'Enea, al CNR, all'Università – molte donne e molti uomini (incompresi, inascoltati, marginalizzati, mortificati, de finanziati) cercano e trovano mezzi e soluzioni, spesso notevolmente all'avanguardia, per la conservazione, la tutela e la valorizzazione dei patrimoni artistico-culturale, naturale e paesaggistico che sono alla base dell'attrattività turistica del nostro Paese.

Tuttavia, quello che ci interessa qui è piuttosto il titolo dell'editoriale di Cattaneo: *Nel paese dei camerieri*.

Evidentemente, qui non solo sfugge che i “camerieri” hanno una professionalità specifica e complessa (per raggiungere la quale esistono cicli di formazione specifici) ma, soprattutto, si ignora la complessità della direttrice economica turistica.

D'altra parte, la cultura e la politica italiane non sono ancora riuscite a comprendere nemmeno quanto la *pratica* degli *ambienti* dei media e dei consumi sia diventata *centrale* nella vita sociale ed economica del Paese.

Ed è forse per questo che ci ritroviamo ad assistere, periodicamente, al confronto (perdente) della cultura e della politica “tradizionali” con *forme del potere e della politica*

¹⁴² Cattaneo M., “Nel paese dei camerieri”, *Le Scienze* n. 532, 3 dicembre 2012.

derivanti dall'uso e dal possesso del terreno e dei linguaggi delle diverse forme e ambienti della comunicazione.

Ho già accennato alla peculiare *incomprensione* del fenomeno politico berlusconiano, e del fatto che a comporne la non effimera fortuna siano stati il radicamento e la capacità di *governare* un ambiente “immaginario” fatto di palinsesti televisivi e di consumi, per la prima volta nella storia italiana, liberati dal *bisogno*. E questo non solo perché il controllo dei mezzi di informazione si traduce in pratiche di cittadinanza imperfette ma anche perché l’“immaginario” si traduce in pratiche sociali.

Com'è noto a tutti, poi, le elezioni del febbraio 2013, oltre a vedere ancora schierata la compagine berlusconiana, hanno conosciuto anche la novità del Movimento 5 Stelle, nei confronti del quale la politica e la cultura italiane hanno coltivato ulteriori e particolari *incomprensioni*, radicate nella *estraneità* – che si è tradotta in *incomprensione* ma anche in *mitopoiesi* – alle/delle forme comunicative e aggregative dei social media e del web 2.0.

Cominciare, allora, a scrivere le storie trascurate delle industrie culturali, delle loro forme, delle loro logiche economico-sociali, dei loro ambienti comunicativi, ci sembra, allora, d'importanza strategica: dal punto di vista economico, come da quello politico.

Stiamo provando a cominciare.

Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo

di SERENA FACCI

La curiosità di approfondire con questo studio quale sia stato il rapporto tra gli artisti napoletani (cantanti, autori e compositori) e il Festival della Canzone Italiana di Sanremo nasce dalla mia precedente esperienza confluita nella pubblicazione del volume *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, scritto nel 2011 con lo storico Paolo Soddu. Durante la ricerca che ha preceduto la stesura di quel libro e le diverse giornate passate a rivedere le puntate del Festival disponibili presso le teche Rai, mi aveva incuriosito sia la frequente “riconoscibilità” degli artisti napoletani, sia il ricorrente riemergere di Napoli e della sua lingua in canzoni di periodi diversi.

Certo, qua e là anche altre città e natalità degli interpreti hanno fatto sentire il loro peso, caratterizzando le canzoni in gara. Ma la quantità e qualità della “riconoscibilità” partenopea è fenomeno più imponente, e racconta una delle tante storie del complesso rapporto della città con la nazione. Un rapporto che passa attraverso la canzone:

“Perché la canzone? – si chiedeva anni orsono anche Stefano De Matteis nel suo saggio di apertura a un volume significativamente intitolato *Concerto Napoletano* – Perché la cultura napoletana, nella sua diffusione in strati e segmenti diversificati, segue principalmente i canali dell’espressione orale e, quindi, non è un caso che questa particolare cultura abbia individuato nella canzone e nel teatro i due canali privilegiati di autorappresentazione, che hanno funzionato, e funzionano ancora, anche come comunicazione e riconoscimento, diffusione interna e dialogo o scambio verso l’esterno”¹.

¹ S. De Matteis, *Tra spaesamento e appartenenza*, P. Aiello et al., *Concerto napoletano, La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Lecce, Argo, 1997, p.10. Di Stefano De Matteis si veda anche il più recente

Da non napoletana sono sempre stata colpita dai modi con cui, nonostante la nascita dei media nazionali e della internazionalizzazione (e poi globalizzazione) dei linguaggi musicali popolari, i musicisti napoletani continuassero ad avere un rapporto strettissimo con il loro pubblico, locale, di riferimento. Non scevra di implicazioni dai connotati talvolta discutibili². La contestualizzazione locale della produzione musicale a Napoli, le conferisce una forza intrinseca, che si basa probabilmente su un bisogno e un'abitudine genuina dei napoletani a farsi rappresentare anche dalle loro canzoni. Non può sfuggire, per esempio, la forza con la quale i cantanti di Napoli in gara a Sanremo siano stati appoggiati dal voto dei conterranei (laddove i dati siano stati resi noti), a cominciare da Sergio Bruni nei primi anni Sessanta.

1. Prologo

C'è un prologo nel racconto del rapporto tra l'ambiente canoro napoletano e il Festival della Canzone Italiana.

Tra il 1931 e il 1932, presso il Casinò Municipale di Sanremo, che circa vent'anni dopo avrebbe visto la nascita della gara nazionale, fu organizzato, a più riprese, un Festival Napoletano. La direzione artistica era di Ernesto Murolo e quella dell'orchestra di Ernesto Tagliaferri. La ricostruzione dello spettacolo, riportata minutamente da Antonio Sciotti attraverso le parole dello stesso Murolo³, descrive una carrellata, in due tempi e otto quadri, di testimonianze musicali dal golfo, presentate secondo una sequenza cronologica (dal Seicento al Novecento). Scenette di commedia dell'arte, esecuzioni di *tammurriate* e tarantelle, ambientazioni folkloristiche secondo il gusto oleografico dell'epoca, come il mercato o la locanda con pellegrini diretti a Monte Vergine, erano intercalate da canzoni eseguite da un gruppo consolidato di cantanti. Questi erano in maggior parte napoletani, come Ada Bruges, Marta Adda, Nicola

Napoli in scena. Antropologia della città del teatro, Donzelli, Roma 2012, in cui il rapporto tra la città e la sua produzione culturale è inquadrato in una lettura antropologica della teatralità diffusa e quotidiana attraverso la quale la città e i suoi cittadini si autorappresentano.

² Ci riferiamo a tutti gli aspetti controversi della relazione tra il mondo della canzone napoletana e la malavita organizzata, descritto per esempio in M. Ravveduto, *Napoli... serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra ciname, sceneggiata e neomelodici*, Liguori editore, Napoli 2007; A. De Pascale, *Telecamorra. Guerra tra clan per il controllo dell'etere*, Lantana, Roma, 2012.

³ A. Sciotti, *Ada Bruges. L'ultima sciantosa di Cantanapoli*, Rabò, Napoli 2010, pp. 46 e segg.

Maldacea, Mario Pasqualillo, Vittorio Parisi, ma, come era ormai consuetudine anche nelle Piedigrotte, ve ne erano di non napoletani come il fiorentino Carlo Buti.

Nella cittadina ligure, apprezzata dai villeggianti stranieri per il clima mite anche d'inverno, il Casinò era stato inaugurato all'inizio del Novecento col chiaro intento di attrarre maggiormente i turisti, così come avveniva a Venezia. Nel 1927, con un Regio Decreto, lo Stato (allora fascista) impose che una parte degli introiti derivati dal gioco d'azzardo fossero destinati a iniziative culturali⁴. Un'apposita istituzione, la Società Anonima Casinò Municipale di Sanremo fondata l'anno successivo, fu preposta all'organizzazioni di eventi, tra i quali, anni dopo, i Premi Sanremo⁵.

Non può passare inosservato che, tra le iniziative promosse nella cittadina ligure, con l'intento di ampliare l'offerta turistica e culturale a un pubblico benestante e di diversa provenienza, ci fosse la produzione del Festival napoletano. Non gara canora, ma spettacolo, come si è detto, vera fiera della "napoletanità" musicale a tutto tondo. Alla produzione, che ebbe successo e fu ripresa diverse volte, collaborarono vari sponsor, tra cui la casa discografica Voce del Padrone e le Radiolette della RCA⁶. L'istituto Luce fece le riprese in sonoro e produsse un documentario che fu presentato nelle sale cinematografiche⁷. Ci troviamo dunque davanti a una produzione che va ben oltre il gemellaggio musicale tra due realtà locali o la spettacolarizzazione di una qualsiasi cultura regionale, come era d'uso negli anni del Regime. La musica di Napoli era un prodotto più universalmente conosciuto, apprezzato e vendibile.

Era del resto usuale che le canzoni nate a Napoli fossero esibite fuori dalla pur vivace scena cittadina. Gli spettacoli di Piedigrotta erano da tempo portati in tournée. Un recital intitolato *Piedigrotta* fu presentato regolarmente da Elvira Donnarumma alla Sala Umberto di Roma a partire dal 1913. Dopo la Grande Guerra le si affiancarono altri interpreti (Pasqualillo, Gabré tra gli altri) e lo spettacolo fu replicato, sempre nella capitale, anche al Salone Margherita fino al 1923⁸. È ancora Aldo Sciotti a raccontare

⁴ R.D. 22 dicembre 1927, n. 2448.

⁵ D. Lauria, *Pittura e scultura ai Premi San Remo di arte, musica e letteratura 1935-1940*, in *Turismo d'autore. Artisti e promozione turistica in Liguria nel Novecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 218-223.

⁶ Radiolette era la marca degli apparecchi radiofonici prodotti dalla RCA.

⁷ Archivio storico dell'Istituto Nazionale Luce, *Casino Municipale di San Remo – Festival Partenopeo*, 1932, D035905.

⁸ D. Orecchia, *Sala Umberto. Vita di un teatro, storia di un'epoca*, Edizioni Progetto Cultura, Roma 2012.

come, nello stesso anno della produzione sanremese, il 1932, una compagnia in cui figuravano Ada Bruges e Carlo Buti, girò in diversi teatri italiani presentando una rassegna canora ispirata alla Piedigrotta “unificata”, ovvero una produzione a cui avevano partecipato congiuntamente le tre maggiori case editrici musicali partenopee del momento, La Canzonetta, Gennarelli e Santa Lucia⁹.

Napoli era allora un’indiscussa capitale della canzone, ed Ernesto Murolo, al debutto del Festival Napoletano di Sanremo, dichiarò: “Non è soltanto questa l’esaltazione della canzone di Napoli, ma è anche un soffio della sua anima musicale che rende universale il sentimento dell’arte e affratella popoli e nazioni in una sola parola: Poesia!”¹⁰.

Questa aspirazione all’universalità e questa celebrità nazionale e internazionale della canzone “di Napoli” sopravvivevano, nel comune sentire italiano, ancora dopo la seconda guerra mondiale, quando, nel clima euforico e contraddittorio che accompagnò la ricostruzione e l’avvio del processo di modernizzazione del paese, nacque il Festival della Canzone Italiana.

2. Napoli capitale della canzone

Di come Napoli visse la guerra e il dopoguerra, dell’opera dei musicisti napoletani nell’assorbire e mediare la musica americana in arrivo, qui non ci occuperemo. La Napoli che si presentò al Festival nel 1951 era una strana commistione di quel che restava dei fasti del primo Novecento, di nuove influenze d’oltreoceano derivate dagli anni Quaranta e di una volontà di adattamento alle istanze nazionali (e non più nazionalistiche) della nuova Repubblica.

È però indiscutibile come la città fosse ancora percepita come una “capitale della canzone”, in grado, evidentemente, di rappresentare ancora la nazione come aveva fatto in passato.

Nell’anno di *Malafemmina*, *Nu quart ‘e luna* e del *Ciucciarello* di Carosone, alla prima edizione del Festival tra le venti canzoni in gara troviamo le seguenti:

– *Famme durmi*’, di Virgilio Panzauti e Dampa (Achille Togliani e Duo Fasano);

⁹ A. Sciotti, *Ada Bruges...*, cit., p. 45.

¹⁰ Ivi, p. 47.

- *Mia cara Napoli*, di Mario Ruccione e Salvatore Mazzocco (Nilla Pizzi);
- *Oro di Napoli*, di Angelo Brigada e Umberto Bertini (Nilla Pizzi);
- *Sorrentinella*, di Saverio Saracini e Arrigo Giacomo Camosso (Duo Fasano)¹¹.

Tra gli autori di queste quattro canzoni l'unico napoletano era Salvatore Mazzocco, che sarà ancora a Sanremo nel 1962 e parteciperà molte volte al Festival di Napoli, ma che nel 1951 era pressoché esordiente. Firmò la canzone, probabilmente come paroliere, con Mario Ruccione, uno dei più noti compositori di canzoni sia prima, sia dopo la guerra, autore di *Faccetta nera*, ma anche di *Serenata celeste* e successivamente di *Buongiorno tristezza* oltre a diverse canzoni in parlata romanesca. *Mia cara Napoli* è una delle tante canzoni "cartolina" dedicate a Napoli ("Per te Napoli mia / dipinse un angelo uno scenario di poesia"), in cui la città e il suo golfo paiono il prodotto di divini gesti d'arte ("Musica arcana / scritta da Dio / mia cara Napoli questo sei tu"). Musicalmente, con un languido ritmo di bolero e il solo di oboe iniziale che introduce la voce calda di Nilla Pizzi, gli autori, con Cinico Angelini che dirigeva l'orchestra, hanno giocato la carta della sensualità, culminante nella frase del "ponte"¹²: "Laggiù, tra Sorrento e Margellina, voluttuosa sirena, dorme Capri sul mar".

Simile per contenuto e messaggio, in uno slow leggermente swingato, è *Oro di Napoli*, che contiene un invito amoroso: "E io che voglio vivere con te / ti porto a Napoli con me". Dei due autori è più noto il paroliere, Umberto Bertini, collaboratore di Ruccione in diverse canzoni romanesche (*Casetta di Trastevere*, *Tutti ar mare*), che a Sanremo vincerà nel 1954 con *Tutte le mamme*.

Anche *Sorrentinella* fa ricorso a un tema ricorrente, quello della giovane che abbandona abiti e abitudini locali per adeguarsi a modelli stranieri. In questo caso le "deliziose" tarantelle, il "tamburello coi campanelli e il putipù" sono accantonati per ballare "la samba, la raspa e il fox trot", in omaggio a una modernità d'oltreoceano che aveva ormai completamente sostituito i modelli francesi della protagonista di *Reginella*

¹¹ Ricordiamo che nelle prime edizioni del Festival di Sanremo Nilla Pizzi, Achille Togliani e il Duo Fasano furono gli unici interpreti, in omaggio a una prassi ancora molto consolidata in base alla quale i cantanti della radio, assunti regolarmente, avevano il compito di promuovere le canzoni edite, le cui partiture erano poi destinate alle molteplici esecuzioni sia dal vivo sia su disco, cfr. S. Facci e P. Soddu, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma, 2011.

¹² Come buona parte delle canzoni in voga in quel periodo, diverse canzoni sanremesi seguivano la forma del song americano classico, in uso prevalentemente nel *musical*, con un nucleo di 32 battute in forma AABA, in cui la B, elemento contrastante era chiamata *bridge* o, in italiano, "ponte".

di Libero Bovio. A quest'ultima gli autori di *Sorrentinella* sembrano fare cenno, “Gli occhi tuoi belli sorrideranno come quei dì / nessuna regina sarà certo più felice di così”. La canzone è briosa nell'interpretazione del Duo Fasano, su un ritmo in 6/8 buono per una coreografia di tarantella, come per una quadriglia o, volendo, anche per una raspa.

Tutte queste canzoni contengono dunque un esplicito riferimento non solo a Napoli, ma all'apparato di oggetti e topoi della sua musica, tra i quali lo stesso corpus della canzone napoletana “classica”, che viene citata e parodiata. In *Famme durmì*, il titolo in napoletano è ripreso esplicitamente da *Maria Mari*, di Vincenzo Russo e Eduardo di Capua, che i due autori Vittorio e Dante (Danpa) Panzuti, di area milanese, scimmiettano allegramente e con ironia su ritmo swing. L'intento parodistico è anche più evidente nel ponte che, abbandonata la leggerezza dell'orchestrazione all'americana, si trasforma in una citazione testuale del celebre verso di Salvatore di Giacomo “Quando spunta la luna a Marechiaro”, così come fu musicato da Paolo Tosti. Del resto i due fratelli Panzuti, che hanno firmato molti titoli famosi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, avevano scritto anche *Che bella cosa*, un altro swing con palesi riferimenti a *O' sole mio*.

Se Napoli era ritenuta, anche da autori non di area, una carta da giocare all'interno della gara canora, bisogna però dire che due autori importanti di scuola napoletana, Enzo Bonagura e Carlo Alberto Rossi, presentarono *Eco tra gli abeti*, un duetto amoroso interpretato da Achille Togliani con un effetto di eco realizzato dalla Pizzi, che sembra fare omaggio a un ambiente di tutt'altro tipo, quello montanaro-alpino.

Si deve a Diego Carpitella l'acuta osservazione che, negli anni Cinquanta, le rappresentazioni musicali delle culture locali che si davano in contesti nazionali (quali appunto Sanremo) si limitavano a “due tipi di esecuzione standard: una alla ‘napoletana’, l'altra alla ‘alpina’”¹³. Il Sanremo del 1951 sembra dargli pienamente ragione e Bonagura-Rossi preferirono, in trasferta, guardare alla seconda soluzione. Anche se musicalmente, come in alcune delle canzoni “alla napoletana”, i riferimenti ritmico-armonici sono più che altro americani.

¹³ D. Carpitella, *Musica popolare e musica di consumo*, Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992 (1955), p. 47.

In questo primo Festival, infine, alcuni elementi melodici e armonici frequenti della canzone napoletana classica¹⁴, come i cromatismi e le seste napoletane già migrati nella canzone italiana degli anni Venti-Trenta, sono rintracciabili nella vincente *Grazie dei fiori*, che invece non fa alcun riferimento esplicito a Napoli.

Il non previsto successo di ascolto radiofonico del Festival indusse, come si sa, la RAI a investire maggiormente nella manifestazione già a partire dall'anno successivo¹⁵. Nel 1952, l'anno della vittoria di *Vola colomba*, Nunzio Filogamo così presentò *Malinconica tarantella*, di Gian Carlo Testoni e Ceragioli: "I napoletani veraci li ricordano ancora forse: il signore della romanza da camera che cantava alla ribalta pensando ad altro, il cocchiere che seguiva il pedone esortandolo a salire in vettura, il guappo col tubo e i calzoni a campana, le prime notti di Piedigrotta... La vecchia Napoli, dicono, se ne va con i suoi organetti, le sue tarantelle, la sua *fenestra ca luciva e mo' non luce*, il suo grosso Pulcinella...".

La canzone proponeva nuovamente il tema della nostalgia: "O triste tarantella tu / perché non mi sorridi più all'ombra te ne stai e zitta te ne vai / e piangi". L'arrangiamento era il risultato di un'interessante mescolanza di stilemi bandistici sud-italici, per esempio negli interventi del flauto che impersona la "tarantella-pazzarella", e armonizzazioni da jazz-band. Gli autori, Giancarlo Testoni ed Enzo Ceragioli, quest'ultimo una delle figure importanti per l'introduzione del jazz in Italia, erano anch'essi non napoletani.

Una canzone che richiamava maggiormente il repertorio primo novecentesco era, in questa edizione, *Cantilena del trainante* di Mario De Angelis (uno dei compositori di Ettore De Mura) e Antonio Faccenna, cantata dal leccese Antonio Basurto. L'arrangiamento e la ritmica erano privi di influssi americaneggianti e la forma, come in

¹⁴ Traendo spunto da una consuetudine ormai attestata, in questo articolo utilizzo "canzone napoletana classica" in riferimento al florido repertorio che si colloca tra la fine dell'Ottocento e la prima parte del Novecento. Per i brani successivi ho preferito ricorrere di volta in volta a descrizioni pertinenti alle singole canzoni trattate: con riferimenti alla lingua - canzoni in napoletano in un contesto nazionale come quello dei festival -, o alla provenienza degli autori - canzoni, anche in italiano, di autori e interpreti napoletani a Sanremo. Ringrazio Maurizio Agamennone e Raffaele Di Mauro per lo scambio di idee sulla sempre spinosa questione delle definizioni.

¹⁵ G. Borgna, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Mondadori, Milano 1998.

molte canzoni napoletane classiche, era abbastanza complessa. Nelle strofe in forma AABA un io lirico descrive e mette in scena il passaggio di un carretto, “che ogni notte” sente passare. Alle strofe si alterna lo stornello del trainante, autonomo per melodia e metro. L’uso del modo lidio conferisce inoltre un’impronta inequivocabile.

Il filone nostalgico ritornò nel 1953 con *Pianola stonata* di Ettore Mura e Marcello Gigante, un valzer nel quale un pianoforte, a imitazione, dei pianini di strada interviene con passaggi solistici realisticamente stonati.

3. Napoli contro tutti

Nel 1952, la Rai decise di inaugurare a Napoli il Festival della canzone napoletana, non tra polemiche nella stessa città perché si temeva potesse minare, come fu, il successo delle Piedigrotte.

In un articolo sul “Radiocorriere”, riportato da Irene Piazzoni in *La musica leggera in Italia dal dopoguerra al boom*, si dice chiaramente che il Festival nasce “per incrementare lo sviluppo qualitativo e quantitativo della canzone italiana”¹⁶. Era dunque un festival “nazionale”, con giurie dislocate in 18 sedi RAI. La lingua ufficiale delle canzoni era il napoletano (come l’italiano lo era a Sanremo), ma gli interpreti venivano da tutta Italia a cimentarsi con la canzone napoletana, ancora percepita come bene nazionale.

Le somiglianze tra i due Festival erano diverse, per esempio a Napoli sul palco c’erano due orchestre come a Sanremo: una era quella stabile di Peppino Anepeta (napoletano) e l’altra di Cinico Angelini. Venne dunque proposta in chiave locale-nazionale, la dicotomia nazionale-internazionale della doppia formazione sanremese che vedeva Angelini o altri direttori di formazioni più “liriche” affiancati, di volta in volta da Semprini, Trovajoli o altri, con i loro ensemble più swingheggianti¹⁷.

Impegnati a pieno ritmo per il Festival di Napoli gli autori e cantanti napoletani continuarono comunque a partecipare anche al Festival di Sanremo con canzoni, italiane, di varia natura: tra i tanti nel 1954 partecipò come autore anche Antonio De

¹⁶ Piazzoni I., *La musica leggera in Italia dal dopoguerra al boom*, L’Ornitorinco, Milano 2011.

¹⁷ S. Facci e Soddu P., *Il Festival di Sanremo...*, cit.

Curtis, in arte Totò, che firmò parole e musica di una languida e appassionata canzone d'amore, *Con te*.

Il Festival di Napoli creò una rete capillare di conoscenza e diffusione del napoletano, che raggiunse attraverso la TV le case degli italiani in modo capillare come mai prima. La televisione del resto si servì della cultura artistica napoletana e ne divenne una notevole cassa di risonanza nazionale. Ricordiamo la trasmissione del teatro di Eduardo, le macchiette di Totò e Peppino, lo spazio televisivo dato al varietà di Nino Taranto, ecc. Gli italiani di tutte le regioni ebbero gli artisti napoletani “a cena”, a casa loro, in modo più pervasivo e abituale rispetto ad altre scuole teatrali e canore regionali. In altre parole la televisione sancì ufficialmente la particolarità di Napoli e della sua lingua nel panorama nazionale, particolarità già abbondantemente affermata sul campo e a livello radiofonico nel primo Novecento.

Il picco di questo processo arrivò nell'inverno tra il 1964 e il 1965, nel periodo del resto più florido sia del Festival di Sanremo sia di quello di Napoli, con la trasmissione Napoli contro tutti, abbinata alla Lotteria di Capodanno, in sostituzione di Canzonissima¹⁸. Era condotta da Nino Taranto e ogni sabato sera proponeva la gara tra canzoni napoletane, anche classiche, e canzoni di altra origine e natura. Tra le prime classificate (vinse *O sole mio*, cantata da Claudio Villa in sostituzione di Mario del Monaco, seconda fu la russa *Mezzanotte a Mosca*) figurava ben due volte Gigliola Cinquetti. La giovanissima cantante veronese, che nel 1964 aveva vinto sia il Festival di Sanremo sia l'Eurofestival (Eurovision Song Contest), era una star nazionale e partecipò a due trasmissioni: nella prima, tra le fila dei napoletani, cantò *Anema e core*, nella seconda, nella competizione che quella sera Napoli aveva con Milano, interpretò la sua *Non ho l'età*. La canzone fu introdotta da un breve scambio di battute con Nino Taranto, durante il quale il presentatore mostrò apprezzamento per come la cantante aveva interpretato nella puntata precedente la famosa canzone di D'Esposito e Manlio. *Anema e core* restò per qualche anno nel repertorio della Cinquetti, anche in apparizioni televisive all'estero dove ancora funzionava l'equazione canzone italiana=napoletana.

¹⁸ Canzonissima, che durò dal 1956 al 1975, fu sospesa e sostituita con altri format dal 1963, ovvero dopo l'edizione nella quale furono espulsi Dario Fo e Franca Rame. Tornò in onda nel 1968.

Nel 1965, del resto, Napoli ospitò l' Eurofestival, confermandosi città italiana della canzone a livello internazionale.

4. Napoli nel boom: da Sergio Bruni a Peppino di Capri

Sergio Bruni, presenza fissa al Festival di Napoli fino al 1968, si presentò a quattro edizioni consecutive di quello di Sanremo tra il 1960 e il 1963 presentando ogni volta due canzoni, di cui una almeno di autori napoletani: *Il mare* (Vian, Pugliese 1960), *È mezzanotte* (Testa, Cozzoli, Compare 1960); *Mandolino, mandolino* (Vian, Pugliese 1961), *Carolina dai* (Pace, Panzeri 1961), *Tango italiano* (Pallesi, Malgoni 1962), *Gondoli gondolà* (Nisa, Carosone 1962), *Sull'acqua* (Pagano, Maresca 1963), *Un cappotto rivoltato* (Leuzzi, Specchia 1963).

Di ognuna il cantante dette un'interpretazione adeguata allo spirito e al senso della canzone stessa. Indulgeva nei suoi famosi filati e legatissime appoggiature laddove il testo lo richiedeva, come in *Il mare* e *Sull'acqua*¹⁹. Qui la voce purissima sembra adagiarsi sulla superficie fluida seguendone il movimento. Altrove infondeva vitalità e brio in esili testi scherzosi, come *Carolina dai* e *Gondoli Gondolà*.

Le canzoni erano in gran parte nel genere "cartolina", in particolare *Il mare*, *Mandolino, mandolino*, *Tango italiano* e *Gondoli gondolà* un quadretto a metà tra l'idiozia e l'ironia, ambientato a Venezia, congegnato da due autori di qualità come Nisa e Carosone. Parlavano sicuramente più al pubblico estero degli emigrati che agli italiani che si preparavano al boom economico. Infatti, nonostante la grande popolarità di Bruni che in quegli anni era all'apice della sua carriera, la critica non fu molto tenera: "[*Mandolino, mandolino*] sfrutta l'eterno, inesauribile filone lirico della canzone napoletana, anzi la sua degenerazione", fu il commento di Arturo Gismondi sull'Unità nel 1961²⁰.

Proprio quell'anno fu introdotto al Festival il voto popolare, attraverso la schedina dell'Enalotto. Sergio Bruni ottenne il maggior numero di consensi solo in Campania,

¹⁹ *Sull'acqua* è la versione in italiano di *'Ncopp'all'acqua*, che lo stesso Pagano presentò quell'anno al Cantagiò, in versione più marcatamente cha-cha-cha.

²⁰ A. Gismondi, *Furoreggia Milva più di Mina e Miranda Martino è eliminata*, "Unità", 28 gennaio 1961.

mentre altre regioni preferirono Celentano che avevo esordito al Festival con *24.000 baci*. Emergeva quella particolarità tutta napoletana di cui si è detto: unico caso in Italia, un gruppo di musicisti ha continuato ad avere un *pubblico locale di riferimento*, mentre altrove si creava una omologazione nazionale e internazionale.

Di converso lo stesso Sergio Bruni commentò a posteriori il ruolo contraddittorio dei Festival nella sua carriera. L'intervista è del 1977, Il Festival di Napoli era stato sospeso dalla RAI nel 1971 e Sanremo viveva un periodo di abbandono da parte del servizio televisivo: “[I festival di Napoli e di Sanremo] mi hanno fatto soffrire molto, ma mi hanno dato anche molte soddisfazioni: se io sono conosciuto ancora oggi a livello nazionale lo devo ai festival. Dobbiamo anche considerare che quando si facevano questi Festival l'Italia era più piccola e si formava la nazione. Sono stato a Sanremo quattro volte e tutti ascoltavano le canzoni. A livello culturale non c'è niente da dire: funzionavano male. Ma bisogna comunque aggiungere che i festival hanno abbreviato la vita della canzone, a livello nazionale, perché una manifestazione che si ripete ogni anno sempre uguale finisce per stancare: i festival hanno stancato e non servirebbe a nulla riprenderli”²¹.

Durante i primi anni Sessanta si produsse a Sanremo un sostanziale cambio generazionale di interpreti e autori. Sergio Bruni, al pari di Gino Latilla, Nilla Pizzi e Claudio Villa, rappresentava una generazione di cantanti melodici destinata a lasciare il passo.

Nel decennio in cui esordirono, oltre Celentano, Caterina Caselli, Gino Paoli, Luigi Tenco e anche Lucio Dalla, i napoletani attingevano i loro esordienti sanremesi dal Festival di Napoli.

Il primo era stato Fausto Cigliano, che dopo la partecipazione al Festival di Napoli nel 1956, arrivò a Sanremo nel 1959 con *Sempre con te*, una canzone romantica di Roberto Murolo che il giovane cantò con la sua delicata vocalità da crooner. Si ripresentò diverse volte fino al 1968.

Nel 1962 Cigliano e Mario Abbate in coppia presentarono *Vestita di rosso*, di Testa, Cozzoli, Compare, che, come *È mezzanotte* cantata da Sergio Bruni due anni prima,

²¹ P. Aiello et al., *Concerto napoletano...*, cit., p. 130.

esordisce con un topos napoletanESCO: un nonsense sulle sillabe la, la la, in minore su ritmo di tarantella, dal sapore esuberante e spensierato. Peppino di Capri, rappresentava una musicalità diversa, arrivò a Sanremo nel 1967, quando era già molto famoso per i suoi twist e il suo repertorio da night, così in tono con lo spirito ottimista e divertito del periodo che la nazione stava vivendo. Ha partecipato a molte edizioni del Festival di Napoli e di Sanremo dove negli anni Ottanta ha portato due canzoni con sostanziosi inserti in lingua dialettale napoletana (*E mo' e mo'*, 1985, *Nun chiagnere*, 1988).

5. Napoli spaccata e inclusiva negli anni di svolta del Festival: Massimo Ranieri e gli Showmen a Sanremo e a Speciale per voi.

Nella sanremologia il 1967 è considerato un anno cruciale: il drammatico suicidio di Tenco, accompagnato dal celebre biglietto di accusa, gettò un'ombra mai sanata sulla manifestazione, che a partire dagli anni Settanta, perse la sua ambizione di rappresentare l'intero spettro della canzone italiana²². Tale ambizione, riemersa di recente, aveva portato gli organizzatori a un atteggiamento eclettico e inclusivo che da anni cercava di rappresentare l'eterogeneità dei generi musicali rappresentati nel mercato discografico e surclassare anche la frattura tra generi di ispirazione angloamericana e le canzoni melodico-romantiche "all'italiana" che erano nei geni della manifestazione. Inizialmente la soluzione era stata la doppia esecuzione orchestrale, poi, dopo la vittoria di Modugno nel 1958, emerse una tendenza a concedere il palco, ma solo sporadicamente il podio alle novità, via via agli urlatori, al rock and roll, alla canzone da night, al cantautorato di stampo francese, al beat ecc. Il suicidio di Tenco coincise con l'arrivo dei venti sessantottini e la storia, anche quella di Sanremo ovviamente, da quel momento non fu più la stessa. Eppure, alla fine dei Sessanta, il Festival era all'apice della sua popolarità nel paese, con la partecipazione in gara di stelle internazionali.

²² Cfr. in particolare M. Santoro, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.

In questo scorcio di decennio i napoletani in gara rappresentano la contemporanea dinamicità del panorama musicale partenopeo: Massimo Ranieri (1968-69) e gli Showmen (1969).

Ranieri, che aveva iniziato la carriera giovanissimo come spalla di Sergio Bruni, al Festival si impose come l'erede della migliore tradizione dei cantanti di voce. Era un bel ragazzo di indiscutibile talento (basti ascoltare le canzoni che con voce ancora bianca aveva inciso per la Zeus con lo pseudonimo di Gianni Rock), capace di dar linfa e ringiovanire le ampie curve melodiche della canzone romantica, di cui divenne in breve il nuovo rappresentante. Pur non gareggiando con autori napoletani o con titoli connotati, Ranieri si presentava come dichiaratamente napoletano, con canzoni adatte al suo stile. In quegli ultimi anni Sessanta cantò al Festival *Da bambino* e *Quando l'amore diventa poesia*, dopo aver vinto il Cantagiorno nel 1967.

I gruppi giovanili, beat in particolare, si erano fatti strada a Sanremo nel 1966 con la partecipazione di famosi complessi inglesi, e non senza polemiche. Su tale scia, nel 1969 da Napoli arrivarono gli Showmen, formati da James Senese, Franco del Prete, Mario Musella, Giuseppe Pepè Botta, Luciano Magliocca, Elio D'Anna, che in coppia con Mal dei Primitivs, arrivarono settimi con *Tu sei bella come sei*. Il gruppo aveva un organico rhythm and blues, e rappresentava una realtà significativa nel nascente rock italiano.

Le performance sanremesi di Ranieri e degli Showmen non sono attualmente disponibili in video, ma in Youtube circolano spezzoni di una puntata di Speciale per voi – la trasmissione di Renzo Arbore che poneva a confronto musicisti e pubblico in dibattiti talvolta serrati e polemici – alla quale, nel 1970, parteciparono in successione il cantante e il gruppo²³.

Ranieri fu incalzato da domande provocatorie del pubblico, composto da giovani interni al dibattito post-sessantottino, riguardo il suo stile e il suo look da “bravo ragazzo” omologato, mentre gli Showmen furono apprezzati per le loro cover americane. Ranieri non raccolse (o non colse) alcuna delle provocazioni, e fu osannato da una nutrita fetta di ragazzi. Uno tra questi chiese agli Showmen di accompagnarlo in

²³ Massimo Ranieri a Speciale per voi, [Link](#), 27 maggio 2013; The Showmen Mario Musella e James Senese, [Link](#), 27 maggio 2013.

una tarantella napoletana, perché “alcuni meridionali” avrebbero voluto ballarla. Probabilmente né Ranieri, né gli Showmen sapevano o volevano eseguire una tarantella in quella situazione a uso e consumo di ballerini sconosciuti. Se la cavarono con una versione estemporanea di *O' sole mio*, generosamente interpretata dal cantante e creativamente accompagnata dal gruppo.

L'episodio è rappresentativo dell'atmosfera del periodo e di quella frattura tra il filone “melodico-romantico” e quello delle musiche giovanili “impegnate” che si avviò in quegli anni e, per certi aspetti, continua stancamente ancora oggi. Come vedremo più avanti negli anni Novanta Peppe Aiello ha tracciato con chiarezza la differenza di questi due filoni nella sua schematizzazione della canzone napoletana nelle tre aree che lui definisce “classica”, “alternativa” e “neo-melodica”, termine che inaugura lui stesso²⁴. L'episodio di Speciale per voi descrive il *preludio* di questa divisione ma, contemporaneamente, evidenzia le potenzialità di inclusione della canzone napoletana, ben più forti rispetto alla sempre traballante canzone nazionale: la distanza stilistica tra il cantante “melodico” e il gruppo “alternativo” non ha impedito al pubblico “meridionale” di riconoscersi in entrambi, e a tutti (giovani contestatori compresi) di trovare un punto d'accordo nell'indiscutibilità della canzone napoletana “classica”. Probabilmente è proprio questo substrato con radici ottocentesche che rende possibile un'inclusione pacificatoria, un substrato che, come si sa, manca nella canzone italiana. Una canzone italiana “classica” non esiste. Crearla era l'obiettivo e l'aspettativa che animò i primi anni del Festival di Sanremo²⁵.

6. Napoletano: le canzoni in “lingua dialettale italiana” a Sanremo

Nel 2010, per volere dei rappresentanti della Lega Nord al comune di Sanremo e su sollecitazione dello stesso Umberto Bossi, è stato cambiato l'articolo 6a del regolamento del Festival, introducendo la possibilità di presentare “canzoni in lingua

²⁴ P. Aiello, *La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile*, P. Aiello et al., *Concerto napoletano...*, cit., p. 42 e segg.

²⁵ S. Facci e P. Soddu, *Il festival di Sanremo...*, cit.

dialettale italiana”, in quanto considerate “appartenenti alla lingua italiana”²⁶. Per anni lo stesso comma aveva previsto solo la possibilità di usare qualche parola o locuzione in dialetto.

In quell’anno l’unico ad approfittare della novità fu Nino d’Angelo che cantò *Jammo jà* con Maria Nazionale. Ma bisogna dire che Nino utilizza il napoletano fin dalla sua prima apparizione al Festival con *Vai* nel 1986. Infatti evidenti interpretazioni lasse del regolamento ci sono state, seppur sporadicamente, quasi esclusivamente per le canzoni napoletane²⁷. Negli anni Cinquanta e Sessanta alcune, come *Famme durmì*, in omaggio al regolamento, di napoletano avevano solo il titolo, o “qualche parola o locuzione idiomatica”.

Il 1978 fu l’anno della svolta. Fu inserita una categoria “Cantautori”, che, evidentemente lasciò più libertà all’espressione idiolettica di autori e cantanti, compresa la lingua²⁸: Ciro Sebastianelli cantò in napoletano l’intero ritornello di *Il buio e tu* (arrivata quarta), che scrisse con Avogadro e Pace, autori di mestiere e non napoletani. Nello stesso anno, e nella stessa categoria, il salentino Roberto Carrino firmò e interpretò, con qualche incertezza nell’accento, la prima canzone per buona parte in dialetto, o per meglio dire in quel’ita-napoletano che gli italiani, almeno i meridionali, capiscono: *Naddore ‘e castagne*, su testo di Mario Coppola, compositore, napoletano, di innumerevoli canzoni italiane e suo produttore.

Quelli erano gli anni del debutto di Pino Daniele, che era andato in classifica nel 1977 con *Napule è*, e alle spalle c’era il revival di De Simone e la NCCP – *La Gatta Cenerentola* era stata a Spoleto nel 1976. L’esperienza jazz-rock di Napoli Centrale, inoltre, era stata accompagnata da commenti che sostenevano come per il rock, come era stato per lo swing, il napoletano suonava meglio dell’italiano, e così via. Non era la prima volta che il Festival promuoveva sul suo palco le esperienze più vivaci che negli anni precedenti si erano imposte sulle scene e nel mercato nazionale e internazionale.

Fatto sta che il rinnovato successo del napoletano tra gli italiani concesse, stabilmente, ai napoletani di cantare nella loro lingua: *Napule cagnarrà*, una canzone “impegnata” di Wanda Montanelli, anch’essa di origini napoletane, fu cantata nel 1979

²⁶ Il regolamento del 2010 è scaricabile dal sito: [Il Festival di Sanremo](#).

²⁷ Canzoni parzialmente in sardo e veneto sono state presentate rispettivamente dai Tazenda e dai Pitura Freska.

²⁸ Utilizzo la formula dubitativa perché non sono riuscita a reperire il regolamento di quell’anno.

da Massimo Abbate, il figlio di Mario. E poi via via, tra gli anni Ottanta e Novanta sia debuttanti della sezione dei Giovani – Antonio Murro con *‘A paura* – sia stelle tra i Big cantarono in ita-napoletano più o meno profondo e integrale. Oltre il già citato Peppino di Capri, ricordiamo due signore della scena partenopea, Lina Sastri e Marisa Laurito, che si esibirono in canzoni diverse per stile e per tema, *‘E fimmene ‘e mare* del 1982 e *Il babà è una cosa seria*, 1985.

Ma in particolare si affacciarono due interpreti storici.

Nel 1989 Renato Carosone, nella sua unica apparizione in gara, cantò *‘Na canzuncella doce doce*, scritta con Claudio Mattone. Una canzone-manifesto dell’ecumenismo canoro napoletano:

Voglio cantà ‘na canzuncella doce doce
che parte ‘a Napoli e luntano vo’ arrivà,
‘na canzuncella ca facésse trovà pace
a tutta ‘a gente ca ‘int’ ‘a pace nun ce sta,
‘na canzuncella ca trasésse dint’ ‘o còre,
putésse fa rummore pe’ chi nun vo’ senti,
‘na canzuncella che dicésse a tuttequante
vuliteve cchiù bbene e i’ so’ cuntente.

Era quello, l’ultimo degli anni del Sanremo senza orchestra. Carosone si presentò comunque seduto dietro al pianoforte, laddove tutti gli italiani erano abituati a vederlo, e suonò accompagnato dalla base preregistrata. Non credo sia scevro da allusioni l’incipit della canzone: “Aggio girato ‘o munno sott’ en coppa/ e camminanno so’ arrivato qua/ me porto siempr’ appress’ ‘o pianoforte/ perché nun sacce sta’ senza suna”. Vinse il Premio della Critica “Mia Martini”. L’anno dopo l’orchestra tornò, in una cornice di rifondazione della manifestazione.

Nel 1993, Roberto Murolo, anche lui omaggiato dal Premio della Critica, gareggiò con una canzone di Carlo Faiello, *L’Italia è bbella*. Erano gli anni delle prime cospicue ondate di immigrazione dal Nord Africa, ma anche di diffusione della world music. Molti musicisti napoletani, anche esponenti negli anni Settanta del movimento del folk

revival, hanno allargato i loro orizzonti, coniando in quel periodo la definizione di “musica mediterranea”. La canzone di Faiello per Murolo raccoglie tutto questo: accompagnata dal bouzouki, riporta a Sanremo, a più di vent’anni da *Ciao amore ciao* di Tenco, il tema delle speranze e delusioni dell’emigrazione. Un tema caro ai napoletani, ma universale come lo sono la povertà, le aspettative di cambiamento, i distacchi, gli arrivi e la nostalgia. Il tu lirico a cui la canzone si rivolge è una donna chiaramente nordafricana:

Addò si' nata tu 'a sera 'o cielo è rosa,
e ll'acqua è comm'a ll'oro: è preziosa!
e 'a sabbia 'nfonne tutt'e ccose...
Addò si' nata tu 'o sole abbrucia 'a pelle,
e 'a notte, cchiù vicine songo 'e stelle,
e ce ne stanno a mille a mille...
Ah, tu ca sunnave 'e te fa accumpagná d' 'o viento...
penzaste: "Che furtuna 'a vita in Occidente..."
E chesto è assaje pe' chi nun tene niente!

Il riferimento alla word music è calzante anche per la canzone *Pe' dispietto*, con la quale la NCCP portò a Sanremo, per la prima volta nel 1992, il suo particolare sound, ancora tributario della impostazione originaria di Roberto De Simone: voci espressive e ben concertate, melodie modali, strumenti acustici a corda e percussione, con inserti mediterranei, però, in questo caso flamenchi. Ovviamente anche il napoletano era d’obbligo. Nel 1998 lo stile del gruppo era completamente rinnovato. Cantarono *Sotto il velo del cielo* in italiano, ad eccezione del ritornello.

Un ulteriore omaggio a Napoli e alla particolarità della sua musica è venuto, per restare nell’ambiente folk-world, ma stavolta con testo italiano, da Eugenio Bennato e Tony Esposito nel 1990. In una breve intervista del presentatore Jonny Dorelli, prima della loro esibizione, spiegarono alcune particolarità della musica napoletana, come la scala frigia, anche se questa non compare nel loro brano, ‘900 *Aufwiedersehen*, uno dei primi omaggi al secolo che stava per finire e che pure contiene qualche particolarità modale.

Bennato tornò nel 2008 con musicisti salentini, dopo la sua esperienza con il progetto Taranta Power. La canzone *Grande Sud* su ritmo di pizzica, toccava nuovamente il tema dell'emigrazione su scala mediterranea.

7. Napoli melodica

Se c'è un tema ossessivamente ricorrente nei dibattiti legati al Festival di Sanremo, questo è la contrapposizione tra la “solita canzone melodica”, che in genere arriva al podio, e tutto il resto: lo swing, il rock and roll, i cantautori, i gruppi – beat, rock, indie –, la world music, i rapper, e così via a seconda di periodi e stili.

Non è facile definire più concretamente che cosa si intenda per “canzone melodica”, anche perché, a parte il contenuto romantico e il ritmo generalmente pacato, i tratti formali sono cambiati nel corso dei decenni. Riprendo qui il già citato saggio di Peppe Aiello che descrivendo un'analogia contrapposizione a proposito della canzone napoletana categorizza in senso negativo tutto ciò che *non* è canzone melodica e che definisce complessivamente canzone “alternativa”. La frattura, dice Aiello, si è consumata tra gli anni Cinquanta e Sessanta e Sergio Bruni è stato l'ultimo a rappresentare in modo ecumenico la canzone napoletana “melodica”²⁹. Il passaggio tra i due decenni del boom economico, si ricorderà, è stato cruciale anche per la canzone italiana e per Sanremo: vi si colloca la vittoria di *Nel blu dipinto di blu*.

Ma la ricostruzione storica di Aiello, a proposito di quel che è avvenuto a Napoli, va oltre.

Arriva, come si sa, a coniare il termine “neo-melodico” a proposito di un fenomeno tutto napoletano di copiosa produzione a uso locale di brani che hanno attinto dai repertori della sceneggiata e della canzone di malavita, hanno tratto alimento dagli ambienti socialmente più disagiati e hanno creato star popolarissime nella città e dintorni, come Mario Merola e Pino Mauro.

Cito ancora dallo stesso saggio: “Il primo di quei due mondi – quello della canzone “alternativa” – vedeva come suoi luoghi naturali i teatri, la televisione, i riconoscimenti

²⁹ P. Aiello, *La comprensibile esistenza...cit.*

nel resto d'Italia e all'estero, [...] Il secondo – “neo-melodico”, si assume l'onere di cantare il quotidiano e il conflitto di un mondo che cambia”³⁰.

A Sanremo il “melodico” Sergio Bruni, ma anche Aurelio Fierro, Nunzio Gallo, Roberto Murolo, Tullio Pane, Mario Abate e successivamente, in un periodo che possiamo indicare come di transizione, Massimo Ranieri, Gianni Nazario o Angela Luce – che arrivò seconda nel 1975 con *Ipocrisia* – hanno rappresentato nei decenni Cinquanta/Settanta il melodismo napoletano, sulla scia di un rapporto consolidato tra la nazione e la città su questo particolare argomento.

Successivamente i “neomelodici” sono arrivati di tanto in tanto e con una rappresentanza sparuta, in rapporto al vasto bacino prodotto e diffuso da radio e tv locali. Citiamo Nino D'Angelo, Gigi Finizio, Gigi D'Alessio, Sal da Vinci, forse ci sarà anche qualche altro. Ognuno ha la sua particolarissima storia, che, partita da ambienti tutti interni alle logiche sociali e musicali della città, aspira ed evolve verso orizzonti nazionali, talvolta ostili e ipercritici.

Il primo è stato Nino D'Angelo, che con le sue cinque apparizioni, diluite negli anni, ha manifestato agli italiani sia il suo strabordante successo, sia la sua evoluzione stilistica, raccontando, ancora una volta, la particolarità di Napoli e della sua musica.

Esordì quando ancora aveva il caschetto biondo e aveva ottenuto già da qualche anno, a partire da *A discoteca*, un successo nazionale facendo impazzire le ragazzine con i film che lo vedevano protagonista. Cantò – realmente perché quell'anno fu vietato il playback che impazzava dal 1983 – un veemente brano sull'abbandono amoroso, *Vai*, musicato da Antonio Annona. Il luogo, reale o metaforico, in cui la ragazza sta fuggendo, è descritto con qualche stereotipo relativo a non nominate città del nord, “Dove il sole non c'è mai, tra la nebbia te ne vai”, per sostanziare le previsioni di disperata solitudine che l'innamorato deluso immagina per la donna.

La lingua era un inconsueto miscuglio tra l'italiano e il napoletano parlato. Infatti, con un meccanismo contrario a quanto era avvenuto altre volte a Sanremo (ricordiamo *Il buio e tu* dei non napoletani Avogadro e Pace), la strofa aveva consistenti

³⁰ Ivi, p. 47.

scivolamenti verso le inflessioni locali, mentre il ritornello era in italiano: “Vai, quante storie inventerai / con il vento parlerai / senza tempo correrai / *addo' nisciune ce sta*”. Questo ultimo verso, nuovamente in dialetto, riconduce alla tonalità d’impianto di La minore e all’inizio della nuova strofa, dopo una serie di cadenze sospese ed evitate. Suona come una *modulazione testuale*, un ritorno a casa dopo la trasferta nella lingua nazionale.

Questo rovesciamento nell’uso alternato dell’italiano e della lingua dialettale è il segno di una differente prospettiva soggettiva: potremmo definire una “napoletaneria”³¹ lo sfoggio del dialetto nel ritornello, che a Sanremo funge da gancio quasi per statuto, mentre è un naturale atto comunicativo il desiderio di un cantante napoletano, che usa comunemente la sua lingua, di far capire a tutti quando è in trasferta almeno il cuore della sua canzone.

L’esibizione era espressiva e disinvolta e tale sarà anche quella di altri neo-melodici esordienti, che sono arrivati al Festival dopo consistenti gavette nei matrimoni e nelle difficili piazze, scene e tv locali.

D’Angelo tornò tredici anni dopo con *Senza giacca e cravatta* di cui firmò anche la musica insieme a Carmine Tortora e che pubblicò nelle sue edizioni Biondo. Cantava con lui Brunella Selo. Difficile che gli ascoltatori di Sanremo potessero cogliere tutte le parole del testo, questa volta tutto in napoletano, ma l’incipit “Quanta strada aggu fatte / pe’ sagli ‘sta fortuna” suonava come una dichiarazione autobiografica. Nella seconda strofa, il cantante si rivolse palesemente al pubblico quando disse: “Senza giacca e cravatta / accussi' so' venuto / miez' e facce 'mportante / c'hanno tuccato 'a luna / guardo areto ogni tanto / pe' capi' addo' so' ghiuto”.

Diverso ormai era il look e lo stile, con consistenti caratteri world nell’arrangiamento. Il cambiamento piacque particolarmente alla critica nazionale. Ernesto Assante e Gino Castaldo su “la Repubblica” lo inserirono al quarto posto della loro classifica: “D’Angelo e la “world music”, mettendo insieme la tradizione napoletana con i ritmi e la passione mediterranei. Una vera sorpresa”³².

³¹ La definizione, come si ricorderà, è di Raffaele La Capria e indica l’indulgere, da parte degli artisti napoletani, in atteggiamenti stereotipati, che non appartengono più alle loro abitudini espressive, per compiacere il pubblico di non napoletani. R. La Capria, *L’armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, Rizzoli, Milano 1999.

³² [La Repubblica.it](http://LaRepubblica.it), 25/5/2013.

Seguirono a breve distanza *Mari* nel 2002 e *'A storia 'e nisciuno* nel 2003. La più recente partecipazione di Nino d'Angelo è del 2010 con *Jammo jà*. Fu quella un'occasione per Maria Nazionale, anche lei enumerata nella schiera dei neomelodici, di debuttare a Sanremo, dove è tornata nel 2013, con *Quando non parlo* di Enzo Gragnaniello e *È colpa mia* di Peppe Servillo e Fausto Mesolella. La seconda, prevalentemente in napoletano, è stata scelta dalla giuria stampa e dal televoto affinché continuasse la gara.

Se dovessimo descrivere il neomelodismo sulla base della vocalità di questa artista dovremmo dire che l'ingrediente più importante è l'uso "napoletano" della fonetica italiana, un'inflessione si direbbe a proposito del parlato, che rende anche la lingua nazionale più rotonda e fluida. A questo si aggiungono le indubbie qualità e competenze della cantante: un controllo rigoroso e contemporaneamente rilassato della tenuta del fiato e un vibrato misurato, con una risonanza leggermente nasale, quella anch'essa caratterizzante soprattutto dell'insegnamento di Mario Merola.

Anche Gigi D'Alessio, quando debuttò a Sanremo nel 2000, con *Non dirgli mai* da lui composta su testo di Vincenzo D'Agostino, aveva alle spalle una lunga storia. Musicista, compositore e produttore aveva messo in musica moltissime canzoni, lavorando negli ambienti popolari dove fiorisce la canzone neomelodica e anche la malavita organizzata o meno³³. Aveva pubblicato già sette album, gli ultimi con la BMG che, probabilmente, favorì la sua ammissione a Sanremo.

La sua canzone, che entrò presto nelle orecchie degli italiani, era *riconoscibile*, oltre che per l'inconfondibile inflessione partenopea del cantante, anche per l'ambientazione e il riferimento esplicito a Napoli, cornice complice per l'amore ormai finito e ricordato con struggimento. Però rientrava nelle caratteristiche che in genere associamo allo stile melodico-sanremese, più che al neo-melodico napoletano. E D'Alessio, abbandonati il dialetto e i tratti più connotati del suo precedente repertorio, cercò di mettere da parte anche qualunque rischio di "napoletaneria". Del resto in diverse interviste uscite prima o dopo il Festival dichiarò chiaramente di non sentirsi più un cantante "napoletano", e

³³ M. Ravveduto, *Napoli... Serenata calibro 9*, cit., pp. 193 e segg.

men che meno neomelodico, ma di volersi misurare con gli artisti nazionali, come Biagio Antonacci³⁴.

I critici non furono bonari, ma alla giornalista delle pagine napoletane del quotidiano “la Repubblica” D’Alessio rispose con un’autoproclamazione di autenticità: “Perché c’è chi apprezza uno come Masini, tanto per fare un nome, e poi fa le pulci a me? Meno male che i dischi non li comprano solo i critici ma la gente. Sono a Sanremo perché sono un cantante vero e non un fenomeno costruito a tavolino dalle case discografiche. Dietro di me c’è l’affetto della gente”³⁵. In quello stesso articolo si parlava anche della folta pattuglia, quell’anno, di napoletani a Sanremo. Oltre D’Alessio c’erano due giovani, Luna Di Domenico, la figlia di Enzo, e Alessio Bonomo ambedue con canzoni “impegnate”, e gli Avion Travel che vinsero con *Sentimento*. Un’offerta variegata e qualificata.

Tra tutti i partecipanti a Sanremo il maggior numero di dischi li avrebbe venduti D’Alessio, ottavo nella classifica dei primi 100 album dell’anno³⁶. Tornò l’anno successivo con *Tu che ne sai*, e poi a partire dal 2005, ormai nella veste matura del personaggio televisivo nazionale, in progetti di collaborazione con i cantanti della trasmissione Amici, con Gigi Finizio, di cui parleremo, con Sal da Vinci che accompagnò nella serata dei duetti dell’edizione 2009 – avevano scritto insieme *Non riesco a farti innamorar*, che arrivò terza –, in ultimo con Loredana Berté nel 2012. Sempre con D’Agostino ha firmato anche diverse canzoni per Anna Tatangelo.

8. Napoli problema nazionale

Pino Daniele ha partecipato a Sanremo solo una volta come autore di *In questa città*, cantata da Loredana Berté nel 1991³⁷. La canzone non nomina esplicitamente Napoli, inoltre la Berté non è napoletana, né, tanto meno, la musica di Daniele in questo caso richiama alla memoria nulla che possa essere specificamente associato alle varie anime della canzone napoletana.

³⁴ Ibidem 196.

³⁵ F. De Lucia, *D’Alessio: Effetto Sanremo*, “La Repubblica”, 23 febbraio 2000.

³⁶ [Hit Parade Italia](#), 10 giugno 2013.

³⁷ In quell’anno, come nel precedente, le canzoni erano reinterperate da un ospite straniero che cantava nella sua lingua, la versione inglese *All that we are* fu scritta e interpretata da una cantante inglese, Harriet (Roberts).

Il testo del ritornello racconta di una città, potrebbe essere una qualunque metropoli malata, eppure il pensiero va a Napoli inevitabilmente:

In questa città
si cresce in fretta
in questa città
la vita è stretta
in questa città
si incrociano le braccia
cercando qualcuno che ti faccia
guardandoti in faccia

Tu che stai cercando un angolo
e ti perdi in un metrò
la tua infanzia poi svanisce
nella fiamma di un falò
e una lacrima risale
grida "È ora di cambiare"
cercando aria pulita, pulita

In questa città si inserisce in un filone di denuncia, di cui fanno parte anche altre canzoni di napoletani negli ultimi decenni del Festival. La droga, la povertà, la violenza sui minori, l'inquinamento sono temi-problemi non solo napoletani ovviamente, ma alcuni personaggi e alcuni scorci che si intravedono nei testi fanno facilmente pensare, come nella canzone di Pino Daniele, alla città e ai suoi figli con le loro storie minime, di dolore e rabbia, raccontate tante volte non solo nelle canzoni, ma anche nel teatro e nel cinema.

Il "Ciccio" di Antonio De Carmine e Mauro Spenillo (Principe e Socio) in *Targato NA* del 2001 e il "Nino" dei versi di Claudio Mattone in *Cronaca*, cantati da Luna Di Domenico nel 2000 sono le vittime di una realtà difficile da vivere, ingiusta e violenta fino a morire:

Ce la fece quel giorno
Nino a dire no

e fu come un inferno
che si scatenò.
Quel giorno Dio non era lì.
La famiglia, la scuola,
tutta la città
non sapevano niente,
forse, chi lo sa...

Nel 2006 viene messa ufficialmente in scena la Napoli-problema.

Gigi D'alessio e Gigi Finizio producono *Musica e Speranza*, un progetto concepito con i Ragazzi di Scampia, orchestra della Scuola Secondaria di I grado "Carlo Levi". Il gruppo composto da 17 tredicenni era stato realizzato per iniziativa dei docenti delle classi a indirizzo musicale, con finalità educative di prima qualità. La musica può fare molto soprattutto nelle situazioni di rischio sociale e dunque l'iniziativa aveva ricevuto plauso e incoraggiamenti. L'orchestra aveva vinto concorsi scolastici e soprattutto, con l'appoggio di RAI TRADE, aveva ottenuto di accompagnare, nelle canzoni che aveva in repertorio, diversi cantanti famosi: Gino Paoli, Enrico Ruggeri, la NCCP, e altri tra i quali anche Gigi D'Alessio e Gigi Finizio. Furono dunque loro, pur tra qualche perplessità³⁸, a costruire il progetto per la partecipazione a Sanremo e scrissero la canzone con la collaborazione di Mogol.

Finizio, che negli anni Novanta aveva partecipato a Sanremo con *Lo specchio dei pensieri* e *Solo lei*, due canzoni pop in italiano interpretate con la vocalità allora familiare tra i neomelodici, aveva alle spalle la collaborazione con Luca Sepe e poi con lo stesso D'Alessio, Sal da Vinci e Lucio Dalla in *Napule*. Aveva allargato gli orizzonti verso ritmiche e possibilità vocali differenti.

Per *Musica e speranza* fu scelto un sound "world", con un ritmo latino di samba, djembé e altre percussioni frequenti nei corredi scolastici e anche alcuni topoi classici come l'uso della sesta napoletana. Il testo è in napoletano, ad eccezione di un verso-chiave "La musica è vera speranza" e di una breve sezione conclusiva rappata da uno

³⁸ A. D'Agnesse, *Prodotti da Gigi D'Alessio, 17 ragazzi del quartiere più duro di Napoli approdano al Festival*, [Kataweb](#), 13 giugno 2013.

dei ragazzi, che però si conclude con la *modulazione italiano-dialetto*, che abbiamo già notato in Nino D'Angelo, prima dell'ultimo ritornello cantato:

E noi che stiamo qui
diciamo a tutta la gente
che della vita nostra o sa poco o sa niente
guardiamoci negli occhi
e se una lacrima scende
nuje simm tale e qual
pure nuje simm gente

Qui però i due ultimi versi in lingua dialettale suonano come un'affermazione plateale – altro topos ricorrente – non tanto di identità, quanto di esistenza nel mondo con “quella” identità, di ragazzi sani in un luogo ferito.

Il debutto sanremese fu accompagnato dall'interesse della stampa³⁹, che pose in primo piano il “problema Scampia”, urgenza locale e nazionale. *Musica e speranza* fu presentata nella sezione Gruppi, nella quale arrivò terza, non classificandosi dunque per la finale in base alle complicate regole di quell'anno che prevedevano quattro categorie con due finaliste – il risultato di tutto fu la vittoria di Povia...–.

Finizio e i Ragazzi di Scampia pubblicarono un album e fecero diversi concerti dopo l'esibizione di Sanremo⁴⁰. In quello stesso anno uscì *Gomorra* il celebre primo libro di Roberto Saviano.

Quando nel 2010 D'Angelo si presentò al Festival con *Jammo Jà*, canzone che rientra in questo filone di denuncia e speranza, sembrò dire, rigorosamente in napoletano, a tutti gli italiani soprattutto del sud, che tanti problemi, dal lavoro all'inquinamento, non riguardano solo Napoli e che da tutta questa brutta storia bisognerebbe uscirne tutti insieme:

³⁹ Sono ancora online alcune interviste ai ragazzi fatte dal Corriere della Sera: [Link1](#), 14 giugno 2013; [Link2](#), 14 giugno 2013.

⁴⁰ Gigi Finizio, concerto live, *Musica e speranza* 2006, [Link](#), 14 giugno 2013.

Jammo jà guadagnammace 'o pane
Nuie tenimmo 'o sudore int' 'e mane
E sapimmo cagnà
Jammo jà e facimmo ampreso
Sott'a st'Italia d'o smog e d'o stress
Nuie simmo 'e furbe ca s'hann' 'a fa' fess
Simmo nate cù duie destine,
Simm' 'a notte e simmo a matina
simme rose e simmo mspine
Ma simmo ramo d'o stesso ciardino

Nel ritornello di *Jammo Jà*, inoltre, appare, nemmeno troppo nascosta, una citazione della melodia che informa le cosiddette “tarantelle del Gargano”, un hit che tanto ha marcato il folk revival “storico” e il più recente neo-folk di oggi.

Nel 2013 sono stati gli Almamegretta, in *Mamma non lo sa*, a parlare di uno sviluppo sbagliato, di un territorio scippato e di una cultura violata, in una prospettiva non necessariamente napoletana, che riguarda l’attuale crisi dei modelli economici basati sui consumi e da cui si deve uscire forse con un passo indietro:

Si! Mamma sì lo sa
tutto è vanità di vanità
tienimi la mano se po' fa
riprendiamoci l'umanità

9. Epilogo

L’ultima edizione del Festival della canzone italiana, 2013, ha nuovamente ben rappresentato Napoli, ma potremmo anche dire che Napoli, con la partecipazione degli Almamegretta, di Maria Nazionale e degli autori che hanno scritto per lei, ha ampiamente collaborato alla manifestazione.

In conclusione di questo sguardo retrospettivo sul rapporto tra le canzoni dei napoletani e il Festival della Canzone Italiana ho la sensazione di aver ripercorso la

storia di un intreccio costante tra due cammini paralleli, dei quali però l'uno non è sempre e solo la versione parziale del secondo. Talvolta mi è tornata alla mente la possibilità che la "metafora" (quella classica un tempo soprattutto per gli stranieri, che confondevano la canzone napoletana con quella italiana) fosse ancora utilizzabile, perché, almeno per la storia della canzone in Italia, Napoli continua a rappresentare un luogo cruciale.

L'Appendice allegata a questo testo contiene una tabella in cui ho inserito l'elenco, diviso per decenni degli interpreti e gli autori, nati a Napoli, che hanno partecipato al Festival, oppure che hanno scritto e interpretato canzoni "esplicitamente" connesse a Napoli e alla sua lingua dialettale. La fonte principale per reperire i dati è stato il prezioso volume di Eddy Anselmi, *Festival di Sanremo. Almanacco illustrato della Canzone Italiana*, integrato con mie personali ricerche sulle biografie degli artisti contenute in altre fonti bibliografiche o in Internet. È possibile che qualche dato sia errato e che la tabella sia incompleta. Sarei grato a chi volesse fornire suggerimenti, correzioni o integrazioni.

Riferimenti bibliografici

Aiello P., *La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile*, P. Aiello et al., *Concerto napoletano, La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Lecce, Argo, 1997, pp. 41-61.

Anselmi, Eddy, *Festival di Sanremo. Almanacco illustrato della Canzone Italiana*, Panini, Modena, 2009.

Assante E., Castaldo G., *La nostra Top Ten*, "la Repubblica", 28 febbraio 1999.

Borgna G., *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Mondadori, Milano 1998.

Carpitella D., *Musica popolare e musica di consumo*, Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991, pp. 41-51.

D'Agnesse A., *Prodotti da Gigi D'Alessio, 17 ragazzi del quartiere più duro di Napoli approdano al Festival*, Kataweb, [Link](#).

De Lucia F., *D'Alessio: Effetto Sanremo*, "la Repubblica", 23 febbraio 2000.

De Matteis S., *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012.

- Id., *Tra spaesamento e appartenenza*, Peppe Aiello et al., *Concerto napoletano, La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Lecce, Argo, 1997, pp. 9-16.
- De Pascale A., *Telecamorra. Guerra tra clan per il controllo dell'etere*, Lantana, Roma, 2012.
- Eddy Anselmi, *Festival di Sanremo. Almanacco illustrato della Canzone Italiana*, Panini, Modena, 2009.
- Facci S., Soddu P., *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma, 2011 (con un saggio di Matteo Piloni).
- Gismondi A., *Furoreggia Milva più di Mina e Miranda Martino è eliminata*, "Unità", 28 gennaio 1961.
- La Capria R., *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, Rizzoli, Milano 1999.
- Lauria D., *Pittura e scultura ai Premi San Remo di arte, musica e letteratura 1935-1940*, in *Turismo d'autore. Artisti e promozione turistica in Liguria nel Novecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 218-223.
- Orecchia D., *Sala Umberto. Vita di un teatro, storia di un'epoca*, Edizioni Progetto Cultura, Roma 2012.
- Ravveduto M., *Napoli... serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra*, Liguori, Napoli, 2007.
- Santoro M., *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.
- Sciotti A., *Ada Bruges. L'ultima sciantosa di Cantanapoli*, Rabò, Napoli 2010.

Siti consultati al 15 giugno 2013

[Archivio sonoro della canzone Napoletana](#)

[Hit Parade Italia](#)

[SIAE Archivio opere musicali](#)

[RAI, Sanremo \(vari anni\)](#)

[Wikipedia.The free enciclopedia \(varie voci\)](#)

Fonti audiovisuali consultate

- 1932 Archivio storico dell'Istituto Nazionale Luce, *Casino Municipale di San Remo – Festival Partenopeo*, 1932, D035905.

- 1952 Sanremo 1952, *Cari amici vicini e lontani Festival di Sanremo 1952*, cd doppio, Twilight Music-Via Asiago10, twi cd AS0733, note di Dario Salvatori, 2007.
- 1961 RAI Centro Archiviazione Milano, 1961, P61028/002 Quarta serata finale del festival di Sanremo del 1961, contenente l'esibizione di Sergio Bruni in *Mandolino, mandolino*.
- 1970 Massimo Ranieri a Speciale per voi, [Link](#), 27 maggio 2013.
- 1970 The Showmen Mario Musella e James Senese, [Link](#), 27 maggio 2013.
- 1990 RAI Centro Archiviazione Roma, M90059/24 Festival della canzone italiana, prima serata, 28 febbraio 1990, contenente l'esibizione di Eugenio Bennato e Tony Esposito in *'900 Aufwiedersehen*.
- 2006 Gigi Finizio, concerto live, Musica e speranza 2006, [Link](#), 14 giugno 2013.
- 2006 Intervista a Rocco, [Link](#), 14 giugno 2013.
- 2006 Intervista a Denise, [Link](#), 14 giugno 2013.

Canzoni in gara al Festival di Sanremo reperibili su Youtube al 15 giugno 2013.

- 1951, [Famme durmi'](#), Achille Togliani e Duo Fasano, registrazione discografica;
- 1951, [Mia cara Napoli](#), Nilla Pizzi, registrazione discografica;
- 1951, [Sorrentinella](#), Duo Fasano, registrazione discografica;
- 1951, [Oro di Napoli](#), Duo Fasano, registrazione discografica;
- 1951, [Eco tra gli abeti](#), Nilla Pizzi e Achille Togliani, registrazione discografica;
- 1953, [La pianola stonata](#), Achille Togliani, registrazione discografica;
- 1960, [Il mare](#), Sergio Bruni Sanremo 1960, dal film *Sanremo la grande sfida*, di Piero Vivarelli, 1960;
- 1962, [Gondoli gondolà](#), Sergio Bruni, registrazione discografica;
- 1963, [Sull'acqua](#), Sergio Bruni, registrazione discografica;
- 1975, [Ipocrisia](#), Angela Luce, live Sanremo (audio radiofonico);
- 1978, [Il buio e tu](#), Ciro Sebastianelli, live Sanremo;
- 1978, [Naddore 'e castagne](#), Roberto Carrino, registrazione discografica;
- 1979, [Napule cagnarrà](#), Massimo Abate, registrazione discografica;
- 1982, [Femmene 'e mare](#), Lina Sastri, live Sanremo;
- 1985, [E mo' e mo'](#), Peppino di Capri, live Sanremo;
- 1986, [Vai](#), Nino D'Angelo, live Sanremo;
- 1989, [A paura](#), Antonio Murro, registrazione discografica;
- 1989, [Il babà è una cosa seria](#), Maurisa Laurito, live Sanremo;

- 1989, *Na canzuncella doce doce*, Renato Carosone, live Sanremo;
- 1991, *In questa città*, Loredana Berté, live Sanremo;
- 1992, *Pe' dispetto*, NCCP, live Sanremo;
- 1993, *L'Italia è bbella*, Roberto Murolo, live Sanremo;
- 1998, *Sotto il velo del cielo*, NCCP, live Sanremo;
- 1999, *Senza giacca e cravatta*, Nino D'Angelo, live Sanremo;
- 2000, *Non dirgli mai*, Gigi D'Alessio, live Sanremo;
- 2000, *Cronaca*, Luna, live Sanremo;
- 2001, *Targato Na*, Principe e socio, live Sanremo;
- 2006, *Musica e speranza*, Gigi Finizio e I Ragazzi di Scampia, live Sanremo;
- 2010, *Jammo Jà*, Nino D'Angelo e Maria Nazionale, live Sanremo;
- 2013, *Mamma non lo sa*, Almamegretta, video ufficiale;
- 2013, *È colpa mia*, Maria Nazionale, live Sanremo.

Appendice - Partecipanti al Festival della Canzone Italiana nati a Napoli e dintorni.

Nota alle tabelle.

Le tabelle riguardano esclusivamente le partecipazioni in gara e non come ospiti.

Alcuni autori non nati a Napoli sono stati inseriti in riferimento a canzoni da loro scritte che contengono espliciti riferimenti a Napoli.

Alcuni autori, pur nati a Napoli, hanno svolto la loro carriera altrove. In questi casi il criterio per l'inclusione nella tabella è stato valutato di volta in volta. In primo luogo ha valso la presenza di collaborazioni con interpreti e autori napoletani (es. Nicola Salerno).

Le tabelle sono divise per decennio. Al loro interno i partecipanti sono in ordine alfabetico. I partecipanti che compaiono in diversi decenni sono indicati solo nella tabella in cui è riportata la prima partecipazione.

Per "Autore" si intende sia lo scrittore del testo, sia il compositore della musica.

I musicisti dei gruppi non sono indicati singolarmente laddove la loro partecipazione al Festival non abbia previsto collaborazioni individuali.

I cantautori e i cantanti il cui nome compare tra i firmatari della canzone sono indicati come "Autore-Interprete".

Tabella 1 – Anni Cinquanta

Nome	Anni di partecipazione	Professione	Canzoni
Bertini Umberto (non nato a Napoli)	1951	Autore	<i>Oro di Napoli</i>
Bixio Cesare Alberto	1953, 54	Autore	<i>Lasciami cantare una canzone</i> <i>Gioia di vivere</i>
Bonagura Enzo	1951, 53, 55, 57, 61	Autore	<i>Eco tra gli abeti</i> <i>Canto della solitudine</i> <i>Incantatella</i> <i>Il pericolo numero uno</i> <i>Io amo tu ami</i>
Bonavolontà Giuseppe	1957	Autore	<i>Finalmente</i>
Ceragioli Enzo (non nato a Napoli)	1952	Autore	<i>Malinconica tarantella</i>
Cigliano Fausto	1959, 60, 61, 62, 64.	Interprete	<i>Sempre con te</i> <i>Lei</i> <i>Splende il sole</i> <i>Né stelle né mare</i> <i>Cose inutili</i> <i>Vestita di rosso</i> <i>E se domani</i>
Cozzoli Michele	1953, 57, 62	Autore	<i>Lasciami cantare una canzone</i> <i>Il pericolo numero uno</i> <i>Vestita di rosso</i>
Cutolo Raffaele	1958	Autore	<i>La canzone che piace a te</i>
Danpa (Dante Panzuti) (non nato a Napoli)	1951 (e altre presenze)	Autore	<i>Famme durmì</i>
De Angelis Mario	1952	Autore	<i>Cantilena del trainante</i>
De Curtis Antonio (Totò)	1954	Autore	<i>Con te</i>
De Mura Ettore	1953	Autore	<i>La pianola stonata</i>
Falocchchio Eduardo	1954, 55	Autore	<i>Tutte le mamme</i> <i>Un cuore</i>

Fierro Aurelio	1958, 59, 62, 63, 64	Interprete	<i>Timida serenata Fragole e cappellini I trulli di Alberobello La canzone che piace a te Lì per lì Avevamo la stessa età Tu con me Cipria di sole Lui andava a cavallo Occhi neri e cielo blu Un cappotto rivoltato Sole pizza e amore</i>
Fiorelli Giuseppe	1952, 53, 55, 57	Autore	<i>Madonna delle rose Domandatelo Buongiorno tristezza Albero caduto Corde della mia chitarra Un certo sorriso</i>
Gallo Nunzio	1957, 62 (5 canzoni)	Interprete	<i>Corde della mia chitarra Per una volta ancora La più bella canzone del mondo Inventiamo la vita L'ultimo pezzo di terra</i>
Mazzocco Salvatore	1951, 62	Autore	<i>Mia cara Napoli Cipria di Sole</i>
Murolo Roberto	1959, 93	Interprete	<i>Sempre con te L'Italia è bbella</i>
Nisa (Nicola Salerno)	1952, 53, 55, 58, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69	Autore	<i>Un disco dall'Italia Acque amare Era un omino Timida serenata È vero Gondolì gondolà Lui andava a cavallo L'anellino Oggi non ho tempo Non ho l'età per amarti L'inverno cosa fai La musica è finita Per vivere Meglio una sera piangere da solo.</i>
Oliviero Nino	1953, 56, 59	Autore	<i>Vecchia villa comunale La vita è un paradiso di bugie Il nostro refrain</i>
Pane Tullio	1955	Interprete	<i>Buongiorno tristezza Non penserò che a te Torrente</i>
Pazzaglia Riccardo	1958, 61, 71, 72	Autore	<i>Amare un altro/amare un'altra Lei Come stai? Un calcio alla città</i>
Perrone Adriana	1957	Autrice	<i>Scusami</i>
Pisano Gigi Egisto	1953	Autore	<i>La mamma che piange di più</i>
Rendine Furio	1953, 56, 63	Autore	<i>La mamma che piange di più Due teste sul cuscino Tù venisti dal mare</i>
Ruccione Mario (non nato a Napoli)	1951 (e altre presenze)	Autore compositore	<i>Mia cara Napoli</i>

Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo

Ruocco Renato	1953	Autore	<i>Vecchia villa comunale</i>
Seracini Saverio (non nato a Napoli)	1951 (e altre presenze)	Autore	<i>Sorrentinella</i>
Testoni Giancalo (non nato a Napoli)	1952 (e altre presenze)	Autore	<i>Malinconica tarantella</i>
Verde Dino (Leonardo)	1959, 1960, 61, 63	Autore	<i>Piove Romantica Lady luna Fermate il mondo</i>

Tabella 2 – Anni Sessanta

Nome	Anni	Professione	Canzoni
Abbate Mario (Salvaore)	1962, 63,	Interprete	<i>Vestita di rosso, Oggi non ho tempo, Vorrei fermare il tempo</i>
Amendola Gaetano	1965, 72, 73	Autore	<i>Ti credo Come le viole Come un ragazzino</i>
Bruni Sergio	1960, 61, 62, 63	Interprete	<i>E' mezzanotte) Il mare Mandolino mandolino Carolina dai Tango italiano Gondoli gondolà Sull'acqua Un cappotto rivoltato</i>
Carosone Renato	1962, 89	Autore, autore- interprete	<i>'Na canzuncella doce doce</i>
Di Capri Peppino (Giuseppe)	1967, 71, 73, 76, 80, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 2001, 05	Interprete	<i>Dedicato all'amore L'ultimo romantico Un grande amore e niente più Non lo faccio più Tu cioè... E mo' e mo' Il sognatore Nun chiagnere Il mio pianoforte' Evviva Maria Favola blues La voce delle stelle Ma che ne sai (come Trio Melody) Pioverà La panchina</i>
Gagliardi Peppino	1965, 66, 68, 72, 73, 93.	Autore-interprete	<i>Ti credo Se tu non fossi qui Che vale per me Come le viole Come un ragazzino L'alba</i>
Maresca Franco	1963, 65, 66	Autore	<i>Sull'acqua Vieni con noi Quando vado sulla riva</i>
Marotta Giuseppe	1962	Autore paroliere	<i>Cipria di sole</i>
Mattone Claudio	1969 -00 (21 canzoni)	Autore compositore	<i>'Na canzuncella doce doce</i>
Pagano Mario	1963, 65, 66, 74	Autore compositore	<i>Sull'acqua Vieni con noi Quando vado sulla riva Capelli sciolti</i>

Palomba Salvatore	1962, 89	Autore paroliere	<i>Quando il vento d'aprile Il babà è una cosa seria</i>
Pugliese Antonio	1960, 61, 63	Autore paroliere	<i>Il mare Mandolino mandolino Tu venisti dal mare</i>
Ranieri Massimo	1968, 69, 88, 92, 95, 97	Interprete	<i>Da bambino Quando l'amore diventa poesia, Perdere l'amore Ti penso La vestaglia Ti parlerò d'amore</i>
Rondinella Luciano	1961	Interprete	<i>Che freddo</i>
Savio Totò (Gaetano)	1967, 70, 72, 76, 77, 81, 82, 84	Autore	<i>Cuore matto L'amore è una colomba, Re di cuori Serenata Un gatto nel blu Cuore di vetro Miele Maledetta primavera Su quel pianeta libero Una rosa blu Un amore grande</i>
Showmen (The)	1969	Interpreti	<i>Tu sei bella come sei</i>
Vian Antonio	1960, 61, 62	Autore	<i>Il mare, Mandolino Mandolino, Quando il vento d'Aprile</i>
Zanfagna Marcello	1960, 62	Autore	<i>Notte mia L'ultimo pezzo di terra</i>

Tabella 3 – anni Settanta

Nome	Anni	Professione	Canzoni
Abbate Massimo	1979	Interprete	<i>Napule cagnarrà</i>
Alfieri Eduardo	1975, 76, 89	Autore	<i>Ipocrisia La femminista Il babà è una cosa seria</i>
Berlincioni Fabrizio	1976, 88, 89, 92, 93, 2002, 09, 11	Autore	<i>Non lo faccio più Mi manchi Ti lascerò Anni migliori E quel giorno non mi perderai più Gli amori Vieni a stare qui Amore Per niente al mondo Ti penso Quelli come noi Favola blues La voce delle stelle Ora che ho bisogno di te Una piccola parte di te Ti voglio senza amore <u>Amanda è libera</u></i>
Buonocore Aldo	1974,75	Autore	<i>Notte d'estate Il ragioniere</i>
Buonomo Antonio	1976	Interprete	<i>La femminista</i>
Cicco Antonio (Cico)	1971, 88, 92, 94	Interprete (Formula Tre), Autore-interprete	<i>La folle corsa Io Un frammento rosa La casa dell'imperatore</i>

Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo

Coppola Mario	1978	Autore	<i>N'addore e castagne</i>
Depsa (De Pasquale Salvatore)	1976, 80-83, 85, 87-92, 96, 97, 03, 05	Autore	<i>Non lo faccio più Ti voglio bene Tu cioè Ammore mio Un'isola alle Hawaii Ping Pong Una sporca poesia Oramai E mo', e mo' Il sognatore Nun chiagnere La notte delle favole La fine del mondo Gli amori Buona giornata Evviva Maria Oggi sposi Un uomo di più Sarò Storie Vorrei La panchina</i>
Gloriana (Giovanna Russo)	1976, 83	Interprete	<i>La canzone dei poveri Il mio treno</i>
Grimm (I)	1979	Interpreti	<i>Liana</i>
Luce Angela	1975	Interprete	<i>Ipocrisia</i>
Montanelli Wanda	1979	Autrice	<i>Napule cagnarrà</i>
Nazzaro Gianni	1970-74, 83.94	Interprete	<i>L'amore è una colomba Bianchi cristalli sereni Non voglio innamorarmi mai A modo mio Mi sono innamorato di mia moglie Una vecchia canzone italiana (con Squadra Italia)</i>
Santo California	1977	Interpreti	<i>Monica</i>
Sebastianelli Ciro	1974, 78, 79	Autore-interprete	<i>Ah' L'amore Il buio e tu Ciao Barbarella</i>
Simonelli Giacomo	1977	Autore	<i>Monica</i>

Tabella 4 – Anni Ottanta

Nome	Anni	Professione	Canzoni
Annona Antonio	1986, 96, 03	Autore	<i>Vai Solo lei E già</i>
Buonocore Nino (Adelmo)	1983, 87, 88, 93	Autore-interprete	<i>Nuovo amore Rosanna Le tue chiavi non ho Una canzone d'amore</i>
D'Angelo Nino (Gaetano)	1986, 99, 02, 03, 10	Autore-interprete	<i>Vai Senza giacca e cravatta (con Brunella Selo) Mari A storia 'e nisciuno Jammo jà (con Maria Nazionale)</i>

De Crescenzo Eduardo	1981, 85, 87, 89, 91	Interprete, Autore- interprete	<i>Ancora</i> <i>Via con me</i> <i>L'odore del mare</i> <i>Come mi vuoi</i> <i>E la musica va</i>
De Piscopo Tullio	1988, 89, 93	Autore-interprete	<i>Andamento lento</i> <i>E allora e allora</i> <i>Qui gatta ci cova</i>
Esposito Tony	1987, 90, 93	Autore-interprete	<i>Sinuè</i> <i>'900 Aufwiedersehen</i> <i>Cambiano musica</i>
Fiorillo Rodolfo	1989, 92	Autore	<i>Il mio pianoforte</i> <i>Femmen'e mare</i>
Giorgio Zito e i Diesel (Giorgio Bennato)	1980	Autore-interprete	<i>Ma vai... vai</i>
Laurito Marisa	1989	Interprete	<i>Il babà è una cosa seria</i>
Murro Antonio	1989	Interprete	<i>'A paura</i>
Sorrenti Alan	1988	Autore-interprete	<i>Come per miracolo</i>

Tabella 5 – Anni Novanta

Nome	Anni	Professione	Canzoni
Barbieri Joe	1994, 2000	Autore-interprete	<i>Non spegnere i tuoi occhi</i> <i>Non ci piove</i>
Bennato Eugenio	1990, 08	Autore,-interprete	<i>'900 Aufwiedersehen</i> <i>Grande sud</i>
Caggiano Massimo	1997	Autore-interprete	<i>E ora che ci sei</i>
Cirillo Sergio	1993	Autore	<i>L'alba</i>
D'Angiò Carlo	1990	Autore	<i>'900 Aufwiedersehen</i>
Daniele Pino	1991	Autore	<i>In questa città</i>
De Vitis Michele	1993, 02	Autore	<i>Una canzone d'amore</i> <i>Non finirà</i>
Della Rosa Maurizio	1990	Autore-interprete	<i>Per curiosità</i>
Faiello Carlo	1992, 93, 98	Autore, Autore- interprete (per la NCCP)	<i>Pé dispietto</i> <i>L'Italia è bbella</i> <i>Sotto il velo del cielo</i>
Finizio Gigi	1995, 96, 06	Autore-interprete	<i>Lo specchio dei pensieri</i> <i>Solo lei</i> <i>Musica e speranza</i>
Giglio Rino	1992	Autore	<i>Femmen'e mare</i>
Gragnaniello Enzo	1990, 99, 2013	Autore	<i>Favolando</i> <i>Alberi</i> <i>Quando non parlo</i>
Guarracino Gianni	1991, 97	Autore	<i>E la musica va</i> <i>Ora che ci sei</i>
Leandro Leo (Leopoldo D'Angelo)	1993	Interprete	<i>Caramella</i>
Lucariello Gianfranco	1996, 2005	Autore	<i>E' la mia vita</i> <i>Che mistero è l'amore</i>
Montecorvino Pietra	1992	Interprete	<i>Favola blues</i>
Monteforte Andrea	1992	Autore-interprete	<i>Principessa scalza</i>
Neri per caso	1995, 96	Autori-interpreti	<i>Le ragazze</i> <i>Ti senti sola</i>
Niné (Giulia Guido)	1993	Autrice-interprete,	<i>Femmene</i>
Nuova Compagnia di Canto Popolare	1992, 98	Autori-Interpreti	<i>Pé dispietto</i> <i>Sotto il velo del cielo</i>
Piccola orchestra Avion Travel	1998, 2000	Autori-interpreti	<i>Dormi e sogna</i> <i>Sentimento</i>
Salvatore Federico	1996	Autore-interprete	<i>Sulla porta</i>

Le canzoni dei napoletani al Festival della Canzone Italiana di Sanremo

Sastri Lina	1992	Interprete	<i>Femmene 'e mare</i>
Sepe Luca	1998	Interprete	<i>Un po' di te</i>
Schembri Michele	1998	Autore	<i>Un po' di te</i>
Tomei Luciano	1996	Interprete	<i>Quando vado sulla riva</i>
Tortora Nuccio (Carmine)	1999, 2002, 02	Autore	<i>Senza giacca e cravatta</i> <i>Mari</i> <i>Dimmi che mi ami</i>

Tabella 6 – Anni 2000-2013

Nome	Anni	Professione	Canzoni
Almamegretta	2013	Autori-interpreti	<i>Mamma non lo sa</i> <i>Onda che vai</i>
Boccia Francesco	2001	Interprete	<i>Turu Turu</i>
Bonomo Alessio	2000	Autore-interprete	<i>La croce</i>
Boursier Giuliano	2011	Autore	<i>Un pezzo d'estate</i>
D'Agostino Vincenzo	2000, 01, 05, 2012	Autore	<i>Non dirgli mai</i> <i>Tu che ne sai</i> <i>L'amore che non c'è</i> <i>Ragazza di periferia</i> <i>Respirare</i>
D'Alessio Gigi (Luigi)	2000, 01, 05, 06, 08, 11, 12	Autore-interprete, Autore	<i>Non dirgli mai</i> <i>Tu che ne sai</i> <i>L'amore che non c'è</i> <i>Ragazza di periferia (Autore)</i> <i>Essere una donna (A)</i> <i>Musica e speranza (A)</i> <i>Il mio amico (A)</i> <i>Bastardo (A)</i> <i>Respirare (con Loredana Berté)</i>
Principe e socio (De Carmine A., Spenillo M.)	2001, 08	Autori-interpreti	<i>Targato NA</i> <i>Signorsì (A)</i>
Di Pietro Raffaele	2003	Autore	<i>Mi sento libero</i>
Esposito Walter	2005	Autore	<i>Vorrei</i>
Fiorellino Gianni	2002, 03	Autore-interprete	<i>Ricomincerei</i> <i>Bastava un niente</i>
Guida Sabrina	2005	Autrice-interprete	<i>Vorrei</i>
Luna (Luna di Domenico)	2000	Interprete	<i>Cronaca</i>
Mesolella Fausto	2011, 13	Autore	<i>Tre colori</i> <i>È colpa mia</i>
Morante Maurizio	2005, 07, 06	Autore compositore	<i>Un posto al sole</i> <i>Ora che ci sei</i> <i>Noi non possiamo cambiare</i>
Morisco Rosario	2008	Interprete	<i>Signorsì</i>
Nazionale Maria	2010, 2013	Interprete	<i>Jammo jà</i> <i>Quando non parlo</i> <i>È colpa mia</i>
Pietrolungo Salvio	2006	Autore	<i>Capirò, crescerai</i>
Sal Da Vinci (Salvatore Sorrentino)	2009	Autore-Interprete	<i>Non riesco a farti innamorare</i>
Servillo Peppe	2013	Autore	<i>È colpa mia</i>

*Canzone appassionata:
90 anni tra identità e significati*

di CARLA CONTI

*Les souvenirs sont cors de chasse
dont meurt le bruit parmi le vent*
Guillaume Apollinaire

Qualsiasi attività che contempi un arco temporale di novanta anni implica, di per sé, un esercizio di memoria. Nello specifico, parlare di memoria e musica è riferirsi ad un'attività ancestrale connessa al suono, quello vocale prima ancora che musicale: impariamo a comunicare verbalmente attivando la nostra memoria a breve e lungo termine e lo facciamo adottando una tecnica di feed back continuo.

La musica vocale e la canzone in particolare, dunque, – per la durata di pochi minuti, per l'estensione vocale che raramente supera l'estensione di un'ottava e per l'accessibilità complessiva dei contenuti musicali diremmo – rappresentano il campo di indagine dove meglio si possono verificare le ipotesi riguardanti la *memoria al lavoro*, nell'ascolto musicale.

L'idea di partenza è quella di verificare cosa c'è di una canzone napoletana nella memoria collettiva, intesa come www: world wide web.

L'obiettivo è quello di evidenziare quali tratti della canzone stessa, sopravvivendo alle più differenti versioni, ne costituiscono il nucleo identificativo.

La scelta della canzone per testare questa verifica non è stata facile e così ho assecondato una richiesta di Marialuisa Stazio: *Canzone appassionata*, di E.A. Mario¹

¹ E. A. Mario è lo pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta (Napoli, 5 maggio 1884-Napoli, 24 giugno 1961) compositore, poeta dialettale, scrittore e commediografo. All'epoca di *Canzone appassionata* l'autore era già molto affermato anche in ambito nazionale, tanto che il suo brano *La leggenda del Piave*, con il famoso incipit: «il Piave mormorava», scritta nell'agosto del 1918 assunse, tra il 1943 e il 1946, il ruolo di inno nazionale prima di *Fratelli d'Italia*. Cfr. De Mura E., *Enciclopedia della canzone napoletana*, vol I-III, Il torchio, Napoli 1968 e Catalano Gaeta B., *E. A. Mario, leggenda e storia*, prefazione di Max Vajro, Liguori Editore, Napoli, 1989.

che nel 2012 compie novanta anni, una lunga “passione”, appunto, che sarà per noi l’oggetto della *memoria al lavoro*.

Le fonti di studio sono state determinate in base ad alcune categorie d’interpreti le cui versioni sono disponibili sul sito web YouTube o su altri siti in rete in genere, che consentono la condivisione e la visualizzazione di file audio e audio-video che, nella maggior parte dei casi, sono caricati da singoli utenti.

Questo ultimo aspetto è fondamentale per la nostra ricerca, in quanto se uno dei principi fondativi della *memoria al lavoro* è quello di constatare la diffusione e/o creare nuove modalità: *quanto* e *come* si memorizza una canzone e quali tra i suoi tratti ci restano impressi, non avrebbe senso prendere in esame oggetti sonori rari e di difficile reperimento, così come registrazioni private, materiali di collezionisti etc.

Le categorie d’interpreti, pertanto, sono quelle che ricorrono maggiormente in rete e sono state determinate dal tipo di vocalità e di formazione (cantanti lirici/cantanti *popular*), dal tipo di repertorio di provenienza (teatro musicale/canzone italiana, canzone napoletana), dall’organico vocale adottato (solisti/gruppi), e nell’ambito di una stessa tipologia, procedono i materiali con una più lunga datazione. Seguendo le diverse categorie, gli interpreti scelti sono: voci liriche (Giuseppe Di Stefano, Tito Schipa); voci *popular* italiane (Alberto Amato, Milva, Mina Claudio Villa); voci *popular* napoletane (Sergio Bruni, Fausto Cigliano, Isa Danieli, Gigi Finizio, Enzo Gragnaniello, Gianni Lamagna, Mario Merola, Roberto Murolo, Massimo Ranieri, Lina Sastri, Sciallo, Brunella Selo); gruppi (Renzo Arbore con Barbara Bonaiuto e Gianni Conte), Gianni Conte e Lorenzo Hellenger, Gennaro Cosmo Parlato e Francesco Bianconi, Peppe Servillo e gli Avion Travel, Peppe Servillo e i Solis String Quartet)².

Una siffatta indagine s’inserisce nel percorso in cui da tempo identifico la canzone napoletana come “oggetto estetico – bimodale – anfibio”³, per la sua componente che chiamo “veste sonora”, e di questo tracciato ne percorre il

² Questo elenco è alfabetico per facilitare, appunto, *il lavoro della memoria*. Nell’operazione di confronto tra le diverse interpretazioni si segue un ordine per quanto possibile cronologico, e che privilegi gli aspetti singolari, originali di ciascun interprete, al fine di formare una canzone *blog* che le racchiuda tutte.

³ Cfr. Conti C., *Schedare per credere*, pp. 87-95 di questo volume.

passaggio dallo spartito musicale alla sua registrazione, spostando proprio simmetricamente l'osservazione dal dato scritto all'oggetto sonoro e viceversa.

Si delinea così un metodo che contempla la reciprocità tra analisi e esecuzione, per l'opera "oltre" la partitura.

«Le partiture musicali non sono tanto il pezzo quanto una mappa del pezzo, oppure una prescrizione per realizzarlo. Quantunque differenti possano essere le metafore ("mappa" o "prescrizione" per il nostro discorso non sono poi così diverse), entrambe suggeriscono che un'opera musicale esiste "oltre" la partitura. Le esecuzioni sono una sorta di realizzazione di un pezzo (nella maggioranza dei casi quella intesa dal compositore) e sono, allo stesso tempo, più ricche e più limitate delle partiture.

Esse sono più ricche in quanto aggiungono delle caratteristiche non completamente annotate in partitura – miriadi di sfumature di articolazione, timbri, dinamiche, vibrati, altezze, durate e così via. Eppure ciascuna sfumatura limita il pezzo attraverso l'esclusione di altre opzioni di quell'elemento»⁴.

Specie per questo tipo di repertorio l'analisi del dato scritto non può assumere una posizione prioritaria rispetto al dato relativo all'esecuzione, poiché l'oggetto sonoro non è riducibile alla sola notazione ma comprende molti altri elementi tra cui la tradizione esecutiva inerente il repertorio specifico. Questo aspetto è molto significativo per il nostro studio anche alla luce del metodo di apprendimento, ampiamente diffuso, di questi generi musicali *popular* da parte di cantanti che non sempre sono alfabetizzati musicalmente e che apprendono la canzone da altri interpreti, sebbene questo non comporti la conseguente assunzione di scelte analoghe nell'esecuzione. La memoria digitale funziona allora, in questi anni, come una sorta di *oralità di ritorno*, mantenendo viva la pratica della trasmissione musicale che si radica in un circuito audio-fonatorio e da sempre caratterizza il genere canzone.

⁴ Cfr. Lester J., in un articolo del 1995 *Performance and analysis: interaction and interpretation*, in Rink I. (a cura di) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, critica la posizione "strutturalista": prima l'analisi e poi l'esecuzione e sottolinea che come un'esecuzione sia necessariamente una singola opzione del brano in esame, quella che delinea alcuni aspetti escludendone altri, come una singola analisi, e come si usano le partiture a mo' di "strade d'accesso" al pezzo che si analizza, per riferirsi ad altre analisi approvandole o disapprovandole, chi lavorare sulle interpretazioni significa riferirsi alle esecuzioni per riuscire a raggiungere l'essenza del pezzo analizzato.

La partitura, allora, è l'oggetto sonoro potenziale, si identifica con esso, in quanto contiene *in fieri* la sua interpretazione⁵; il dato scritto e la sua interpretazione sonora sono quindi due visuali di uno stesso oggetto musicale.

Il lavoro di analisi tra spartito e interpretazione segna, spesso, una frattura nei dibattiti sull'analisi musicale, nella direzione secondo cui i discorsi sui *significanti* musicali sarebbero *analisi* e quelli sui *significati* musicali sarebbero *interpretazioni* mentre, è innegabile che qualsiasi discorso verbale è analitico e semiotico insieme poiché compie al tempo stesso distinzioni, selezioni e attribuzioni di significato ad un oggetto mediante una regola di correlazione che Charles Peirce chiama appunto «semiosi»⁶.

Nel campo delle relazioni tra oggetto musicale scritto e oggetto sonoro, infatti, l'attività interpretativa può essere ricondotta a una semiosi corrispondente e così Philip Tagg – in un percorso che contempla sia la *theory of music*, base della *stylistic analysis*, che la *critical analysis* – si è dedicato alla *popular music* individuando un processo che definisce *interpretative musical analysis*.

Questo tipo di ricerca incentra l'attenzione su un testo musicale, che si differenzia da altri testi, in quanto dotato di una disposizione alla comunicazione per “unità musicali”. L'*interpretative musical analysis* di Tagg richiama ciò che Leonard Meyer individua come *strategy* per la ricerca dei *musemi*⁷, laddove, con l'analisi musematica Meyer comprende, in una prima fase, la ricerca, in diversi brani, di alcune unità dello stesso ambito musicale (ad esempio per *genere musicale*: da camera, sacra, per *autore*, per *destinazione d'uso*: danza, immagine, etc.) e degli elementi formali che danno a ciascuna unità forza di *musema*. In una seconda fase, poi, attribuisce un significato specifico ad uno stesso *musema*, che lo assume in varie occorrenze nei testi considerati. Infine, l'analisi si conclude con la

⁵ Da questo scaturiscono anche posizioni contrarie e, talvolta, estreme di alcuni analisti, specie americani, che concependo la partitura come luogo di sintesi tra l'opera (l'atto compositivo) e la sua interpretazione, fanno derivare dalla struttura (analisi) le scelte esecutive. Wallace Berry scrive infatti nel suo testo *Musical Structure and Performance* New Haven, London, Yale University Press, 1989: «ogni aspetto analitico ha un'implicazione per l'esecuzione» p. 441 [trad nostra].

⁶ Peirce C. S., *Semiotica* (a cura di) M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Einaudi, Torino, 1980.

⁷ Il termine “museme” è stato introdotto da Charles Seeger, prendendo spunto dal termine linguistico “phoneme”, nel saggio *On the Moods of Musical Logic* in *Studies in Musicology* (1935-1977) Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, c1977 Qui Tagg lo utilizza senza far riferimento alla teoria nell'ambito della quale Seeger lo ha inserito, cfr. Tagg P., ‘Analysing Popular Music’. *Popular Music*, 2: 37-6, 1982.

“sostituzione ipotetica”, (analoga alla “prova di commutazione” sviluppata in linguistica⁸), per cui, un dato *musema*, composto da un insieme di elementi, comunica ed è quindi percepito come significato, e si prova a sostituirlo così da verificare cosa cambia nell’insieme, al fine di determinare se tale *musema* è indispensabile per comunicare un dato senso.

In questo tipo di ricerca è fondamentale l’individuazione dei *topic*, di segni musicali consistenti in unità relazionali entro le dimensioni della melodia, dell’armonia, del metro, del ritmo, e così via all’interno di qualsivoglia parametro musicale, designati utilizzando anche etichette, convenzioni, accettando i “luoghi comuni” che i discorsi degli ascoltatori fanno emergere all’ascolto.

Siamo nel campo di correlazione tra semiotica ed ermeneutica musicali alla ricerca di una semiotica generativa (a cui hanno fatto riferimento Eero Tarasti, Algirdas Julien Greimas) tanto delle *structures of communication*, che si trovano nel testo ad un livello di superficie e dunque sono percepibili "a orecchio nudo" ascoltando un’esecuzione, più che a “occhio nudo”, leggendone lo spartito, quanto delle *structures of signification*, presenti a un livello più profondo e quindi rinvenibili solo attraverso un’analisi finalizzata a tale individuazione.

Le *strutture discorsive* si dettagliano come *spazializzazioni, temporalizzazioni e attorializzazioni*⁹.

Fatte queste promesse, non è qui lo spartito, allora, il punto di partenza e di confronto bensì le tracce interpretative, le registrazioni di *Canzone appassionata* di E. A. Mario, autore tanto dei versi quanto della musica.

Attento agli umori culturali degli inizi del XX secolo, E. A. Mario, nei primi versi del brano riprende, quasi integralmente un testo popolare, riportato in diverse raccolte ottocentesche tra cui quella di Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti del popolo napoletano/raccolti ed annotati da Luigi Molinaro Del Chiaro con varianti e confronti nei vari dialetti*, pubblicato a Napoli per i tipi di Argenio nel 1880:

⁸ Si veda Delalande F., *Le condotte musicali: comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica* (a cura di Guardabasso G. e Marconi L.), Clueb Bologna, 1993.

⁹ Per i concetti di *musical space, musical time, musica actors* cfr. Tarasti E., *A theory of musical semiotic*, Bloorington, Indianapolis University, 1994.

Carla Conti

*Arbero peccerillo te chiantaie,
I' t'aracquiaie cu' li meie surore:
Venne lu vient'e te tuculiaie
La megliu cimma me cagnaie culore.
La fronna ch'era verde se seccale,
Lu dorge frutto me cagnaie sapore*

che nella canzone diventano:

*N'albero piccerillo aggiu piantato,
criscènnolo cu pena e cu sudore.
Na ventecata già mme ll'ha spezzato
e tutt'e ffronne cágnano culore.
Cadute so' già 'e frutte: e tutte quante,
erano doce, e se só' fatte amare...*

Continua poi la prima parte del brano di E. A. Mario:

*Ma 'o core dice: "Oje giuvinotto amante,
'e ccose amare, tiénele cchiù care..."
E amara comme si', te voglio bene!
Te voglio bene e tu mme faje murí...*

Segue la seconda parte:

*Era comm'o canario 'nammurato,
stu core che cantaje matina e sera.
"Scétate!" – io dico – e nun vò stá scetato
e mo, nun canta manco a primmavera!
Chi voglio bene nun mme fa felice:
forse sta 'ncielo destinato e scritto.
Ma i penzo ca nu ditto antico dice:
"Nun se cummanna a 'o core". E i mme stó zitto!
E mme stó zitto, sí...te voglio bene.
Te voglio bene e tu mme faje murí.*

Chiude poi con la terza parte:

*Chiagno p'ammore, e cade 'o chianto mio
dint'a 'sta testa: 'o chianto 'a sta arracquanno.
Schiòppa na bella rosa e io, pe' gulio,*

a chi mm'ha fatto chiagnere nce 'a manno.

*Lle dico: "Rosa mia tu mme perduone
si te scarpesarrá senza cuscienza."*

Ce sta nu ditto ca mme dá ragione:

"Fa' bene e scorda e si faje male penza"

Pienzace buono sí...te voglio bene...

Te voglio bene e tu mme faje murí.

Un testo di tre parti, dunque, – ciascuna composta di dieci endecasillabi piani, tranne l'ultimo che è tronco –, di impronta lirica e non narrativa, che usa la prima persona e presenta anche il doppio piano del discorso: diretto e indiretto. Caratteristica questa che, come vedremo, è raccolta da alcuni tra gli interpreti scelti, i quali la sottolineano spesso con il passaggio dal canto ai semintonato, usando un registro vocale più vicino alla recitazione che al canto, se non adottando un parlato puro.

All'ascolto, si percepisce chiaramente la forma del brano che risulta di tre parti. Una prima zona si apre con un'introduzione strumentale di carattere drammatico –con l'enfasi ritmica¹⁰ data due suoni ascendenti a cui seguono tre veloci discendenti, in un inciso che si ripete su gradi ascendenti. Questa introduzione non anticipa, nei contenuti, l'esposizione dei materiali cantati (una melodia di carattere cromatico) che portano, progressivamente (con un tratto ascendente) ad un passaggio in cui si raggiunge il vertice melodico che poi chiude (con linee melodiche discendenti) senza un vero e proprio ritornello ma con la ripetizione delle parole “te voglio bene” seguito da un interludio strumentale che separa le tre parti della canzone.

Ad un ascolto non “direzionato” – senza consegne specifiche – le prime riflessioni saranno dettate dal testo verbale e, così, nelle parole cercheremo le *strutture discorsive* a partire dalla *spazializzazioni* in cui si evidenziano gli elementi che costituiscono lo sfondo ambientale del brano: *primmavera/ 'ncielo/ dint'a sta testa* per poi passare alle *temporalizzazioni* che danno le coordinate di durata. Nel brano, infatti, l'uso dei verbi al singolare, in un “presente” del sentire, è traccia di una contemporaneità dei sentimenti immutati, un “oggi” racchiuso tra un passato in cui si è compiuto l'atto doloroso e un futuro in cui non c'è speranza. Da qui i verbi al presente che sono i più numerosi: *cagnano/ scetate/ dico/ canta/ voglio/ sta/ dice/ se cummanna/ sto zitto/ chiagno/ cade/*

¹⁰ Due ottavi in levare e due trentaduesimi in battere che terminano con un sedicesimo legato.

schioppa/ manno/ pienzace/ e quelli al passato: *aggiu piantato, ha spezzato, erano doce/ so so' fatte/ era comm' 'o canario/ cantaje/ m'ha fatto chiagnere*, e un solo verbo al futuro: *scarpesarrà*: calpesterà, a sigillo della triste profezia che attende il tentativo di riavvicinamento dell'amante respinto.

Interessante è anche l'analisi delle *attorializzazioni* che in un testo musicale consiste nel considerare tutto ciò che in quel brano si presta ad essere antropomorfizzato come un soggetto che svolge un certo ruolo nei confronti di un determinato oggetto. Nel nostro caso: *n'albero/ 'na ventecata/ e fronn/ 'e frutte/ o canario/ rosa mia*.

Partire dal testo verbale di *Canzone appassionata*, mette in evidenza un tratto dell'analisi da cui non si può prescindere: all'ascolto risulta che tutti gli interpreti¹¹ lasciano invariate le parole e, dunque, sebbene sarebbe eccessivo definire l'intero testo come un unico *musema*, possiamo però considerarlo un insieme di tratti a "funzionamento musematico". Il testo, insieme con gli altri elementi del brano, è stato fatto oggetto di una scheda riassuntiva con i seguenti campi:

A nomi degli interpreti (nella scheda questi non sono in ordine alfabetico¹² ma nella successione con cui il frammento, scelto dalla loro interpretazione, è stato inserito nel blob finale¹³; successione dettata dalla compatibilità/estraneità che il frammento stesso produceva nel contesto ai fini di sottolineare i tratti unici e originali)

B numero delle strofe (è l'aspetto che influenza la durata e la finalità d'uso; generalmente nelle incisioni destinate al mercato discografico il brano è riportato nel suo insieme, con le tre strofe a differenza di altri contesti come quello della jam session di Conte e Hellenger o della versione cinematografica: arrangiata da Nino Rota e cantata da Isa Danieli per *Film d'amore e d'anarchia* di Lina Wetmuller del 1973, sebbene sia stata anche incisa e inserita nel 33 giri CIAK del 1984; anche nella versione di Mina

¹¹ fatta eccezione per Gianni Conte e Lorenzo Hellenger che la cantano solo in parte, per la precisa scelta di adottare *Canzone appassionata* come uno standard jazz su cui improvvisare.

¹² [Contributo multimediale 1](#). I link che seguono si riferiscono ai materiali scelti: [Giuseppe Di Stefano](#), [Tito Schipa](#), [Claudio Villa](#), [Mina](#), [Milva](#), [Alberto Amato](#), [Sergio Bruni](#), [Roberto Murolo](#), [Mario Merola](#), [Isa Danieli](#), [Enzo Gragnaniello](#), [Massimo Ranieri](#), [Ciro Sciallo](#), [Brunella Selo](#), [Gigi Finizio](#), [Fausto Cigliano](#), [Gianni Lamagna](#), [Lina Sastri](#), [Renzo Arbore](#), [Barbara Bonaiuto](#) e [Eddy Napoli](#) con l'Orchestra Italiana, [Gennaro Cosmo Parlato](#) e [Francesco Bianconi](#), [Gianni Conte](#) e [Lorenzo Hellenger](#), [Peppe Servillo con Avion Travel](#), [Peppe Servillo](#) e [Solis String Quartet](#).

¹³ Si tratta di un'operazione di "cut and paste", in cui sono stati inseriti frammenti delle interpretazioni scelte, divise in due parti di cui la seconda include le due versioni di Peppe Servillo. Si veda appendice.

arrangiata da Gianni Ferrio e Massimiliano Pani per l'album *Napoli secondo estratto* del 2003, sono cantate soltanto due strofe)

C *tempo* (l'assetto quaternario delle misure non subisce modifiche e, d'altra parte il parametro del metro, prima ancora di quello ritmico, se alterato comprometterebbe la comprensione anche del dettato testuale, spostando l'accento delle parole o la "proporzione" tra la durata delle sillabe nelle parole stesse)

D *melodia* (con l'eccezione della versione Conte/Hellenger, la melodia è sempre chiaramente riconoscibile in tutte le interpretazioni)

E *strumentazione* (questo parametro è tra quelli più soggetti a cambiamenti, "tradimenti". Lo spartito per canto e pianoforte non lascia il segno nelle scelte degli arrangiatori/interpreti. Dalla chitarra solista all'orchestra: classica che accompagna Tito Schipa¹⁴, come pure quella di Renzo Arbore, un tipico ensemble swing, c'è una ricerca di caratterizzare il brano timbricamente e ciascuna versione si differenzia. La strumentazione adottata è *topic*, e insieme segno di riconoscimento anche a parità di altri elementi primo fra tutti la voce che canta; in questa direzione si spiegano le due versioni interpretate da Toni Servillo con gli Avion Travel e con i Solis String Quartet)¹⁵.

F *armonizzazione* (insieme con il parametro precedente anche l'armonizzazione è soggetta alle scelte degli autori che arrangiano di volta in volta *Canzone appassionata*. Una per tutte la presenza del secondo grado abbassato nella versione cantata da Peppe Servillo con gli Avion Travel, o il passaggio nella terza strofa al tono sopra, tipico dei *song*, nella versione della Nuova Orchestra Italiana quando interviene la voce di Eddy Napoli, dopo quelle di Arbore e di Barbara Bonaiuto)

G *accompagnamento* (lo stile dell'accompagnamento anche se non direttamente connesso alla strumentazione, di certo non può prescindere da essa; pensiamo alle sonorità stranianti e rarefatte della versione di Nino Rota, al tipico accompagnamento

¹⁴ La figlia di E. A. Mario, nella biografia di suo padre narra un aneddoto secondo cui lui e Tito Schipa si conobbero a Milano ad una manifestazione, organizzata dal Ministero per l'Educazione nazionale, presso la scuola Cavalli-Conti frequentata da Gloria, figlia del celebre tenore. Il protagonista era E. A. Mario che intervenne con una relazione dal titolo "Come nacque *La leggenda del Piave*" e interpretò alcune canzoni accompagnato al pianoforte da sua figlia Bruna. Riconosciuto Schipa in prima fila, la platea lo invitò calorosamente ad esibirsi e così il tenore, intonò *Canzone appassionata* «superbamente tra un abisso di applausi» con Bruna Gaeta al pianoforte, senza che avessero mai provato in precedenza. Cfr. Catalano Gaeta B., *E. A. Mario: la leggenda e la storia*, cit. pp 91-92.

¹⁵ [Contributo multimediale 2.](#)

chiatarristico che realizza Roberto Murolo, al ritmo di tango con l'introduzione della chitarra della Nuova Orchestra Italiana con la voce di Renzo Arbore)

H *ornamentazione* (l'elemento che contraddistingue le interpretazioni nel repertorio cosiddetto "classico" da quelle *popular*, per cui si è scelto il termine "ornamentazione", sta per una vasta possibilità di intervento sul brano: dalla variante sia ritmica che melodica, all'aggiunta di note di passaggio, agli abbellimenti specie sulla chiusa delle frasi musicali, dallo spostamento di parti della melodia all'ottava sia inferiore che superiore, alla scelta di "recitare" parti del testo anziché cantarle, dall'immissione di "insert" strumentali in sostituzione di quelli originali. L'intervento di prassi esecutive più vicine alla recitazione¹⁶, con una vocalità semi-intonata, come accennato, è tipico dei contesti musicali teatrali, dove la musica è musica di scena, e l'interprete inserisce il canto nell'insieme più ampio della sua *performance*. Negli esempi scelti, si distingue in questo senso, l'interpretazione di Isa Danieli)

I *agogica* (l'esempio più valido per tradurre in parametro valutabile tutto il complesso delle variazioni di andamento in una composizione musicale: *accelerando*, *rallentando*, *stringendo*, etc., ce lo offre la versione di Cosmo Parlato, al secolo Gennaro Cosimo Parlato, nell'album *Terra mia* del 2011, laddove in *Canzone appassionata* "ospita" Francesco Bianconi, voce dei Baustelle; Parlato attua una divisione netta, per quanto riguarda l'agogica, tra la zona affidata a Bianconi, lenta e poco densa di elementi – e quella che si riserva con un *accelerando* da bolero.

J *testo* (tranne qualche caso di italianizzazione del dialetto – da parte specie delle voci liriche di Di Stefano e Schipa –, e qualche parola modificata – Alberto Amato e in minima parte anche Lina Sastri –, il testo poetico non presenta cambiamenti).

¹⁶ Cfr. Giannattasio F., *Dal parlato al canto*, in Enciclopedia della musica, Giulio Einaudi editore, 2005, vol V, pp. 1003-1036 e già Stefani G., *Dal parlato al canto: l'intonazione recitativa* in "Studi Musicali", anno V, Leo Olschki Editore, Firenze 1976 pp. 3-28

K *idioletto* (questo parametro¹⁷ che in origine non si riferisce unicamente ad un oggetto sonoro, né tantomeno ad esso considerato esclusivamente in uno dei suoi aspetti: dato scritto/veste sonora, ha però pertinenza in particolare con le canzoni quando esse sono inserite tra i “linguaggi” contemporanei; l’idioletto ne è un aspetto imprescindibile tanto che già nel suggerire una scheda per l’analisi dei testi delle canzoni¹⁸ abbiamo inserito un campo specifico per l’idioletto che può palesare «il dato motivante del gradimento di una canzone, il suo elemento di identificazione e di fascino e può trovarsi nei differenti elementi: melodia, armonia, accompagnamento, pattern ritmici, etc»¹⁹).

Nella scheda riassuntiva in appendice, volutamente, non è stato preso in considerazione il campo relativo alla “tonalità” essendo questo punto il primo parametro musicale a cadere quando si parla di *popular music* e dell’appropriazione da parte degli interpreti di un testo concepito proprio per essere diffuso il più possibile, senza i vincoli dei confini di una determinata banda frequenziale perimetrata, diremmo, dalla tonalità. In quest’ottica, la tonalità (nel nostro caso l’armatura in chiave, relativa allo spartito è quella di tre bemolli e dunque do minore) è un elemento “liquido” e mutevole che si adatta alle esigenze del *range* intonativo dei vari interpreti.

Nella sintesi della scheda si è scelto di segnare con “no” la non adesione dell’interpretazione in esame, al dato tradizionale, dato che ha una maggiore vicinanza con lo spartito scritto, e indicare con “si” la conservazione di una prassi consolidata. “Si” a un dettato tradizionale e “no” come suo tradimento. Questo permette di evidenziare alcuni tratti specifici, dei *segni indicali*²⁰, che propongo di chiamare

¹⁷ Per la nozione di *idioletto* si vedano i seguenti lavori di Umberto Eco: *La definizione dell’arte*, Mursia, Milano 1968 pp. 67-72; *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975 pp. 338-341, dove l’idioletto estetico definisce il «*disegno* identificabile» che dà ragione delle *ambiguità* che caratterizzano il testo estetico (ivi: 338), designa insomma «la regola che governa tutte le deviazioni del testo, il diagramma che le rende tutte mutuamente funzionali» (ivi: 339) Dalla linguistica all’estetica, alla filosofia, la ricerca dell’idioletto è fondamentale per testimoniare i cambiamenti fondamentali e le difficoltà nella classificazione delle lingue, dei linguaggi (cfr. Nettle D. e Romaine S., *Voci del silenzio*, Carocci, Roma 2001 p.208). Nell’ambito della canzone, per me, la ricerca dell’idioletto di un singolo brano, di ciò che lo contraddistingue, su larga scala può dare ragione dell’idioletto d’autore e poi, di seguito, di quello di genere, nel nostro caso la canzone napoletana.

¹⁸ Vedi *Schedare per credere* pp. 87 di questo volume.

¹⁹ Conti C., *Fenesta tricolore – Noi cantavamo i Passatempo musicali di Guillaume Cottrau* pp. 180-181, in “*Passatempo musicali*, Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo Ottocento” (a cura di P. Scialò e F. Seller), Guida Editori, Napoli, 2013.

²⁰ Analogamente a ciò che il linguista inglese David Abercrombie definisce *indicali* quei tratti paralinguistici che forniscono informazioni sulle caratteristiche personali del parlante e non sempre hanno

rispettivamente *identità* e *significati* che agiscono nella memoria e si stratificano. Nei confronti di una canzone i secondi, i *significati*, “lavorano” cognitivamente qualcosa che è già dentro alla cultura, qualcosa che i primi, i *tratti identitari*, hanno già portato nella cultura condivisa, qualcosa che hanno prelevato dall’indifferenziato della musica facendone “cultura della canzone”. Ora l’interpretazione, che nel nostro caso rappresenta il *medium*, è tutta nella dinamica *identità/significati* stabilendo un contesto che contenga entrambi. L’interprete relaziona, dunque, tesse insieme come suggerisce il *cum texere*, il testo a qualcosa d’altro che testo non è. In questa trama l’identità è costituita dai tratti immutabili, mentre i significati derivano dai tratti mobili, mutabili. Il rapporto tra queste componenti e le regole del “tessere insieme” sono altamente variabili ma non al punto da non riuscire a determinare due grandi campi: quello omogeneo al testo/contexto di partenza e quello ad essi eterogeneo.

L’interprete, che ha coscienza della propria tecnica esecutiva, modella le sue scelte cercando di valorizzare le proprie capacità, si comporta come un regista che assegna una parte ad un attore in base alla sua fisicità, alla sua voce, etc., e agisce come *medium* tra autore/opera/fruitoro.

La sua trama, che è il *cum texere*, va intesa come campo compreso tra *intentio auctoris*, *intentio operis*, e *intentio lectoris*, le uniche intenzioni per Eco²¹ – campo che aggiunge proprio le intenzioni ai dati di partenza. Ora alcuni ascoltatori, nel lavoro di memoria, si sentono più vicini ad una tipologia di interpretazione perché essa richiama certi vissuti, e trova il modo di innestarsi. Tra differenze e similitudini dei vari stili interpretativi –perché se è vero che nel genere canzone c’è un tasso di varietà che non si riscontra in altri generi musicali, è pur vero che ci sono dei filoni, delle mode, che contraddistinguono, talvolta periodi storici, “destinazione d’uso” come il teatro, etc – gli ascoltatori si orientano aggiungendo la loro storia di identità e significati. L’esperienza dice, tanto agli analisti quanto agli ascoltatori, che non esistono due esecuzioni musicali identiche dello stesso brano, neppure se suonato dallo stesso interprete, il quale deve, infatti, decidere e controllare un enorme numero di parametri espressivi, sentiti come

a che fare con il contenuto della conversazione, in musica i *segni indicali* esprimono, non nel senso che significano, quel sentimento, quella emozione, etc. Cfr. Karbusicky V., *Il segno indicale in musica*, in Marconi L. e Stefani G. (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di Semiotica musicale*, CLUEB, Bologna, 1987, pp. 83-92.

²¹ Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

vincoli in alcuni casi, respinti perfino dall'interprete. Alla luce di ciò le versioni registrate sono soltanto un piccolo sotto insieme del vasto campo dell'interpretazione. Alcune variabili sono regolarizzate da istruzioni scritte dal compositore (specie nel repertorio occidentale cosiddetto colto) e da tacite regole e convenzioni che definiscono quali gesti espressivi sono accettabili, appropriati e vanno esteticamente d'accordo con la struttura/il genere musicale.

Negli ultimi venti anni si è assistito a un notevolmente incremento degli studi scientifici sull'interpretazione musicale²² favoriti sia dagli strumenti informatici, che dagli studi paralleli nei campi della psico-acustica, dell'intelligenza artificiale, dell'informatica musicale, degli studi musicologici sulla fruizione e della didattica musicale.

Le numerose problematiche che concernono il trattamento dei dati, però, rendono difficile l'interpretazione, intesa qui nell'accezione di "lettura dei risultati", anche a causa della mancanza di una metodologia comune che rende inefficace il confronto tra risultati emersi da studi diversi. Data la grande quantità di informazioni contenute in un'esecuzione musicale, può essere necessario, talvolta, considerare separatamente le singole variabili. Si profila così un'analisi parziale come base di partenza per lo studio²³ delle numerose interazioni esistenti tra i diversi parametri espressivi che rendono la canzone uno degli oggetti sonori più graditi al vasto pubblico.

²² Cfr. Botstein L., *Musings on the History of Musical Interpretation*, "The Musical Quarterly", LXXXIII, n. 1, 1999, pp. 1-5; Cook N., *Analysing Performance and Performing Analysis*, in *Rethinking Music*, ed. by Cook N. and Everist M., Oxford - New York, Oxford University Press, 1999, pp. 239-261; Howell T., *Analysis and Performance: The Search for a Middleground*, in *Companion to Contemporary Musical Thought*, II, ed. by Paynter J.; Howell T., Orton R. and Seymour P., London-New York, Routledge, 1992; Levinson J., *Performative vs. Critical Interpretation of Music*, in *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford University Press, Oxford/New York 1993, pp. 33-60; Stenzl J., *In Search of a History of Musical Interpretation*, "The Musical Quarterly", LXXIX, n. 4, 1995, pp. 683-699.

²³ Nell'occuparmi dell'ipotesi di partenza: verificare la memoria collettiva di una canzone napoletana a novanta anni dalla sua nascita, ho sperimentato che la *memoria al lavoro* è un percorso arduo, è un lavoro di scavo e di ri-sistemazione degli oggetti sonori, è modulare in quanto collettivo e individuale, è un lavoro di analisi e, insieme, di attribuzione di significati, è a medio e lungo termine. Con questa consapevolezza sono grata al Gruppo di Studio sulla Canzone Napoletana per la scelta di un tema così interessante.

Canzone Appassionata 90 anni di interpretazioni tra identità e significati

nomi interpreti	num. strofe	tempo	melodia	strumentazione	armonizzazione	accompagnamento	ornamentazione	agogica	testo	idioletto
Gianni Conte e Lorenzo Helleger	NO	SI	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	E F G, 2 pianoforti, lettura jazz, durata 8.30
Giuseppe Di Stefano	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	NO	H finali frasi
Tito Schipa	SI	SI	SI	NO	SI	SI?	NO	SI	NO	H finali frasi
Claudio Villa	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	H semi intonato
Mina	NO	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	NO solo 2 parti	E F G H introduzione e pianoforte; II parte; canto solo
Milva	SI	SI	SI	NO	SI	Si in parte	NO	NO	SI	H semi intonato

Canzone Appassionata 90 anni di interpretazioni tra identità e significati

nomi interpreti	num. strofe	tempo	melodia	strumentazione	armonizzazione	accompagnamento	ornamentazione	agogica	testo	idioletto
Alberto Amato	SI	SI	SI	NO	SI	SI in parte	NO	NO	NO piccole varianti testo	H semi intonato,
Sergio Bruni	SI	SI	SI	NO	SI	SI in parte	NO	NO	SI	H finali rallentati
Roberto Murolo	SI	SI	SI	NO	SI	SI in parte	NO	NO	SI	H finali rallentati
Mario Merola	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	NO	SI	H semi intonato
Isa Danieli	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	NO	E F G H semi intonato
Enzo Gragnaniello	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	E F G H chitarra/fina- le
Massimo Ranieri	SI	SI	SI	NO	SI	SI in parte	NO	SI	SI	H coro femminile

Canzone Appassionata 90 anni di interpretazioni tra identità e significati

nomi interpreti	num. strofe	tempo	melodia	strumentazione	armonizzazione	accompagnamento	ornamentazione	agogica	testo	idioletto
Ciro Sciallo	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	E fisarmonica, finali frasi canto, III parte tonalità
Brunella Selo	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	SI	E F G chitarra/style accompagnamento, canto solo
Gigi Finizio	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	NO	SI	H semi intonato, abbellimenti
Fausto Cigliano	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	F H semi intonato
Gianni Lamagna	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	SI	G frasi strumentali H finali frasi canto

Canzone Appassionata 90 anni di interpretazioni tra identità e significati

nomi interpreti	num. strofe	tempo	melodia	strumentazione	armonizzazione	accompagnamento	ornamentazione	agogica	testo	idioletto
Lina Sastri	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	NO	NO piccole varianti testo	H finali frasi canto, parlato
Peppe Servillo e Solis String Quartet	SI	SI	SI	NO	NO	NO	SI	SI	SI	E F, quartetto d'archi
Peppe Servillo e Avion Travel	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI	E F G H I strumentazione, semi intonato
Renzo Arbore e Barbara Bonaiuto	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	NO piccole varianti testo	E F G H abbellimenti voce
Cosmo Parlato e Francesco Bianconi	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	NO	NO in parte italiano	F H ritmi "balcanici", varianti frase A

La canzone napoletana, patrimonio identitario ed attrattore turistico-culturale

di MARIA I. SIMEON

Introduzione

Nel mercato turistico lo sviluppo delle destinazioni dipende in larga misura dalla capacità di valorizzare le proprie risorse e competenze distintive, differenziando i prodotti e puntando in maniera strategica e manageriale sui propri elementi di attrattiva per ottenere e rafforzare vantaggi competitivi.

In quest'ottica, la canzone napoletana costituisce certamente un patrimonio culturale immateriale strettamente legato alla nostra storia e tradizione: un fattore di identità che – se è fondante per i residenti – rappresenta anche una caratteristica riconoscibile e distintiva dell'Italia *fuori d'Italia*. Costituisce quindi un capitale già strutturato ed un fattore di specializzazione culturale, in grado di contrastare gli impatti negativi della globalizzazione, e conseguente banalizzazione e omogeneizzazione culturale (Simeon, 2000).

Da una ricerca condotta dal Dipartimento per lo Sviluppo e la Competitività del Turismo su: “Il rapporto fra Musica e Turismo”¹ risulta non solo che la musica costituisce da sempre una delle componenti essenziali dell'immagine dell'Italia, ma anche che due sono i generi musicali per i quali l'Italia assume posizione leader e viene riconosciuta nel mondo: la musica lirica e la canzone napoletana. È noto che alcune canzoni della tradizione napoletana, in primo luogo *'O sole mio*, sono conosciute in

¹ E. Becheri, R. De Martinis, E. Caramaschi, (2008) Turismo e Musica, Dipartimento per lo Sviluppo e la Competitività del Turismo - Presidenza del Consiglio dei Ministri, ricerca presentata a: Lu.Be.C. 2008 Beni culturali: qualità, valore e sviluppo economico per il rilancio del Paese, Real Collegio 23 e 24 ottobre.

tutto il mondo, ed identificano non solo Napoli, ma la stessa identità nazionale, come modo di essere e di vivere. Si tratta quindi di un filone molto vivo e destinato ad esercitare un forte richiamo internazionale soprattutto in Giappone, Stati Uniti e tra gli emigranti italiani all'estero, anche in Europa.

Ma mentre la musica lirica, pur rappresentando una nicchia nel mercato turistico, presenta ormai una offerta strutturata e variegata, la canzone napoletana attualmente non viene valorizzata nel suo stesso territorio con adeguate politiche culturali e turistiche.

Nell'indagine citata si rileva infatti che l'opera lirica è presente nell'offerta dei cataloghi dei pacchetti turistici e muove flussi di residenti e turisti, una nicchia di mercato qualificata e per la quale la distanza dal luogo della manifestazione rispetto alla residenza assume una valenza più bassa della media. Nel corso degli ultimi anni è aumentato il numero dei fruitori; al 2008 sono stati rilevati in estate 16 principali festival musicali di opere lirica e classica, con forte richiamo anche internazionale tra cui gli spettacoli dell'*Arena di Verona*, il *Festival Pucciniano* di Torre del Lago e il *Rossini Opera Festival* di Pesaro.

La canzone napoletana al contrario, che nasce nella prima metà del XIX secolo come prodotto *locale e globale*, cioè espressione sia della identità locale che dell'immagine che di Napoli avevano i viaggiatori del Grand Tour, ha subito dalla fine degli anni '60 un processo di impoverimento ed attualmente la città di Napoli offre in maniera scarsa e sporadica ai visitatori la possibilità di conoscere ed ascoltare musica napoletana.

Partendo da queste considerazioni, questo contributo si propone di delineare ipotesi di valorizzazione culturale e turistica della canzone napoletana, tanto amata in Italia e all'estero, per consolidare questo *asset* fondante del suo patrimonio culturale e tradizione artistica.

L'analisi si sviluppa come segue: in primo luogo verranno esaminati i cambiamenti intervenuti nel settore dei Beni Culturali e le relazioni che intercorrono tra patrimonio culturale, mercato turistico e sviluppo locale. Successivamente, vengono formulate ipotesi di valorizzazione turistico-culturale della canzone napoletana, quale fonte di vantaggio competitivo della destinazione *Napoli* nelle strategie di differenziazione sui mercati globali. Dato che la valorizzazione di questo asset identitario deve necessariamente innescarsi in un più ampio processo di rivitalizzazione urbana, nel

terzo paragrafo l'analisi viene ricondotta a livello più generale analizzando il mercato turistico napoletano, le sue carenze e punti di forza, per delineare coerenti processi di rivitalizzazione complessiva e promozione integrata delle risorse culturali ed identitarie cittadine. L'ultimo paragrafo è dedicato alle implicazioni di policy e conclusioni del lavoro.

1. Heritage, mercato turistico e sviluppo locale

Il patrimonio culturale costituisce caratteristica distintiva del nostro Paese, il suo valore è universalmente riconosciuto ed attrae ogni anno più di 40 milioni di turisti a livello internazionale². In Italia sono presenti 24 parchi nazionali iscritti nell'Elenco Ufficiale delle Aree Protette, oltre 3.400 musei e circa 2.000 aree e parchi archeologici; l'Italia è anche la nazione che attualmente detiene il maggior numero (47) di siti naturali e culturali inclusi nella lista UNESCO.

Mentre in molte attività della filiera dei Beni Culturali il nostro Paese ha da tempo maturato rilevanti vantaggi competitivi – ad es. nel campo della ricerca teorica ed applicata, del restauro, della conservazione, etc. – solo dalla metà degli anni '90 si è posta una attenzione crescente anche ai temi della gestione, valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale. Sotto questo aspetto, si è ormai diffusa la consapevolezza di considerare l'heritage una risorsa produttiva e concept strategico per lo sviluppo delle economie locali, utilizzando categorie di studio e valutazione proprie dell'analisi economica. Valorizzare il patrimonio culturale significa rendere le risorse culturali presenti sul territorio più attrattive e fruibili, per attivare flussi economici e ricadute positive non solo sul mercato turistico, ma anche in termini sia di sviluppo sociale per gli effetti di coesione ed inclusione generati dalla cultura, che di sviluppo culturale endogeno e specializzazione produttiva. In questa ultima accezione, non si tratta solo di far crescere le economie della cultura, ma di produrre nuove economie avendo come punto di partenza il capitale culturale, e di metterlo a sistema con gli altri capitali urbani (Landry, 2000; Florida, 2005; Carta, 2007). La medesima logica è sottesa alla creazione

² TCI, TurisMonitor 2011, Centro Studi Touring Club Italiano, Milano.

dei *Distretti Culturali* (Sacco, Pedrini, 2003; Santagata, 2005; Valentino, 1999, 2001; Lazzaretti, 2005) che consentono di moltiplicare il capitale sociale ed il potenziale creativo di un territorio (Coleman, 1988 ; Field, 2003; Putnam, 2000; Trigilia, 2002).

Inoltre, nel settore dei Beni Culturali, gli orientamenti programmatici e di conseguenza le iniziative finanziate, pongono ormai al centro dell'analisi il riconoscimento dell'identità culturale e della positiva diversità dei siti e delle comunità e si focalizzano sulla valorizzazione integrata del patrimonio culturale, in una logica di sostenibilità tra risorse fragili, non riproducibili e non rinnovabili e sviluppo locale.

Tali orientamenti sottendono una visione *estesa* del patrimonio culturale *diffuso* sul territorio, incentrato anche sul valore nuovo che assumono le relazioni che connettono le risorse ai territori e alle comunità che li hanno prodotti e poi identificati come simboli. Dagli anni '70 il concetto di patrimonio culturale si è andato infatti progressivamente estendendo, dai beni tradizionali materiali – musei, siti archeologici, palazzi storici, monumenti, etc. – a quelli immateriali fondati sul riconoscimento dell'identità delle comunità e sul valore della *diversità*, che vanno dalla produzione artistica, alla musica, allo spettacolo, all'alto artigianato, alla filiera enogastronomia, alle culture tradizionali fino a comprendere *l'insieme delle vite e degli stili di vita delle comunità umane*. Contestualmente, si è ormai consolidato il passaggio *dal paradigma dei Beni Culturali puntuali* quali monumenti, musei, etc. – *al paradigma del patrimonio diffuso*: le politiche di gestione e valorizzazione non si focalizzano più su singole risorse culturali, ma sull'integrazione di risorse culturali materiali e immateriali che vede il territorio o la *Destination* quali ambiti privilegiati, non solo luoghi ma soggetti attivi nelle dinamiche competitive. Soprattutto nei settori del turismo e dei beni culturali – in cui la fruizione di prodotti e servizi si realizza prevalentemente sul posto – il territorio, nelle sue componenti tangibili ed intangibili, diventa *core product* e determina, nel suo complesso, il valore dell'esperienza del consumatore. La valenza strategica dei territori (local heritage) quale ambito competitivo è centrale nella Programmazione Europea 2007-2013 e ancor più nelle politiche di concertazione del Programma 2014-2020. Questo orientamento viene sottolineato anche dai recenti indirizzi strategici UNESCO e delle altre Organizzazioni (ICOMOS, ICCROM, IUCN) impegnate a vario titolo nei programmi di tutela, conservazione e valorizzazione del Patrimonio culturale (Simeon, 2010).

Il patrimonio culturale ed identitario di un territorio costituisce anche elemento strategico di differenziazione e vantaggio competitivo nel mercato turistico (Urry, 2001; Richards e Wilson, 2006). Il recupero del patrimonio culturale e identitario di un luogo, è considerato come un processo fondamentale anche per la crescita delle aree più fragili (Nicolosi, Racinaro, Troby & Sarullo, 2009) e la sua valorizzazione in chiave turistica è una strategia sempre più utilizzata dai territori per preservare la loro identità culturale e avviare lo sviluppo socio-economico. Le risorse identitarie, intese come elementi tipici della cultura materiale ed immateriale di un luogo, sono in grado sia di generare vantaggi alla comunità locale, che di soddisfare i bisogni e le esigenze dei turisti. Da un lato, il turismo basato sul patrimonio identitario consente di disegnare una strategia di sviluppo che genera potenzialità di crescita anche in settori collegati, valorizzando gli elementi in cui le comunità locali si identificano (Palmer, 1999; Pritchard, Morgan, 2001) e rafforzando l'identità locale degli abitanti (Ashworth, Larkham, 1994). Dall'altro, la domanda turistica ricerca sempre più destinazioni non massificate e più attente ai valori culturali, sociali, paesaggistici ed enogastronomici strettamente connessi all'identità locale (Richards, 2007; Staniscia, 2006), desidera apprendere nuove culture, sviluppare esperienze autentiche con i residenti (Fusco Girard, 2008), scoprire l'identità dei luoghi (Thimothy e Boyd, 2006; Sistu, 2007).

2. La canzone napoletana, patrimonio immateriale: ipotesi di valorizzazione culturale e turistica

Nel contesto delineato, la canzone napoletana può contribuire allo sviluppo della *Destination* Napoli il cui Centro Storico è stato dichiarato patrimonio UNESCO già dal 1995, e potrebbe a pieno titolo ambire ad essere inserita nella lista UNESCO del Patrimonio Immateriale. L'UNESCO, dalla Convenzione sui beni materiali stipulata nel 1972 a Parigi, come si è detto, ha esteso progressivamente la protezione del patrimonio mondiale ai beni immateriali. Il 17 ottobre 2003, dopo che nel 1999 il Comitato Esecutivo aveva lanciato il programma dei “Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità” (Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity), la Conferenza Generale dell'UNESCO (32° Sessione), ha approvato a Parigi

la Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale. Questo é costituito dalle “pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e i saperi – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati ad essi – che le Comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come facenti parte del loro patrimonio culturale”³.

Il Patrimonio Culturale Immateriale si manifesta attraverso cinque ambiti dell’attività umana⁴:

- tradizioni e espressioni orali, incluso il linguaggio, intesi come veicolo del patrimonio culturale intangibile;
- arti dello spettacolo;
- pratiche sociali, eventi rituali e festivi;
- conoscenza e pratiche concernenti la natura e l’universo;
- artigianato tradizionale.

Per ciascun ambito, l’Unesco propone programmi specifici di salvaguardia, incoraggia i Paesi Membri ad adottare appropriate misure legali, tecniche, amministrative e finanziarie affinché si istituiscano Dipartimenti per la documentazione del loro patrimonio culturale immateriale e affinché quest’ultimo venga reso più accessibile. L’UNESCO incoraggia altresì gli artisti, gli enti pubblici, le associazioni non governative e le comunità locali a identificare, salvaguardare e promuovere tale patrimonio che viene sostenuto anche finanziariamente, attraverso budget straordinari messi a disposizione dai paesi membri dell’Unesco, volti a tramandare tali risorse immateriali alle future generazioni. La Convenzione, entrata in vigore il 20 Aprile 2006, è stata ratificata in Italia nel 2007 ed ha portato, a partire dal 2008, alla istituzione della “Intangible Heritage List”⁵, che ha innanzitutto incorporato gli elementi precedentemente inclusi nella lista dei “Capolavori del patrimonio orale ed immateriale dell’umanità”.

³ Art.2 della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, 2003; [Link Patrimonio Culturale Immateriale](#).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Le procedure per l’iscrizione nelle Liste, le norme per la selezione degli elementi culturali e l’individuazione dei criteri cui questi devono rispondere sono indicate nelle Direttive Operative adottate nel 2008; [Link Patrimonio Culturale Immateriale](#).

Al 2011 sono 232 gli elementi mondiali iscritti alla Lista (90 nel 2008, 76 nel 2009, 47 nel 2010 e 19 nel 2011). Tra questi, quelli italiani sono: Il Canto a Tenore sardo (2008), l'Opera dei Pupi siciliani (2008) e La Dieta Mediterranea (candidatura proposta congiuntamente da Italia, Spagna, Grecia e Marocco nel 2010)⁶.

Nelle strategie di differenziazione sui mercati globali la canzone napoletana può fungere da attrattore culturale e turistico per almeno tre ordini di obiettivi:

a) Rafforzare l'identità locale dei residenti. Rafforzare i legami con la propria storia e tradizioni sviluppa orgoglio e senso di appartenenza, evita i rischi ed i danni connessi alla mercificazione della cultura e produce benefici in termini di coesione sociale, per il coinvolgimento della comunità locale e la trasmissione di valori identitari alle generazioni future.

b) Innescare nuovi circuiti produttivi, che si basano sulla specializzazione culturale e lo sviluppo culturale endogeno.

c) Sostenere flussi qualificati di turismo culturale. La canzone napoletana può offrire una proposta aggiuntiva al turismo culturale e/o sostenere un turismo di nicchia, ma esteso su scala globale: attualmente le nicchie in cui si prevedono i maggiori incrementi sono proprio quelle relative ai Festival ed eventi musicali, ed al Folklore e tradizioni popolari⁷.

Il punto di partenza per aggregare e ricondurre ad unitarietà di analisi gli obiettivi enunciati, è dato proprio dal turismo culturale, in crescita nonostante la crisi, che può fungere da volano sia per rafforzare il patrimonio identitario locale, che quello produttivo di sviluppo culturale endogeno. In questa direzione, si possono delineare ipotesi di valorizzazione della canzone napoletana che potrebbero ad esempio ricondursi alla individuazione di itinerari turistici fisici e virtuali legati ad un'offerta musicale in città e/o al rilancio/riposizionamento del *Festival della Canzone Napoletana*.

Rispetto al primo punto di vista, possono essere creati itinerari fisici e virtuali rivolti a visitatori e residenti per far conoscere ed ascoltare la canzone napoletana; possono essere sviluppati itinerari che comprendono risorse culturali materiali, ad es. palazzi,

⁶ *Ibidem*

⁷ UNIONCAMERE, Impresa Turismo, febbraio 2011; [Link Isnart](#).

teatri e/o caffè storici di diffusione della canzone napoletana come il Gambrinus⁸, o location legate alla produzione musicale. Gli itinerari possono a loro volta esaltare ed intrecciarsi con altre risorse immateriali così come riconosciute dall'UNESCO, cioè il dialetto napoletano e le tecniche tradizionali (es. produzione di strumenti musicali). Gli itinerari permetterebbero di far conoscere sia i grandi autori del passato i quali con la loro produzione artistica hanno reso Napoli capitale mondiale della canzone, che i nuovi autori e linguaggi musicali, valorizzando la cultura e tradizione partenopea con una offerta aggiuntiva ai tradizionali pacchetti turistici. Possono essere ideati anche itinerari non legati alla canzone napoletana tradizionale, ad es. rielaborando il Tour di *Passione* di Turturro nelle strade ed i vicoli della città o aprendo la canzone napoletana alle contaminazioni culturali etniche del Mediterraneo. Questo tipo di offerta risulta coerente anche con le più recenti strategie di marketing turistico; ad esempio il piano promozionale toscano presentato alla Borsa del Turismo (BIT) di Milano nel febbraio 2013⁹ fa leva proprio sugli eventi musicali. Per rinnovare l'appeal della Toscana l'agenzia regionale Toscana Promozione ha previsto un investimento da 2 milioni di euro in tre anni, che saranno utilizzati per ideare insieme agli operatori nuovi prodotti: pacchetti ritagliati non solo per un turismo culturale straniero con buona capacità di spesa, ma anche per i giovani¹⁰.

Rispetto all'ipotesi di rilancio/riposizionamento del *Festival della Canzone Napoletana*, l'evento-Festival permetterebbe sia di rinsaldare il legame identitario tra residenti e luoghi e spazi della memoria, che di sostenere lo sviluppo economico e turistico della città. Una analisi condotta nel 2007 per valutare l'ipotesi di rilancio del

⁸ "...Dal 1980 ...i caffè fanno a gara per trasformarsi in sale e salette di trattenimento: una piccola pedana, un pianoforte, pochi strumenti, due o tre cantanti; ed è così che nascono i *caffè-chantants*. Si organizzano concorsi, spettacoli e audizioni, e la canzone napoletana vive la sua stagione migliore. Nel 900 la canzone napoletana domina nei teatri della città; sbocciano cantanti che vengono richiesti in tutta Italia ed all'estero" Ettore de Mura, *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Casa Editrice Il Torchio, Napoli, 1969.

⁹ Testimonial dell'evento è stato il cantante Jovanotti.

¹⁰ Allo scopo sul web è stato realizzato un sito, in italiano e inglese, curato dalla Fondazione Sistema Toscana e gestito dalla redazione di intoscana.it, che raccoglie concerti, musical, rappresentazioni teatrali, ma anche congressi, convegni ed eventi sportivi che si organizzano in tutta la Toscana, caricati- com'è nella migliore filosofia del web 2.0- direttamente dagli operatori che li promuovono. Tanti appuntamenti, da cui il turista del web potrà costruirsi percorsi personalizzati che rispondono alle proprie esigenze. Cfr. W. Fortini, "Nuove strategie per il turismo: musica e web per far conoscere un'altra Toscana, frizzante", 15 febbraio 2013; [vedi link](#).

*Festival della canzone napoletana*¹¹, ne ha delineato i principali punti di forza, i target di domanda ed il posizionamento competitivo. I primi sono riassumibili in: unico Festival sulla canzone napoletana in Italia ed all'estero; realizzazione dell'evento nel Centro Storico di Napoli, luogo di grande richiamo turistico proclamato dall'Unesco *Patrimonio dell'Umanità*; grande notorietà degli artisti da presentare in cartellone, partenopei e non; Promozione di nuovi talenti; Possibilità di sfruttare come una delle *location* il Trianon¹², teatro dedicato alla Canzone Napoletana. Nell'indagine citata, l'analisi della domanda ha portato all'individuazione di due *target* di mercato principali: il pubblico di strada (giovanile, bassa capacità di spesa) ed il pubblico del teatro (colto, maturo, maggiore capacità di spesa). Per il pubblico di strada il Festival di Napoli è un evento che, pur puntando sulla notorietà degli artisti napoletani e non, è a partecipazione gratuita. Per il pubblico del teatro, viceversa, il Festival si presenta come una rassegna che punta alla qualità degli spettacoli e ai numerosi servizi collegati al *core business*. L'analisi del posizionamento competitivo del Festival di Napoli (rispetto ai concorrenti diretti ed indiretti) ha evidenziato come questo, a differenza di altre rassegne, sia una manifestazione a carattere monodisciplinare, che si svolge in contesti tradizionali (strade, piazze e teatri della città), si pone in maniera trasversale rispetto ai competitors ed è rivolto ad un pubblico ampio ed eterogeneo.

La *value proposition* che emerge dall'indagine punta sulle seguenti caratteristiche distintive del Festival: una politica di programmazione musicale basata sulla differenziazione degli spettacoli (*location* diverse per spettacoli diversi per *target* diversi); partecipazione di artisti partenopei e non, sulla scia della tradizionale doppia esecuzione canora; riscoperta della tradizione musicale napoletana e al contempo interesse per nuovi talenti e nuovi linguaggi musicali basati sulla *contaminazione culturale*; istituzione di servizi collegati al *core business*, come ad esempio spazi espositivi, corsi di mandolino e tammorra, seminari; istituzione di servizi aggiuntivi (*merchandising*, trasporti, etc).

¹¹ A. Porzio, "Posizionamento competitivo e strategie di *branding* di un Festival: il Festival della canzone napoletana di Napoli", *maggio 2007*. [Link Porzio](#).

¹² Il Trianon, storico teatro situato nel centro antico di Napoli costruito nel 1911, ha ospitato i più grandi interpreti del teatro napoletano: da Totò a Macario, dai fratelli De Filippo alla compagnia Cafiero-Fumo. Dopo alterne vicende (negli anni Quaranta venne trasformato in cinema), il teatro Trianon ha riaperto il sipario il 7 dicembre 2002 dopo tre anni di lavoro di restauro, come teatro dedicato stabilmente alla canzone napoletana. Cfr. D. Ferrante, Trianon - il teatro della canzone napoletana: strategie di marketing per un giovane teatro, *settembre 2004*. [Link Ferrante](#).

Ovviamente, le ipotesi di rilancio della canzone napoletana qui delineate rappresentano solo un primo tentativo di analisi, che andrebbe supportato da studi più approfonditi e dedicati. Per individuare modalità, soluzioni e strumenti idonei a promuovere la canzone napoletana, andrebbe attivato un filone specifico di analisi, con una indagine ad hoc sulla canzone napoletana come attrattore culturale e turistico. Metodologicamente, l'attività di ricerca in primo luogo dovrà esaminare lo stato dell'arte e le relazioni tra canzone napoletana e turismo nel mercato locale; verranno poi analizzate sia l'offerta fisica e virtuale della canzone napoletana (associazioni, enti, etc.) che la domanda attuale e potenziale per valutarne l'attrattività. L'analisi dell'offerta comprenderà anche una valutazione dell'attività promozionale, mediante l'esame a livello nazionale ed internazionale dei pacchetti turistici che propongono nei cataloghi di T.O. e sul web anche un'offerta musicale. Verranno inoltre effettuate interviste a testimoni privilegiati e focus group di addetti a vario titolo nel settore.

Lo studio permetterà di delineare la Swot analysis, il contesto competitivo e le caratteristiche della domanda, e di individuare la strategia di posizionamento e di branding del prodotto turistico-culturale canzone napoletana. Le analisi sviluppate permetteranno di individuare sia i differenti target di domanda con esigenze specifiche, che le soluzioni più idonee per promuovere la musica napoletana come prodotto turistico-culturale fornendo strumenti operativi ed indicazioni di policy agli attori economici ed al management delle istituzioni.

3. Patrimonio culturale e turismo a Napoli: analisi ed indicazioni di policy

Ovviamente, il progetto di valorizzazione della canzone napoletana deve innescarsi in un processo di rivitalizzazione complessiva e promozione integrata delle risorse culturali ed identitarie della città di Napoli: heritage, prodotti dell'identità locale (enogastronomia, artigianato artistico, culture tradizionali) e dell'industria culturale (musica napoletana, spettacolo dal vivo, etc.). Questo processo autoalimenta un innalzamento ed estensione sia del mercato culturale, che del mercato turistico legato ad istanze di tipo culturale (Simeon, Stazio, 2006).

La varietà degli elementi di attrattiva di cui Napoli dispone possono conferirle un vantaggio competitivo, l'ottenimento del quale è, però, subordinato all'attuazione di politiche adeguate. La natura del vantaggio competitivo risiede nella differenziazione del prodotto Napoli rispetto ad altre mete turistico-culturali tradizionali per la presenza di *plus*, generalmente non presenti nella dotazione delle città d'arte, come le bellezze naturali e paesaggistiche o le caratteristiche marine (se non proprio balneari) della città, o il patrimonio legato al concetto di forte identità locale.

Esaminando il mercato turistico a Napoli, si rileva come questo mostri nel 2011 deboli segnali di ripresa dopo una costante diminuzione delle presenze dei visitatori negli anni precedenti (Tab. 1). Forte la distanza che la separa dalle tradizionali città d'arte: Roma, Venezia, Firenze. Confrontandone al 2010 i flussi turistici (Tab. 2), l'entità del movimento turistico a Napoli risulta di gran lunga inferiore in termini non solo di arrivi e presenze, ma anche di permanenza media (4,4 giorni a Venezia, 2,9 a Roma, 2,6 a Firenze e 2,3 a Napoli).

Anche considerando il tasso di densità turistica – dato dal rapporto tra numero di presenze e superficie del territorio espressa in Km². (Km². A Napoli: 117,27; Roma: 1.285,3057; Venezia: 414,57; Firenze: 102,41) – al 2010 i turisti per Km². sono solo 15.014 a Napoli, contro i 20.035 di Roma, gli 80.565 a Venezia e i ben 110.412 a Firenze.

Tab. 1 Movimento turistico negli esercizi alberghieri ed extralberghieri di Napoli - Anni 2006-2011

Anno	ITALIANI		STRANIERI		TOTALE	
	Arrivi	Presenze	Arrivi	Presenze	Arrivi	Presenze
2011	482.180	987.083	436.305	1.179.435	918.485	2.166.518
2010	415.790	919.535	324.674	841.188	740.464	1.760.723
2009	435.680	916.166	346.496	870.166	782.176	1.786.332
2008	469.718	991.596	357.693	840.794	827.411	1.832.390
2007	461.802	1.033.166	424.091	1.028.995	885.893	2.062.161
2006	454.056	1.092.295	411.702	1.012.081	865.758	2.104.376

Fonte: ns. elaborazione su dati EPT Napoli; Vari anni.

Tab. 2: Flussi turistici a Napoli, Roma, Venezia e Firenze – Anno 2010

	ITALIANI		STRANIERI		TOTALE	
	Arrivi	Presenze	Arrivi	Presenze	Arrivi	Presenze
Napoli	415.790	919.535	324.674	841.188	740.464	1.760.723
Roma	2.667.793	6.331.063	6.360.301	19.421.097	9.028.094	25.752.160
Venezia	2.091.594	11.148.622	5.455.716	22.251.462	7.547.310	33.400.084
Firenze	1.307.102	3.158.577	2.914.174	8.148.747	4.221.276	11.307.324

Fonte: Istat, 2011.

Emerge da questi pochi dati che la città di Napoli attualmente non appare affatto in competizione con le tradizionali città d'arte: appare quindi necessario sviluppare la Destination Napoli sul mercato turistico nazionale ed internazionale rinnovando ed ampliando l'offerta turistica con nuovi elementi di attrazione, ma soprattutto migliorando il livello dei servizi che al momento (e non da ora) risulta decisamente carente.

Tutte le varie indagini effettuate nel corso degli anni sul grado di soddisfazione del turista a Napoli (Simeon, 1997; Simeon, Stazio, 1999; Simeon, Stazio, 2000; Simeon, 2003; Santoro, 2010; Siciliano, Aria, Tutore, D'Ambrosio, 2011) confermano che mentre l'accoglienza (l'atmosfera della città e cordialità degli abitanti), l'enogastronomia e l'offerta ricettiva sono considerate soddisfacenti se non eccellenti, gravi carenze si riscontrano nei servizi, in primis i trasporti pubblici, la pulizia della città, la pubblica sicurezza, il decoro urbano. Altro aspetto critico che emerge dalle indagini è quello relativo alle informazioni turistiche e quindi alle politiche di comunicazione cittadine.

Ne deriva che le azioni di policy, piuttosto che basarsi sui Grandi Eventi ed incrementi di domanda effimeri, dovrebbero essere guidate da logiche di lungo periodo capaci di rendere stabile la domanda per il futuro, attraendo nuovi segmenti di mercato a livello internazionale e consolidando quelli in via di sviluppo. Vanno inoltre promosse politiche di destagionalizzazione dei flussi turistici, considerato che punto di forza e di competitività del turismo in città è dato dal fatto che la città vive tutto l'anno. In particolare tradizionalmente i flussi a Napoli si concentrano in primavera (Maggio dei

Monumenti) ed a dicembre (Natale a Napoli): il potenziale di attrattiva della città si presta ad essere valorizzato anche negli altri periodi dell'anno. Per incentivare la domanda possono essere approntate politiche di ampliamento e di diversificazione dell'offerta turistica, mediante ad esempio la promozione del turismo sociale con programmi mirati per la terza età e incentivi al turismo scolastico in bassa stagione.

Alla base di questo processo di rinnovamento dell'offerta si devono instaurare criteri di collaborazione tra i soggetti che partecipano alla gestione del sistema locale, superando la logica degli interventi settorializzati e frammentati verso la creazione di filiere di prodotti turistici integrati, come accade in alcune realtà regionali italiane ed in altri contesti internazionali. Si tratta di agire a livello di marketing territoriale per promuovere la città mediante relazioni qualificate con tour operator e di rendere più efficiente il sistema informativo, incentivare la partecipazione dei privati alle attività di valorizzazione e promozione, sviluppare la cultura dell'ospitalità e l'accessibilità dei luoghi, migliorare i servizi e le infrastrutture.

4. Implicazioni e conclusioni

La canzone napoletana quale prodotto culturale immateriale può costituire volano *glocale* delle specificità del territorio.

Il progetto di rilancio e di riposizionamento della canzone napoletana deve necessariamente comportare un ripensamento di alcuni suoi aspetti, *svecchiando* il prodotto, ma al contempo rafforzando quegli elementi distintivi che ne hanno diffuso la notorietà in Italia ed all'estero. Tenendo in considerazione i cambiamenti intervenuti nel mercato dei consumi culturali¹³, la canzone napoletana verrà *attualizzata* mediante proposte e declinazioni che spaziano tra tradizione ed innovazione, tra classicità, sperimentazione e contaminazioni artistiche e culturali.

¹³ Il mercato dei consumi culturali evolve rapidamente, emergono nuovi consumi e forme di intrattenimento, i gusti musicali del target giovanile mutano continuamente, proliferano nuovi linguaggi musicali basati sulla *contaminazione*, espressione di una società multiculturale. Anche le modalità di fruizione musicale sono cambiate: l'avvento di Internet, il boom del formato mp3 e dell'*ipod* hanno reso molto più agevole lo scambio di brani musicali rispetto al passato ed hanno aumentato l'ampiezza di scelta della *musica da ascoltare*.

La valorizzazione culturale e turistica della canzone napoletana costituisce un'importante occasione per la città di Napoli, sia per rafforzare l'identità locale che per gli impatti di tipo economico e socio-culturale che si possono generare. Territori ricchi di capitale identitario e culturale diventano infatti spazi di grande fertilità sociale ed economica, in quanto propongono un contesto ricco di stimoli ed opportunità relazionali che sollecita l'avvio di nuove iniziative imprenditoriali e alimenta una progettualità diffusa.

Ma, condizione indispensabile affinché sia possibile valorizzare e diffondere questo *asset* identitario di così lunga tradizione, è che questo processo si inneschi in uno più ampio di rivitalizzazione turistica urbana. In quest'ottica, le politiche della municipalità devono in primo luogo indirizzarsi ad adeguare i servizi ed il decoro urbano agli standard europei. Per quanto concerne nello specifico il mercato turistico, gli orientamenti strategici nel complesso devono promuovere una ripresa strutturale dei flussi turistici in città, sviluppare i processi di incoming ed ampliare le opportunità culturali e di aggregazione per i residenti, mediante interventi volti a:

- a) rafforzare l'offerta turistico-culturale proponendo un calendario di iniziative che devono ampliarsi ed estendersi durante l'anno, coinvolgendo non solo il Centro Antico della città, ma anche le zone periferiche;
- b) rendere la cultura una caratteristica stabile per la città, un fattore integrante e necessario per la sua crescita economica;
- c) sviluppare una visione strategica ed unitaria nella valorizzazione delle risorse culturali ai fini turistici;
- d) migliorare gli interventi di informazione e comunicazione.

Rispetto ai primi due punti, la valorizzazione urbana non può trovare piena affermazione, né risvolto produttivo, se da un lato non si rendono fruibili – innanzitutto per i residenti ed anche ai fini turistici – spazi e luoghi degradati della periferia urbana, dall'altro non si sviluppano nuove modalità di interazione dell'iniziativa privata con le offerte culturali più tradizionali promuovendo la loro autonomia dalle iniziative del Comune, e più in generale, degli enti pubblici. L'obiettivo dovrebbe essere quello di rimettere in moto l'industria culturale e quella turistica napoletane affinché la cultura elaborata nei grandi e

tradizionali centri di produzione (Università, teatri, fondazioni, ecc.) trovi modi e forme di produzione e realizzazione economica.

In relazione al terzo punto, una valorizzazione integrata delle risorse culturali ai fini turistici attenua la competizione tra prodotti culturali, per connettere insieme heritage ed altri consumi culturali quali indispensabili corollari all'esperienza di visita. Inoltre, una buona offerta culturale sul territorio supporta politiche di destagionalizzazione dei flussi turistici, contrasta il fenomeno dell'escursionismo e sostiene l'aumento della permanenza media, attirando nel contempo target turistici auspicabili e con buona capacità di spesa. Sul mercato turistico, l'integrazione tra risorse va sostenuta anche tenendo conto che nel mercato turistico i visitatori motivati esclusivamente all'*heritage* sono pochi, e la domanda esprime sempre più esigenze di conoscenza, ma anche di svago e socializzazione. Per aumentare il potenziale di attrattiva dei beni culturali ai fini turistici possono essere sviluppate azioni tese ad estendere ed innalzare l'offerta culturale. Ad es. possono essere sviluppate politiche di offerta integrate e differenziate per target di utenza, come la visita ad itinerari minori mediante facilitazioni o mediante l'introduzione di biglietti cumulativi che comprendono la visita di più risorse culturali.

Rispetto infine agli interventi di informazione e promozione, si riscontra una carenza di materiali e di punti informativi sulle opportunità turistico-culturali della città: da un lato le politiche promozionali dovrebbero quindi moltiplicare i punti di informazione turistica, dall'altro il turismo dovrebbe essere monitorato mediante l'Osservatorio, in grado di indirizzare gli orientamenti strategici istituzionali e di fornire dati ed informazioni agli operatori del settore. Per quanto concerne, invece, il problema della comunicazione, c'è da notare che essa ha ricevuto scarsa attenzione non soltanto dal punto di vista degli investimenti e – quindi – della quantità di materiale di comunicazione prodotto, ma risulta carente nel progetto; andrebbe quindi almeno sviluppata una immagine coordinata per i materiali di comunicazione e gli eventi culturali e turistici, stabilendo linee guida riguardo a contenuti e modalità.

Seguendo questi orientamenti strategici, la Destination Napoli potrebbe consolidare il suo patrimonio culturale ed identitario, in uno scenario sempre più caratterizzato da una crescente varietà-variabilità ambientale e competizione internazionale. La valorizzazione delle risorse della destinazione turistica deve infatti fondarsi su di un approccio resource-based e sistemico; cioè da un lato deve puntare sulla vocazione del territorio, sulle sue

risorse di eccellenza e caratteristiche distintive, dall'altro deve concepire il territorio come un insieme di risorse tra loro collegate, che necessitano di politiche di valorizzazione congiunte.

Lo sviluppo di una offerta turistico-culturale integrata può essere esemplificato come un percorso a tappe: le risorse del territorio vengono riconosciute come potenziali attrattori, rese accessibili, inserite in occasioni di fruizione e in prodotti turistici complessivi, infine commercializzate e promosse presso i mercati (Bencetti, Rosato, Traclò, 2004). Ma è solo grazie alle capacità degli attori locali che le risorse diventano attrattive ed il territorio si trasforma in Destination: l'insieme delle risorse di un territorio ne determina quindi la vocazione, ma questo deve essere posto al centro di un sistema organizzato di gestione, utilizzando categorie di analisi, tecniche e strumenti propri del *Destination Management*.

La consapevolezza di queste logiche di sviluppo è fondamentale innanzitutto per i policy makers – cui tocca la responsabilità primaria di promuovere la competitività e l'attrattività di un territorio – ma deve coinvolgere anche gli stakeholders locali, che contribuiscono alla qualità complessiva dell'offerta.

Bibliografia

- Ashworth G., Larkham P., *Building a New Europe: Tourism, culture and identity in the New Europe*, Routledge, London 1994.
- Becheri E., De Martinis R., Caramaschi E., *Turismo e Musica, Dipartimento per lo Sviluppo e la Competitività del Turismo – Presidenza del Consiglio dei Ministri*, Mercury Srl, 2008.
- Bencetti F., Rossato M., Traclò F., “Spunti per l'individuazione di una relazione tra modello distrettuale e nuove tecnologie”, *XIII Rapporto sul Turismo Italiano*, Mercury, Firenze 2004-2005.
- Carta M., *Creative city*, List, Barcelona 2007.
- Coleman J., “Social Capital in the Creation of Human Capital”, *The American Journal of Sociology, Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure*”, vol. 94, pp. S95-S120, 1988.
- De Mura E., *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, il Torchio, Napoli 1969.
- Ferrante D., *Trianon – il teatro della canzone napoletana: strategie di marketing per un giovane teatro*, settembre 2004. [Link Ferrante](#).
- Field J., *Social Capital*, Routledge, London 2003.

- Florida R., *Cities and the Creative Class*, Routledge, London, New York 2005.
- Fusco Girard L., “Cultural tourism: from culture fruition to culture communication and production”, *International Journal of Services Technology and Management*, vol. 10(1), pp. 15-28, 2008.
- Landry C., *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Earthscan, London 2000.
- Lazzeretti L., “Note sul modello di distrettualizzazione culturale dei luoghi ad alta densità culturale”, *Sviluppo Locale*, XI, n. 26(2), pp. 73-89, 2005.
- Nicolosi A., Racinaro L., Troby F., Sarullo V., “La valorizzazione delle aree marginali della Calabria: il caso del suino apulo-calabrese” in Atti della XXX Conferenza italiana di scienze regionali (AISRE), Firenze 2009.
- Palmer C., “Tourism and the symbols of identity”, *Tourism Management*, n. 20, pp. 313-321, 1999.
- Porzio A., “Posizionamento competitivo e strategie di branding di un Festival: il Festival della canzone napoletana di Napoli”, maggio 2007. [Link Porzio](#).
- Pritchard A., Morgan N., “Culture, identity and tourism representation: Marketing Cymry or Wales?”, *Tourism Management*, n. 22, pp.167-179, 2001.
- Putnam R., *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York: Simon and Schuster), 2000.
- Richards G., Wilson J., “Developing creativity in tourist experiences: A solution to the serial reproduction of culture?”, *Tourism Management*, n. 27, pp. 1009-1223, 2006.
- Richards G., *Cultural tourism, global and local perspective*, Haworth Press, New York 2007.
- Sacco, P.L., Pedrini, S., “Il distretto culturale: mito o opportunità?”. *Il Risparmio*, vol. 51(3), pp. 101-155, 2003.
- Santagata W., “I Distretti culturali nei Paesi Avanzati e nelle Economie Emergenti”, *Economia della Cultura*, XV, n. 2, pp 141-152, 2005.
- Santoro M., *Indagine di customer satisfaction sul turismo a Napoli, Viaggi e Turismo, statistiche sul turismo*, 2010. [Link Santoro](#).
- Siciliano R., Aria M., Tutore V.A., D’ambrosio A., “Indagine statistica sulle aspettative e priorità per soddisfare il turista a Napoli”, in Becheri E., Maggiore G. (a cura di), *XVII Rapporto sul turismo italiano*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Simeon M.I., “Gestire le risorse culturali per il turismo: il caso Napoli”, *Turistica* Anno VI, n. 2-3, aprile-settembre 1997.
- Simeon M.I., Stazio M., “Sviluppo turistico e risorse culturali: il Museo Aperto di Napoli”, in Colantoni M. (a cura di), *Turismo: una tappa per la ricerca*, Progetto Strategico Turismo e Sviluppo Economico del C.N.R., Patron Editore, Bologna 1999.
- Simeon M.I., “Beni Culturali e Turismo”, in *IX Rapporto sul Turismo Italiano*, Mercury, Firenze 2000.

- Simeon M.I., Stazio M., “Mercato turistico e nuove politiche d’uso dei beni culturali: i risultati di una indagine empirica”, *Economia e Diritto del Terziario*, n. 2, 2000.
- Simeon M.I., “Turismo culturale nelle città d'arte. I risultati di una indagine sui visitatori dei musei”, Colantoni M. (a cura di), *Turismo: fattore di sviluppo, Secondo Progetto Strategico Turismo e Sviluppo Economico del C.N.R.*, Patron Editore, Bologna 2003.
- Simeon M.I., Stazio M., “Heritage e consumi culturali: dalla competizione all’integrazione”, Giornata Tematica: Patrimonio Culturale: fruizione e qualità dei servizi, Atti del IX Colloquio Internazionale Herity *La Gestione del Patrimonio Culturale*, Roma 2006.
- Simeon M.I., (a cura di), *La valorizzazione del patrimonio culturale ed identitario del sito UNESCO Costa d’Amalfi*, Quaderno IRAT-CNR, Albano Editore, n. 50, “Introduzione al volume”, pp 11-15, Napoli 2010.
- Sistu G., *Immaginario collettivo e identità locale. La valorizzazione turistica del patrimonio locale tra Tunisia e Sardegna*, Franco Angeli, Milano 2007.
- Staniscia B., Buzzertti L., “Sviluppo locale e turismo. Un percorso di ricerca”, in Montanari A. (a cura di), *Nuovi scenari turistici per le aree montane*, Valentina Trentini Editore, pp.51-80, Trento 2006.
- TCI, *TurisMonitor 2011*, Centro Studi Touring Club Italiano, Milano 2011.
- Thimothy D.J., Boyd S.W., “Heritage Tourism in the 21st century; valued traditiond and new perspectives”, *Journal of Heritage Tourism*, n. 1(1), pp. 1-16, 2006.
- Trigilia C., “Capitale sociale e sviluppo locale”, in Bagnasco Piselli, Pizzorno, Trigilia (a cura di), *Capitale sociale: istruzioni per l'uso*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Unioncamere, *Impresa Turismo*, febbraio 2011. [Link Isnart](#).
- Urry J., *The tourist gaze (2nd ed.)*, Sage, London 2001.
- Valentino P.A., “Strategie innovative per uno sviluppo economico locale fondato sui beni culturali”, in Valentino P. A., Musacchio A., Perego F., (a cura di), *La Storia al Futuro. Beni Culturali, specializzazione del territorio e nuova occupazione*, Giunti, Firenze 1999.
- Valentino P.A., *I distretti culturali: nuove opportunità di sviluppo del territorio*, Associazione, Civita, Roma 2001.
- [Link Unesco-Centro Storico Napoli](#)
- [Link Statistiche Ept Napoli](#)
- [Link Istat](#)
- [Link Patrimonio Culturale Immateriale Umanità](#)
- [Link Toscana Notizie](#).

Musica, memoria e cultura digitale

di LELLO SAVONARDO

Musica, società e culture urbane

La musica costituisce un ambito della cultura particolarmente complesso in cui si esprimono, al tempo stesso, “sensazioni, emozioni, dimensioni del desiderio e dell’immaginario individuale e collettivo, rappresentazioni della realtà naturale e sociale, concezioni del mondo e della vita”¹. In tal senso, la riflessione sociologica sulla musica si colloca chiaramente nella più ampia prospettiva di analisi e di studio che investe il rapporto tra l’arte e la realtà sociale.

Non esistono criteri assoluti per stabilire una distinzione tra ciò che è autenticamente arte e ciò che non lo è. Il concetto stesso di “arte” e la relativa definizione risultano, infatti, estremamente problematici, così come il dibattito scientifico si presenta particolarmente complesso. Tuttavia, secondo le principali teorie della sociologia dell’arte, “i criteri in base ai quali una determinata forma espressiva viene definita come *artistica*, mutano nel tempo, a seconda dei diversi contesti storico-culturali, in particolare in relazione alle strutture sociali (...) e alle caratteristiche del sistema culturale dominante, nelle sue forme e nei suoi contenuti (valori estetici, morali, sociali, stili di vita, omogeneità o eterogeneità ecc.)”².

Nell’ambito degli approcci teorici tradizionali sul rapporto tra arte e società, esistono diverse visioni teoriche, spesso contrapposte e su cui in questa sede non intendo soffermarmi. In ogni caso, secondo l’antropologo Alan P. Merriam³, se l’uomo non può vivere senza le istituzioni sociali e le sue risposte “umanistiche” ad esse, allora entrambe diventano lati della stessa moneta e non possono essere assunte ad oggetto

¹ Crespi F., 2006, *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, p. 123.

² *Ivi*, p. 124.

³ Merriam A.P., *Antropologia della musica*, (1964), Sellerio, Palermo 1983.

d'analisi l'una senza l'altra. Il rapporto tra arte e società non deve essere inteso in termini antitetici, ma piuttosto considerando la costante ambivalenza e reciproca influenza che caratterizza tale relazione. Infatti, da un lato, l'arte tende a "celebrare" ed "esaltare" i valori sociali condivisi, svolgendo funzioni di integrazione e di conferma dell'identità sociale, e rappresentando, in diverse situazioni storiche, la più alta espressione dell'immaginario collettivo. Dall'altro, in molti casi, l'arte tende a rimettere in discussione i modelli estetici della tradizione, in quanto fonte di costante creatività, innovazione espressiva e contestazione degli ordini costituiti, aprendo a nuove interpretazioni della realtà e dell'esperienza individuale e collettiva. Nelle forme più alte dell'arte, le sue diverse funzioni non risultano in contraddizione, in quanto anche la rappresentazione degli ideali estetici e sociali collettivamente condivisi assume una dimensione simbolica, che non è riconducibile alla semplice legittimazione o conferma dell'ordine costituito⁴.

Le trasformazioni storiche del rapporto tra arte e società mostrano che l'arte è il risultato di una serie complessa di relazioni, in cui convivono elementi creativi e condizionamenti strutturali, fattori individuali e collettivi. L'arte si manifesta, al tempo stesso, come "riflesso" e "sintomo" dell'esperienza sociale e rappresenta uno dei principali elementi simbolici costitutivi del processo di costruzione della realtà sociale.

La dialettica esistente tra l'arte, in quanto fenomeno creativo ed innovativo, e la società, con le sue norme socialmente condivise, sembra ricondurre al rapporto tra idee e strutture che, secondo Georg Simmel⁵, si configura nei termini di un'influenza reciproca tra le due dimensioni. Il sociologo tedesco sottolinea, infatti, come le idee abbiano una dimensione creativa, e non siano riconducibili a puro riflesso delle condizioni sociali, le quali, tuttavia, possono incidere sulla possibilità o meno di affermarsi delle idee stesse. Secondo Simmel, il mutamento culturale è il risultato della dialettica tra il «fluire incessante» della vita e «la produzione di forme» in cui tale fluire si fissa. Nell'ambito di tale dialettica, l'arte sembra assumere una significativa carica creativa. Le innovazioni e i cambiamenti delle forme culturali sono generalmente determinate dall'esigenza di adattamento delle mediazioni simboliche a nuove

⁴ Crespi F., 2006, op. cit.

⁵ Simmel G., 1900, *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Lipsia (trad. it. *Filosofia del denaro*, UTET, Torino, 1984).

condizioni esterne, ma possono essere anche il risultato di una creatività che, emergendo all'interno della cultura, produce, di per se stessa, effetti di cambiamento⁶.

I suoni, i ritmi, le melodie e i 'rumori' di una realtà urbana rappresentano elementi significativi dell'identità culturale del territorio. La musica in ogni contesto sociale assume un ruolo determinante come ingrediente attivo e come risorsa di senso nei processi di costruzione sociale della realtà e delle identità individuali e collettive. L'immaginario sociale, infatti, "è fortemente influenzato dalle forme di produzione simbolica della società e la forma estetica rappresenta uno degli ambiti preponderanti"⁷. In tal senso, gli artisti risultano essere "testimoni privilegiati" ed "interpreti"⁸ dei diversi linguaggi che caratterizzano le trasformazioni, le dinamiche e i processi sociali di una realtà, o delle molteplici realtà urbane, in continuo divenire, che presentano confini sempre più difficili da delineare. La musica e i musicisti assumono, quindi, un ruolo centrale nell'analisi sociale.

Per Weber il compito della ricerca sociologica sulla musica dovrebbe essere quello di contribuire all'identificazione di quegli elementi specifici della creazione musicale che possono essere significativamente messi in relazione alla struttura sociale in cui vengono prodotti⁹. Quindi, così come afferma Fabbri, "non si può capire la musica senza capire la società; ma soprattutto, non si può capire la società senza capirne la musica, senza una musicologia della cultura"¹⁰. A tal proposito Ferrarotti, in un suo breve saggio, sostiene che tra arte e società vi è un rapporto reale, dialettico, vivente. Si tratta di un rapporto di condizionamento reciproco il cui configurarsi specifico non è ipotizzabile a priori. Il contesto sociale influenza la produzione simbolica e quindi i linguaggi artistici e musicali che esprime, e allo stesso tempo ne viene a sua volta influenzato. Per Ferrarotti, quindi, "l'arte è nella società"¹¹. Tale espressione

⁶ Savonardo L., *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono, dalle tribù al digitale*, Utet Università, Torino, 2010.

⁷ Tota A., *Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*, Edizioni Oxiana, Napoli 2001.

⁸ Amatore E., *I suoni, le parole, gli interpreti*, in L. Savonardo (2001), op. cit.

⁹ Weber M., *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in Id., "Economia e Società", Ed. di Comunità, Milano 1961, vol. II.

¹⁰ Fabbri F., introduzione a R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli 2001.

¹¹ Ferrarotti F., *Idee per la nuova società*, Vallecchi, Firenze 1966.

sembrerebbe particolarmente felice riferita alla città che Benjamin definì “porosa”, con i suoi fermenti artistici, con i suoi percorsi culturali che attraverso linguaggi e stili diversi esprimono tutte le contraddizioni di una metropoli postmoderna: la città di Napoli.

Concentrando l’attenzione sul concetto di città e di metropoli come luogo privilegiato per inquadrare gli sviluppi storici, sociali e musicali della modernità, Iain Chambers afferma che “è nell’economia culturale della vita urbana che sono registrati i suoni e la storia moderna, sia le loro contaminazioni, sia le loro combinazioni. I diversi suoni della musica forniscono un modo per ascoltare i suoni e i ritmi della storia; la musica e in particolare la musica *pop*, leggera, che spesso è considerata un fenomeno superficiale di poco conto, rivela dei cambiamenti profondi nella formazione della cultura moderna”¹².

Chambers evidenzia, inoltre, l’idea di spazio urbano come spazio in cui culture diverse si incontrano, si mescolano, si *confondono*. Per Chambers “non si tratta di una addizione *alla*, o di una sottrazione *dalla* cultura esistente, si tratta invece di combinazioni che creano quello che si potrebbe chiamare un *terzo spazio*, uno spazio in cui ambedue le culture di ‘origine’, (...) sono interpellate e modificate, (...) due culture portate altrove per realizzare un nuova configurazione culturale”¹³. Anche attraverso la contaminazione musicale emerge quindi una novità storico-culturale che investe inevitabilmente lo spazio urbano e i linguaggi espressivi che lo caratterizzano.

La realtà urbana di Napoli da sempre vive la condizione di “*terzo spazio*”, territorio di confine, luogo ibrido, crocevia di culture diverse. Napoli, come Londra, New York, Parigi, Bombay, è una città in cui i ritmi, i suoni, le tensioni, le pulsioni, i rumori si fondono, si *confondono*, danno vita ad inedite sonorità, realtà ibride senza radici e senza identità o con mille radici e mille identità che condividono lo stesso spazio in cui centro e periferia si mescolano, in cui il centro diviene periferia e viceversa, in un percorso contemporaneamente diacronico e sincronico dove passato, presente e futuro convivono. Una città in cui le contaminazioni sono dominanti e le espressioni musicali,

¹² Chambers I., in L. Savonardo (2001), op. cit.

¹³ Ibid.

dalle melodie *arabonapoletane* ai ritmi *afroamericani* e *metropolitani*, si manifestano attraverso gli stessi umori e le stesse pulsioni della gente¹⁴.

Nell'ultimo secolo lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e delle tecnologie ha abbattuto barriere, cancellato confini, spostato margini e limiti, provocando un'accelerazione violenta dei processi di ibridazione che hanno investito ogni forma di linguaggio. A Napoli tali processi, insieme alle caratteristiche del territorio, hanno contribuito a nutrire quel panorama musicale unico, inedito che ha dato forma ad espressioni spesso anche molto diverse ma riconducibili ad una stessa matrice di natura *vulcanica e magmatica*.

Vivere sotto il vulcano ricorda quotidianamente la propria mortalità, questa forse è la chiave dell'energia schizofrenica della città, dei suoi linguaggi di esultanza e disperazione, dei suoi estremi di violenza fisica e rassegnazione mentale. A Napoli sei costantemente conscio di non vivere semplicemente un'esperienza urbana, ma di vivere la vita urbana come un problema, come un interrogativo, come una provocazione. Costruendo e rassicurando se stessa per mezzo della parola, la città stessa è continuamente spiazzata fra lamenti sul passato e fantasie sul futuro, mentre il presente talvolta passa inosservato, abbandonato. Napoli è ineluttabilmente trasformata da monumento autoreferenziale ad intersezione, momento d'incontro, luogo di transito, in una rete più estesa. Separata dai suoi ormeggi, la città comincia ad andare alla deriva, ad entrare in altri contesti. Napoli è forse l'emblema della città in crisi, della città come crisi¹⁵. La città non si ferma per essere inquadrata in uno schema unico, razionale, fermo, ma sfugge agli schemi predicibili per divenire un significante fluttuante, che si muove fra cento interpretazioni e mille storie. Porta del sud, ponte virtuale che crea aperture, rotture e scambi verso altri mondi, centro di una forte marginalità e punta di diamante di un universo culturale, Napoli si esprime, comunque e da sempre, come luogo propositivo e produttivo in cui, l'invenzione a partire da culture "altre" permette di segnare altre tracce, altri percorsi, altri progetti culturali e musicali¹⁶.

La canzone napoletana, nelle sue diverse forme, ha da sempre raccontato, documentato e rappresentato i mille volti di Napoli, i suoi segmenti, i suoi sistemi,

¹⁴ Savonardo L., (2001), op.cit.

¹⁵ Chambers I., *Migrancy, Culture, Identity*, Outledge, London and New York 1994.

¹⁶ Savonardo L., *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Edizioni Oxiana, Napoli 1999.

sottosistemi, le stratificazioni e le modificazioni che hanno caratterizzato la storia della città. Osservando con attenzione testi, musiche e interpretazioni, appare evidente quanto la canzone funzioni da “sismografo” della realtà napoletana, registrando trasformazioni e cambiamenti attraverso continui riferimenti al sociale, alla vita quotidiana, alla collettività, ai fatti di cronaca. I “fatti” della collettività sono “messi in scena” secondo le trame di una socialità che regge su due ordini di riferimento: una appartenenza, forzata o compiaciuta, cioè una localizzazione ristretta e contestualizzata, oppure una sorta di apertura, che può raggiungere lo smarrimento, dove si accolgono – nel bene e nel male – le influenze prima culturali e poi musicali di altri paradigmi di umanità¹⁷. Quest’ultimo aspetto sembra particolarmente interessante, esso esprime infatti un comportamento postmoderno, in cui la “canzone” fonde esperienze culturali e musicali diverse, adottandole e rielaborandole liberamente. Studiare la canzone significa, quindi, maneggiare una sorta di sistema tassonomico degli universi culturali, dei mondi, delle visioni del mondo che costituiscono le molteplici sfaccettature di quel particolare e complesso *caleidoscopio* che è Napoli.

I linguaggi della creatività, le culture urbane e le sottoculture giovanili che caratterizzano la città partenopea sono molteplici. I suoni, i ritmi, le melodie di artisti come Almamegretta, 99Posse, 24Grana, A67, Maurizio Capone e i Bungt e Bungt, Lucariello, Clementino solo per fare qualche esempio recente, rompono l’armonia delle melodie oleografiche per dare voce a un alfabeto espressivo dove il dialetto è un codice di rottura e sfida i linguaggi televisivi (Savonardo, 1999). In tal senso, secondo il critico Goffredo Fofi, Napoli si mostra come «luogo di contraddizione rispetto all’omologazione del resto del paese» (Marrone, 1996).

Questa città è sempre stata caratterizzata da una singolare effervescenza artistica che si esprime attraverso un’interessante varietà musicale che va dalla canzone melodica tradizionale, riconosciuta e apprezzata in tutto il mondo, alla realtà dei *neomelodici*, espressione di una *subcultura dei vicoli*, passando attraverso la ricerca nella tradizione di Roberto De Simone e della Nuova Compagnia di Canto Popolare, la canzone classica di Roberto Murolo, l’ironia di Renato Carosone, il rock pungente di Edoardo Bennato, il blues mediterraneo del “nero a metà” Pino Daniele, l’anima multietnica di Nino

¹⁷ De Matteis S. et alii, *Concerto napoletano. La canzone dagli anni 70 ad oggi*, Argo, Lecce 1997.

D'angelo, la melodia dello *scugnizzo* Sal Da Vinci e la produzione musicale dei 99Posse, Almamegretta e 24Grana, espressione di una *subcultura metropolitana* che gli A67 di Scampia, attraverso i linguaggi del rap, “mettono in scena” da uno dei quartieri più discussi della città.

L'Archivio Storico della Canzone Napoletana

La produzione musicale della città di Napoli costituisce un significativo patrimonio culturale ed artistico di particolare interesse da promuovere e salvaguardare sia sul piano nazionale che internazionale. Questi sono alcuni degli obiettivi dell'“Archivio Storico della Canzone Napoletana”, realizzato dalla Divisione Radiofonia della RAI, in collaborazione con la Regione Campania, la Provincia ed il Comune di Napoli, con sede presso il Centro di Produzione RAI di Napoli. La RAI, in accordo con gli Enti locali, si propone di raccogliere, documentare, riversare in digitale e mettere a disposizione del più vasto pubblico il maggior numero di riproduzioni musicali del repertorio canoro partenopeo, dai classici alle ultimissime tendenze.

L'archivio digitale, coordinato da Paquito Del Bosco che si è avvalso di un gruppo di esperti, costituito, tra gli altri, dal giornalista Federico Vacalebri, oltre a catalogare ed organizzare l'enorme patrimonio sonoro della canzone napoletana, dalle prime registrazioni esistenti ad oggi, rappresenta un'efficace strumento di consultazione per chiunque voglia scoprire, approfondire o studiare la significativa produzione musicale napoletana. Un panorama che va da Enrico Caruso e Fernando De Lucia agli Almamegretta e i 99 Posse, passando per Gennaro Pasquariello e Gilda Mignonette, Nino Taranto e Maria Paris, Sergio Bruni e Roberto Murolo, Renato Carosone e Mario Merola, Peppino Di Capri e Pino Daniele, Nino D'Angelo e Gigi D'Alessio, ma anche riproponendo interpretazioni di Elvis Presley e Paul McCartney, Dulce Pontes e Caetano Veloso, Mireille Mathieu e Charles Aznavour, Frank Sinatra, Frank Zappa e tutti gli artisti internazionali che, in vario modo, hanno eseguito brani del repertorio della canzone napoletana. Tale produzione presenta, da sempre, una sua specificità legata al territorio, alle tradizioni ma anche alle innovazioni e alle diverse culture che in Campania hanno convissuto determinando una contaminazione sociale, culturale e

musicale unica forse in Europa e nel mondo. La raccolta e l'archiviazione dei materiali sonori fornisce un significativo contributo per lo studio e la documentazione della canzone napoletana, restituendone tutti i generi, le esecuzioni e gli stili che hanno caratterizzato oltre un secolo di produzione.

L'Archivio, così come sottolineato dalla relativa presentazione inserita nel sito web ufficiale¹⁸, rappresenta il più grande jukebox al mondo. Con un repertorio che, dopo quasi sette anni di attività, supera i 60.000 titoli. Ad ogni singolo brano è associata una scheda informativa che raccoglie dati su autori, esecutori, casa editrice musicale, anno di composizione etc. Il motore di ricerca dell'Archivio permette anche significativi "itinerari guidati" su singoli poeti, musicisti, interpreti o composizioni. Inoltre, dal settembre 2007, attraverso un accordo raggiunto con la Direzione delle Teche Rai, l'Archivio sta procedendo all'acquisizione di tutti i materiali cinematografici e televisivi riguardanti la canzone napoletana in possesso della Rai. Il continuo e costante aggiornamento dei dati favorisce l'archiviazione dei brani tradizionali, ma anche delle più recenti produzioni della canzone napoletana o le sue successive trasformazioni, nella consapevolezza che si tratti di una realtà artistica in perenne divenire.

Il lavoro dell'Archivio, nel corso degli anni, si è sviluppato attraverso diverse attività:

- La *ricerca*: nell'ambito delle ricognizioni effettuate nei depositi di alcune sedi RAI, sono state rinvenute le registrazioni di numerosi programmi radiofonici, spesso non catalogati, sulla canzone napoletana. Di particolare importanza, tra le altre, la registrazione integrale di tutte le serate del secondo e terzo Festival di Napoli, rispettivamente del 1954 e del 1955.

- La *raccolta*: sono pervenute da parte di privati numerosi materiali sonori che hanno arricchito i supporti (nastri e dischi di diverse epoche e velocità) in possesso delle varie sedi della RAI, a partire dalla nastroregistroteca centrale di Roma e non solo.

- La *documentazione*: è stato interamente rischedato, a cura di una commissione di esperti, il catalogo della nastroregistroteca di Roma riguardante la canzone napoletana, a cui sono state aggiunte quelle dei brani della discoteca RAI di Napoli (e delle altre sedi

¹⁸ Link [radio.rai.it/Archivio storico della canzone napoletana](http://radio.rai.it/Archivio_storico_della_canzone_napoletana).

regionali) non presenti nella sede centrale, arricchendo l'identificazione di ogni brano con quella dei singoli autori, editori, data di composizione, etc.

- I *riversamenti*: una rapida fase di progettazione ha portato all'adozione del sistema francese NETIA per la digitalizzazione e l'informatizzazione dell'archivio. Sono state, quindi, impiantate nelle regie di due studi radiofonici della RAI di Napoli due linee di riversamento per la digitalizzazione dei brani musicali e sono stati svolti tre corsi specifici rivolti al personale tecnico. Per mantenere alta la qualità sonora, oltre a digitalizzare il materiale sonoro attraverso opportuni parametri di campionamento, è stato necessario, in alcuni casi, procedere ad attività di vero e proprio "restauro" ricorrendo a strumenti elettronici particolarmente complessi (Cedar – Sonic Solution).

- *L'accesso al pubblico*: è stata realizzata, all'interno del Centro di Produzione RAI di Napoli, una sala in cui il pubblico può accedere e ascoltare le esecuzioni richieste liberamente e gratuitamente. A tal fine è stata, infatti, ristrutturata l'intera area dell'ingresso del Centro e utilizzata come punto di ascolto per studiosi, turisti ed appassionati. Nei locali adibiti all'ascolto sono stati installate sei postazioni per la consultazione dove oltre all'ascolto di singoli brani è possibile, adottando modalità interattive, la selezione di compilation già precostituite o dettate dalle scelte e dal gusto dei visitatori.

L'esperienza di un archivio digitale della canzone napoletana pone l'accento su alcune interessanti riflessioni di carattere generale, riportate di seguito, sul contributo fondamentale che possono offrire le nuove tecnologie nella conservazione del patrimonio collettivo e nella diffusione della cultura.

L'arte nell'era digitale

Lo sviluppo tecnologico influenza, condiziona, propone nuove prospettive di realizzazione e di fruizione del prodotto artistico e determina inedite opportunità creative. Il progresso tecnologico, infatti, "non solo modifica la distribuzione, la funzione e il significato di opere già esistenti, ma stimola anche nuove tecniche

artistiche, nuovi modi produttivi e nuove relazioni sociali, spostando l'arte dall'ambito della contemplazione rituale o disinteressata all'ambito della vita quotidiana"¹⁹.

Negli anni Sessanta, un registratore analogico multitraccia di due o quattro piste permetteva ai Beatles di realizzare le loro prime canzoni, utilizzando possibili sovraincisioni per poter aggiungere nuovi elementi sonori all'esecuzione in presa diretta. Il risultato, in quegli anni, sembra eccezionale ma implica rumori di fondo e fruscii molto lontani dai risultati sonori dell'*era digitale*, in cui qualsiasi suono può essere ottenuto con una fedeltà altissima e le sovraincisioni non hanno limiti e non condizionano la pulizia sonora del risultato finale.

Oggi il digitale ha conquistato tutti i settori della comunicazione, dal cinema alla televisione, dalla musica alla rete – regno per eccellenza del digitale. Il nuovo millennio sembra, infatti, essersi aperto nel segno del digitale che ha ormai perso, per i più, l'iniziale connotazione tecnica per acquisire un significato assai più vasto e sfumato.

Digitalizzare un'informazione significa tradurla in cifre; anche un suono può essere digitalizzato se viene campionato, cioè misurato a intervalli regolari. Ogni campione può essere codificato da un numero che descrive il segnale sonoro. Una sequenza sonora o musicale qualsiasi può essere dunque rappresentata tramite una lista di numeri. Le immagini e i suoni possono essere digitalizzati non solo punto per punto, o campione per campione, ma anche a partire dalle strutture globali dei messaggi iconici o sonori. In generale, qualunque tipo di informazione o di messaggio può venire tradotto in numeri e tutti i numeri possono essere espressi in linguaggio binario.

“Le informazioni codificate digitalmente – afferma Levy – possono essere trasmesse e copiate quasi indefinitamente *senza perdita di informazione*, perché il messaggio originario può quasi essere ricostruito integralmente malgrado il degrado prodotto dalla trasmissione o dalla copia. Evidentemente non si può dire lo stesso delle immagini e dei suoni registrati in termini analogici, che si deteriorano irrimediabilmente a ogni nuova copia o trasmissione. La codifica analogica di un'informazione stabilisce una relazione proporzionale tra un certo parametro dell'informazione da tradurre e un certo parametro dell'informazione tradotta. Per esempio, il volume di un suono sarà codificato dall'intensità di un segnale elettrico (o dal solco su un disco di vinile): più è alto il

¹⁹ Middleton R., *Studiare la popular music*, Feltrinelli editore, Milano 1994.

volume, più il segnale elettrico sarà intenso (o il solco profondo). L'informazione analogica è dunque rappresentata da una *sequenza continua di valori*. Al contrario, la codifica digitale utilizza unicamente due valori, nettamente differenziati, cosa che rende la ricostruzione dell'informazione disturbata incomparabilmente più semplice, grazie a varie procedure di controllo dell'integrità del messaggio”²⁰.

Le nuove tecnologie digitali hanno investito inevitabilmente i diversi settori dell'arte incidendo significativamente sia sulle modalità di fruizione che sui processi creativi. Parafrasando Benjamin²¹, l'*opera d'arte* deve essere, dunque, considerata *nell'epoca della sua riproducibilità digitale*. Nella suo studio del 1936, Benjamin riflette sul rapporto tra arte e tecnologie comunicative prendendo in considerazione quelli che al suo tempo erano i nuovi media comunicativi, la fotografia e il cinema. Egli si rende conto di come la comparsa sulla scena di nuove e sempre più raffinate tecnologie di rappresentazione e comunicazione stava modificando tanto il modo di fare arte quanto la concezione stessa di che cosa sia l'arte e il suo ruolo nella società. Secondo lo studioso, la disponibilità di strumenti tecnici che permettono di produrre e di riprodurre gli oggetti artistici porta finalmente a compimento il superamento della concezione idealistica dell'arte. Quella concezione per cui l'arte è un'attività sacrale che l'artista, individuo eccezionale, pratica in piena solitudine; secondo tale visione l'opera d'arte è considerata un oggetto unico e irripetibile, che trae il suo valore dal suo essere *hic e nunc*²²:

“Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di ‘aura’; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'‘aura’ dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe riformulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale

²⁰ Lévy P., *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 54-55.

²¹ Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

²² Ciotti F., Roncaglia G., *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000.

rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni”²³.

La riproducibilità elimina l'aura dall'opera d'arte, ma non per questo ne mina la funzione estetica. Secondo Benjamin, la ridefinisce in relazione alle mutate condizioni storiche e alla nascita della società di massa. In questo nuovo contesto sociale la fruizione dell'opera d'arte diviene tanto un'esigenza quanto un'opportunità collettiva.

La “digitalizzazione dell'arte” sembra portare alle estreme conseguenze i processi innescati dalla produzione e riproduzione meccanica dell'arte studiati da Benjamin. L'uso delle nuove tecnologie digitali e delle molteplici possibilità di interazione multimediale determina un rapporto inedito tra compositore e fruitore, mettendo inevitabilmente in crisi il concetto stesso di autore. “Nell'arte multimediale l'artista apre il testo e chiede al suo fruitore potenziale di parteciparvi con la sua creatività: è una sorta di opera d'arte su misura, in cui il consumatore potrà chiedere all'autore di farsi da parte per personalizzare un po' il prodotto che ha dinnanzi. Una sorta di *bricolage* o “arte fai-da-te”, in cui il confine tra autore e consumatore sfuma, non tanto nei ruoli, quanto nella definizione sociale del prodotto. I ruoli sono chiari e distinti, il prodotto però nasce nell'intersezione, si crea dall'incontro con uno specifico consumatore e soprattutto, non si può mai riattualizzare due volte nello stesso modo”²⁴.

Peter Gabriel è tra gli artisti che, utilizzando le enormi potenzialità delle tecnologie multimediali, attraverso un gioco interattivo su cd-rom, si è divertito a dare in pasto ai fans le sue composizioni *scomposte*, da *ricomporre* secondo il gusto, l'estro e la creatività del potenziale utente. Nel gioco interattivo il brano musicale si presenta sotto forma di pacchetto multimediale contenuto in un cd-rom o in rete, completamente scomposto, ovvero diviso in tanti piccoli frammenti sonori, che l'utente può comporre come vuole, ascoltando il risultato della propria singolare “composizione”, indipendente dal brano originario. Tale risultato sonoro è, quindi, dato dall'interazione tra l'idea originaria dell'autore e l'intervento dell'utente che diviene a sua volta autore o coautore della composizione finale.

Le nuove tecnologie e il loro utilizzo sembrano, quindi, mettere in discussione e talvolta capovolgere le categorie estetiche e i canoni artistici a cui siamo abituati. Quasi

²³ Benjamin W., 1966, op. cit., p.23.

²⁴ Tota A. T., *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci, Roma 1999

completamente in crisi sono, ormai, anche le categorie classiche del sistema economico tradizionale discografico. I giovanissimi e non solo, la Mtv/Net/Bit Generation, i figli dei fiori virtuali²⁵, navigati navigatori di internet, sembrano conoscere bene gli strumenti tecnologici che utilizzano e sono attenti alle diverse opportunità che si presentano in rete. La prima metà del 2001 ha significato, infatti, per l'Italia l'esplosione del fenomeno Napster, con oltre un milione di navigatori italiani sistematicamente collegati ai server del sistema di distribuzione gratuito di musica on line, oggi sostituito da altri siti. Al di là del *file-sharing*, ovvero lo scaricamento dei *file* dalla rete, l'avvento di masterizzatori economici, cioè di duplicatori di cd che praticamente ripropongono lo stesso risultato sonoro su un nuovo cd vergine, ha reso più accessibile, con gravi danni all'industria e agli autori, la fruizione di musica, le cui modalità, attraverso lo sviluppo di nuove tecnologie, continuano a cambiare vertiginosamente.

Il rapporto tra le tecnologie informatiche e il mondo dell'arte e della cultura non si limita esclusivamente all'ambito della produzione creativa e della fruizione. I nuovi media digitali, infatti, si rivelano, come già detto, dei preziosi strumenti anche nel settore della conservazione, dello studio e della diffusione del patrimonio artistico e culturale del passato. Il settore dei beni culturali ha tratto grande giovamento dall'introduzione delle nuove tecnologie digitali. Infatti, la conservazione del patrimonio culturale, sia dal punto di vista del monitoraggio e della catalogazione che da quello della preservazione fisica e del restauro, si basa oggi su un notevole utilizzo dei computer e delle tecniche di calcolo, di grafica e di archiviazione digitale.

Le aree di attività investite dalle nuove tecnologie sono molteplici e le numerose applicazioni in continua evoluzione producono sempre maggiori livelli qualitativi, che interessano la gestione e la conservazione delle risorse artistiche, la disponibilità di più ampie ed elaborate informazioni sul patrimonio e una vasta gamma di nuovi servizi per operatori e pubblico. Con gli strumenti telematici, inoltre, le possibilità di fruizione dell'opera d'arte si estendono in modo esponenziale. Si pensi, ad esempio, alla consultazione di modalità remota, in cui la distanza geografica viene annullata grazie all'uso di internet²⁶. L'uso della rete garantisce, infatti, un minor grado di usura dei beni e

²⁵ Savonardo L., 1999, op. cit.

²⁶ Galluzzi P., Valentino P. A. (a cura di), *I formati della memoria*, Giunti, Firenze 1997.

la possibilità, grazie alla digitalizzazione, di disporre di rappresentazioni particolarmente affidabili e ad alta risoluzione – quadri, manoscritti, materiali sonori ecc.

L'introduzione delle nuove tecnologie e la loro sempre più capillare utilizzazione tendono a provocare, dunque, una trasformazione radicale dei sistemi tradizionali di tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali. Sul piano della fruizione, inoltre, questi strumenti sembrano aver determinato un vero e proprio salto qualitativo nei rapporti tra le istituzioni dei beni culturali e il pubblico. “Essi permettono di riconscepire radicalmente le politiche di comunicazione, di migliorarne e di modularne l'efficacia, di confezionare prodotti caratterizzati da un'altissima integrazione dei mezzi espressivi e delle informazioni, offrendo all'utente straordinarie occasioni per costruire efficaci percorsi personali di qualificazione e apprendimento. (...) Le nuove tecnologie consentono infatti infiniti livelli di combinazione tra i dati conoscitivi e la loro esplorazione secondo molteplici percorsi, ponendo l'utente nella posizione dilettore libero e attivo”²⁷. Le nuove tecnologie interattive, infatti, permettono, anzi, richiedono all'utente di agire, scegliere, rispondere, ad ogni passo della comunicazione, consentendogli di interagire con il prodotto culturale attraverso un'illimitata varietà di percorsi e modi. In questo sono diverse tanto da cinema e televisione quanto dai testi, il cui utente è sostanzialmente un recettore passivo di qualcosa che altri hanno strutturato per lui una volta per tutte.

La rivoluzione tecnologica muta, quindi, profondamente il nostro rapporto con i *media* e gli istituti tradizionali della cultura, nonché il nostro approccio alla conoscenza. Mutano i centri del sapere: le biblioteche, i musei e gli archivi digitali non hanno un luogo e conseguentemente non hanno una configurazione fisica, ma diffusa, disponibile ovunque; essa contiene e consente l'accesso alla totalità delle informazioni prodotte, senza limiti logici, nel tempo e nello spazio. La tecnologia digitale diviene strumento di navigazione attraverso il sapere, uno strumento di gestione e controllo dinamico, aggiornabile e flessibile, della complessità di linguaggi e di supporti attraverso cui è possibile esprimere e comunicare la conoscenza. Smaterializzando il supporto, la tecnologia digitale rende possibile – o fornisce l'illusione di – una disponibilità di materiali praticamente illimitata e, dunque, permette di integrare in un unico “archivio virtuale” – purché si adottino criteri

²⁷ Galluzzi P., *Introduzione* a Galluzzi P., Valentino P. A. (a cura di), 1997, op. cit., pp. XXII – XXIV.

comuni – fonti e riferimenti sparsi fisicamente ovunque. Su questa “base dati” è possibile disporre di strumenti di ricerca innovativi e veloci che potenziano e semplificano il lavoro dello studioso. Inoltre, tutto ciò può essere messo a disposizione della comunità mondiale attraverso la rete e reso utilizzabile da chiunque, dovunque.

L’archiviazione digitale, inoltre, “mette in crisi uno dei presupposti fondamentali sui quali fino adesso si sono basati il trattamento e lo studio di documenti ed archivi: l’intrinseca complementarità di contenuto e supporto fisico. La sequenza dei *bit* iscritti su una memoria magnetica o magnetico-ottica è, evidentemente, di per sé poco significativa e ci priva di quella immediata riconoscibilità permessa dalla fisica materialità di documenti e archivi di natura tradizionale. Né, d’altronde, tutto ciò che è memorizzato su supporto digitale può evidentemente essere considerato documento o archivio”²⁸, nonostante l’uso dei due termini, nel corrente linguaggio informatico, possa generare non poca ambiguità. Problemi più complessi, inoltre, sono posti dalla estrema facilità di manipolazione delle memorie digitali nonché dalla fragilità dei supporti di memorizzazione e dalla rapida obsolescenza delle tecnologie che ne permettono la ‘lettura’ e l’elaborazione. “Eppure l’estrema maneggevolezza delle memorie digitali, la possibilità che esse offrono di conservare masse crescenti di dati in spazi via via sempre più ridotti e a costi decrescenti nonché la velocità di comunicazione e di trasmissione a distanza attraverso le reti, costituiscono dei benefici troppo apprezzabili, perché difficoltà e problemi come quelli segnalati ne possano ostacolare la diffusione e mettere in discussione l’utilizzo”²⁹.

Pierre Lévy, in riferimento alla creazione e alla conservazione (e non solo) dell’opera d’arte nell’era digitale, pone l’accento su ulteriori aspetti particolarmente significativi che meritano attenzione. Egli afferma, infatti, che “la registrazione, l’archivio, il pezzo suscettibile di essere conservato in un museo sono messaggi *conchiusi*. Un quadro, per esempio, che è oggetto di conservazione, è al contempo l’opera e l’archivio dell’opera. Ma l’opera-evento, l’opera-processo, l’opera interattiva, l’opera metaforica, connessa, attraversata, indefinitamente co-costruita della cybercultura difficilmente può essere registrata in quanto tale, anche se si fotografa un momento del suo processo o si cattura

²⁸ Cotta I., Klein F., Vitali S., *Archivi e documenti nell’era digitale*, in Paolo Galluzzi e Pietro A. Valentino (a cura di), 1997, op. cit., pp. 233-234.

²⁹ Ibid.

qualche traccia parziale della sua espressione. E soprattutto, fare un'opera, registrare, archiviare, non ha più, non può più avere, lo stesso senso che aveva prima del diluvio dell'informazione. Quando gli archivi sono rari, o quanto meno circoscrivibili, lasciare traccia significa entrare nella memoria lunga degli uomini. Ma se la memoria è praticamente infinita, in flusso, debordante, alimentata ogni istante da miriadi di ricettori e da milioni di persone, *entrare negli archivi della cultura non basta più a differenziare*. Allora l'atto creativo per eccellenza consiste nel produrre un evento, qui e ora, per una comunità, anzi nel costruire il collettivo per cui avverrà l'evento, vale a dire nel riorganizzare parzialmente il mondo virtuale, l'instabile passaggio di senso che ospita gli essere umani e le loro opere³⁰. Levy sottolinea, inoltre, che “non si ‘espone’ un cd-rom e neppure un mondo virtuale: bisogna navigarci, immergersi al loro interno, interagire con essi, partecipare a processi che richiedono tempo. Rovesciamento inatteso: per le arti del virtuale, gli ‘originali’ sono fasci di eventi nel cyberspazio, mentre le riproduzioni si fruiscono con difficoltà nei musei. I generi della cybercultura appartengono all’ordine delle *performance*, come la danza e il teatro. Come le improvvisazioni collettive del jazz, della *commedia dell’arte* o dei concorsi di poesia della tradizione giapponese. Sulla traccia delle *installazioni*, essi richiedono il coinvolgimento attivo del ricettore, la sua dislocazione in uno spazio simbolico o reale, la partecipazione cosciente della sua memoria alla costituzione del messaggio. Il loro centro di gravità è un processo soggettivo, cosa che li scioglie da ogni chiusura spazio-temporale³¹. Le considerazioni di Levy sembrano dunque rimettere in gioco tutti gli elementi che caratterizzano la produzione artistica, la conservazione, il processo creativo e i suoi contenuti costantemente “in transit”, nel “flusso” della comunicazione digitale, aprendo altri spunti di riflessione che meriterebbero nuovi approfondimenti.

La musica come tecnologia della memoria

Il progetto dell’“Archivio Storico della Canzone Napoletana” propone elementi di riflessione anche sul ruolo della musica e degli archivi come strumenti della memoria

³⁰ Lévy P., 1999, op. cit., p. 144.

³¹ Ivi, p. 150.

individuale e collettiva e come deposito della memoria storica. Così come sostiene Pecchinenda “in genere, noi tendiamo ad immaginarci la memoria come un fenomeno puramente interiore, localizzato nel cervello dell’individuo, dunque oggetto della fisiologia cerebrale, della neurologia e della psicologia. E non delle scienze storico-sociali e della cultura. Eppure i contenuti di questa memoria, il modo in cui essa si organizza e la durata di tempo in cui riesce a conservare qualcosa sono in larghissima misura una questione non di controllo o di capacità interiori, bensì di condizioni-quadro esterne, ossia sociali e culturali”³². Inoltre, i processi del ricordare e del dimenticare non possono essere considerati semplicemente come azioni meramente individuali, ma come costrutti sociali. Si tratta in altri termini di percorsi di azione che avvengono entro quadri istituzionali predefiniti, entro pratiche sociali ben delineate.

Ogni cultura dispone di “strumenti e tecnologie atte a comunicare, a far circolare tra i suoi membri quegli elementi ritenuti più significativi al mantenimento della coesione sociale. Quest’opera di mediazione è chiaramente determinante, così come sono determinanti i mezzi tecnici di archiviazione e di comunicazione di cui una società può disporre”³³.

Anche l’arte assume un ruolo importante nei processi di coesione sociale e di conservazione della memoria poiché tradizionalmente le società, da sempre, hanno scelto di ricordare il loro passato anche attraverso la mediazione delle istituzioni artistiche e culturali. Infatti, come altre forme espressive, “la musica è uno straordinario strumento del ricordo. È, probabilmente, uno dei principali strumenti prodotti dall’uomo al fine di creare una memoria di tipo tanto comunicativo (in senso orizzontale e intra-generazionale) quanto culturale (in senso verticale e inter-generazionale). Essa possiede quelle qualità che sono proprie degli ‘oggetti storici’.³⁴ Oggetti che posseggono una doppia appartenenza temporale e una doppia appartenenza spaziale. Nel primo caso, essi sono una vera e propria materializzazione della durata. Quando un brano musicale viene eseguito per la prima volta, esso comincia ad appartenere a quel gruppo e a quell’epoca. E gli appartiene nel senso che ne reca l’impronta, che costituisce parte della sua identità, allo stesso modo in cui conserva a volte le tracce delle svariate

³² Pecchinenda G., *Musica e tecnologie della memoria*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e la musica d’autore*, Edizioni Oxiana, Napoli 2002, pp. 113-114.

³³ Ivi, p. 113.

³⁴ Pomian K., *Che cos’è la storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

interpretazioni subite nel corso della sua storia. Quindi, una volta eseguito, il brano acquisisce una doppia temporalità, riunendo le due estremità dell'intervallo che ci separa dal momento in cui è stato prodotto. Insomma esso diventa realmente una sorta di intermediario fra il nostro presente e quel passato che rappresenta al nostro udito e di cui è appunto una traccia. Allo stesso modo, una volta localizzato nello spazio, il brano acquista come dicevamo una doppia appartenenza spaziale: quella del luogo in cui lo stiamo ascoltando e quella del luogo d'origine di cui reca l'impronta, anche se qui il concetto di 'luogo' va inteso in un senso molto ampio, che si estende dalla mente dell'autore a quella etnico-geografico-culturale di cui lo stesso/i autore/i fa parte"³⁵.

La musica, le melodie, i suoni, le parole della canzone napoletana hanno da sempre contribuito alla costruzione dell'immaginario collettivo e dell'identità culturale dei napoletani e non solo; hanno registrato gli umori e le passioni di donne e di uomini protagonisti di trasformazioni sociali, politiche e culturali in periodi ed epoche diverse, hanno raccontato la storia, anzi le storie. La canzone napoletana esprime, dunque, conservazione ma anche innovazione, "mette in scena" passato, presente e futuro e rappresenta uno straordinario strumento della memoria individuale e collettiva. Com'è noto, fra le memorie oggettivate e le memorie vive dei soggetti vi è una costante interazione: le forme delle une influenzano e compensano quelle delle altre e viceversa.

In base agli studi sociologici che hanno indagato il rapporto tra arte e memoria, "si può considerare l'arte come una tecnologia della memoria. (...) I musei, i monumenti, ma anche il cinema, la musica e il teatro sono media e, in quanto tali, mezzi autorevoli di comunicazione e costruzione della realtà sociale. Da questo punto di vista l'arte cessa di interessare il sociologo soltanto in quanto forma di intrattenimento, luogo di consumo culturale, ma diventa arena negoziale in cui si rivendicano diritti, in cui si compete per la definizione delle identità sociali. L'etnia, il genere e la classe sociale divengono chiavi di lettura particolarmente efficaci per l'analisi dei fenomeni artistici. In tal senso l'arte non è più soltanto specchio della società, ma diviene piuttosto fabbrica del sociale, spazio e luogo fra gli altri, in cui le società continuano a costituire e a riprodurre se stesse"³⁶.

³⁵ Pecchinenda G., 2002, op. cit., pp. 116-117.

³⁶ Tota A., *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci, Roma 1999, p. 79.

L'“Archivio Storico della Canzone Napoletana”, attraverso il riversamento su supporto digitale di gran parte del materiale sonoro della produzione canora napoletana esistente, permette la conservazione e la fruizione di un enorme patrimonio culturale ed artistico che può essere accessibile attraverso le reti locali e globali, contribuendo alla costruzione sociale della nostra memoria individuale e collettiva. Una memoria della canzone napoletana, dunque, affidata alle tecnologie digitali, che mostrano notevoli vantaggi ma che presentano anche molteplici interrogativi, nodi critici e campi ancora inesplorati. A tal proposito concludo con alcune significative considerazioni di Derrick de Kerckhove: “la memoria digitale sembra più affidabile della memoria organica, però quest'ultima è più complessa e più ‘intelligente’ di quella numerica (...) va, inoltre, verificato se la memoria digitale sul lungo tempo conserva tale affidabilità poiché le tecnologie e le macchine possono cambiare e dipendono dall'elettricità: se si stacca la spina la memoria svanisce”³⁷.

Bibliografia

- AA.VV. *La nuova sociologia della musica*, in *Rassegna Italiana di Sociologia*, n.2, Il Mulino 2000.
- Adorno, T.W., *Introduzione alla sociologia della musica*, (1962), Einaudi, Torino 1971.
- Agostinis, V., *Editoriale*, "SegnoCinema", numero speciale *Suonoimmaginerock*, n.8, Maggio 1983.
- Agostinis, V., *Pensare videomusica*, in *Catalogo Music in Film Fest*, Vicenza 1987.
- Amaturo, *I suoni, le parole, gli interpreti*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*, Edizioni Oxiana, Napoli 2001.
- Baldini, D., *MTV. Il nuovo mondo della televisione*, Castelvechi, Roma 2000.
- Bauman, Z., *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- Bhabha, H.K., *The location of Culture*, Routledge, London and new York 1994.
- Bourdieu, P., *La distinzione*, trad. it. Bologna, Il Mulino 1983.

³⁷ de Kerckhove D., in Buffardi A., *Conversazione su arte e culture digitali* per il Centro di Ricerca Audiovisuale – Università degli Studi di Napoli Federico II.

- Chambers, I., *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, London & New York, Routledge 1985.
- ID., *Migrancy, Culture, Identity*, London & New York, Routledge 1994.
- Ciotti, F., Roncaglia, G., *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000.
- Cotta, I., Klein, F., Vitali, S., *Archivi e documenti nell'era digitale*, in Galluzzi, P., Valentino, P. V., (a cura di), *I formati della memoria*, Giunti, Firenze 1997, pp.205-242.
- Del Grosso Destrieri, L., *La sociologia della musica: situazioni e prospettive*, in "Studi di Sociologia", Milano, Anno VI - 1968 - Fasc. II.
- ID. *La sociologia, la musica, le musiche*, Unicopli, Milano 1988.
- Crespi F., 2006, *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- De Matteis, S., et ali, *Concerto napoletano. La canzone dagli anni 70 ad oggi*, Argo, Lecce, 1997.
- Ferrarotti, F. *Idee per la nuova società*, Vallecchi, Firenze, 1966.
- ID. *Rock, Rap e l'immortalità dell'anima*, Liguori editore, Napoli, 1996.
- Galluzzi, P., Valentino P. A., (a cura di), *I formati della memoria*, Giunti, Firenze 1997.
- Lévy, P. *Cybercultura. Gli usi sociale delle nuove tecnologie*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Marengo, R., Pergolati, M., *Song 'e Napule*, Rai-Eri, Roma 1998.
- Merriam, A.P., *Antropologia della musica*, (1964), Sellerio, Palermo 1983.
- Middleton, R., *Studiare la popular music*, Feltrinelli editore, Milano 1994.
- Palomba, S., *La canzone napoletana, l'ancora del mediterraneo*, Napoli 2001.
- Pecchinenda, G., *Ri.tribalizzazioni. Riflessioni su musica e sociologia*, Introduzione a Savonardo, L., *Nuovi Linguaggi Musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Edizioni Oxiana, Napoli 1999.
- ID. *dell'identità*, Ipermedium libri, Napoli 1999.
- ID. *Musica e tecnologie della memoria*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e la musica d'autore*, Edizioni Oxiana, Napoli 2002, pp. 113-114.
- Procacci, G., & Salomone, N., (a cura di), *Mutamento sociale e identità. La sociologia di fronte alla contemporaneità*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 2000.
- Reynolds, S., *Generazione ballo/sballo*, Arcanamusica, Roma 2000.
- Santojanni, C., *Popular music e comunicazione di massa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.
- Santoro, M., *La leggerezza insostenibile. Genesis del campo della canzone d'autore* in AA.VV. *La nuova sociologia della musica*, in *Rassegna Italiana di Sociologia*, n.2, Il Mulino 2000.

- Savonardo, L., *Nuovi Linguaggi Musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Edizioni Oxiana, Napoli 1999.
- ID. *L'Hip hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse*, in "Konsequenz, rivista di musiche contemporanee diretta da Girolamo De Simone", Liguori editore, I, Napoli 1999.
- ID., *Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali*, in Konsequenz, rivista di musiche contemporanee diretta da Girolamo De Simone, Liguori editore, 3-4, Napoli 2000.
- ID. *L'identità frammentata dei nuovi cantautori*, in "Konsequenz, rivista di musiche contemporanee diretta da Girolamo De Simone", Liguori editore, II, Napoli 2000.
- ID., (a cura di) *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*, Edizioni Oxiana, Napoli 2001.
- ID., (a cura di) *I suoni e le parole. Le scienze sociali e la musica d'autore*, Edizioni Oxiana, Napoli 2002.
- ID., 2003b, *Musica, cultura e memoria digitale: l'Archivio sonoro della canzone napoletana*, in «Matrix», anno I, n°4, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 107-122.
- ID., *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono, dalle tribù al digitale*, Utet Università, Torino, 2010.
- Pomian, K., *Che cos'è la storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Serravezza, A. *La sociologia della musica*, EDT/Musica, Torino 1980.
- Sheperd, J., *La musica come sapere sociale*, Ricordi/Unicopli, Milano 1988.
- Simmel G., 1900, *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Lipsia (trad. it. *Filosofia del denaro*, UTET, Torino, 1984).
- Thornton, S., *Dai club ai rave*, Milano, Feltrinelli 1998.
- Tota, A., *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci editore, Roma 1999.
- Tota, A., *Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale*, in L. Savonardo (a cura di), *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*, Edizioni Oxiana, Napoli 2001.
- Weber, M., *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in Id., "Economia e Società", Ed. di Comunità, Milano 1961, vol. II.

*Nuovi modelli di fruizione e valorizzazione della canzone
napoletana all'ingresso del terzo millennio:
quale ruolo – se un ruolo c'è – per le biblioteche?*

di RAFFAELE DE MAGISTRIS

Non è certo agevole provare a delineare, per quanto concerne la musica, e in particolare la canzone napoletana, il ruolo che le biblioteche possono ricoprire nell'attuale contesto. Un contesto, come è stato a più riprese evidenziato, tutt'altro che decifrabile con chiarezza, in rapida e per tanti versi caotica evoluzione sia sotto il profilo tecnologico sia delle dinamiche economico-commerciali. Un contesto nel quale le biblioteche “tradizionali” si trovano, tra l'altro, a misurarsi con la concorrenza di attori del tutto nuovi (e, sotto vari aspetti, “anomali” per gli utenti *not* “*born digital*”), apparsi da poco sullo scenario del consumo musicale, che propongono un'offerta a pagamento, come iTunes¹ e altri, o che attivano canali inediti e gratuiti di circolazione, tipici del web 2.0, come i social network e l'ormai notissimo YouTube²; un ambiente, quest'ultimo, che potremmo anche considerare, forzando alcuni concetti classici della biblioteconomia, una sorta di gigantesca *self made library*.

Prologo

Prima di entrare nel vivo del mio intervento, vorrei raccontare, da testimone oculare, un episodio di cui sono stati protagonisti proprio la canzone napoletana e biblioteche e bibliotecari di tutto il mondo; un episodio che può valere né più né meno di un aneddoto,

¹ [Link iTunes.](#)

² [Link YouTube.](#)

o che può assumere un valore paradigmatico.

23-27 agosto 2009. Si tiene a Milano il 75° World Library and Information IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions) Congress, *Libraries create futures: building on cultural heritage*. Un evento di portata storica per il mondo delle biblioteche italiane³.

Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali è presente con un proprio stand, tra i più grandi se non il più grande di tutti i 130. Tra i prodotti scelti dalla Direzione Generale per le Biblioteche per documentare la propria attività, e di cui si fa omaggio ai convegnisti, ce n'è uno che ottiene un successo strepitoso, e va letteralmente a ruba. È un CD confezionato ad hoc per quest'appuntamento dall'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi: *La canzone napoletana: le voci degli anni '30: incisioni storiche su dischi a 78 giri dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi*⁴.

La velocità con cui i CD divennero preda di un pubblico internazionale di livello culturale "alto" mi convinse allora, e continua a convincermi, che la canzone napoletana è di certo uno dei simboli che ci connotano in modo positivo nel mondo.

Ma il racconto non finisce qui, e offre forse qualche altro spunto su cui riflettere.

Quando guardo il CD con occhio da bibliotecario, scopro dalle note sulla custodia che questa è solo la seconda edizione delle 18 canzoni riprodotte, e che la prima risale addirittura al 1997, a cura della Discoteca di Stato. Incomincio perciò a girovagare tra i cataloghi: nell'Opac dell'ICBSA sono descritte entrambe le edizioni; la prima fu realizzata, sempre su input della Direzione Generale, in occasione di un evento anch'esso di straordinaria rilevanza, tenutosi a Napoli il 16 dicembre 1997, la XXI Sessione del Comitato UNESCO del Patrimonio Mondiale.

Queste notizie le trovo sulle versioni digitali della copertina e dell'opuscolo (in tutto 17 immagini) che accompagna l'edizione, rese disponibili dall'ICBSA insieme alle

³ Sull'evento si veda almeno la presentazione dell'evento sul [sito dell'IFLA](#). Questi alcuni nudi dati numerici: 4.500 bibliotecari partecipanti, di 136 Paesi diversi, 230 volontari di vari Paesi, 219 sessioni di lavoro, con 230 relazioni presentate in gran parte in inglese, 103 *poster sessions*, 130 espositori, 34 giornalisti accreditati, 18 *satellite meetings*, oltre 20 visite alle biblioteche.

⁴ *La canzone napoletana: le voci degli anni '30* (a cura di Giorgio Adamo; con la collaborazione di Maria Luisa Pizzoli) - Nuova ed. a cura di Massimo Pistacchi e Luciano Ceri - (Roma): Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, 2009 - 1 compact disc (58 min.). Sull'etichetta: Ministero per i beni e le attività culturali; Direzione generale per i beni librari, gli istituti culturali e il diritto d'autore. Sul contenitore: World library and information Congress: 75th IFLA General Conference and Assembly "Libraries create futures: Building and cultural heritage", 23-27 August 2009, Milan, Italy. Ed. fuori commercio.

anteprime (pochi secondi di ascolto) dei 18 brani. L'Opac dell'ICBSA consente anche una ricerca per singoli brani, dando in risposta una scheda di spoglio. Nessuna immagine digitalizzata, invece, dell'edizione 2009.

In SBN, il più grande catalogo collettivo italiano, che conta circa 11 milioni di record, si rinviene solo l'edizione 2009, non quella del 1997; e a possedere il CD sembrerebbe essere una sola biblioteca, sulle 5.000 e più aderenti al sistema⁵ (l'ICBSA non vi compare): insomma, una delusione non da poco. Nella *Biblioteca Digitale* di Internet Culturale sono confluiti gli "spogli" dei brani, insieme alle riproduzioni sonore delle anteprime, senza che però venga indicata "l'opera madre", la *compilation* oggetto dello spoglio.

Infine (altra delusione) nessuna delle due edizioni compare nell'Archivio Storico della Canzone Napoletana della RAI.

Riassumendo: due edizioni di un prodotto "culturale" sulla canzone napoletana, di cui il massimo Organismo politico italiano in materia, il MIBAC, ha omaggiato delegazioni dell'UNESCO e bibliotecari di tutto il mondo, sono di fatto sconosciute e introvabili nelle biblioteche italiane; e laddove sono descritte, la catalogazione lascia più di una perplessità all'utente.

Cosa ci dice questo aneddoto? Credo ci lasci alcuni concetti cardine, o in parole da bibliotecari, alcune key word da imprimere assolutamente negli orizzonti strategici delle biblioteche e degli istituti di documentazione: recuperare e custodire i documenti; catalogare in modo puntuale per agevolare la ricerca; contribuire alle politiche di valorizzazione e promozione praticando il dialogo interistituzionale e la collaborazione a 360 gradi con tutti i diversi *stakeholders*. Su questi temi proverò ad incentrare il mio intervento.

Biblioteche, partner commerciali, diritto d'autore

Ragionando sul ruolo delle biblioteche, terrei innanzitutto a chiarire la mia opinione circa i rapporti che possono instaurarsi tra biblioteche da un lato e soggetti commerciali dall'altro, non solo nell'ambito del comparto musicale, ma in genere anche per tutti gli

⁵ Si tratta della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza. Cfr: [Link Opac Sbn](#).

altri prodotti dell'intelletto e della cultura, a incominciare dal libro.

Uno stereotipo molto diffuso consiste nel considerare il mondo delle biblioteche, dove la fruizione è contraddistinta dalla gratuità, alternativo, se non antagonistico, rispetto a quello del mercato, del consumo a pagamento.

In realtà tutti gli studi e le indagini statistiche di cui disponiamo sembrano ormai attestare senza ombra di dubbio l'esistenza di una stretta correlazione tra i diversi consumi culturali; vale a dire che essi "si tengono" a vicenda. Laddove, come nel mondo anglosassone e nel Nord Europa, vi sono più biblioteche e meglio funzionanti, e il numero dei loro utenti tocca cifre per noi quasi utopistiche, si contano anche più lettori, e la vendita dei libri è molto più alta. E dove si va di più in biblioteca, si va anche di più al cinema, o al teatro, si visitano di più le mostre, si frequentano di più i concerti, si ascolta più musica.

Il vero nodo, quindi, è che in Italia la fruizione della cultura, nelle sue varie componenti, si configura ancora come un consumo di nicchia, riservato a una percentuale troppo bassa della popolazione: semmai gli sforzi devono concentrarsi nell'ampliamento di questo bacino di consumatori. Oggi più che mai appaiono necessarie politiche in grado di stimolare gli Italiani, primi fra tutti i residenti nel Meridione, a un uso più consapevole, ampio e differenziato dei prodotti culturali, di "tutti" i prodotti culturali⁶.

Invece di perseverare nelle politiche di arroccamento praticate finora, anacronistiche quanto controproducenti, tutti i soggetti della filiera dei beni e dei prodotti culturali, pur posizionandosi in base alle rispettive identità ed esigenze, sono chiamati a confrontarsi su piattaforme di interessi comuni, con l'obiettivo di creare le condizioni più favorevoli possibili allo sviluppo dell'intero sistema. Al riguardo, vanno salutate con favore talune iniziative messe in campo negli ultimi anni dai diversi operatori del mondo del libro⁷.

Uno dei settori per i quali si impone un approccio nuovo è quello del copyright, che, come sappiamo, allo stato attuale si dimostra oltremodo rigido proprio nei sistemi di

⁶ Per dati sui consumi culturali cfr. almeno il sito dell'[ISTAT](#), dove è anche disponibile l'[Annuario statistico italiano 2012](#). Ma numerosi sono i dati e gli indicatori presenti in rete: ved., ad es., di [Federculture](#). Un'analisi complessiva di questi fenomeni, per quanto centrata sulla lettura, in: Solimine G., *L'Italia che legge*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁷ Si veda in specie la costituzione dell'Associazione "[Forum del libro](#)", cui partecipano esponenti dei vari comparti del mondo del libro (bibliotecari, editori e librai, docenti) e le sue iniziative, ma anche campagne, tra i cui promotori spesso c'è l'Associazione Italiana Biblioteche (AIB), quali "[La Carta del lettore](#)".

protezione delle risorse musicali e della musica a stampa, finendo per penalizzare tanto gli studi e la ricerca scientifica quanto l'attività di promozione e divulgazione svolta dalle biblioteche.

E' con questo spirito che l'Associazione Italiana Biblioteche e altre Associazioni, tra cui, appunto, la IAML Italia, hanno sostenuto la proposta dell'IFLA per l'aggiornamento delle "eccezioni e limitazioni" al diritto d'autore⁸ e, contestualmente, il 21 dicembre 2011, hanno sollecitato, in un'apposito documento⁹, l'attenzione del Governo e del Parlamento sul dibattito che si sta svolgendo in questi mesi in ambito OMPI/WIPO (World Intellectual Property Organisation) circa la revisione del sistema internazionale delle eccezioni e limitazioni al diritto d'autore a favore delle biblioteche e degli archivi, invitandoli a prendere posizione nelle opportune sedi internazionali sull'inadeguatezza delle attuali forme di bilanciamento normativo tra diritti esclusivi di proprietà intellettuale e altri diritti fondamentali, quali il diritto alla ricerca, allo studio, all'accesso equo e universale alla conoscenza; diritti entro cui si sostanzia, in definitiva, il diritto alla democrazia.

Custodire e conservare

Ciò premesso, provo a formulare qualche considerazione sui potenziali punti di intersezione tra biblioteche e *canzone napoletana*.

Pressoché superfluo ribadire che la funzione prioritaria, ineludibile che le biblioteche devono esercitare anche in questo caso, è quella canonica, scomponibile in tre momenti, di reperire le fonti documentarie esistenti (adopero l'espressione *fonti documentarie* in modo estensivo, comprendendovi tutte le tipologie di materiali e di supporto: dai documenti cartacei, tradizionali e non – manoscritti, fogli volanti, giornali ecc. – alle registrazioni sonore e audiovisive, in formato analogico o digitale), di acquisirle

⁸ IFLA – International Federation of Library Associations and Institutions, *Treaty Proposal on Limitations and Exceptions for Libraries and Archives*, Version 4.1, 17 november 2011. Sull'azione dell'IFLA in materia di limitazioni ed eccezioni al copyright a favore di biblioteche e archivi, vedi [Link](#).

⁹ Cfr. [Proposta di trattato WIPO sulle eccezioni e limitazioni al diritto d'autore a favore di biblioteche e archivi](#); firmatarie: Associazione Italiana Biblioteche (AIB); Associazione Nazionale Archivistica Italiana (ANAI); Associazione Italiana per la Documentazione Avanzata (AIDA); Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli; [Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri documentazione musicali \(IAML Italia\)](#).

nell'ambito del proprio patrimonio e di curarne la custodia e la conservazione: le testimonianze che non si sottraggono alla distruzione o all'azione del tempo, scompaiono dalla memoria, si perdono per sempre.

Sia detto a margine: già questi compiti, propri delle istituzioni di natura "pubblica", basterebbero a distinguerle (e a porle in una dimensione più elevata) dai network "proprietari" che vanno per la maggiore in rete, totalmente calati nel "presente" e i cui obiettivi prevalenti sono i profitti economici derivati dal numero di contatti.

Nondimeno, è noto a tutti come in specie i grandi istituti bibliotecari napoletani documentino solo parzialmente, "a macchia di leopardo", le vicende e la ricchezza della *canzone napoletana*.

E' senz'altro vero infatti che essi custodiscono collezioni senza paragoni per il loro pregio.

In proposito, non tocca qui a me ricordare le preziose raccolte che fanno della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella un gioiello unico al mondo¹⁰. Altrettanto conosciute talune sezioni della Biblioteca Nazionale di Napoli, in primo luogo la "Biblioteca Lucchesi Palli", vera messe di materiali e notizie per gli studiosi¹¹. Ma anche tra i fondi della Biblioteca Universitaria di Napoli non manca qualche chicca, come i fogli sciolti con le canzoni napoletane del "Legato Imbriani"¹².

Sia pure con una certa difficoltà a causa della cronica mancanza di finanziamenti si sta anche procedendo a digitalizzare e a mettere progressivamente in rete parte di questo patrimonio. Su Internet Culturale sono reperibili gli importantissimi manoscritti musicali del Conservatorio San Pietro a Majella¹³. A sua volta la Biblioteca Nazionale ha reso disponibile sul sito web una selezione rappresentativa della propria raccolta di dischi "Pathé"¹⁴, digitalizzata dal laboratorio RadioRai di Roma, che ne ha curato anche il restauro sonoro. La Biblioteca Universitaria ha provveduto a digitalizzare l'intero "Legato Imbriani", di cui sono ora presenti sul sito web¹⁵, oltre a una scelta di libretti popolari, anche una ventina di fogli volanti, in maggioranza di argomento musicale.

¹⁰ Sulla biblioteca del Conservatorio vedi [Link](#).

¹¹ Per la "Lucchesi Palli" vedi [Link](#).

¹² Uno spoglio accurato del fondo in: *Le stampe popolari della Raccolta Imbriani*, Bibliografia di Patricia Bianchi e Rosa Franzese, Liguori, Napoli 1986. Ma vedi anche [Link](#).

¹³ La collezione è consultabile da: [Link](#).

¹⁴ Le registrazioni si possono ascoltare a partire da: [Link](#).

¹⁵ Ved. sul sito della biblioteca, da: [Link](#).

Ciò nonostante, non si può tacere che le collezioni di questi stessi istituti mostrano più d'una lacuna, in particolare nel settore delle risorse sonore.

Due ragioni, tra loro molto diverse, possono spiegare, a mio avviso, queste discrepanze.

La prima è strettamente dipendente dalle forme di produzione e fruizione dell'oggetto stesso: la canzone napoletana è un tipico fenomeno "glocale", con epicentro indubbio a Napoli, ma la cui storia si dipana – lasciando significative tracce documentarie – per mezzo pianeta.

La seconda ha invece motivazioni biblioteconomiche. Il mondo delle biblioteche italiane sconta, rispetto agli altri paesi più avanzati, un ritardo difficile da colmare. Ad esempio, solo di recente da noi è stato accolto, nella teoria e nella prassi, il modello di "biblio-mediateca"¹⁶, ossia della biblioteca intesa come luogo dove si ospitano e si trattano con identiche procedure professionali tipi diversi di "media", o di "beni culturali", quali la fotografia, la cosiddetta letteratura grigia, i documenti sonori e audiovisivi, offline e online, considerandoli parte integrante delle risorse documentarie, elementi portatori di memoria e civiltà con dignità pari a quella del libro.

Non deve meravigliare, pertanto, se le maggiori biblioteche straniere vantano un numero decisamente superiore di registrazioni sonore (e video) rispetto alle nostre, fatta eccezione per l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi.

Un'esplorazione esemplificativa: ricercando *'O sole mio* nel catalogo della British Library si ottengono oltre 170 risultati (escludendo le varie versioni dello stesso item), di cui oltre 90 *audio*, circa 60 *scores*, 6 video, contro appena una quindicina tra libri e articoli; e i rapporti non mutano quando si effettui una ricerca per stringa esatta (120 risultati circa, divisi in una novantina scarsa di *audio*, una quindicina di *scores*, sempre 6 video e una decina solo di libri e articoli)¹⁷.

Esito analogo dà una ricerca effettuata nel catalogo della New York Public Library: circa 320 item, ripartiti in più di 230 materiali audio, una trentina di video, meno di 10

¹⁶ Lo spartiacque cronologico può essere fatto risalire, grosso modo, alla seconda metà degli anni Settanta, a seguito del trasferimento delle competenze in materia di biblioteche di enti locali e di interesse locale alle Regioni (completato con il DPR 24 luglio 1977, n. 616) e dalla conseguente affermazione, soprattutto nelle Regioni del Nord, di un modello di *biblioteca pubblica* ispirato, per tipologia di materiali documentari, filosofia gestionale e organizzazione dei servizi, alla *public library* anglosassone.

¹⁷ La ricerca si può effettuare da [Link](#).

libri e quasi 50 documenti di musica a stampa¹⁸.

Proprio perché le biblioteche soprattutto statunitensi hanno una consuetudine possiamo dire secolare a trattare in modo professionalmente inappuntabile i materiali audiovisivi, oggi si dimostrano anche le più pronte a varare progetti spesso di elevata qualità per la loro digitalizzazione e diffusione in rete.

Il National Juke Box della Library of Congress, ad esempio, ha riservato all'interno della sua collezione sonora un posto di riguardo alla canzone napoletana. Tra i suoi quasi 11.000 record (per la cui pubblicazione ha ottenuto una licenza dai detentori dei diritti che permette la riproduzione in streaming, senza il downloading) si possono ascoltare interessantissime versioni integrali di alcune storiche interpretazioni, corredate – valore aggiunto decisivo – di un ottimo apparato di metadati (per citare alla rinfusa: *Funiculì funiculà*, *Torna a Surriento*, *Serenata smargiassa*, *Coppola rossa* ecc., tra cui cinque interpretazioni del fatidico *'O sole mio*)¹⁹.

Con un patrimonio di oltre 60.000 titoli L'“Archivio storico della canzone napoletana”²⁰, promosso da RadioRai, è di gran lunga la più ricca mediateca sulla canzone napoletana. L'iniziativa, che si avvale del contributo di tanti appassionati, sta sperimentando anche nuove modalità di fruizione, mediante il collegamento alla Radio Web WR7²¹. Non tocca a me, oggi, parlare di quest'archivio; mi limito soltanto a sottoporre alla vostra attenzione due punti critici che si affiancano agli aspetti meritori e stimolanti. In primo luogo, l'operazione pare avvenuta senza il dovuto coordinamento con gli istituti di catalogazione nazionali, cosa di cui la scheda catalografica e le potenzialità del database risentono in modo negativo. Inoltre, si sarebbero potute sondare forme di accordo con i detentori dei diritti, così da consentire l'ascolto in rete, pur se parziale, dei materiali.

Dai cataloghi alla produzione di conoscenza

Compiti di custodia e conservazione, dunque, per le biblioteche. Ma – è importante aggiungere – conservare non significa mummificare: la conservazione è funzionale alla

¹⁸ La ricerca si può effettuare da [Link](#).

¹⁹ Vedi da [Link](#).

²⁰ Vedi [Link](#).

²¹ Vedi [Link](#).

fruizione. E la fruizione deve anch'essa rientrare in un'agenda di politica culturale scandita, tra l'altro, dalla duplice mission di favorire gli studi e, soprattutto, di contribuire, nell'ambito delle proprie specifiche caratteristiche, alla crescita della preparazione musicale di tutti i cittadini, e non solo degli specialisti.

Lo sostengono in molti: nell'era della musica liquida, nonostante la musica imperversi di fatto ovunque, è diffusa l'impressione che la "si ascolti" sempre meno. L'eccessiva quantità finisce con l'uniformare, l'infinita (apparente) disponibilità finisce per generare solo un continuo, scontato sottofondo²².

In questo contesto il ruolo "educativo" delle biblioteche può rivelarsi determinante (e la canzone napoletana va ritenuta, sotto questo profilo, un proficuo terreno di verifica). La dimestichezza con la pratica della "ricerca", la conoscenza di come si consulta nel migliore dei modi un catalogo, specie se online e composto da milioni di record, l'abilità a districarsi nella miriade di opzioni, percorsi e materiali che vi vengono indicati, la capacità di scegliere e selezionare in maniera autonoma, tessendo collegamenti tra libri, articoli di riviste, manoscritti, spartiti, fogli sciolti, registrazioni sonore e video, e tra tutta la moltitudine delle loro versioni, varianti, edizioni..., sono tra le componenti principali di ciò che possiamo definire "ascolto (o fruizione) consapevole", alcuni dei requisiti essenziali per la formazione di gusti musicali "personali" o comunque il meno possibile soggetti ai condizionamenti massmediatici.

Cuore pulsante dell'attività delle biblioteche diventa, come si evince facilmente, la redazione del catalogo, sia esso singolo o, meglio, collettivo.

"Catalogare" significa ormai, come sostengono in tanti²³, che le biblioteche e i bibliotecari musicali, se vogliono continuare a svolgere l'irrinunciabile ruolo di cerniera tra utenti e documenti, devono pensare a cataloghi molto diversi e molto più complessi degli Opac a cui siamo stati abituati in questi anni.

Cataloghi, piuttosto, inseriti nel solco dei modelli concettuali aperti dagli FRBR

²² Ved., fra tutti, le stringate, ma efficaci riflessioni di: Basagni A., *L'era della musica liquida: progresso tecnologico o crisi della cultura musicale?* In "Homerecording.it: il sito italiano sull'home recording e il mondo dell'audio". *Articoli* (giovedì 1 aprile 2010) [Link](#).

²³ Su questi temi proficua la lettura del contributo di Baldi S., "Dove stanno andando le biblioteche (e i bibliotecari) musicali oggi?", *Aib Notizie*, 21(2009), n. 2 (in part. laddove analizza l'intervento di Massimo Gentili Tedeschi al Convegno "Opera vs fonte. I documenti musicali tra nuovi scenari e vecchi interrogativi", Torino, 24 ottobre 2008). L'articolo è disponibile anche al [Link](#).

(Functional Requirements for Bibliographic Records)²⁴, per i quali i documenti musicali hanno costituito, come noto, una palestra esemplare²⁵. Qui, tra i database modellati su FRBR, basta citare l'esperienza del catalogo della Mediathèque de l'IRCAM a Parigi²⁶. Ma possiamo ancora riferirci alle possibilità di classificazione e di accesso permesse dalle topic maps, alle soluzioni logico-tecnologiche basate sul Semantic Web e le sue ontologie²⁷, finalizzate a permettere una navigazione tra dati e metadati attraverso la strutturazione di un reticolo che tiene insieme le entità, gli attributi e le loro riproduzioni digitali. A questo proposito è auspicabile che nel nostro Paese vengano approfondite iniziative come quella del progetto BAMI – Biblioteche Aperte a Milano – sviluppato tra il Conservatorio di Milano e il Cilea²⁸.

Per il futuro possiamo immaginare biblioteche musicali digitali in grado di fornire agli utenti le condizioni indispensabili per costruire mappe di significati e, quindi, produrre conoscenza?

È sul terreno della qualità degli apparati catalografici (pulizia e affidabilità dei record bibliografici, coerenza ed esaustività dei loro legami ecc.) che le biblioteche devono far valere la loro specificità e vincere la sfida con competitori come YouTube. YouTube è con ogni probabilità la “biblioteca musicale” più grande del mondo: vi si può trovare di tutto, anche registrazioni d'epoca altrimenti introvabili (immettendo la chiave di ricerca ‘*O sole mio* si hanno oltre 350.000 risposte!). Ma ha limiti insuperabili, derivati dalla sua stessa natura commerciale, come l'affastellamento disorganico dei risultati, la scarsa trasparenza delle loro correlazioni, la tipologia per nulla scientifica dei filtri di ricerca.

Cooperare per valorizzare e promuovere

Custodia, conservazione, attività di educazione all'uso degli strumenti bibliografici. Ma anche attività di valorizzazione, promozione e diffusione.

²⁴ Sugli FRBR è disponibile ormai una letteratura sterminata; ci si limita a rimandare al [Link](#).

²⁵ Cfr. Tangari R., “I documenti musicali e FRBR”, *Bollettino AIB*, 43(2003), n. 2.

²⁶ Vedi [Link](#).

²⁷ Ved. Hunter J., *Adding multimedia to the semantic web: building and applying an mpeg-7 ontology*, in Stamou G., Kollias S. (a cura di), *Multimedia content and the semantic web: standards, methods, and tools*, Wiley, England 2005, p. 75-106. Ormai nutritissima la letteratura in rete sul Semantic Web. Si segnala, perciò, soltanto l'indirizzo di [Music Ontology](#).

²⁸ Vedi [Link](#).

Sappiamo bene che è retorico chiederci se la canzone napoletana sia davvero “morta”; se cioè non offra ormai più spazi all’immaginario collettivo. Svitati avvenimenti sono spie, segnali rilevanti del contrario: la canzone napoletana resta ancora, nonostante tutto, un prodotto d.o.c., un “biglietto da visita” dell’italianità, oltre che della napoletanità, nel mondo.

Un settore su cui investire.

Ma, specie in un periodo di ristrettezze come l’attuale, un impegno serio nel campo della valorizzazione e promozione non può realizzarsi se non mediante uno sforzo straordinario di cooperazione. L’invito vale certamente per le biblioteche: nessuna istituzione bibliotecaria è una monade, e può permettersi di agire al di fuori dell’intero sistema bibliotecario. Ma non basta; la nostra, lo si accennava sopra, pare una realtà affetta da cronico individualismo; occorre allora che tutti i diversi *stakeholders*, pubblici e privati, adottino uno stile nuovo e imparino a lavorare in sinergia, a mettere insieme idee e risorse, a confrontarsi su iniziative, strategie, mezzi.

La canzone napoletana e, più in generale, la musica a Napoli, proprio per la loro ricchezza, costituiscono uno dei terreni privilegiati su cui ragionare in questi termini. Per fare un esempio concreto, sarebbe fondamentale che il previsto Museo della Musica a Napoli, per il quale la Regione Campania dovrebbe stanziare ingenti somme, vedesse la luce all’interno di un piano organico di strategie e interventi, nel quale fossero coinvolte le forze più vitali dei vari settori.

In merito alle opportunità di cooperazione offerte dalla musica nella nostra Regione consentitemi infine di esprimere un personale rammarico, per un’iniziativa che a mio avviso apriva nuove prospettive e che, purtroppo, dopo un promettente interessamento della stampa e del mondo della cultura, si è chiusa in breve tempo.

Fortemente promosso e voluto dall’AIB-Campania, di cui all’epoca ero presidente, il 3 dicembre 2003, presso il Teatro Trianon, fu ratificato il Protocollo d’intesa del Coordinamento delle Biblioteche, Archivi, Mediateche, Musei e Centri di documentazione, ricerca e animazione musicale della Campania, fra alcune delle principali istituzioni musicali regionali²⁹.

²⁹ Aderirono al Coordinamento il Conservatorio di musica “San Pietro a Majella” di Napoli, il Conservatorio di musica “D. Cimarosa” di Avellino, il Conservatorio di musica “G. Martucci” di Salerno, la Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, la Biblioteca Universitaria di Napoli, il Teatro

La conferenza stampa di presentazione fu tenuta il 14 maggio 2004. Presidente per il primo semestre fu il maestro Vincenzo De Gregorio. Il Coordinamento comprendeva, dando prova, mi pare, di una certa lungimiranza, soggetti operanti nel settore della documentazione, in quello dello spettacolo, e agenzie private di servizi nei beni culturali. Inoltre, i firmatari intendevano costituire solo il primo nucleo di un Coordinamento più vasto, che accogliesse l'adesione di nuovi partner pubblici e privati.

Tra gli obiettivi segnalo, in sintesi: la creazione di un raccordo con le Istituzioni; il censimento del patrimonio musicale regionale e la creazione di un'Opac; la promozione delle campagne di digitalizzazione dei documenti; la realizzazione di servizi innovativi per gli utenti; lo sviluppo e la promozione di nuove tecnologie usabili e accessibili di supporto alla fruizione.

Mi sembrano obiettivi in buona parte tutt'ora validi e condivisibili... L'auspicio è che iniziative di cooperazione possano essere riprese con più slancio e determinazione, proprio a partire dai Convegni promossi dal Gruppo di studio "La canzone napoletana". Magari complice la crisi economica.

*Non siamo noi che siamo razzisti,
sono loro che sono neomelodici...*

di GIUSEPPE AIELLO

Alla prof. di lettere di mia figlia, signora S.M., che la settimana scorsa ha fatto piangere mezza classe facendo ascoltare in aula 'O *pate* di Nino D'Angelo.

Se non l'avete mai visto, non ho timore di consigliarvi un filmato qualsiasi di Jalacy Hawkins, molto meglio noto come Screamin' Jay Hawkins, sciamano color catrame dotato di una voce dalla potenza e duttilità sovrumane, neanche ciclopi del blues come Big Joe Turner o Howlin' Wolf, arrivarono mai a tanto. Uno stregone vudù, o una specie di tamarro al cubo formato centrafricano, che iniziava gli spettacoli uscendo da una bara e continuava cantando brani surreali (tipo *Constipation Blues*) agitando un bastone con un teschio infilato sopra, mentre canini di qualche animale gli spuntavano dal naso e una mano mozza, solitaria, tamburellava sul pianoforte. Dopo un certo successo alla fine degli anni '50 la sua stella cominciò a declinare e finì a suonare in club anonimi davanti a poche decine di persone. Forse perché troppo impegnato a seminare figli per il mondo (nell'ultima parte della sua vita dichiarò che dovevano essere 57, ma non era sicuro che il conto fosse giusto), forse perché troppo nero e troppo africano per il palato delicato del pubblico bianco, di Screamin' Jay quasi nessuno si ricordava più. Poi, pian piano, successe qualcosa: le superstar Creedence Clearwater Revival incisero una cover del suo brano più famoso, andò più volte in tournée in Europa, fino al vero colpo di fortuna. Nel 1984 esce infatti il primo lungometraggio di un giovane regista americano, Jim Jarmusch, dove la protagonista sente a ripetizione *I put a spell on you* da uno di quei mangiacassette con i quali tutta la mia generazione ha consumato per decenni nastri tdk e sogni anglofoni. E quando uno sta vedendo *Stranger than paradise* non può fare a meno di pensare «ma chi è questo forsennato che urla?», poi arriva John Lurie che spegne il mangiacassette («odio questa musica») e non puoi fare a meno di pensare «che spegni, deficiente, lo senti come canta quello?» – e la ragazzina ungherese gli dice

«è Screamin' Jay Hawkins, un uomo selvaggio» e tu non potevi fare a meno di pensare «e perché mai io non ho mai ascoltato, né visto, un disco di questo *wild man*? Come potrò rimediare?»

Con il successo di Jarmusch, Screamin' Jay, che per fortuna non si era nel frattempo disintegrato con le droghe e con l'alcol come tanti altri, riuscì a non perdere le occasioni che gli si presentarono e si fece restituire dalla fortuna almeno una parte di ciò che gli era stato sottratto nei decenni precedenti, amato e acclamato da un pubblico non immenso ma consistente e fedele fino alla morte, sopraggiunta nel 2000.

Bella storia vero? Quasi a lieto fine.

Beh, tranquillizzatevi, di storie così nel blues ce ne sono parecchie, nella musica napoletana no. A Napoli, essere un musicista popolare e appartenere al popolo al tempo stesso è un peccato grave, anzi: imperdonabile.

La cultura musicale di un paese è un'entità strana, segue dinamiche sfuggenti e i suoi legami con la storia e l'economia dei luoghi e delle persone che li vivono e li hanno vissuti sono a volte difficili da interpretare. È impensabile poter raccontare anche una minima parte della storia musicale degli Usa senza considerare l'apporto degli africani trascinati dagli europei a fare da forza lavoro coatta per il modello di sviluppo della nascente era industriale. Blues, jazz, rhythm'n'blues, funky, hiphop, sono (o sono state) musiche erotiche e volgari – musiche da negri, si diceva un tempo – che hanno rappresentato, in genere dopo qualche operazione di sbiancaggio e riciclaggio, la potenza americana nel mondo. Contraddizione insanabile, gli ex-schiavi dettano ai padroni il ritmo sul quale ballare; i bianchi possono detestare i neri, ma non possono evitare di ascoltare, comprare, imitare la loro musica.

Casi diversi, ma analoghi nella relazione profondamente contraddittoria tra etnia (significherà poi qualcosa questa parola?) dominante ed etnia minoritaria che trova nella musica larga parte della propria identità culturale, sono quelli degli zingari nell'Europa dell'est e soprattutto dei gitani spagnoli. La musica che spiega al mondo cos'è la Spagna è, per ognuno, il flamenco, ma quelli che sono riconosciuti come gli interpreti più autentici del ballo e del canto “nazionali” non sono in genere percepiti come spagnoli a tutti gli effetti.

La nostra situazione è palesemente più complicata. Quella che fu individuata come canzone rappresentativa di un inesistente popolo italiano era la musica proveniente dall'ex-capitale di una colonia annessa *manu militari* dopo la metà del XIX secolo. Da quella metropoli provennero le strofe gioiose (*'O sole mio*), quelle nostalgiche (*Signorinella*) e quelle patriottiche (*La leggenda del Piave*) e soprattutto le musiche che accompagnavano gli emigranti nei loro viaggi, viaggi spesso senza ritorno. I suoi abitanti, i napoletani, venivano e vengono percepiti come tendenzialmente mariuoli (come i neri e gli zingari), non troppo puliti, vittimisti, lagnosi e pigri (come i neri e gli zingari), e, in definitiva, italiani ma fino a un certo punto, come gli afroamericani sono statunitensi e i gitani sono spagnoli, sì, ma fino a un certo punto.

La musica di Napoli ha avuto, come tutte le vere musiche popolari, la capacità di rielaborare i linguaggi nuovi senza dimenticare quelli antichi. Nessun cantante italiano conosce le canzoni italiane di un secolo fa, mentre avrebbe breve carriera un neomelodico incapace di eseguire *Reginella* a un matrimonio. L'idea di sessantamila persone che per festeggiare la vittoria della propria squadra si mettono a cantare all'unisono una canzone antibellicista del 1915 parrebbe insensata, eppure è ciò che accade un paio di volte al mese allo stadio S. Paolo. Napoli comunica e diffonde la sua personalità nel mondo sostanzialmente attraverso la musica, e il valore di questo esprimersi è inestimabile: forse esagerando si potrebbe dire che è la musica che ha mantenuto insieme una città che troppi si impegnavano a fare a pezzi. La produzione è immensa e variegata e si espande dai vicoli, alle periferie fino – una volta che sia stata ben filtrata – al Festival di Sanremo. Tutto bene allora?

Mica tanto. Perché nel cuore pulsante della produzione culturale e musicale napoletana, nella vera musica popolare, quella fatta dal popolo che canta se stesso, purtroppo o per fortuna, ci si trova un sacco di gente poco raffinata, poco intellettuale, poco edulcorabile, maledetti neomelodici, irriducibili tamarri.

«Oje Pe', all'intellettuale nce piace 'e parla' 'e ll'operaje, ma nun ce piace si ll'operaje vonno parla' lloro...» (Franco Cardinale, poeta operaio, 1995)

Mi rendo conto che in un contesto in cui si vorrebbe qualche ragguaglio sugli sviluppi della musica popolare urbana di Napoli l'autobiografismo può sembrare

inappropriato se non molesto, purtroppo confesso di non essere capace di fare altrimenti e mi affido alla clemenza di chi legge.

Un po' più di quindici anni fa mi sono imbattuto quasi per caso in un gruppo di persone (Goffredo Fofi e Silvio Perrella tra loro) che cercava qualcuno che sapesse qualcosa della musica che allora veniva definita, quando andava bene, "musica sottoproletaria". Fofi aveva già scritto qualcosa sui giornali a proposito di Nino D'Angelo, ma restava un problema: non c'era letteralmente nessuno che sapesse nulla di quel mondo e che fosse capace di scriverne. Silvio sapeva che io quella musica la conoscevo bene e mi chiesero prima un articolo per la rivista *Dove sta Zazà* e poi un capitolo per il libro *Concerto napoletano* in cui mettessi giù qualcosa su quello sconosciuto universo. Invece di una rassegna folcloristica e un comodo elenco di luoghi comuni mi sforzai di elaborare una descrizione della struttura della musica a Napoli in base alle esigenze che questa espressione culturale va a soddisfare, e della dicotomia con la musica pop-rock napoletana "alternativa". In quei modesti contributi sottolineai anche l'esigenza di dover sostituire l'insopportabile terminologia razzistica che contraddistingueva i pochi articoli che sfioravano l'argomento e, in maniera un po' provocatoria, coniai il termine *Neomelodica* solo per dare la possibilità a tutti di usare un vocabolo neutro, del tutto privo di intrinseche valutazioni estetiche o etiche. Siccome non ero e non sono giornalista i miei articoli (e la parola stessa) sarebbero rapidamente caduti nel dimenticatoio se non ci fosse stato Federico Vacalebri (che conoscevo solo di vista, per la comune frequentazione dei concerti punk-new wave negli anni ottanta, e di voce per le sue trasmissioni a Radio Spazio Popolare) al quale le cose che avevo scritto piacquero e che rimpallò l'argomento sui giornali e poi nel libro *Dentro il vulcano – Racconti neomelodici*. In questo modo Vacalebri ottenne il risultato per me stupefacente di far diventare quel neologismo, che avevo inventato senza nessuna convinzione, una parola di uso universale e mi regalò il divertimento, cosa per la quale sempre gli sarò riconoscente, di osservare l'incredulità delle persone che magari mi conoscono da anni quando rivelo (molto di rado, in effetti) le mie responsabilità in merito.

Scrissi ancora qualche superfluo articoletto, ma il mondo del giornalismo non mi si addice e pensai, *si parva licet*, che se Johann Kaspar Schmidt aveva scritto tutto in un libro e gli era bastato (a lui e alla storia del pensiero occidentale), in effetti potevo ritenere che quello che avevo da mettere in campo sulla canzone popolare urbana più o

meno l'avevo già sistemato in quei due brevi scritti e potevo dedicarmi ad altro (crostacei fossili, cibi tossici, comuni libertarie). Inoltre, un po' per merito nostro (cioè di Federico, di Fofi e mio) e moltissimo grazie a Nino D'Angelo che in quegli anni aveva intrapreso la sua coraggiosa svolta che lo sta portando a diventare il punto di riferimento per le future generazioni di cantanti napoletani, sembrava che le acque fossero definitivamente smosse, che la Neomelodica non potesse venire ancora trattata come la musica dei tamarri, dei sottoproletari, dei *niggaz* dei vicoli e dei palazzoni di periferia. Anche perché contemporaneamente era scoppiato il fenomeno Gigi D'Alessio, del quale pare sia obbligatorio parlare male ma senza aver ascoltato i primi cinque dischi che costituiscono un'opera di modernizzazione della canzone napoletana assolutamente fuori dell'ordinario, come del tutto fuori dell'ordinario era la sua voce.

Ora che sono stato inopinatamente riesumato quale persona atta a scrivere di musica (di ciò devo ringraziare Anita Pesce e Maria Luisa Stazio), posso dire che la valutazione che feci al tempo, ossia di una Neomelodica di cui si dovesse ormai necessariamente tenere conto nella produzione culturale della città, era irrimediabilmente ottimistica e in buona sostanza errata. Il solo fatto che D'Alessio abbia perseguito con ostinazione per la sua strada commettendo errori madornali (come il non nascondere le sue simpatie centro-destroidi in un mondo dove pure Baglioni – un tempo star di ogni festival democristiano – risulta ormai essere uno di sinistra) e sia nonostante tutto arrivato a vendere milioni di dischi e a imporre la sua presenza nei grandi media, non gli sarà mai perdonato. L'episodio del concerto di Pino Daniele in piazza Plebiscito, nel 2008, con i fischi del pubblico tutti rivolti all'ospite D'Alessio, ha dato l'ennesima conferma del fatto che il ghetto c'è sempre, e ci sono sempre una serie di ricatti ai quali un cantante che viene da Napoli deve sottostare. Edoardo Bennato si lamentava perché «gli impresari di partito / mi hanno fatto un altro invito / e hanno detto che finisce male...», D'Alessio ha compreso che per raggiungere certi risultati doveva smettere di cantare in napoletano, come d'altronde aveva già fatto in precedenza lo stesso Pino Daniele, con risultati che ci lasciarono sgomenti («che dio ti benedica / che fica»).

Mentre Nino D'Angelo (ri)scopriva che l'identità, la personalità, la ricchezza delle nostre musiche crescono e si sviluppano con un utilizzo rigoroso della lingua madre, l'idea che per avere successo si doveva cantare per forza in italiano ha avuto degli

effetti curiosi su una piccola schiera di parolieri neomelodici che hanno indirizzato una gran parte della loro produzione verso un linguaggio impoverito oltremisura.

«Giuvennie' Giuvanne
già tiene mente
ce sta chi parla bbuono
e chi malamente»

(Roberto De Simone, *Giuvenniello*, 1977)

Uno dei problemi centrali della nostra identità è proprio il rapporto con la lingua. Napoli è l'unica grande città italiana dove l'italiano sia ancora la seconda lingua e dove i bambini la cui lingua madre è il napoletano vengono pervicacemente osteggiati e perseguitati dal corpo docente della scuola dell'obbligo affinché la smettano di parlare ciò che si parla a casa. Nei Paesi Baschi o in Catalogna durante il franchismo le lingue autoctone venivano represses con la polizia, a Napoli invece delle guardie ci sono le maestre elementari. Del napoletano va bene infilare qualche parola colorita qui e lì, ma parlarlo davvero *non sta bene*. Gli intellettuali non sanno come sono il singolare e il plurale della parola *piede*, non sanno come si dice *culla*, *datti da fare*, *cammina più in fretta*, *tovaglia*, *asciugamano*, in effetti non sanno nulla, però si permettono di disdegnare il napoletano della canzone neomelodica, che non è quello di Bovio né quello di Viviani – ma che strano. Allo stesso modo, ci si può recare a un convegno sulla canzone napoletana con la chiara percezione che gran parte dei relatori non saprebbe fare un discorso, neppure elementare, in napoletano. Però se un neomelodico che viene intervistato molla qualche strafalcione ciò diviene immediatamente oggetto di derisione, perché in nessun momento vi viene il dubbio che stia parlando una lingua straniera, e che voi sareste molto, molto più ridicoli se provaste a parlare nella *sua* lingua.

Perché, nonostante tutto, quella lingua c'è ancora, e in suo aiuto è arrivato un piccolo esercito di parlatori scorretti e confusi ma altrettanto pieni di energie che sono i ragazzi, molti dei quali davvero giovanissimi, del rap napoletano.

Alcuni sono stati quasi famosi, altri hanno giusto un po' di visibilità, ma quelli che sono per noi più interessanti sono sconosciuti, sono davvero tanti e si sono dedicati integralmente al vituperato blà-blà-blà («ma po' 'a musica addo' stà?») che aveva reso

James Senese *'ngazzato niro*. I loro versi a volte sono forti ed emozionanti, altre volte fanno veramente schifo, ma, consapevolmente o per istinto, molti rapper napoletani coltivano una conoscenza preziosa. Come il primo Pino Daniele, come l'ultimo Nino D'Angelo, come Viviani, la maggior parte di loro (purtroppo non tutti) hanno capito che la forza sta nel linguaggio del popolo, e che se vogliono produrre qualcosa di vero e di originale devono farlo nella lingua che si parla per strada. Marracash o Fabri Fibra hanno fatto i soldi parlando in italiano (o quello che è), giusto, è la loro lingua, ma per quanto riguarda gli *mc* napoletani se volete capire cosa dicono dovete impegnarvi, farvi spiegare da chi è padrone della loro, della nostra lingua, studiarvi i testi. Proprio come facevamo noi con quelli dei Clash trenta anni fa.

Hanno nelle loro mani un potenziale comunicativo enorme, un abbozzo di percorso già tracciato anni fa da Franco Ricciardi con Luca Persico, unire il potere melodico viscerale della canzone napoletana con la consapevolezza dell'hip hop, come dire Patrizio + Scott La Rock (tutti e due morti giovani, peccato), ma il sentiero è disseminato di trappole. La prima è la solita, quella che mette un solco tra una città e l'altra, quella perbene e quella permale.

Ed è veramente strano perché i rapper si ispirano a modelli originali dove ci si faceva punto d'onore di essere i più duri, i più criminali, gente tutt'altro che per bene. Eppure...

«A cosa strana ca je nun aggio maje capito e vulesse c'a gente ce pensasse, cioè peché dint'a colonna sonora d'o film ca è addivintato 'o rigalo 'e Natale 'ell'anno passato ca, dicimmo, avessa denuncià, avessa dicere certi cose, avessa fa' capì all'Italia che succere cà abbascio, peché stanno sulo neomelodici? Vintitré tracce, una d'e' Massive Attack ca nun c'azzeccano niente cu' Napule e ati vintidoje 'e neomelodici. Je vulesse domandà stu fatto, ma peché è tutta 'na denuncia e po' aropp' ce stà 'a collaborazione?»

(Co'Sang, *Momento d'onestà*, 2009)

Dopo quindici anni io continuo a chiedere perché Snoop Dogg e Notorious Big sì e Tommy Riccio e Nello Amato no? E le risposte che ottengo non sono soddisfacenti, dietro tante chiacchiere riesco a percepire solo un contenuto, tangibile, solido, per me intollerabile oggi come allora, cioè che, parafrasando il vecchio adagio, «non siamo noi che siamo razzisti, sono loro che sono neomelodici».

Ma ho il sospetto che il problema sia molto più grande, e non è possibile parlarne qui: se dopo trent'anni dal sequestro Cirillo ci sono ancora dei buontemponi che parlano di camorra come "antistato", come posso io pretendere che abbiano le idee chiare ragazzi che non sanno manco chi era Ammaturo?

Però una cosa avrei voglia di pretenderla, una cosa molto più modesta. Un po' più di rispetto per le persone che vivono, da generazioni, in questa città e per chi canta, per loro, le loro vite.

Passione, ovvero una cartolina da Broccolino

Non vado al cinema, ma per *Passione* non potevo rifiutare l'invito di Lucia: Turturro che fa un film sulla canzone napoletana, irresistibile. Tra l'altro nella mia memoria Turturro era il pizzaiolo razzista di *Fa' la cosa giusta*, un film cruciale per la storia dell'hiphop, con *Fight the power* dei Public Enemy – più che una canzone un manifesto politico-culturale degli afroamericani, e non solo, del secolo passato – pompata tutto il tempo.

Sono entrato scevro di pregiudizi e sono uscito con il fegato marcio. Non perché il film sia fatto male, né perché la musica contenuta sia brutta, tutt'altro. Ha dei meriti grandissimi, come dare finalmente il giusto spazio a personaggi che ho sempre amato, su tutti James Senese e Peppe Barra, il cui immenso contributo alla nostra musica è stato costantemente sottovalutato; come riscoprire un Fausto Cigliano in magnifica forma o filmati d'epoca straordinari (un Carosone pianista, non più giovane, da restare a bocca aperta). Ottima la scelta anche quella di inserire bravi cantanti un po' collaterali rispetto alla canzone napoletana come Rino Della Volpe o la Montecorvino; molto meno buona la scelta di altri inutilissimi e scialbi interpreti. È un film gradevole e divertente se non ci fosse il piccolo inconveniente di un continuo sproloquiare su quanto sia importante la musica per la città, su quanto la città e la musica costituiscano un corpo unico. Verissimo, il concetto, ma l'amara verità è diversa: Turturro è venuto da Broccolino e ha fatto l'ennesima *Cartulina 'e Napule*.

Tutto il film è girato nel nostro meraviglioso (sì, un po' logoro) centro storico, ma in quei vicoli e in quelle piazze dove nel film si esibiscono gli interpreti, nella vita di ogni

giorno forse solo due dei personaggi citati vengono ancora oggi ascoltati, cioè Sergio Bruni e Angela Luce. Quando scendo di casa la mattina io per strada sento altra musica e questa musica nel film non c'è affatto. Il fatto che proprio i personaggi più amati dalla gente, quelli che per la musica popolare urbana sono il legame tra il passato e il presente – prima di ogni altro, Mario Merola e Pino Mauro – non vengano neanche nominati, ha per me dell'incredibile. La neomelodica non esiste, non esiste Nino D'Angelo né Gigi D'Alessio. La musica popolare nella rappresentazione di Napoli può dunque essere solo quella del passato, oggi l'unica che si possa filmare è musica non-popolare.

E se in *Passione* di musica popolare urbana vera non ce n'è, dove sarà mai? Basterebbe aprire le orecchie. In questi ultimi anni il cambiamento più macroscopico riguarda il mezzo di diffusione, che prima era essenzialmente la radio. Le centinaia di microemittenti che in maniera straordinariamente orizzontale sintonizzavano la città – comprese le stanze di Poggioreale e Secondigliano – con i loro idoli in un rapporto simbiotico, sono state quasi del tutto sterminate dalla politica delle frequenze, sostituite da un certo numero di televisioni che passano neomelodici a getto continuo. A questo si vanno a sommare i filmati disponibili su youtube (nel momento in cui scrivo il più vecchio dei video di *Ma si vene stasera* di Alessio, con il solo testo, senza immagini, conta 4.847.288 visualizzazioni), a diffondere modelli ben diversi da quelli imperanti, con ragazze protagoniste che certo hanno poco in comune con le modelle anoressiche delle riviste patinate, budget evidentemente assai contenuti, classiche storie d'amore e tradimento o piccoli capolavori surreali. A chi si dimostrasse scettico di quest'ultima affermazione consiglio la visione, solo a titolo d'esempio, di *E carrub* di Gianni Dany, una specie di *Police on my back*, però iperbolica e multirazziale.

Nei vicoli continua a sentirsi tanta musica, un po' meno di una volta, molta roba singalese, dell'Europa dell'est, magrebina, africana, un'internazionale neomelodica, bellissima, peccato i cinesi non partecipino. E sempre tanta musica napoletana, canzoni di oggi, di dieci anni fa – da qualche parte spunta fuori inevitabilmente *Ragione e sentimento* di Maria Nazionale, esempio primigenio e insuperato di rap neomelodico – canzoni di molti anni fa, da un basso si sente la voce inconfondibile di Pino Mauro che canta *Nun t'aggia perdere*. E sentendola per l'ennesima volta penso che in fondo va bene così, questa è una musica che non sopravvive grazie ai media o alle sovvenzioni statali, ma vive perché è capace di scandire le giornate della gente, quelle di festa,

quelle gioiose come quelle terribili. È una musica che quei giorni sa come raccontarli, che è partecipe delle emozioni quotidiane, che assolve al suo compito. Che fa cioè quello che deve fare, quello per cui è nata tutta la musica popolare, di ogni tempo, di ogni paese.

E il popolo lo sa, e se la tiene stretta, anche se a molti di voi forse questo non piace.

La metropoli neomelodica

di MARCELLO RAVVEDUTO

1. Da Napoli a Napoli

Il musicista canadese Ray Murray Schaffer è l'ideatore della teoria del *soundscape*, in italiano "paesaggio sonoro", ovvero l'insieme dei suoni della natura e della società tecnologica che, fondendosi e confondendosi, imprimono l'identità delle persone e delle comunità, diventandone memoria sonora.

Certo la musica è qualcosa di molto più complesso rispetto al suono. Eppure anch'essa è parte integrante del paesaggio sonoro. È sempre un prodotto condizionato dal luogo in cui nasce e si sviluppa. Se sommiamo all'influsso sonoro la suggestione del "paesaggio urbano e sociale" di Napoli ci rendiamo conto quanto la musicalità sia l'emblema di un intricato sincretismo: l'armonia solare mediterranea, l'emozione del melodramma, il varietà dei *café chantant*, l'*esprit nouveau* della borghesia postunitaria, ma anche i rumori dei vicoli, le grida degli ambulanti, il canto lascivo delle prostitute, le risse nei cortili, l'oscurità dei fondaci, la prepotenza del camorrista. È proprio questa ambivalenza che ha reso Napoli la città-canzone per eccellenza, paragonabile solamente alla Buenos Aires del tango: le uniche due città al mondo conosciute e raccontate attraverso testi musicali che descrivono contesti locali assurti a stereotipi globali. La canzone napoletana, nonostante le successive degenerazioni, rimane fondamentale un segno permanente di identificazione geografica, culturale e civile. Il fenomeno neomelodico e le sue implicazioni sociali non sarebbe tale se, nel corso del Novecento, la originale ambivalenza (borghese/plebea) non fosse stata sciolta da un principio di separazione che ha consegnato al lato oscuro della città la possibilità di narrare, prolificamente, gli aspetti di una marginalità, appartenente in passato all'eterogeneo panorama musicale.

In tal senso la musica neomelodica rappresenta una strategia della memoria e dell'identità di gruppi sociali che hanno stratificato una mentalità collettiva, a partire da una specie di pensiero "prelogico", all'interno di un contesto urbano-sociale esprimente una medesima cultura e uguali mezzi intellettuali o psicologici coi quali percepire e comprendere la realtà vissuta.

Lo storico della mentalità svolge la sua ricerca individuando all'interno dei processi oggettivi di una formazione sociale, gli aspetti soggettivi che costituiscono il contenuto della coscienza di un collettivo. Un "sociologo a ritroso" che dallo studio delle relazioni comunitarie, materiali ed immateriali, arriva a definire i punti salienti intorno a cui ruotano un certo stile di vita e un modo di ragionare. Si tratta di ricostruire processi culturali di lungo periodo, vere e proprie strutture composte da un insieme di congiunture. La canzone napoletana, in tal senso, è sicuramente una presenza strutturale nello sviluppo storico del capoluogo campano. Rappresenta, infatti, un legame identitario comunitario che si perpetua modificandosi e adattandosi al mutare, nel corso dei decenni, delle condizioni geografiche, sociali, civili, culturali, economiche e politiche della metropoli. È una fonte preziosa per conoscere i luoghi, i sentimenti, gli stereotipi, le difficoltà, le mode, gli stili di vita, le differenze, le solidarietà, le violenze determinatisi tra i vari gruppi sociali della città e nella città. Da questo punto di vista lo storico non è interessato alla qualità della produzione artistica ma alla formazione di un immaginario collettivo che condiziona la rappresentazione della realtà. La musica neomelodica racconta, invece, frammenti contemporanei di un reale che il pubblico accetta e riconosce. Parafrasando Pierre Sorlin, ognuno ascolta ciò che è in grado di udire. Ovvero configura, sul piano metastorico, il dominio di meccanismi psico-sociali che coagulano, giustificandoli, luoghi comuni ingombranti che provocano uno sciame mediatico assordante. Niente di particolarmente nuovo visto che la canzone classica napoletana già nasce come fenomeno di massa. Sin dalle origini ha avuto due percorsi paralleli: l'uno popolare legato alla vita quotidiana della gente che vive nei vicoli e nei bassi, l'altro colto, influenzato dalla musica da camera e dal melodramma, ad uso e consumo della classi elevate. Alla metà dell'Ottocento, grazie all'opera dei "padri fondatori", i due percorsi vengono unificati; si fondono creando un prodotto culturale la cui fruizione è accessibile a tutti. Il punto di forza è, dunque, l'interclassismo. Aristocratici e plebei, borghesi e proletari si uniscono e si dividono trasversalmente per

sostenere una canzone o un cantante. Tra il 1880 e il 1945, Napoli fu sconvolta da un sisma musicale. Si creano condizioni favorevoli ed irripetibili: si forma un gruppo di autori e musicisti che diffondono la canzone napoletana in tutto il mondo.

Sulla scia del Verismo sorgono numerose riviste rivolte a lettori appartenenti alla media e piccola borghesia. Le redazioni pullulano di poeti, scrittori e giornalisti che si interessano al contesto urbano. Descrivono paesaggi, raccontano sentimenti, evidenziano miserie con una lingua il più vicino possibile al quotidiano. Cosa poteva esserci meglio del dialetto? Un dialetto moderato, stemperato dall'uso dell'italiano, capace di veicolare temi e figure liriche, e di varcare le mura della città per raggiungere l'Italia e il mondo. La canzone classica è il frutto della riflessione letteraria dei salotti borghesi della Napoli *fin de siècle*. Il racconto romanzato della nascita di *Te voglio bene assaie*, con quel diffondersi di note raccolte e cantate dal popolo in una notte di luna, rappresenta un passaggio di testimone: prima era la borghesia che ascoltava nelle piazze e nei vicoli le canzoni che rispondevano ad un istintivo e diffuso bisogno di lamento popolare, ora è il popolo che attende la manifestazione di Piedigrotta per leggere e ripetere i testi delle canzoni scritte dagli autori borghesi. La canzone classica è il raggiungimento di una nuova visibilità civile della borghesia napoletana. I versi e la musica hanno un nome ed un cognome. Esprimono la cultura della società civile che conquista potere contrattuale nei confronti del dominio politico. «La Musa ispiratrice della canzone napoletana, d'ora in poi, si volgerà verso quella parte del popolo rappresentata dalla forza motrice della società e parte fondante del Terzo Stato: la borghesia»¹.

Dopo l'unificazione sarà questa ad assumere il compito di far convergere la cultura napoletana nell'alveo della più vasta cultura italiana. Toccherà alla nuova classe emergente raccontare all'Italia intera l'universo napoletano suddiviso tra nobili parassiti, borghesi illuminati, proletariato operaio e sottoproletariato urbano (un tempo unicamente e spregiativamente plebe e camorristi). Gli autori partenopei descriveranno in prosa e versi i *Miserabili* della città. Uomini e donne oppressi da un sistema iniquo, spietato, corrotto che li costringe, quando non li incoraggia, a violare leggi, norme e consuetudini comunitarie sopraffatti, come sono, da una mortificante emarginazione.

¹ Zikkurat E., Capuano F., *Storia sociale della canzone napoletana*, Luca Torre Editore, Napoli, 1999, p. 83.

Salvatore Di Giacomo è il principale interprete di questa stagione. Scriveva Croce in un importante articolo che contribuirà ad accrescere la fama della scrittore napoletano: «Attraggono il Di Giacomo soprattutto gli spettacoli tragici, umoristici, macabri, i miscugli di ferocia e di bontà, di comicità e di passione, di abbruttimento e di sentimentalità. E i suoi personaggi sono meretrici, camorristi, saltimbanchi, pezzenti, ubriacconi, ciechi, storpi, infermi, vecchi che malinconicamente vedono la vita velarsi ai loro sguardi. E i suoi ambienti sono vicoli sudici e pittoreschi, fondaci oscuri, botteghe e bassi, locande di mala fama, ospizi, ospedali, carceri»².

Dalla penna degli autori borghesi viene alla luce una Napoli oscura popolata da personaggi di malaffare colpevoli e condannabili di cui, tuttavia, se ne illuminano le paure, le debolezze, le fragilità per renderli più umani ed apprezzabili. La canzone classica dipinge i “bassifondi della modernità”. Una *Weltanschauung* sensibilissima agli abusi ed ai tormenti che schiacciano i più umili, incapaci di godere il progresso etico e civile apportato dall’unificazione nazionale.

Dal secondo dopoguerra in poi, le classi dirigenti della città hanno strumentalizzato questo corpus letterario per “purificare” l’identità di Napoli dalle scorie di violenza che ne offuscavano l’immagine. Le storie di malavita sono state occultate per mettere in scena un’identità artefatta. Napoli deve comunicare un’immagine positiva al mondo: ‘o sole, ‘o mare, ‘a pizza, ‘o mandulino. Sul volto della città cala una maschera che cela il vero volto: Pulcinella trascina con sé il sospetto di un’identità posticcia. Passano gli anni ma la minoranza violenta è sempre lì, incombente come una minaccia, pronta a dimostrare la radicale infondatezza della identità borghese con l’asserzione della propria diversità, rivendicando una cultura autonoma con la quale fare pressione su un avversario sociale che non è in grado di utilizzare la violenza come risorsa.

La canzone neomelodica è diventata, allora, la voce di un’identità di “risulta”, l’espressione popolare del fallimento dell’integrazione di Napoli nel contesto nazionale. Dopo oltre un secolo le storie di marginalità sociale e di malavita sono sempre le stesse, però questa volta gli autori e gli interpreti non vogliono stimolare l’interesse dell’opinione pubblica nazionale. La marginalità e la malavita, abbandonate a se stesse, hanno prodotto una letteratura autonoma. Si raccontano avventure che non ammettono

² Di Giacomo S., *Gli sfregi di Napoli*, Greco G. (a cura di), Liguori Editore, Napoli, 2005, p. 12.

pruderie moraleggianti. Durante il Novecento si assiste ad una impercettibile mutazione: la canzone della malanapoli, sottratta nella seconda metà dell'Ottocento allo spontaneismo popolare, per gettare un ponte tra Napoli e l'Italia, torna nelle mani del popolo che non è più disposto a mostrarsi umile ed offeso, anzi diventa orgoglioso della sua marginalità. L'Italia o la Napoli "alta" non possono permettersi di giudicare una realtà che non conoscono. Solo chi affronta i pericoli della strada può trovare nella camorra un modo per essere protagonista, anche nella segregazione. La canzone napoletana apre il Novecento proponendosi come elemento di integrazione nazionale, ma lo chiude degradandosi in fattore di separazione locale. Allo stesso modo il popolo, che si era adagiato in un indistinto ceto medio, è caduto nuovamente nel baratro del plebeismo. Solo seguendo l'evoluzione del panorama musicale popolare, dal secondo dopoguerra ad oggi, si può comprendere come gli abitanti dei vicoli, dei rioni, dei quartieri e poi delle periferie abbiano filtrato e reso pubblica la mutazione di una mentalità collettiva.

«...la canzone... è una comunicazione "politica", una comunicazione ideologica»³.

Un'asserzione particolarmente calzante per la canzone napoletana che attribuisce all'ascoltatore un ruolo primario: sin dalla creazione gli autori tengono conto del pubblico, della sua capacità di percezione del messaggio. Si potrebbe pensare alla canzone napoletana come ad un luogo dove si sovrappongono modelli culturali, provenienza sociale e consuetudini di autori ed ascoltatori. «Tuttavia l'autore, che spesso sono due, il paroliere e il musicista, è a sua volta l'espressione di un ambiente, di un momento storico, di un'ideologia, di una lingua. Insomma, ogni artista è il congegno attraverso il quale il suo tempo si manifesta»⁴.

Dietro i versi di una canzone napoletana c'è una scelta identitaria: l'autore individua l'argomento per entrare in contatto con una specifica platea. È la rappresentazione di un mondo "interiore" che emerge attraverso la voce dell'interprete. Il cantante, insieme al testo ed alla melodia, è parte integrante dell'opera. La sua interpretazione può rafforzare o indebolire il testo, può dare maggiore credibilità artistica al componimento e può esaltare l'intenzionalità

³ Roversi R., *Cantare stanca*, in Bernieri C., *Non sparate sul cantautore*, Mazzotta, Milano, 1978, vol. 2, p. 107.

⁴ Zikkurat E., Capuano F., *Storia sociale della canzone napoletana*, op. cit., p. 7.

dell'autore, veicolando un insieme di valori condiviso dagli ascoltatori. Non è secondario, inoltre, il ruolo svolto dalla sintassi, dalla metrica e dalle scelte lessicali che distanziano, qualitativamente, la classica dalla neomelodica.

La canzone napoletana è, dunque, frutto della partecipazione popolare delle comunità dei vicoli, dei rioni, dei quartieri alla ispirazione, alla creazione e allo svolgimento dei momenti musicali. Questo principio non è variato nel corso della storia. È cambiata, invece, la società napoletana.

Fino alla metà degli anni Settanta, la partecipazione agli eventi musicali si svolge secondo i canoni della promiscuità, dando luogo a rappresentazioni popolari collettive, come la sceneggiata, che coinvolgono i diversi ceti sociali della città. Sarà la trasformazione urbanistica a provocare una omogeneizzazione sociale e culturale, interpretata dai ceti marginali con una nuova melodia, sviluppatasi autonomamente all'interno dei ghetti di periferia.

La canzone classica nasce in strada, evento di comunicazione della promiscuità urbana. Invade lo spazio pubblico esplodendo nei vicoli dalle porte spalancate dei bassi, dalle finestre aperte dei palazzi, dalle botteghe artigiane e dalle bancarelle di centinaia di ambulanti. Musica, parole, melodia richiamano alla mente una vita regolata da usi e costumi consuetudinari che appartengono a tutti i residenti di quel quartiere, rione o vicolo che sia. L'ascolto in strada, del resto, era anche l'unico modo per raggiungere gli strati più poveri della città. In queste canzoni memoria, oblio e identità si intrecciano fondendosi in unico veicolo di contenuti che rispecchiano l'esperienza del vissuto.

La musica neomelodica, invece, anche per l'utilizzo degli apparati tecnologici e per il sistema della diffusione commerciale, appartiene al mondo dello spazio chiuso, al processo di "inscatolamento" della musica, alla definizione dell'ascoltatore anche come consumatore. Diventa strategica la cura dell'immagine del cantante. I video sono un esempio illuminante di promozione dell'immaginario musicale. Costruiscono un'iconografia distante dalla biografia reale per rendere l'artista attraente agli occhi dei fan, per eccitare le fantasie dei giovani ascoltatori, per confermare la seduzione del divismo, che in realtà non supera il livello locale.

La scena neomelodica è espressione della cultura postmoderna. Mette insieme, senza ordine di gerarchie, stili musicali e comportamenti artistici nuovi con elementi

tradizionali della canzone napoletana. Un puzzle di suoni, ritmi, colori e dialetti che si sovrappongono, si confondono, si plagiano, si combinano tra innovazioni e revival fino alla creazione di un magma in cui testi e musiche sembrano tutti uguali. E così capita di trovarsi, sempre più spesso, di fronte a giovanotti che cantano, in un dialetto sporco, testi di dubbia moralità, vestiti come i divi della pop music anglosassone. È l'effetto locale di un fenomeno globale, ovvero un'integrazione d'identità: si è parte della postmodernità a condizione di riuscire ad amalgamarsi ad uno stile omologante, perfino opposto a quello originario, grazie alla continua ricerca della trasgressione.

È la metafora sonora di una minoranza che ha trovato nella musica il modo di contrapporsi alla cultura ufficiale con cui non sa discutere, di cui non condivide il linguaggio perché ne teme le argomentazioni. La musica sposta il conflitto sul piano delle apparenze favorendo una convivenza tutto sommato pacifica.

Se da una parte le canzoni neomelodiche sono espressione di una cultura neoplebea industrializzata, produttrice e distributrice di merci (cd, dvd, trasmissioni televisive e radiofoniche, gadget, stampa di settore, siti web, spettacoli dal vivo), che trae profitto da una fascia di giovani consumatori di "periferia", dall'altra parte gli interessi degli acquirenti non sono quelli dell'industria e del consumo, ma quelli del piacere di ascoltare un genere che fa circolare valori e significati culturali all'interno di quel particolare pubblico. La musica neomelodica è la dimostrazione che anche i cosiddetti marginali possiedono gli strumenti per entrare nell'arena della cultura con il proprio codice di valori e significati, in opposizione alla mentalità borghese. La musica neomelodica non appartiene alla classe dominante, né ai suoi riconosciuti esperti, ma è l'elaborazione "artistica" di una minoranza che non disdegna il ricorso alla violenza.

Solo rileggendo e interpretando i testi, solo raccontando le storie dei cantanti si potrà comprendere quanto sia modificata la rappresentazione dell'esperienza quotidiana, in che modo è stata alterata la psiche collettiva, come è cambiato l'immaginario delle nuove generazioni. I giovani delle periferie, oggi, sono un soggetto autonomo portatore di una modernizzazione, omologante ed escludente, che coltiva il possesso e la violenza quali nuovi strumenti di socializzazione e di aggregazione.

2. Neomelodici, rapper e corridisti

Se si riconosce all'esperienza dell'ascolto il valore di atto sociale si può comprendere che alcune canzoni emanano un messaggio culturale in sintonia con il sentire di un certo pubblico. Solo con l'ascolto si possono ricavare informazioni sulla comunità che canta e balla le canzoni neomelodiche.

A queste condizioni la canzone neomelodica diventa la manifestazione della mentalità collettiva che si incorpora nella voce dell'interprete. Il contenuto del testo evoca la mentalità del pubblico.

Insomma, così come si trasforma la vita nei quartieri di Napoli, allo stesso modo cambia la maniera di cantare ed ascoltare la musica: se la Napoli della promiscuità si emozionava per i suoi emigranti, per il dolore di una madre, per la sofferenza del carcere, per un delitto d'onore, per la morte di un contrabbandiere, la Napoli dell'omogeneità si esalta ascoltando le gesta di un killer, la solitudine di un latitante, l'infamia di un pentito, l'uso facile delle armi, il dovere della vendetta a tutti i costi.

I neomelodici sono gli interpreti di questo mondo perché narrano storie reali in cui il marginale può facilmente riconoscersi. Un "neorealismo periferico" che ha varcato i confini dell'hinterland napoletano conquistando i ghetti delle grandi città del sud: allo Zen, al Cep, al Brancaccio nella città di Palermo, al Librino di Catania, nel centro storico di Bari, nei rioni popolari di Foggia Cosenza, Crotona, Reggio Calabria il canto neomelodico sgorga a tutto volume dalle finestre di palazzoni anonimi. In questi luoghi nascono e si affermano vecchie e nuove generazioni di interpreti meridionali che danno voce all'esclusione sociale, ai cuori infranti, alle illusioni spezzate, al precariato cronico ma anche alla violenza crescente. L'autenticità ha consentito loro di sbarcare nella periferia romana, milanese, torinese e persino del "*far nord-est*" dove sui muri c'è scritto "Napoli colera", "Forza Vesuvio" o "Siciliani e calabresi tutti appesi", quasi a voler esorcizzare una somiglianza "morale" che unisce trasversalmente il mondo dei ghetti.

Per questa sua "sensibilità" tematica, ma anche per le disavventure giudiziarie di alcuni cantanti, il genere neomelodico è stato paragonato al gangsta rap americano e al narcocorrido messicano. Paragonare significa compiere un raffronto tra soggetti differenti. Ma la comparazione per essere efficace deve avvalersi, almeno in partenza, di

similitudini da confrontare. La difficoltà sta, a mio avviso, in una mancata catalogazione che genera superficialità e semplificazioni. È giunto il momento di individuare una definizione che consenta di inquadrare le canzoni delinquenti napoletane in una scala gerarchica: questa tipologia, rispetto al genere neomelodico, è una *sub specie* che potrebbe essere indicata con la locuzione di *neomelodia criminal*. A questo punto il paragone può essere effettuato: così come il *gangsta rap* è una derivazione del *rap*, che a sua volta è un sottogenere dell'*Hip Hop* e il *narcocorrido* è una filiazione del *corrido*, allo stesso modo la *neomelodia criminal* è un sottoprodotto della canzone neomelodica. In quale aree geografiche hanno avuto origine? New York è la città in cui è nato il *rap*, ma nella sua evoluzione *gangsta* si è diffuso prima nelle aree della *west coast* (Los Angeles, S. Francisco, Compton) poi sulla *east cost* (New York, New Jersey, Philadelphia) e nel *midwest* (Chicago, Detroit, Kansas City), infine negli stati del Sud (Atlanta, New Orleans, Houston, Memphis, Dallas, Miami). Il *narcocorrido* si sviluppa in origine negli stati del nord Messico (Culiacan, Juárez, Tijuana Nueva Laredo, Reynosa, Monterrey) ma, entrando a far parte della musica *mainstream*, si esteso verso il centro e verso il sud (Guadalajara, Morelia, Città del Messico, Oaxaca). Il *neomelodico criminal* rimane confinato nelle regioni meridionali, principalmente in Campania, Sicilia e Puglia (Napoli, Palermo, Catania, Foggia, Bari). Quali sono le loro radici? Nel primo caso il *soul* e il *reggae* delle comunità afroamericane, nel secondo caso la musica *ranchera* dei villaggi di frontiera, nel terzo caso la canzone classica degli autori borghesi napoletani. Tuttavia, si tratta di una pura ed astratta ascendenza culturale, un mito fondativo che viene richiamato per conquistare prestigio e credibilità artistica. È come se volessimo mettere a confronto lo stile di vita di un adolescente nato alla fine dell'Ottocento con gli atteggiamenti di un sedicenne nato alla fine del Novecento. Un abisso incolmabile. Quali temi trattano? La vita del ghetto, del quartiere o del villaggio, lo spaccio della droga, la marginalità deviante, le gesta dei narcotrafficienti, degli uomini delle gang e delle mafie, l'identità socio-razziale, l'orgoglio della diversità, la rabbia inespresa, il pregiudizio nei confronti dello Stato, gli scontri con la polizia, l'onore, il tradimento, il maschilismo e la subordinazione del genere femminile, il successo economico dei criminali, gli scontri tra bande, i conflitti sociali, la giustificazione della scelta delinquenziale, l'uso personale di stupefacenti, la povertà materiale degli

emarginati, il sesso precoce, il desiderio di benessere, la voglia di consumismo. Si potrebbe continuare a lungo.

Per quanto riguarda gli stili musicali si può immediatamente notare che il *rap* è assolutamente differente dagli altri due. È una musica priva di melodia, costruita intorno ad un sottofondo ritmico, arricchito da un serie di accordi ripetuti o campionati (cioè plagiati), il tutto racchiuso all'interno di un stile scarno, rumoroso, sferragliante. Il *rapper* propone testi parlati o urlati in versi dalla rima molto marcata, le cui sintassi metriche subiscono deformazioni strazianti a vantaggio del ritmo. Il linguaggio è uno *slang* metropolitano osceno e autoreferenziale un condensato di male parole e pulsioni sessuali che girano intorno ad alcuni temi ossessivi: i rapper sono cazzuti, i suoi rivali sono delle merde, le donne sono stupide, avidi e puttane, meglio rappare invece di rubare o spacciare, le gang sono famiglie a tutti gli effetti, la cocaina porta con sé sempre un mucchio di guai. I *narcocorridisti* e i *neomelodici criminal* usano anche loro un linguaggio specifico: i primi infarciscono i testi con i neologismi legati al dizionario cifrato dei narcos; i secondi si esprimono in dialetto. Anche se hanno comportamenti volgari non usano frasi oscene per attirare l'attenzione e la loro musica mantiene i canoni della melodia latina, rinnovata dalle sonorità pop. La loro autoreferenzialità non è individuale ma contestuale: ovvero esaltano prima di tutto l'ambiente sociale che ha decretato il loro successo. Eppure, nonostante le diversificazioni, è evidente come i tre sottogeneri stabiliscano un *feedback* con l'*audience* a partire dall'incandescenza del lingua parlata. Solo chi conosce certe parole e alcune espressioni idiomatiche può comprendere fino in fondo le metafore che si nascondono dietro testi apparentemente banali. Tuttavia, molti *narcocorridisti* e *neomelodici criminal* non cantano esclusivamente canzoni di malavita, proprio perché la vena melodica li rende idonei all'interpretazione di sdolcinate storie d'amore nate nell'emarginazione. Una differenza davvero rilevante del *gangster rap* sono le battaglie: i cantanti si sfidano su una base musicale ritmata a colpi di rime in cui sono contenuti insulti e deprecazioni dell'avversario. Vanno avanti finché uno dei due non si dichiara sconfitto per l'incapacità di controbattere gli *shots* (i colpi) dell'avversario. Molte carriere multimilionarie sono nate facendosi notare sul palco dopo aver sbaragliato i "nemici" con le rime. Le battaglie si scatenano anche tra i big del settore e si chiamano faide (*beef*). La contesa, definita *diss*, avviene attraverso le canzoni. In molti brani i rapper, in

quanto autoreferenziali, si riferiscono al proprio mondo esprimendo opinioni, quasi mai lusinghiere, nei confronti dei colleghi. Naturalmente chi si ritiene offeso risponde con un altro *rap* e rincarare la dose, causando, a sua volta, una replica. Si innesca una reazione a catena non facilmente controllabile nella quale vengono coinvolte le case discografiche e gli entourage dei cantanti. Spesso è accaduto che la faide abbiano provocato scontri fisici tra i protagonisti e le loro guardie del corpo, risse nelle quali può succedere che qualcuno tiri fuori una pistola per colpire l'odioso rivale. Il *beef* più famoso ha contrapposto, alla metà degli anni Novanta, la principale casa discografica dell'*east coast* a quella della *west coast*. I media l'hanno definita la "guerra rap" e tale è stata visto che sul campo sono caduti i due più importanti esponenti musicali: Tupac Shakur (*west coast*) e Notorius B.I.G. (*east coast*). Dopo un periodo di relativa calma, le faide hanno ripreso quota. Tant'è vero che un sito internet, dedicato all'*Hip Hop*, ha contato, dal 1991 al 2010, ben 25 canzoni in cui il rapper augura ad un collega di essere «ucciso nella sua stessa merda»⁵.

L'elemento unificante più semplice da comparare è il cantante, la figura più esposta nel panorama musicale. Tutti hanno uno pseudonimo artistico, alcuni dei veri nomi di battaglia. Tutti, relativamente al loro contesto, si presentano al pubblico con un look identificabile: i *rapper* hanno la testa rapata, il cappello da baseball o una più aggressiva bandana, mostrano sul corpo, spesso palestrato, visibili tatuaggi, indossano canottiere e larghissimi pantaloni da palestra, calzano scarpe da basket o comunque da ginnastica, portano appese al collo pesanti catene d'oro e vistosi anelli con pietre preziose alle dita delle mani e provengono quasi esclusivamente dalle comunità afroamericane; i *narcocorridisti* vestono con giacche di pelle da vaccari piene di borchie e di frange, indossano cappelloni e stivali da cow boy con camice di raso lucido, portano orgogliosamente i baffi e sono per la maggior parte originari degli stati *norteñi*; i *neomelodici criminal* sono eternamente abbronzati, si depilano il corpo e le sopraciglia, hanno capelli fonati e fissati con la cera, vestono con camice appariscenti e attillate, indossano giacche casual e jeans o giubbotti di pelle, cantano in dialetto napoletano e sono nati e vivono in una città del Mezzogiorno. Anche in questo caso le differenze analizzate sommano una similitudine: esponenti artistici di un localismo globalizzato.

⁵ [Link Complex Music](#).

Una permanenza strutturale di sottoculture giovanili spettacolari che esprimono contenuti proibiti (coscienza della diversità) in forme proibite (trasgressione della moda, del senso comune, della legge). Tramite lo stile la sottocultura rivela la propria identità segreta e comunica i significati più reconditi: attraverso la vetrina del cantante si mettono in scena i propri codici o almeno si comunica una diversità significativa che assume la valenza di identità collettiva. La spettacolarizzazione del protagonista costituisce il termine sovraordinato sotto cui si dispongono tutte le altre significazioni; il messaggio mediante il quale parlano tutti gli altri messaggi.

I percorsi biografici dei cantanti rappresentano l'incarnazione di uno stile musicale. La peculiarità è determinata dal contesto sociale di provenienza: gli attori vivono storie di malavita tra palcoscenico e realtà. Infatti uno degli stigmi morbosamente focalizzati dai media riguarda il vissuto criminale degli artisti dipinti, a seconda dei casi, come *bad boys, gangster, narcos, camorristi, mafiosi* o, più semplicemente, ambigui simpatizzanti del mondo criminale. *Neomelodici criminal, gangsta rapper e narcocorridisti* sono disprezzati ed etichettati, sul piano sociale ed intellettuale, non tanto perché spingono alla corruzione morale, quanto perché materializzano le nostre più profonde paure e svelano le pulsioni psichiche più nascoste. Stimolano non solo attrazione/repulsione verso gli aspetti di un ambiente sul quale preferiamo chiudere gli occhi, ma anche attrazione/repulsione verso gli ossessionanti abissi della diversità. Mostrano prospettive denigrate incarnando un mondo sotterraneo in cui la sopravvivenza è offerta da percorsi sociali, economici e culturali alternativi, informali ed illegali. Luoghi chiusi che i media rappresentano come lo "spazio della paura" in cui collocare gli "scarti umani" del Mercato. La loro emersione costringe a fare i conti con l'alieno musicale minaccioso relegato da stereotipi e semplificazioni, alla marginalità della povertà, della droga, dell'assistenza sociale, degli atti osceni, delle bande, della mancanza di istruzione, delle gravidanze precoci, del crimine violento. Ogni volta che un neomelodico ha problemi con la giustizia il mondo dell'informazione si mobilita a ricercare precedenti, individuare tare, organizzare inchieste, registrare interviste, realizzare documentari e approfondimenti tematici.

Malgrado ciò le musiche criminali sono largamente diffuse e superano la soglia del *mainstream* in aree del globo in cui la principale fonte di reddito è il commercio di sostanze stupefacenti. L'eroina prima, la cocaina poi hanno trasformato clan, gang e

cartelli in imprese economiche. Le loro abilità si misurano in base alla capacità di vendere droga in spazi difendibili. Gli *slums* statunitensi, le città medie e i villaggi rurali messicani, le periferie meridionali sono diventati zone franche, sottratte al controllo di polizia, che si pongono al di fuori dell'area legale di convivenza civile. Queste aree, nel corso degli ultimi quarant'anni, si sono chiuse al contesto urbano per tutelare una specie di *apartheid criminale*. Gli "altri", gli "estranei", vengono tenuti distanti perché la loro presenza potrebbe attirare una "curiosità morbosa" sull'oasi sicura e protetta dove possono avvenire scambi illeciti e scontri militari. Gusci che offrono protezione e ascesa sociale attraverso vie illegali e criminali. Regioni morali in cui la promozione sociale individuale avviene con l'ingresso nel principale business locale: la droga. Spacciare o comunque far parte dell'indotto, è una via privilegiata di mobilità sociale, regolata da un ordine morale e fondata su norme di rispetto, onore e dominio maschile. Spesso si diventa spacciatori non per condizioni di esclusione dal mercato del lavoro, quanto per ribellione ad un deficit di dignità riconosciuta al proprio impiego. Molti giovani rifiutano le offerte provenienti dall'economia legale per ragioni di "onorabilità": considerano intollerabili le condizioni professionali e la retribuzione, l'atteggiamento di subordinazione e lo stile di lavoro richiesto dai "padroni". L'unica forma di moralità cui attribuiscono un valore universale è la cultura dello spazio in cui vivono che intreccia etica criminale e vocazione imprenditoriale: lo spaccio viene gestito come una comune attività commerciale. Il rischio fisico di chi si coinvolge è ripagato dall'altissimo margine di profitto.

La ghettizzazione è divenuta un'opportunità per conquistare benessere nella marginalità, forgiando una mentalità che alimenta un orgoglio popolare autonomo. Un'affermazione di re-identificazione locale, autoctona e partigiana, in contrapposizione ad una società divenuta distante, diversa, altra. È la dimostrazione pratica che la cultura provoca effetti materiali, strutturando il contesto non solo in funzione delle relazioni di forza del potere formale ma anche connotandolo attraverso le voci informali della rabbia, della disperazione e della speranza sorgenti dalla quotidianità deviante. La crisi dello Stato-nazione ha agevolato questa scissione. Ha consentito la proliferazione di migliaia di localismi in cui si sono installati sistemi di valori vissuti. Nuove circoscrizioni che comportano e richiamano una diversa architettura di identità e individualizzazione, basata sull'equivalenza tra sé e luogo. In

altre parole il locale, o meglio l'eterogeneità dei tanti locali (territori, nazioni, città, quartieri, paesi, villaggi, insediamenti rurali, ecc...) propone nuovi conteggi di identificazione e differenziazione, di investimento e appartenenza, sfidando le antiche permanenze identitarie. Le musiche criminali sono l'*exit voice* di questo processo. Stabiliscono una realtà discorsiva in cui si odono gli echi di un mondo in cui l'economia criminale ha preso il sopravvento. Hanno incorporato la categoria dell'identità deviante offrendo forme di riconoscimento e di adesione aprendo la geografia psichica ad inusuali pratiche di interpellazione e soggettivazione riconducibili ad un immaginario culturale. Un mondo che si vuole distinguere per atteggiamenti, costumi, linguaggio, stili di vita, sentimenti, aspirazioni, estetismi, prestigio sociale e successo economico. Sempre più locale, sempre più globale.

3. Tre nodi gordiani

La mentalità collettiva dei gruppi sociali marginali che si esprimono attraverso la musica neomelodica si impernia su tre nodi gordiani.

Il primo tema è la mancata integrazione della capitale del Regno borbonico nella Nazione italiana. Un vittimismo metastorico atto a giustificare la pervicace volontà di essere così come si è, senza voler cambiare, recante l'implicita accusa di misconoscimento del contesto unitario. Un'ideologia dell'essere napoletano, di chi vive la città come una nazione con la sua identità assoluta, incomprensibile per chi è "straniero", ovvero gli italiani. La psicologia lo definisce «trauma storico». Uno shock identitario che riemerge quando esplode la contraddizione tra interno ed esterno: tra la città e la nazione, tra la città e i suoi quartieri, tra la classe dirigente e il popolo, tra la borghesia e la plebe. La ripetizione coattiva di questa non-integrazione ha generato un'identità di risulta, non nazionale, che i ceti marginali hanno perseguito per giustificare e rafforzare la loro alterità. Senza voler minimamente giustificare sul piano storico la formazione di un simile rancore civile, va sicuramente rilevato che l'errore esiziale fu l'aver trattato il Sud come una colonia interna, soggetta ad una massiccia dose di razzismo e sottomessa con l'uso della forza o con l'acquisizione dei notabili in cambio di voti. La classe dirigente sabauda, immediatamente dopo l'unificazione,

ignora le condizioni economiche e sociali dei cittadini meridionali. Non sa come comportarsi con le popolazioni rurali che parlano una lingua differente e che vivono stentatamente negli antichi latifondi feudali. Sono del tutto impreparati ad affrontare la plebe di una metropoli complessa come Napoli. Sono disorientati dalla polarizzazione di una nazione che si divide tra l'omertoso silenzio della campagna e l'assordante frastuono della capitale. L'unica soluzione plausibile, ai loro occhi, è l'estensione della legislazione del Regno di Sardegna al Mezzogiorno. Nessun governo, nemmeno quello presieduto dal siciliano Francesco Crispi, è interessato a varare un articolato apparato di riforme con l'obiettivo di spezzare il dominio dei latifondisti e di sollevare dalla miseria le plebi urbane. Lo sviluppo nazionale viene incanalato verso il dualismo economico: a nord l'industria, a sud il latifondo; a nord la produzione, a sud il consumo; a nord città moderne, a sud villaggi desolati (con l'insoluto problema della metropoli napoletana); a nord infrastrutture, a sud mulattiere, siccità, assenza di igiene e di linee ferroviarie; a nord l'Europa, a sud l'Africa. La pratica del dualismo educa i meridionali alla "minorità". I meridionali, come avrebbe scritto Cesare Lombroso, sono semplicemente dei sottosviluppati classificabili come «delinquenti nati». Uomini e donne dai tratti animaleschi (così li descrivono i «fratelli» del Nord dopo la «liberazione»), verso i quali provano una irrefrenabile pulsione di disgusto.

«La diffusione del disgusto ha andamento endemico: genera razzismo e comportamenti sempre più violenti, a mano a mano che affonda radici nell'animo del singolo e nel corpo sociale. E il linguaggio che suscita è proprio quello del disprezzo, del dileggio, sino alla deumanizzazione... Hauser aggiunge... «Il trucco del disgusto è semplice: se si dichiara che chi non ci piace è simile ad un verme o a un parassita, è poi facile considerarlo disgustoso, meritevole di essere escluso, evitato o annichilito»⁶.

La camorra, ma soprattutto le fasce sociali marginali hanno sfruttato il tema della mancata integrazione per reclamare un risarcimento che la città non ha mai ricevuto. Hanno strumentalizzato un tema sentitamente popolare per costruire un proprio sistema di comunicazione. Un potere comunicativo attraverso il quale si parlare di se stessi, del proprio stile di vita, del proprio modo di intendere le relazioni sociali ed economiche

⁶ Aprile P., *Terroni. Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero meridionali*, Piemme, Milano, 2010, p. 254. Il testo pur non avendo valore scientifico è un esempio di letteratura divulgativa revisionista antiunitaria che ha avallato un uso pubblico della storia del Regno della Due Sicilie.

come alternativa possibile alla “normalità” imposta dallo Stato italiano. Al volgere del XX SECOLO la borghesia ha fallito la missione di unificare culturalmente la due “nazioni” attraverso la musica. La plebe ha preso il sopravvento capovolgendo «il disgusto» settentrionale in orgoglio di classe meridional-neomelodico.

Il secondo nodo è la separazione tra centro e periferia. Una scissione sociale e culturale, ancorché fisica, che divide trasversalmente l'intera area metropolitana: da una parte la città legittima dei napoletani, della società civile autonoma, dell'opinione pubblica, dei sindacati, delle associazioni professionali, dei partiti e del volontariato; dall'altra parte la città illegittima della camorra, dell'economia sommersa, della droga, della violenza, della guerra tra i clan. Due città che si dispongono l'una di fronte all'altra in maniera asimmetrica: la prima non conosce la seconda ma la condanna continuamente come fonte di ogni disagio e degrado urbano e civile, terreno di coltura di ogni possibile minaccia e luogo popolato da “anormali” devianti; la seconda vive nell'ombra dell'economia informale, semilegale o illegale, e in spazi bui scarsamente visibili. L'unica voce emergente è quella dei cantanti dialettali ridotti a rango di macchietta subculturale. Due città che si mostrano separate solo per nascondere relazioni occulte. La città legittima pronuncia parole di paura, di sospetto o di condanna verso quella illegittima, ma ricorre a quest'ultima per un gran numero di prestazioni: dal lavoro domestico a quello a nero dei cantieri, dalla domanda di merci contraffatte a quella di stupefacenti, prostituzione, gioco d'azzardo o credito illegale. La città illegittima è governata da una minoranza violenta che detiene il monopolio di un'offerta di servizi la cui clientela è costituita da quella maggioranza che si fregia dell'appartenenza alla città legittima. Ma questa dimensione appartiene ai legami occulti, in superficie la realtà appare differente: si nega ogni rapporto e si esige l'eliminazione dell'anomalia con un intervento massiccio delle forze dell'ordine, oppure ci si accanisce contro la tossicodipendenza visibile, ignorando quanto sia diffuso il consumo di stupefacenti tra i cittadini benpensanti.

La città illegittima, abbandonata a se stessa, si è separata anche fisicamente dalla città legittima. Le periferie si sono rinchiusi in un guscio urbano che i media hanno rappresentato come lo “spazio della paura”, un *Bronx* minore in cui collocare gli “scarti umani” del processo economico. Quella che una volta si chiamava plebe diventa una generica e pericolosa *underclass*: «...gente che non si addice a nessuna legittima

categoria sociale, individui rimasti fuori dalle classi, che non svolgono nessuna delle funzioni riconosciute, approvate, utili anzi indispensabili, a cui adempiono i “normali membri della società; gente che non contribuisce alla vita sociale: la società ne farebbe volentieri a meno, e avrebbe tutto da guadagnare a sbarazzarsene».⁷

La semplificazione criminalizzante trasforma i quartieri della città illegittima in luoghi di degrado, di spaccio di droga, di camorra. Ghetti in cui la sopravvivenza è offerta da percorsi sociali, economici e culturali alternativi, informali ed illegali. Una forma di autosegregazione che divide lo spazio urbano in zone a forte omogeneità interna e a forte disparità esterna. Uno degli aspetti salienti è la gestione del degrado. La città illegittima si difende rendendo visibile lo stato di abbandono in modo da tenere lontani i cittadini “normali” della città legittima. Si innesca un circolo vizioso che allontana i quartieri marginali da contatti eterogenei: più quei luoghi saranno ritenuti pericolosi maggiore sarà la possibilità di evitare la presenza di estranei.

Il terzo nodo riguarda la fine dell'intervento pubblico. Il collasso dello Stato assistenziale segna il passaggio dalla città illegittima ai Quartieri – Stato. “Zone franche”, sottratte persino alle ordinarie attività di controllo delle forze di polizia, fuori dall'area di convivenza civile, nelle quali il regime repubblicano è stato sostituito da ‘*O Sistema* che: «... come lo Stato esercita il monopolio della violenza, esige tasse, con un proprio esercito controlla militarmente fette di territorio, ha propri tribunali che giudicano e condannano. Perché, a differenza di quanto lo Stato riesce a fare nell'enorme cinta metropolitana napoletana, distribuisce lavoro, soldi, ricchezza».⁸

Isole urbane e sociali rette da un ordine delinquenziale. I clan della camorra svolgono funzioni di «regolazione parastatale», un vero e proprio vicariato extra legale: «...proliferano ordinamenti paralleli basati sulla sopraffazione, esercitata con l'intimidazione diffusa sul territorio. Trattasi di poteri con un programma economico prioritario costituito dall'accumulazione, massiccia, di beni nelle mani di ristrette gerarchie, con il coinvolgimento di ceti a ciò funzionali. Questi possono individuarsi in quelle fasce culturalmente deboli “suggestionabili” dal programma di facile

⁷ Bauman Z., *Fiducia e paura nelle città*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, p. 12.

⁸ Fierro E., *Ora Camorra si dice 'o sistema*, “L'Unità”, Roma, 23 gennaio 2005.

accumulazione e dai segni rituali di un patrimonio ideologico fondato su autentici valori etici»⁹.

Le famiglie dei clan, e i loro alleati, dominano incontrastate in queste zone, come in uno Stato separato, assicurando beni destinati a modelli culturali di disimpegno e consumismo. I “sudditi” usufruiscono di un benessere che ha connotazioni ideologiche, veri e propri ritualismi: feste collettive per le assoluzioni, organizzazioni della tifoseria per il Napoli calcio, celebrazione di funerali per i notabili, presepe di quartiere, feste patronali e così via. Il programma economico e i simboli ideologici trasformano in “organici” la fascia dei “suggestionabili”. I residenti delegano ai “governanti” la gestione unitaria, senza deroghe, di ogni aspetto civile, economico e sociale che spetterebbe allo Stato.

Con la fine dell'intervento pubblico la camorra ha colmato un'altra lacuna: l'interruzione dell'assistenza sociale. Per molti anni la parola Stato a Napoli ha significato integrazione del reddito, anche se ottenuta illegalmente. La fine dell'assistenzialismo ha significato una drastica riduzione di opportunità per le classi disagiate. La camorra si è inserita ampliando l'offerta assistenziale che prima era ad esclusivo vantaggio degli affiliati e dei loro familiari. La distribuzione di reddito ai non camorristi viene concessa in cambio di una prestazione di servizio a tutela della principale attività economica del quartiere, lo spaccio di droga. Il traffico diventa così fonte di guadagno collettivo, ripartito in proporzione al livello gerarchico interno all'organizzazione e al tipo di mansione svolta nell'indotto del narcocommercio: dal monitoraggio del territorio all'assegnazione di appartamenti, dall'occultamento di armi alla distribuzione di cibi e bevande ai tossici in attesa del loro turno, dal prestito di denaro per conto del clan alla vendita di prodotti contraffatti. Una sorta di centro commerciale a cielo aperto dove si offrono servizi complementari ai consumatori che giungono con precisi obiettivi di spesa e che, tuttavia, si lasciano tentare dalla possibilità di acquistare anche altri prodotti.

Piccole “città fortezza” che somigliano ai quartieri privati sorti nei dintorni delle grandi metropoli statunitensi. Soluzioni residenziali altamente selettive in cui la discriminazione non avviene in base alla razza o alla religione, ma rispetto al censo.

⁹ Di Fiore G., *La camorra e le sue storie*, Utet, Torino, 2005., pp. 249, 250.

Negli Stati Uniti i ceti abbienti scelgono di vivere in comunità protette, favorendo lo sviluppo di habitat omogenei. Ciò significa che alcuni cittadini bianchi e conservatori si difendono dalla criminalità e dal contatto con i poveri vivendo separati dal resto della società. Una vera e propria apartheid residenziale¹⁰. A Napoli lo specchio della globalizzazione riflette una immagine capovolta: di fronte alla prepotenza della minoranza deviante la parte più ricca della città non si è blindata, anzi è accaduto il contrario: il ghetto si è chiuso al contesto urbano per tutelare l'apartheid criminale. Si innalzano recinzioni con muraglie di cemento armato. Si costruiscono bunker sotterranei a prova di bomba. Si installano videocamere per sorvegliare i circondari. Si pagano guardie armate per controllare le vie d'accesso ed impedire agli "intrusi" di invadere il proprio territorio. Gli "altri", gli "estranei", vengono tenuti distanti perché la loro presenza potrebbe attirare una "curiosità morbosa" sull'oasi sicura e protetta dove possono avvenire scambi illeciti e scontri militari. Chiunque tenta di avvicinarsi deve sottoporsi alle perquisizioni della "dogana" camorrista che si dispiega in una serie di check-points disposti lungo una frontiera immaginaria. I vigilantes della camorra sono continuamente in contatto tra loro con telefoni cellulari e pattugliano con motorini ed automobili la strada o il rione che gli è stato assegnato. La metropoli si divide in un'area di "dentro", alla quale appartengono tutti i cittadini dei Quartieri-Stato, e in un'area di "fuori" che comprende tutto il territorio urbano posto al di là del confine criminale. La città illegittima assume la forma di una giungla urbana che si autodisplina seguendo lo spietato ordine "darwiniano" del tutti contro tutti.

La periferia a nord di Napoli mostra di essere particolarmente versatile ad assorbire una simile organizzazione economico-sociale. Una amalgama indistinto di quartieri urbani e comuni dell'hinterland dove hanno sede numerose attività imprenditoriali sommerse. Nel nugolo di strade provinciali scassate, tangenziali interrotte, superstrade affollate, agglomerati abusivi e degradati si è sviluppato un distretto informale di "fabbriche" fantasma.

Grazie al monopolio della violenza e alla enorme quantità di denaro liquido, raccolto con lo spaccio della droga, la camorra piega il sistema di imprese occulte alle sue logiche criminali, dando vita ad un "distretto industriale" illegale/criminale che si avvale di una

¹⁰ Lopez R., *La città fortezza*, "Le Monde Diplomatique/il manifesto", Roma, marzo 1996.

tradizionale “riserva” di lavoratori irregolari. Un modello di governance criminale: imprenditori sommersi, artigiani e commercianti abusivi, operai precari, cittadini disagiati e senza reddito formano un blocco sociale coeso ed omogeneo che delega alla camorra la rappresentanza “istituzionale”. Tuttavia, l’organizzazione del distretto è stata del tutto spontanea, una conseguenza della scelta di auto-segregazione.

Così come il contesto culturale della famiglia rurale mezzadrile della “Terza Italia” è evoluto verso la costituzione di distretti industriali, “aree di sistema” organizzate intorno al successo di una azienda a conduzione familiare, allo stesso modo il “distretto informale” dell’area nord di Napoli rappresenta l’evoluzione della camorra urbana in senso imprenditoriale. Una realizzazione empirica in cui si incrociano comunità locale, economia illegale e criminalità. La camorra usa il territorio come una spugna: si impregna di denaro assorbendolo dal mercato criminale e si svuota distribuendolo tra affiliati e fasce sociali suggestionabili.

Passando dal piano strutturale a quello congiunturale, ovvero all’analisi storica dell’ultimo ventennio (1992-2012), si può notare uno stretto legame tra l’esplosione del fenomeno neomelodico e la trasformazione socio-urbanistica di Napoli. Fissando lo sguardo sulla scena neomeolodica si potrebbero ricostruire alcuni aspetti che hanno caratterizzato la vita economica, civile e culturale della metropoli nella seconda Repubblica. Gli interpreti e i personaggi protagonisti delle canzoni si muovono in una città-regione in cui la fine dell’assistenzialismo centralista, la diffusione del welfare criminale, lo smantellamento dell’industria pubblica, la scomparsa della classe operaia e i nuovi poteri del sindaco eletto direttamente dai cittadini hanno alimentato un localismo antiunitario nel quale agisce il “ricordo fantasma” del “trauma storico”. Si riabilita il vagheggiamento di Napoli capitale del Sud. Una metropoli che, nello stesso tempo in cui crede di poter investire sulla propria identità distintiva, subisce l’effetto omologante della società dei mezzi di comunicazione di massa. Uno sfondamento trasversale che ha provocato la volgarizzazione del discorso pubblico, piegato alle logiche della cultura televisiva. Il dato più vistoso è stata la plebeizzazione dei ceti medi che si sono adeguati al linguaggio anodino e all’immaginario apparente di fiction e reality. I giovani (dal Vomero a Scampia) inseguono i modelli del divismo *prêt-à-porter*. La stessa figura del cantante neomelodico si allontana dallo standard costruito da Nino D’Angelo (il ragazzo di periferia che conquista il successo grazie al merito artistico) per avvicinarsi allo stereotipo

del Talent show in cui la valenza delle capacità canore viene integrata da fattori estetici (bellezza, cura del corpo, scelta del look, attenzione ai fan), tipici della pop music *mainstream*. Non è un caso che negli anni Duemila la neomelodia si ridefinisce *pop nap sound*. Una omologazione dissociante, segnata dai gusti del pubblico televisivo (a sua volta orientato dalla programmazione dei palinsesti, sempre più tematici), che incide sulla evoluzione della rappresentazione metropolitana. Del resto, andando oltre l'apparenza del visibile, l'interesse dei media nazionali al fenomeno neomelodico segue l'alternarsi di due fasi che hanno connotato la Napoli dell'ultimo ventennio: 1) nel decennio 1992-2002 viene rappresentato come un genere musicale autoctono e originale del rinascimento napoletano; 2) nel decennio 2002-2012 viene etichettato, invece, come un sintomo sociale della crisi locale e nazionale (la Gomorra invasa dalla "monnezza", dominata dalla camorra e da una classe politica sclerotizzata). In entrambi i casi lo stigma della suggestione immaginaria è stato più forte della realtà.

Insomma, attraverso il canone neomelodico si può articolare una ricerca sulla metropoli seguendo l'evoluzione della canzone nel lungo periodo: le trasformazioni dei contesti (materiali e immateriali); gli attori della scena musicale; le reti di produzione, distribuzione e fruizione; le differenze tra linea strutturale e punti congiunturali; i sistemi di relazione territoriale, sociale, economica (cantanti, management, quartieri, cerimonie, fans, media), ovvero il capitale sociale; l'analisi pluricodice del patrimonio musicale (testi, immagini, video, armonie, immaginario, vissuto, ambienti, stili di vita, tematiche, personaggi); la mutazione della lingua parlata e la relativa simbologia. Una ricerca multidisciplinare da compiere, con una visione unitaria, dentro e fuori l'accademia. Allo storico della mentalità, intanto, spetta il compito, per quanto possibile, di trovare un senso a comportamenti, atteggiamenti e consuetudini ritornando alle origini antropologiche del fenomeno.

4. La canzone napoletana: memoria, oblio, identità¹¹

La musica napoletana, e di conseguenza il genere neomelodico, è un contenitore subculturale in cui le tare sociali fermentano una memoria condensata nelle "figure del

¹¹ Questo paragrafo è stato realizzato con il contributo della dott.ssa Fatima Falsapenna.

ricordo”. Luoghi, oggetti ed eventi, assurti a simbolo del passato, sono carichi di significato e portatori di valori fondanti e legittimanti l’identità presente della comunità. Una memoria narrativa che basa la sue conoscenze e le sue convinzioni su una distorsione del passato. «Spesso – chiarisce Schacter – e senza volerlo, ricostruiamo o riscriviamo le esperienze precedenti alla luce di ciò che sappiamo o crediamo ora. Il risultato sarà una versione falsata di un avvenimento o addirittura di un lungo periodo della vita, che rivela soprattutto la nostra visione attuale di quanto è accaduto allora»¹².

Disfunzioni generate dalla suggestionabilità dei ricordi. Informazioni fuorvianti, provenienti da fonti esterne, che si amalgamano alla memoria deformandola. I ricordi, così ricreati, continuano ad essere presenti ma sono contraffatti. L’alterazione più rilevante è la persistenza di eventi traumatici. La canzone napoletana nel lungo periodo, e nei suoi passaggi congiunturali, è una spia dell’adattabilità della memoria al contesto sociale.

«... la vita di un individuo non è solo influenzata da ciò che ha vissuto precedentemente e rimosso nell’inconscio, essa è anche influenzata da contenuti innati, cioè da “elementi di provenienza filogenetica, un’eredità arcaica”, come dimostra la trasmissione della religione di Mosè [...] Questa eredità arcaica corrisponde a ... “il fattore costituzionale”, dell’individuo: esistono infatti delle tendenze comuni a ciascun essere umano, ... e si possono ascrivere queste reazioni e le differenze individuali all’eredità arcaica. Una prova [è il] carattere universale del simbolismo linguistico, che costituisce un sapere originario che trascende le differenze tra le lingue»¹³.

Il passato non è più un dato statico. Si dinamizza, si trasforma, si reinterpreta, si rinnova ogni volta che la memoria lo evoca nella traduzione di parole e melodia. «È nel presente che si intenziona il passato, che lo si qualifica simbolicamente, che si selezionano alcuni elementi piuttosto che altri in virtù del fatto che sono funzionali alle urgenze del presente che possono fornire un terreno per la rivendicazione di particolari forme di identità o di particolari diritti. Il passato in altre parole è altamente instabile, si materializza attraverso le nostre pratiche interpretative ed essendo così instabile, è necessariamente terreno di confronto politico, di incontro e scontro di differenti attori

¹² Schacter D., *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 98, 99.

¹³ Quinodoz J.M., *Leggere Freud. Scoperta cronologica dell’opera di Freud*, Borla, Roma, 2005, p. 306.

sociali, tra differenti gruppi, che in molti casi lottano circa la classificazione del mondo. Tuttavia è fondamentale al fine di radicarci nel presente e di proiettarci nel futuro, costruire una certa visione del passato»¹⁴. La canzone ha una funzione di recupero del passato, calato nel mondo vitale e nelle pratiche comunicative, divenendo il punto di snodo dal quale è possibile osservare il divenire storico dei gruppi sociali componenti la complessa realtà metropolitana. Nel lungo periodo la musica si è modificata nello stile, nel linguaggio, negli strumenti ma ha continuato a sopravvivere nello scambio relazionale tra la classi urbane, accogliendo le rappresentazioni del passato sorte e sviluppatesi in seno ad esse. La neomelodia è una variazione, dunque, di una memoria sonora che si dipana come un “pensiero collettivo”. Al suo interno agisce il ricordo forgiato da modelli stereotipati e condizionato da comportamenti che precedono e danno significato all’identità metropolitana. Il passato viene reinterpretato alla luce del presente. La memoria si attualizza operando una selezione dei ricordi, investiti da un preciso significato simbolico e, sottratti, in tal modo, all’annientamento temporale.

«Girando le pagine di un vecchio libro, ritroviamo un episodio o un disegno che riconosciamo, ma questo si accorda bene con la nozione generale del libro che ne abbiamo conservato. Partendo da questa nozione noi saremo forse capaci di immaginare il disegno o l’episodio, o ancora che vi sia un ricordo staccato che per una ragione o per un’altra non abbiamo mai perso la capacità di riprodurre. Ma riprodurre non è ritrovare: si tratta piuttosto di ricostruire»¹⁵.

La Napoli musicale è come quel libro: la memoria e l’oblio agiscono contemporaneamente obbedendo alla logica del pensiero sociale dominante, contestualizzato nel tempo e nello spazio.

«La ricostruzione del passato corrisponde agli interessi, ai modi di pensare e ai bisogni ideali della società presente [...], si accorda con i “pensieri dominanti” della società stessa [...] riflette effettivamente il risultato di uno scontro nel quale sono decisivi i rapporti di potere fra i gruppi diversi dei quali la società globale è composta»¹⁶.

¹⁴ Quaranta I., *Corpo, memoria, violenza*, in «Achab», n. X, febbraio 2007, p. 2.

¹⁵ Halbwachs M., *I quadri sociali della memoria*, Impermedium, Napoli-Los Angeles, 1997, p.75.

¹⁶ Jedlowski P., *Introduzione*, in Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987, pp. 31, 32.

La canzone neomelodica si è modellata su precise coordinate spazio-temporali. La comunità ha riconosciuto nella rappresentazione una simbologia che ha assicurato continuità alla percezione del Sé collettivo. L'identità del gruppo, rispetto al suo interno, trae forza dalla valorizzazione delle caratteristiche comuni e omologanti; rispetto all'esterno, ossia verso "gli altri", privilegia l'enfatizzazione delle differenze, determinando il concetto di estraneo.

I luoghi, invece, fungono da "album" della memoria. Partecipano alla vita collettiva, si modellano in base ad essa e, viceversa, divengono essi stessi agenti modellanti. Ricevono un investimento emotivo che può, all'occorrenza, facilitare la formazione e la rievocazione dei ricordi. Rivisitandoli o ripercorrendoli – anche solo nel pensiero – strade, rioni, quartieri possono far riaffiorare immagini lontane ma familiari. La memoria degli spazi vissuti (ovvero la replicazione sentimentale della città) assicura stabilità e continuità al gruppo alimentando l'illusione di rimanere sempre uguale a se stesso, nonostante il trascorrere del tempo.

«Quando un gruppo è inserito in una parte di spazio, lo trasforma a sua immagine, e nello stesso tempo si piega e si adatta alle cose materiali che gli oppongono resistenza. Si chiude nella cornice che ha costruito. L'immagine dell'ambiente esteriore e dei rapporti stabili che intrattiene con lui passa in primo piano nell'idea che si fa di sé stesso»¹⁷.

Tuttavia, i luoghi della neomelodia possono riferirsi anche a spazi immaginari, scaturire cioè direttamente dalla trasfigurazione di un sentimento persistente nella memoria del gruppo (topos) che lo produce e, perciò, resistente al cambiamento.

«Un ricordo collettivo – afferma Halbwachs nell'opera dedicata all'immaginario cristiano medievale – si trova ad avere un duplice oggetto: da un lato una realtà materiale, figura, monumento, luogo nello spazio, dall'altro un simbolo, cioè il significato spirituale che nello spirito di un gruppo si aggancia e si sovrappone a questa realtà»¹⁸.

Lo spazio collettivo è necessariamente nel tempo, in un tempo che, come la memoria, è declinato al plurale, contenitore, a sua volta, di ambienti «dove possiamo assegnare il posto a diversi avvenimenti passati, perché ciascuno di questi ha un

¹⁷ Halbwachs M., *La memoria collettiva*, op. cit., p. 217.

¹⁸ Halbwachs M., *Memorie di Terrasanta*, Arsenale, Venezia, 1988, p. 136.

significato in rapporto all'insieme. È questo significato che ritroviamo nell'insieme e questo si conserva perché la sua realtà non si confonde con le figure particolari e passeggiere che lo attraversano»¹⁹.

La canzone proietta l'identità della memoria collettiva sul contesto. Le attività umane (legali o illegali) sono collocate in spazi ben definiti. Gli avvenimenti, i racconti, le testimonianze e i protagonisti sono cristallizzanti in un universo simbolico che offre senso e fondamento al passato, al presente e al futuro della comunità alla quale si appartiene.

Luoghi (concreti e figurati), personaggi, oggetti ed eventi vengono caricati da un potere evocativo che assicura coesione e compattezza sociale. Diventano, così, «figure del ricordo, punti di riferimento fissi per la memoria attraverso i quali il presente si richiama al tempo passato [...] simboli, rappresentazioni culturali, in cui la realtà di un accadimento svolge un ruolo marginale, poiché ciò che è importante è appunto l'efficacia simbolica, la capacità di evocazione e di coesione che possiede un evento nella memoria. In questo senso si può affermare che le figure del ricordo sono delle finzioni: non sono finte o false, ma sono costruite»²⁰. A dette figure la memoria aggancia i ricordi fondanti, trasfigurati in mito.

Luoghi della memoria sono i vicoli e i quartieri di Napoli, la retorica dei guaglioni 'e miez 'a via, il carcere (spazio di edificazione e consolidamento di memorie collettive e forme identitarie di tipo distintivo), ma anche la famiglia, la mamma, la religione. Persino la camorra, parafrasando Pezzino, può diventare luogo della memoria perché «anche un valore negativo può rappresentare un fondamentale momento di costruzione identitaria, nella misura in cui esso sia utilizzato per rappresentare un simbolo di diversità rispetto a coloro sui quali quella negatività venga caricata come una colpa»²¹.

Anche i boss possono essere figure del ricordo, quando un sentimento comune, condizionato dallo stigma e da una falsa interpretazione della realtà, opera una trasfigurazione trasformandoli in dispensatori di giustizia e protettori dei più deboli o sacralizzandoli con un carattere d'onnipotenza. Camorristi coraggiosi e solidali con gli

¹⁹ Halbwachs M., *La memoria collettiva*, op. cit., p. 205.

²⁰ Fabietti U., Matera V., *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma, 2000, p. 92.

²¹ Pezzino P., *La mafia*, in Isnenghi M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 115.

amici e i bisognosi, latitanti innocenti, donne d'onore e killer stanchi d'ammazzare e nostalgici degli affetti popolano l'universo neomelodico. La celebrazione di valori negativi è un dato altrettanto fondante: legittima l'identità presente di una specifica comunità che, facendo leva su sentimenti melodrammatici, offre una giustificazione alla scelta criminale.

Si tratta di casi limite, appartenenti al genere malavitoso. Più spesso le figure del ricordo sono legate alla memoria delle cose, cioè agli oggetti d'uso quotidiano e personale, simboli che restituiscono il riflesso di un'immagine proiettata. «L'uomo è circondato di cose in cui investe le sue idee di funzionalità, comodità e bellezza, e dunque in certo qual senso anche se stesso. Gli oggetti, quindi, gli mandano di riflesso un'immagine di sé, gli ricordano se stesso, il suo passato, i suoi antenati, ecc. Il mondo concreto in cui egli vive è dotato di un indice temporale che rimanda, oltre che al presente, anche a diverse stratificazioni del passato»²².

Così, ad esempio, molti degli oggetti che dominano l'immaginario di un'ampia cerchia di consumatori (e che ricorrono nelle canzoni neomelodiche, come le auto di grossa cilindrata, le smart, le moto, gli abiti e gli accessori firmati e/o contraffatti, i cellulari, i personal computer e le abitazioni di lusso), in virtù della loro esibita connotazione di status symbol, diventano elementi costitutivi della memoria culturale, riempiono e ri-significano lo spazio virtuale o concreto occupato: «questo mondo concreto – fatto di utensili, mobili, ambienti, e della loro specifica disposizione [...] – è improntato socialmente; il valore di questi oggetti, il loro prezzo, il loro significato come status symbol sono fatti sociali»²³.

La canzone neomelodica è una struttura connettiva culturale che genera senso di appartenenza e comune sentire. Agisce da collante nei confronti delle fasce di ascoltatori rafforzandone l'identità.

Opera lungo due importanti direttrici: la dimensione sociale e quella temporale. La prima «lega l'uomo al suo prossimo creando, in quanto “universo simbolico” [...], uno spazio comune di esperienze, di attese e di azioni, il quale conferisce fiducia e

²² Assmann I., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997, p. XVI.

²³ Assmann I., *La memoria culturale*, op. cit., p. 14.

orientamento grazie alla sua forza legante e vincolante»²⁴. La seconda dispiega la sua azione attraverso il racconto e crea un ponte di raccordo tra il presente e il passato, «modellando e mantenendo attuali le esperienze e i ricordi fondanti e includendo le immagini e le storie di un altro tempo entro l'orizzonte sempre avanzante del presente, così da generare speranza e ricordo»²⁵.

Il pilastro di sostegno è la reiterazione della duplice dimensione socio-temporale. La ripetizione, con finalità simboliche, di luoghi, personaggi, eventi e oggetti serve ad adattare i ricordi ai cambiamenti, agli interessi e alle nuove sopravvenute esigenze del presente. Ma non tutto il passato viene ricordato, si trattiene solo la memoria di elementi significativi che generano una ritualità coerente.

«...i riti sono i canali, le “vene” in cui scorre il senso garante dell'identità: sono l'infrastruttura del sistema di identità [...]. Essi rendono partecipi coloro che vi intervengono del sapere rilevante ai fini dell'identità; tenendo in moto il “mondo”, essi istituiscono e riproducono l'identità del gruppo [...] I miti esprimono l'ordine, i riti lo riproducono»²⁶.

La musica, com'è noto, è una forma di trasmissione della memoria orale, poi anche scritta. In particolare, la canzone napoletana ricorre al dialetto (idioma “nazionale”) dando luogo ad un'alternanza di parole e immagini retoriche che assume la valenza dell'enunciazione rituale. La memoria non si fissa riproducendo i suoni del linguaggio, ma le immagini che prendono corpo dalle parole dialettali pregne di significato identitario. Si potrebbe dire che la canzone napoletana è connotata da una salienza, ossia una caratteristica in grado di mobilitare gli aspetti impliciti delle immagini, di riprodurre sinteticamente un concetto astratto mediante rappresentazioni verbali contro intuitive: immagini ad alto potenziale emotivo ed evocativo di sensi ulteriori rispetto a quello primitivo. Un immaginario ordinato e veicolato all'interno di un sistema di comunicazione, strettamente legato al contesto territoriale, che produce coerenza rituale.

La ripetizione fonetica di topos emblematici protegge il sapere condiviso, rinviando a una memoria culturale comune trasfigurata in mito sociale fondativo. Per certi versi la canzone napoletana ha il valore della cura psicanalitica. Una terapia della parola che

²⁴ Assmann I., *La memoria culturale*, op. cit., p. XII.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 111.

mira a provocare un'esperienza, rielaborando il lutto che il malato deve rivivere per dare senso al presente. Il popolo napoletano, cantando, resuscita il "trauma storico", attingendo alle immagini del passato, trasfigurato nel presente in un mito ideologico, sociale e individuale che lenisce il dolore con una *laudatio temporis acti*. Una genealogia che stabilisce rapporti di discendenza da un'origine nazionale, non rinnegata, sulla quale si edificano principi assoluti di identità civile, legittimità sociale, revanscismo economico e tutela del patrimonio culturale.

La trasposizione mitologica del canto deriva dalla confluenza tra memoria biografica e memoria fondante. La prima si riferisce ad eventi del passato recente, l'altra riguarda epoche remote; un tempo lontano assunto a stereotipo ancestrale. I ricordi biografici connotano la memoria della comunità e si conservano finché i suoi detentori (testimoni coevi) restano in vita. Si nutre di memorie organiche, di esperienze dirette e del sentito dire. Scaturisce dalla interazione quotidiana, informale, sociale e linguistica proveniente dalla prossimità residenziale.

La seconda appartiene alla dimensione culturale della memoria, la quale si condensa nelle figure del ricordo che interpretano il presente alla luce di un passato mitico, assoluto e carico di significato. Ha quindi una valenza istituzionale e un carattere sacro che predilige un canale celebrativo stabile e codificato (feste, cerimonie, riti collettivi).

Alla duplice confluenza si aggiunge un terzo affluente, esterno ma strettamente connesso, che tira in ballo il personaggio del cantante, la cui espressività ricade nell'ambito della memoria mimetica. L'agire copiando orienta l'apprendimento umano attraverso la mimesi di azioni, comportamenti e consuetudini. La memoria mimetica si esprime attraverso il corpo. Assorbe conoscenze e saperi, introiettati grazie all'osservazione dell'ambiente circostante e all'esperienza diretta, che ritornano, poi, in ogni suo movimento con naturalezza. «Il corpo è dotato di una grande capacità mimetica, è in grado di assorbire il sapere con i pori della propria pelle, "rubandolo con gli occhi", come quando si apprende un mestiere, sviluppando un'abilità incorporata in una sorta di "seconda natura"»²⁷. Questo genere di memoria connota fortemente i rituali identitari che si attivano con una gestualità delle mani, un'andatura particolare, un portamento del capo, una mimica del viso. Una comunicazione non verbale codificata

²⁷ Pizza G., *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Carocci, Roma, 2005, pp. 31, 32.

dalla “cultura del vicolo”, divenuta ampiamente nota ad un pubblico interclassista grazie alla teatralità della sceneggiata. Una connotazione estetica del cantante che riguarda, adeguata alla contemporaneità, anche l’evoluzione neomelodica.

La memoria è solo una faccia della medaglia identitaria, l’altra è l’oblio. «Tutti i fenomeni di memoria sono frutto di un’attività che consiste nell’assumere determinati elementi caricandoli di un preciso significato simbolico e, al contempo, nella rimozione di altri elementi dallo scenario che si vuole rappresentare. Indipendentemente da ciò che è fatto oggetto di memoria, quest’ultimo è articolato a partire dall’interrelazione di ricordo e oblio»²⁸.

Nel lungo fluire della canzone napoletana (tra permanenze e innovazioni) l’oblio ha addensato tre figure retoriche, coniugando passato, presente e futuro sia in senso individuale, sia in senso sociale. La prima è il ritorno: ritrovare un passato perduto dimenticando il presente. La seconda è la sospensione: ritrovare il presente, separandolo provvisoriamente dal passato e dal futuro. La terza è il cominciamento o ricominciamento: ritrovare il futuro dimenticando il passato per rigenerarlo. Pur nella diversità di generi, stratificatisi in oltre un secolo di composizioni musicali (classica, leggera, folk, pop, blues, jazz, neomelodica), la canzone napoletana ha intrecciato, integrato e sincronizzato le tre figure in un amalgama inscindibile assumendo contemporaneamente la forma del ritorno, della sospensione e del ricominciamento individuale e sociale.

Tuttavia, come la psicanalisi insegna, i sentimenti rimossi, tanto dalla coscienza personale quanto da quella collettiva, non scompaiono del tutto, non restano inattivi. Si inabissano nel fondo, continuando ad agire e a produrre effetti patologici nel tessuto comunitario. Ciò è particolarmente vero nel caso dei crimini di guerra, il cui occultamento può avere effetti devastanti non solo per le vittime, ma anche per il gruppo che se ne è reso responsabile. Rimosso, il ricordo del crimine non scompare dalla coscienza della comunità, piuttosto diventa un “ricordo fantasma” che sussiste nella memoria come un oggetto dimenticato. Una pianta estirpata le cui radici rimangono nel terreno. Il ricordo permane sotto forma di mancanza, di perdita, agitando

²⁸ Fabietti U., Matera V., *Memorie e identità*, op. cit., p. 14.

il desiderio di riscoprire il passato occultato. Allo stesso tempo rimosso e conservato, il ricordo che riaffiora può scatenare una carica distruttrice²⁹.

L'oblio, allora, in quanto meccanismo di difesa generato dal dolore, dalla paura e dalla rabbia, si traduce nella negazione delle emozioni, razionalizzando il sentimento.

Dagli studi sul psichismo mafioso³⁰ è emerso, per esempio, che i soggetti entrati in contatto con la criminalità organizzata «evitano di soffermarsi sull'angoscia che può emergere dalla percezione di un pericolo»³¹. La paura è una condizione "da rispettare", rivelatrice di una minaccia, che va gestita fino in fondo. La razionalizzazione si esprime anche nel giustificazionismo delle azioni criminali compiute da boss, affiliati e *guaglioni 'e miez 'a via* che dominano il sottogenere malavitoso della scena neomelodica. I protagonisti di questo mondo, proprio come hanno dimostrato le ricerche, presentano manifestazioni di tipo nevrotico, legate a disturbi d'ansia, ma anche problematiche di personalità e dipendenza da sostanze. In molti testi e video affiora la paura ma si ottunde la negazione della rabbia, incanalata verso la violenza e la sopraffazione del nemico (sbirri, pentiti, traditori). La negazione riguarda il disconoscimento dell'avversario e la pietà per le vittime di reati mafiosi. Eppure dietro tanta protervia si cela la fragilità del criminale e del suo tessuto familiare. Così provano paura il killer, *'e guaglioni 'e miez a via, 'e mugliere 'e miez a via*, i latitanti e i loro parenti, ma anche il camorrista che, giorno dopo giorno, *rischia 'a vita e 'a libertà*. L'oblio caratterizza l'universo mafioso musicale creando un presente atemporale a ruoli invertiti: «tutto si trasforma paradossalmente nel contrario di tutto. I criminali sono presentati come vittime o come eroi; gli uomini di legge come criminali; pentiti e collaboratori di giustizia sono spie, carogne o infami [...] sembra di trovarsi coinvolti in un macabro gioco di ruolo, in cui non è più l'uomo a determinare il tempo e la storia, bensì un'entità metatemporale, la cui nascita si perde nei secoli, e che non ha altro scopo che quello di garantire l'eternità della sua stessa sopravvivenza»³².

L'alternarsi della memoria e dell'oblio, nella canzone neomelodica, è la manifestazione ingannevole di un complesso di superiorità che vuole nascondere la

²⁹ Kattan E., *Il dovere della memoria*, Ipermedium, Napoli, 2004, p. 119.

³⁰ Gli studi sono condotti dal prof. Girolamo Lo Verso e dalla squadra di ricerca del Dipartimento di psicologia presso l'Università degli Studi di Palermo.

³¹ Giordana C., *Studi psicologico-clinici sulla psicologia mafiosa*, [Rivista di psicologia clinica](#).

³² Viscone F., *La globalizzazione delle cattive idee. Mafia, musica, mass media*, Rubbettino, 2005, pp. 31, 32.

frammentazione dell'identità collettiva. La causa, secondo Paul Ricoeur, è da ricercare in un rapporto triangolare: il tempo, gli altri e la "violenza fondatrice". Quando un'identità cerca, in maniera illusoria, di mantenersi uguale a se stessa, senza fare i conti con la propria coscienza, lo scorrere del tempo può rappresentare una minaccia inducendola a scegliere la deriva della rigidità in luogo di una rassicurante flessibilità³³.

Il pericolo non nasce dal confronto con se stessi, ma da quello con gli altri. La diversità viene vissuta come fattore lesivo dell'identità, fonte di disagio e mortificazione che può divenire ragione di intolleranza e persino di odio, trasformando il vicino in un potenziale nemico. Le umiliazioni, reali o immaginarie, alla stima di sé, sotto i colpi dell'alterità mal tollerata, fanno virare il rapporto con l'altro dall'accoglienza al rifiuto³⁴. Ciò accade quando la comunità è suggestionata dall'eredità della "violenza fondatrice". La celebrazione degli eventi fondativi viene vissuta come un'esaltazione delle azioni di conquista legittimate dallo Stato unitario. I medesimi episodi significano per gli uni la gloria, per gli altri l'umiliazione³⁵. La sensazione è che le istituzioni abbiano distorto il passato avvalendosi di accurate strategie selettive, finalizzate alla propagazione di amnesie collettive.

La prima è sicuramente il mancato riconoscimento, da parte dello Stato, di determinati avvenimenti trascorsi: eventuali crimini dei quali si sia macchiato in passato. Piuttosto che predicare la necessità di una rappacificazione si è preferito negare la realtà dei fatti. La seconda è l'occultamento di atti ingloriosi per ridimensionare la portata dell'accadimento, svalutandone il valore storico. La terza è lo sviamento della memoria da eventi tragici o problematici per reindirizzarla verso avvenimenti innocui.

L'abuso di oblio, rispetto all'altro e alla violenza fondatrice, è riscontrabile anche nelle strategie di negazione e svalutazione operate dalla criminalità mafiosa. Nella musica neomelodica di stampo criminale da un lato si esplicita un accostamento arbitrario della cultura mafiosa a quella tradizionale, esaltando i valori della virilità, del rispetto e dell'onore; dall'altro si oscura la faccia brutale e devastatrice dell'organizzazione, puntando sulla tutela dei più deboli. Scrive la sociologa Renate Siebert: «Molta parte del linguaggio dei segni, dei gesti mafiosi ha radice nella cultura

³³ Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 117.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 118.

popolare, come altrettanto è certo che tutto ciò viene messo al servizio di un disegno criminoso altamente razionale rispetto ai suoi fini [...] Attingendo ideologicamente al passato, legittimando il proprio operare attraverso il ricorso ai codici tradizionali, la mafia riesce a stendere un velo sulle proprie caratteristiche più significative, più profondamente avverse alla cultura popolare»³⁶.

L'identità, dunque, essendo fondata sulla diade memoria-oblio volge intrinsecamente lo sguardo al passato. Ogni forma di autocoscienza, individuale o collettiva, non è una riflessione sull'attimo presente, ma verso il tempo trascorso. È un'osservazione su chi siamo stati, magari anche fino all'istante precedente³⁷.

Non bisogna dimenticare, però, che l'identità non è un'entità definibile. È un elemento fluido, dai significati molteplici, in continuo divenire e suscettibile di cambiamenti, di manipolazioni e di interventi strumentali. L'uso pubblico della storia ha mostrato come sia possibile creare identità fittizie, costruite per perseguire finalità ideologiche e/o razziali. Anche la napoletanità è un'identità artefatta che si è radicata nell'opposizione di due coppie di contrari (come siamo – come ci rappresentiamo; come ci rappresentano – come vorremmo essere), due di contraddittori (come siamo – come vorremmo essere; come ci rappresentiamo – come ci rappresentano), due di complementari (come siamo – come ci rappresentano; come ci rappresentiamo – come vorremmo essere). «Sono tutti elementi di una struttura che in quanto tale ciascuno determina ed è determinato dagli altri. Basta considerarli partitamente per rendersi conto di come essi siano permanentemente interrelati, producendo luoghi comuni, o meglio mostri ideologici quali negritudine, sicilitudine e in ispecie sardità»³⁸, o napoletanità, appunto. L'inglobamento di questo artificio nella canzone neomelodica ha innescato la carica mitopoietica dell'identità collettiva, un noi in quanto napoletani. Una «coscienza dell'appartenenza sociale... [che] si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comune, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune o, con

³⁶ Siebert R., *Le donne, la mafia*, Il Saggiatore, Milano, 1994, pp. 36, 37.

³⁷ Jervis G., *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 106.

³⁸ Buttitta A., *Prefazione*, in Paulis S., *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Edes, Sassari, 2006, pp. 43, 44.

una formulazione più generale, attraverso l'impiego di un sistema simbolico comune»³⁹.

La ritualità coerente, scatenata da memoria e oblio a tutela dell'immaginario napoletano, ha dato origine ad un costrutto musicale che induce i membri di questa comunità a percepirsi come un raggruppamento di tipo naturale e a credere in un'identità collettiva legata alla discendenza, al sangue, al territorio, alla lingua. Come suggerisce Carlo Tullio Altan si tratta di una trasfigurazione della memoria storica come celebrazione del passato comune (*epos*) e della sacralizzazione del complesso istituzionale e normativo (religioso e etico) che è alla base di una comune solidarietà sociale (*ethos*)⁴⁰.

L'identità così intesa ha subito un processo di reificazione: è stata scissa dalla comunità originaria, proiettata al suo esterno e concepita come una caratteristica distintiva. È stata enfatizzata rispetto agli altri gruppi (reificazione esterna), ma anche verso se stessi (reificazione interna), ritenendola immutabile, nell'illusione di sottrarla al fluire del Tempo e, perciò, al cambiamento. Un'identità etnocentrica sviluppatasi in un contesto oppositivo, cioè nel conflitto tra gruppi che ricorrono al fattore identitario sia come elemento di coesione interna, sia come strumento di resistenza o di aggressione. La canzone è assurta a fattore primario di riconoscimento di sé e degli "altri". Un confine oltre il quale scattano dinamiche di inclusione o di esclusione a sostegno della memoria etnica, ossia dell'insieme di «simboli evocatori dell'appartenenza comune [...] quel complesso di rappresentazioni che vengono attivate dove c'è una volontà di stabilire una differenza tra sé e gli altri, quando i gruppi emergono come "agenti intenzionali" in vista di un fine, di solito di tipo politico»⁴¹.

È questa l'occasione che provoca l'incontro tra identità camorristica e identità para-etnica della napoletanità. Entrambe sono reificate, si formano in contesti oppositivi, sono attraversate da dinamiche di distinzione e di esclusione e contraddistinte dalla «sovrapposizione dell'identità 'Io' con l'identità 'Noi'»⁴².

Come è potuto accadere? È vero nella storia della canzone italiana ci sono diversi filoni regionali che raccontano ambienti e personaggi della malavita, ma il sottogenere

³⁹ Assmann I., *La memoria culturale*, op. cit., p. 100.

⁴⁰ Fabietti U., Matera V., *Memorie e identità*, op. cit., p. 155.

⁴¹ *Ivi*, p. 154, 155.

⁴² Giorgi A., *Oltre il pensare mafioso*, [Rivista di psicologia clinica](#).

criminale neomelodico è qualcosa di diverso, una vera e propria epopea della camorra, priva di riferimenti autoriali nella cultura alta. È necessario, allora, tornare indietro per comprendere i meccanismi conflittuali fondativi di un'identità piegata alle esigenze di un revisionismo storico antiunitario. Si guarda indietro per ricordare e rimuovere. Un ricominciamento ciclico involutivo, agevolato dalla perdita di autorevolezza dello Stato nazionale, compreso, ai due estremi, dalla globalizzazione e da localismi irrazionali. Si ritorna alle azioni militari di conquista o ai processi migratori, e di contro si esalta il consenso sociale e il potere economico della camorra, per giustificare l'instabilità e la frammentazione della comunità. Si nega, dunque, l'acculturazione italiana, ovvero la «“macroidentità” etnopolitica»⁴³ che ha costruito, al di sopra delle formazioni spontanee della socializzazione umana, un universo simbolico, altrettanto ampio e vincolante, di integrazione nazionale. Nell'analisi pluricodiale della neomelodia è possibile cogliere l'orgoglio di una cultura minoritaria che ha trasformato i difetti di integrazione in resistenza accentuando i propri tratti distintivi contro ogni uniformazione egemone. Il “trauma storico” riemerge nei contesti socioculturali marginali sotto forma di resistenza centrifuga contribuendo ad alimentare una controidentità locale. L'opposizione culturale non si traduce in atti di pura violenza ma dà corso a forme di dissenso, strumentali e riprovevoli, che la sublimano e la giustificano in una realtà fantasmagorica, così come emerge nelle canzoni neomelodiche e nel sottogenere criminale.

Bibliografia

- Aprile P., *Terroni. Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero meridionali*, Piemme, Milano, 2010;
- Arias Montoya L. O., Fernandez Velasquez J. A., *El narcocorrido en Mexico*, “Cultura y Droga”, n. 14, 2009;
- Assmann J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997;

⁴³ Assmann I., *La memoria culturale*, op. cit., p. 116.

- Astorga L., *Corridos de traficantes y censura*, "Region y Sociedad", a. XVII, n. 32, Colegio de Sonora, Sonora (Mex), 2005;
- Augé M., *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, Milano, 2000;
- Bauman Z., *Capitalismo parassitario*, Laterza, Roma-Bari, 2009;
- Bauman Z., *Fiducia e paura nelle città*, Bruno Mondadori, Milano, 2005;
- Bauman Z., *Paura liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2006;
- Bauman Z., *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari, 2004;
- Bauman Z., *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari, 2007;
- Beith M., *L'ultimo narco*, Il Saggiatore, Milano, 2010;
- Bernieri C. (a cura di), *Non sparate sul cantautore*, Mazzotta, Milano, 1978;
- Candau J., *La memoria e l'identità*, Ipermedium libri, Napoli, 2002;
- Cicone E., Forgione F., Sales I., (a cura di) *Atlante delle mafie*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2012;
- Crupi P., *Conversazioni di letteratura calabrese dalle origini ai nostri dì*, Luigi Pellegrini ed., Cosenza 2007;
- Davis M., *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano, 2006;
- Di Fiore G., *La camorra e le sue storie*, Utet, Torino, 2005;
- Di Giacomo S., *Gli sfregi di Napoli*, Greco G. (a cura di), Liguori Editore, Napoli, 2005;
- Fabietti U. - Matera V., *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi ed., Roma, 2000;
- Fabietti U., *Elementi di antropologia culturale*, Mondadori, Milano, 2004;
- Falsapenna F., *Atmosfere neomelodiche. Una prima riflessione antipologica sul ruolo della musica neomelodica nella fissazione di una memoria e di un immaginario malavitoso del Sud Italia*, Tesi di laurea, Università Sapienza, Roma, A.A. 2012-2013
- Ferrarotti F., *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Liguori editore, Napoli, 1996;
- Giorgi A., Giunta S., Coppola E., Lo Verso G., *Territori in controllo. Ricerche psicologiche sul fenomeno mafioso*, Franco Angeli, Milano, 2009
- Grossberg L. *Saggi sui cultural studies. Media, rock, giovani*, Liguori editore, Napoli, 2002;
- Hagedorn J. M., *Un mondo di gang. Giovani armati e cultura gangsta*, XL, Roma 2011;
- Halbwachs M., *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli-Los Angeles, 1997;
- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, ed. Unicopli, Milano, 1987;
- Halbwachs M., *Memorie di Terrasanta*, Arsenale ed., Venezia, 1988;
- Hebdige D., *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa&Nolan, Milano, 2008;
- Isnenghi M., *I luoghi della Memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 2010;

- Jervis G., *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Feltrinelli, Milano, 1997;
- Kattan E., *Il dovere della memoria*, Ipermedium libri, Napoli, 2004;
- Leo G. (a cura di), *Id-entità mediterranee, psicoanalisi e luoghi della memoria*, Frenis Zero, Lecce, 2012;
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale. Dai sistemi del linguaggio alle società umane*, Il Saggiatore, Milano, 1990 [1964];
- Lévi-Strauss C., *L'identità*, Sellerio, Palermo, 1996;
- Lo Coco, G., Lo Verso, G., *La cura relazionale. Disturbo psichico e guarigione nelle terapie di gruppo*, Raffaello Cortina, Milano, 2006
- Lo Verso G. (a cura di), *La mafia dentro. Psicologia e psicopatologia di un fondamentalismo*, FrancoAngeli, Milano, 1998
- Lo Verso G., *Come cambia la mafia. Esperienze giudiziarie e psicoterapeutiche in un paese che cambia*, FrancoAngeli, Milano, 1999
- Lo Verso G., Lo Coco G., Mistretta S., Zizzo G., *Come cambia la mafia*, FrancoAngeli, Milano, 1999
- Lo Verso, G., Ferraro, A. M., *Disidentità e dintorni. Reti smagliate e destino della soggettualità oggi*, FrancoAngeli, Milano, 2007
- Paulis S., *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Edes, Sassari, 2006;
- Pittari C., *La storia della canzone napoletana, dalle origini all'epoca d'oro*, Baldini Castaldi Dalai, Milano, 2004;
- Quinodoz J.M., *Leggere Freud. Scoperta cronologica dell'opera di Freud*, Borla, Roma, 2005;
- Ramirez-Pimienta J. C., *En torno al primer corrido: arqueologia del cancionero de las drogas*, "Contracorriente", vol. 7, n. 3, 2010;
- Ravveduto, M., *Napoli...Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Liguori, Napoli, 2007;
- Ricoeur P., *La memoria, la storia e l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003;
- Rodríguez C., *Contacto en Italia*, Debate, Chapultepec Morales (Mex), 2009;
- Sales. I., *Le strade della violenza, ancora del mediterraneo*, Napoli, 2006;
- Schacter D., *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Einaudi, Torino, 1996;
- Schacter D., *Il fragile potere della memoria. Come la mente dimentica e ricorda*, Mondadori, Milano, 2001;
- Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004;

- Viscone F., *La globalizzazione delle cattive idee. Mafia, musica, mass media*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2005;
- Wallace D. F., Costello M., *Il rap spiegato ai bianchi*, Minimum fax, Roma, 2000;
- Zikkurat E., Capuano F., *Storia sociale della canzone napoletana*, Luca Torre Editore, Napoli, 1999.

E si nun canto moro.

L'industria della musica neomelodica a Napoli

di MARIANO CAIAFA

Questo lavoro si occupa di musica neomelodica. In particolare, esso intende soffermarsi sul funzionamento dei meccanismi produttivi che stanno alla base dello sviluppo e della proliferazione dell'(anti) industria discografica che fa perno sulla nuova canzone melodica napoletana e sui suoi interpreti. Il lavoro è stato svolto tramite la fusione di tre diverse prospettive, una storica, una teorica ed una empirica, perseguite attraverso diverse modalità di indagine che hanno combinato tra loro la ricerca sul campo, la ricerca attraverso le fonti bibliografiche a disposizione e l'esperienza diretta all'interno dei meccanismi industriali in atto nel settore.

1. Neomelodico: come venne al mondo

La prima difficoltà da affrontare è stata quella di trovare una definizione univoca del termine “neomelodico” che tenesse conto della molteplicità storica, musicale, industriale e *cross-mediale* del lemma. Il primo a parlare di musica “neomelodica” è stato Pepe Aiello. In un suo breve saggio del 1993 (Aiello et al., 1997), lo studioso tenta una prima definizione del termine che porta con sé una serie di spunti fondamentali che aiutano a chiarificarne l'ambito di riferimento:

- Una localizzazione precisa: canzone melodica napoletana;
- Una distinzione temporale: si parla di nuova canzone melodica napoletana, ciò implica che se esiste un neomelodico deve esistere un veteromelodico;

- Una distinzione di preferenze estetiche: c'è chi ascolta questa musica e chi no, ma anche chi non ascolta questa musica è in grado di etichettarla precisamente secondo almeno due coordinate: il luogo (Napoli) e lo stile (alla Nino D'Angelo);
- Una precisa collocazione sociale degli ascoltatori: le classi popolari. Quelli che non la ascoltano, ma che la riconoscono provengono da classi sociali più alte.

A questi punti si deve aggiungere una precisazione che forse, per Aiello, pare scontata: la canzone neomelodica nasce da Napoli per i napoletani. La sua escalation a livello nazionale, così come la popolarità in altre zone d'Italia, sono fenomeni accaduti successivamente e guidati da fermenti che poco o nulla hanno a che vedere con la specificità che lega la città partenopea alla sua musica ma che, invece, hanno a che fare molto con la nota di folklore o ironica.

Dunque, quando si parla di musica neomelodica si intende:

- un genere musicale;
- che segue la tradizione musicale partenopea;
- concepito per il mercato musicale campano (napoletano nella fattispecie);
- animato da persone (cantanti, autori, arrangiatori, produttori) che in gran parte provengono dalla Campania;

ed eventualmente,

- una musica apprezzata soprattutto nei quartieri popolari della metropoli campana;
- che svolge all'interno della città il ruolo di marchio ideologico dell'appartenenza al suo nucleo sociale, e, all'esterno, di segno di riconoscimento geografico dei suoi abitanti, dei loro gusti, delle loro attività.

È possibile guardare allo sviluppo della canzone neomelodica come al punto terminale del cammino di rigenerazione allegorica, intesa alla maniera di Benjamin, del sostrato ideologico proprio di forme di spettacolo popolari tipicamente fruite dal sottoproletariato napoletano durante tutto il XX secolo, in particolare della sceneggiata e della macchietta. Secondo lo studioso americano Jason Alastair Pine (Pine, 2005), infatti, la musica neomelodica si inserirebbe come atto di rinnovamento del defunto potere allegorico della sceneggiata. In effetti, la sceneggiata può essere pensata, seguendo Walter Benjamin, nei termini di uno spettacolo allegorico vicino a quello barocco e questo per la sua tipicità ricorrente fatta di trame e personaggi che virtualmente sono sempre gli stessi e che realizzerebbero quella "convenzione

dell'espressione" (Benjamin, 1971:81) base per l'espressione di un sostrato allegorico. Capire la forza allegorica della sceneggiata vuol dire, però, comprenderne anche l'altra faccia, e cioè il suo progressivo svuotarsi di senso, ed il conseguente passaggio obbligato verso nuove forme estetiche che rappresentino iconicamente i sentimenti della società in cui nascono. Lo stesso Benjamin, infatti, sottolinea (*Ivi*: 181) come l'allegoria, trattandosi di una costruzione elevata a partire da frammenti della vita quotidiana e terminata su un piano molto più elevato di quello dell'ordinario, sia evidentemente soggetta al declino. Il cambiamento dei codici comportamentali del vicolo ha, quindi, aiutato la perdita di impatto dello spettacolo nei confronti del suo pubblico tradizionale. A riprendere il potere allegorico della "trasfigurazione" dei codici che governano la realtà quotidiana delle masse napoletane su piani più elevati ci penserebbe oggi, secondo Pine (2005: 62), l'estetica della canzone neomelodica, che così andrebbe ad occupare il posto ideologico che prima spettava alla sceneggiata.

La sceneggiata, però, è stata una forma di spettacolo sommersa, meglio dire dimenticata, per decenni, forse perché troppo legata al popolo e poco "intellettuale". Differentemente, quella che è stata sempre considerata la musica napoletana "mainstream", dopo l'età dell'oro vissuta a cavallo tra Ottocento e Novecento, ha continuato il suo percorso con una serie di cantanti normalmente esposti al pubblico radio-televisivo, tramite eventi come il talvolta rimpianto Festival di Napoli, e legati all'industria discografica nazionale. È anche grazie al Festival che furono lanciati giovani interpreti della tradizione musicale napoletana che secondo Vacalebre (1999) andrebbero a costituire, insieme ai divi della sceneggiata, la schiera dei veteromelodici. Lo stesso *Ciro Ricci* (*Carratelli et al.*, 1997), star della musica neomelodica della seconda metà degli anni Novanta, mette in relazione, tramite il suo nome d'arte, l'attività di cantante "neomelodico" con uno degli interpreti storici della canzone festivaliera, *Franco Ricci*.

Ma quando i veteromelodici diventano neomelodici? Nella definizione di neomelodico data da *Aiello* si parla di *Nino D'Angelo* e delle sue canzoni nelle forme di un elemento caratterizzante del genere e del suo sviluppo. Senza dubbio è possibile affermare che *Nino D'Angelo* con la sua carriera rappresenti il punto di svolta tra veteromelodici e neomelodici, come se fosse un anello che lega la prosecuzione della musica popolare napoletana tra diverse modalità di concezione della produzione e della

distribuzione del prodotto discografico, oltre a rappresentare uno dei primi esempi, insieme forse solo a Mario Merola, di artista la cui produzione multimediale (musica, cinema, televisione) abbia riscosso un successo continuativo a livello campano e nazionale. In effetti, quando si parla di Nino D'Angelo come del maggiore ispiratore del movimento dei neomelodici lo si fa tenendo presenti, d'accordo con Jason Pine (2005: p.71), due elementi: il legame con la tradizione canora e la capacità di organizzazione economica dell'impresa musicale sorta attorno al suo nome che ha promosso Nino facendolo diventare un divo nazionale attraverso, non solo i tradizionali circuiti radiofonici e discografici, ma utilizzando anche cinema e televisione.

2. Musica, comunità, industria

Ad ogni modo, cercare le motivazioni del successo della musica neomelodica a Napoli significa anche comprendere i meccanismi sociali alla base di un'industria che nasce e prospera in sintonia continua con certi valori che sono largamente condivisi tra chi produce questa musica e chi l'ascolta. È possibile, in un certo senso, ipotizzare che le canzoni neomelodiche rappresentino una sorta particolare di bene comune il cui valore, oltre a quello meramente economico, si esplica in una dimensione di affermazione estetico-musicale dell'identità condivisa dell'essere napoletani. Così come succede per il particolare groove della musica dei Kaluli, secondo il noto lavoro etnografico di Steven Feld (1988), la musica neomelodica rappresenterebbe un'icona del legame di condivisione dei valori tipico di una comunità. Seguendo questa traccia, sembrerebbe evidente che così come la sceneggiata si poneva nella forma di un'allegoria dei rapporti di forza tra la legge del vicolo e la Legge ufficiale, l'odierna musica neomelodica, sua diretta discendente e parimenti connessa alla sensibilità quotidiana del popolo napoletano, costituirebbe, per dirla con De Certeau (2001), un riflesso delle particolari tattiche di vita quotidiana adottate dagli abitanti della città. A questo punto si può affermare che il complesso delle forme estetiche, poetiche e musicali, delle sensibilità e degli interessi economici che stanno alla base del prolifico successo della musica neomelodica costituiscano l'indizio di un fenomeno più ampio

che porterebbe a identificare l'insieme dei napoletani, indifferentemente da qualsiasi distinzione, con quella che si potrebbe chiamare una comunità affettiva.

Il concetto di comunità affettiva si fonda sull'esistenza di comunità in cui singoli membri sono reciprocamente connessi non esclusivamente sulla base di legami di natura economica-commerciale ma anche sulla base di legami di natura morale-estetica. Robert Paul Wolff (1968: 185) definisce i contenuti del legame sociale tipico della comunità affettiva (*affective community*) distinguendoli rispetto a quelli tipici del legame fondante una comunità razionale (*rational community*), come se esistesse una dicotomia di base nella coscienza dell'azione collettiva, differentemente se questa sia orientata alla condivisione di valori culturali, ed in questo senso anche di operazioni a carattere estetico, o se sia legata al momento della decisione razionale e dell'azione sociale. Partendo dal fatto che si ha comunità quando si ha la consapevolezza reciproca del proprio esistere, nelle parole di Wolff in una comunità affettiva questa consapevolezza consiste nella reciproca coscienza di una cultura condivisa il cui il "prodotto" ha un valore di interesse pubblico. Ma non basta, Wolff sottolinea (*Ivi*: 187) anche come scoprire questa condivisione attraverso l'interazione sociale rappresenti un'importante forma di piacere per coloro che, all'interno della comunità, esperiscono lo scambio culturale affettivo e questo perché tutto ciò che rende palese la condivisione affermerebbe la mutua riconoscenza di un patrimonio comune.

Ma non è possibile parlare di società esclusivamente nei termini di una comunità affettiva, nel senso che la stessa comunità affettiva è di per sé naturalmente produttiva. Con la teoria dell'alienazione, Marx ha mostrato, infatti, che l'uomo è naturalmente una creatura produttiva, il che, secondo Wolff (*Ivi*: 188), porta ad una naturale implementazione di un versante produttivo della comunità, oltre a quello affettivo. A questo punto, nulla vieta di pensare che la produzione in società i cui legami sociali siamo impostati in questo modo, non possa essere anche culturale ed il suo prodotto non possa contenere un valore non solo meramente economico. Tornando ai neomelodici, considerando la particolarità del successo della loro musica e il valore di rinforzo identitario contenuto in essa, a questo punto non è impossibile pensare che ogni singola canzone possa essere considerata una merce pubblica, un bene comune, proprio di una comunità che tramite questa mercanteggia il proprio senso identitario e la profondità dei propri legami sociali. E questo potrebbe valere anche in chi questi prodotti li nega, i ceti

benestanti e istruiti della città di Napoli, decidendo, come dice Aiello (1997), di renderli inesistenti pur conoscendoli e riconoscendoli in un certo senso propri.

Italo Pardo (1996), nel suo studio etnografico sulla realtà delle classi basse napoletane, afferma che è tipico, all'interno dei rapporti sociali e commerciali stabiliti tra i napoletani, esprimere i grovigli relazionali affettivi, morali ed economici nella forma di diverse performances tra cui il canto. Pardo osserva con perizia le pratiche morali ed economiche del ceto basso della città di Napoli con lo scopo di tirare fuori quello che ritiene essere il carattere mercenario, fatalista e subalterno solitamente attribuito ai napoletani. Su base economica lo studioso americano tenta di provare la sua tesi mediante la constatazione dell'uso inappropriato, da parte dell'imprenditoria locale, del modello economico di mercato tipico della civiltà occidentale basato sul valore assoluto del denaro e della competizione. Partendo da una riflessione fatta da Lewis nel 1956, per cui qualsiasi deformazione del modello basato sulla nozione di scelta razionale e sulla distinzione tra interesse e disinteresse viene identificata come l'espressione di una cultura della povertà, il modello economico tipico dell'impresa partenopea viene definito da Pardo con i termini informale e irrazionale. Secondo lo studioso americano, infatti, il sistema economico tipico dell'imprenditoria del Sud Italia prevedrebbe, al posto dell'unico valore assoluto del denaro, l'inserimento di una serie di valori culturali relativi trasmessi a mezzo linguistico che altererebbero il suo equilibrio e inficerebbero la teoria della scelta così come la pratica della concorrenza, rendendo le condotte degli attori "irrazionali" perché non orientate ai fini tipici dell'economia di mercato. Pardo argomenta, infatti, che dalla parte dell'economia informale le nozioni di valore, utilità e profitto hanno un significato più flessibile, che le porta a sfociare nel non-monetario e nel non-prestigioso (Ivi: 10). Se questo è vero, l'intero sistema imprenditoriale che nasce e si sviluppa in questo clima è irrazionale, soprattutto nel senso di un sovvertimento delle regole del mercato economico. Ricordando quanto si è precedentemente concluso, cioè che il bene comune prodotto dalla comunità affettiva ha in sé valori che vanno ben oltre quello monetario e che si attestano all'interno della sfera della rappresentazione ideologica dell'identità condivisa, è possibile affermare che l'industria della musica neomelodica, emblema napoletano di questa produzione particolare, può essere definita nei termini di una "*anti-industria*" o di una "*industria informale*".

A questo punto, appare chiaro che l'ordinario scambio di beni materiali tra gli individui appartenenti alle classi popolari napoletane contiene una serie di significati sociali e personali che si legano direttamente alle dimensioni del sentimento, dell'auto-rappresentazione e dell'immagine morale, per cui la distinzione tra un buon prodotto e un cattivo prodotto non è strettamente governata da valori monetari e neanche dalla competizione, ma da altri elementi, fortemente condizionati dall'identità culturale condivisa. Stanti così le cose, d'accordo con quanto afferma Rossi-Landi (Ponzio, 7-2004) riguardo al rapporto tra produzione materiale e produzione linguistica, si può dire che questa merce oltre ad essere frutto del lavoro, tradizionalmente inteso, di chi la produce, mostra anche un surplus di natura linguistica, derivante dall'intenso lavoro linguistico eseguito dall'insieme delle parti della comunità affettiva in cui questa musica prende materialmente vita e in cui viene materialmente consumata. Tutto questo implica che l'evidenza e l'abbondanza del lavoro linguistico accrescono il valore (non materiale) di questa merce rendendola molto appetibile presso i suoi fruitori abituali, allo stesso modo, però, ne accrescono la deprecabilità presso l'altra parte della comunità, che pure la riconosce e la utilizza, in negativo, per definire la propria identità. Passati questi assunti, è possibile definire la musica neomelodica come un vero e proprio artefatto linguistico, ovvero come una merce che oltre alla sua essenza meramente materiale contiene in sé la traccia evidente del sistema di "modellizzazione" del mondo adottato dai suoi creatori e condiviso dai suoi fruitori.

Alla fine di questo lungo excursus teorico sulla natura di merce culturale della musica neomelodica è possibile definire con più accuratezza l'essenza di questo prodotto peculiare:

- La musica neomelodica è uno dei beni della comunità affettiva che si riconosce in essa, indipendentemente dalla positività o negatività del giudizio estetico espresso a proposito, e in questo senso costituisce un mezzo ideologico che aiuta a definire la "napoletanità";
- L'apparato economico che sottostà al meccanismo della sua produzione-diffusione adotta condotte economiche non tradizionali, legate alla peculiarità delle regole morali della comunità. In questo senso è un'anti-industria;

- Tramite il mercanteggio dell'ideologico senso di appartenenza alla comunità affettiva, questa industria produce essenzialmente due merci che hanno il valore di bene comune, in quanto riconosciute dall'intera comunità:
 - Canzoni;
 - Cantanti, ovvero divi.
- L'apparato culturale in cui si iscrivono i suoi riferimenti di merce musicale costituisce un puntuale rovesciamento degli stereotipi della cultura "mainstream". In questo senso è un'anti-cultura;
- Nonostante questo, resiste e conquista, grazie anche ad una aggressiva condotta imprenditoriale, una visibilità sempre maggiore sfruttando diversi mezzi di comunicazione, riuscendo a produrre centinaia di divi e canzoni ogni anno. In questo senso è un'industria *aggressiva e multimediale*.

3. L'indagine

Per dare una fotografia dello stato attuale dei rapporti tra le professionalità coinvolte nel settore è stata svolta un'indagine di tipo qualitativo basata su interviste in profondità somministrate ad un campione di tredici persone di cui nove svolgono l'attività di cantante in maniera professionale (cioè interpretano canzoni per produrre incisioni discografiche) e quattro quella di produttore (ovvero sono coinvolte nel processo di produzione e promozione di dischi e cantanti). A partire da due questionari diversi, secondo la categoria "cantante" e "produttore", sono stati condotti dei colloqui che hanno affrontato, divergendo o meno dal questionario, i diversi aspetti della realtà lavorativa di queste persone.

Innanzitutto, ci si è chiesti quali sono le motivazioni che hanno spinto gli intervistati a scegliere il mestiere di cantante e di produttore. A tal proposito c'è subito una prima importante distinzione da fare legata all'età: oggi i giovani intraprendono la carriera del neomelodico come obiettivo prefissato, quelli più anziani (in genere oltre la trentina) in un certo senso si "ritrovano" a fare i neomelodici. Questa differenza è spiegabile in termini storici: l'esplosione completa del fenomeno dei neomelodici è, infatti avvenuta a metà degli anni Novanta, quando i "vecchi", per l'appunto, cominciavano a lasciare i

loro mestieri saltuari di provenienza e i “giovani” cominciavano ad ascoltare la musica napoletana con cui, poi, sarebbero cresciuti. Una costante osservata nelle storie degli intervistati è che si decide di entrare nel mondo della canzone neomelodica solo grazie alla spinta di conoscenti che, a loro volta, sono già inseriti all'interno della scena. Quello della musica napoletana, infatti, sembra essere un ambiente in cui le conoscenze sembrano contare molto più del talento individuale: un appiglio giusto consente di poter entrare nelle sale d'incisione più importanti, a prescindere dalle proprie capacità. Una volta entrati in contatto con uno dei tanti “manager” che si occupano di produrre i cantanti il lavoro è praticamente compiuto. Infatti, a tutti quelli che si presentano presso un'agenzia e firmano il contratto è data l'opportunità di farsi conoscere presso le case discografiche o comunque di esibirsi nelle cerimonie e negli eventi organizzati dell'agenzia. Secondo quanto è stato ricavato dalle interviste fatte ai manager, inoltre, non sembrano esserci eccessivi criteri di selezione nei confronti dei cantanti che si presentano, né, comunque, sembra esserci una richiesta di talenti particolari, il che permette di dedurre che nella maggior parte dei casi vale anche la sola “raccomandazione” fatta dal conoscente.

Ma chi è il manager e cosa fa esattamente per favorire la carriera di un cantante? Il manager, nient'altro che quello che una volta si chiamava impresario, è la figura che raccorda le diverse fasi in cui si divide il lavoro del cantante e organizza il destino di una singola canzone come di un intero disco. Da un lato, è capace di mettere insieme le diverse risorse produttive che gravitano nella scena tra autori, musicisti e sale d'incisione e, dall'altro, riesce a mettere in contatto il cantante prima con le case discografiche e poi con i media. Manager non si nasce, ma ci si diventa. E lo si diventa come se fosse la conseguenza di un naturale scatto di carriera dalla condizione di cantante, autore o musicista e questo perché se il manager vuole sopravvivere deve conoscere “dall'interno” ogni meandro della scena musicale.

Uno dei punti nodali dei colloqui avuti con cantanti e manager è quello che permetteva agli intervistati di esprimere la propria opinione sul mondo dei neomelodici. A prevalere è un'opinione generalmente negativa dell'ambiente che gira intorno alla musica neomelodica, opinione che si lega a quella altrettanto negativa sulla città di Napoli e sul *modus vivendi* dei propri abitanti. Un fattore su cui le descrizioni insistono molto è quello dell'ordinamento caotico e disordinato del sistema. Il caos, nelle parole

degli intervistati, è legato anzitutto ad una generalizzata non osservanza di molte regole legali, ma soprattutto all' "affollamento" della scena dovuto alla moltiplicazione giornaliera del numero dei cantanti, moltiplicazione che avviene senza tenere in nessun conto il loro possibile talento. E questo perché ci sono molti "loschi figure" che, pur di speculare sui sogni canori di molti ragazzi, li gettano nella mischia senza tener conto delle loro capacità. Non è difficile immaginare, facendo anche riferimento all'episodio di Luigi Giuliano, che gran parte di questi impresari sia legata, in un modo o nell'altro, alla camorra. Sembra, infatti, che le organizzazioni malavitose attive nel napoletano abbiano uno stretto bisogno di intervenire all'interno del business dei neomelodici per fare soldi facili sulle spalle dei giovani cantanti e riciclare il denaro sporco proveniente dai diversi traffici gestiti. È un'affermazione forte, ma almeno due interventi a proposito lasciano chiaramente intendere la tipicità di questa situazione. Ma non sorprende neanche che, secondo altri intervistati, la camorra in realtà non abbia nessun affare in questo settore, anche se, proprio leggendo meglio le parole di queste persone e, soprattutto, raccogliendo quanto detto *off the record* non solo dagli intervistati ma anche dalle persone che avevano intorno, si colgono piccole sfumature che lasciano trasparire l'idea della camorra come di un male diffuso che muove i suoi tentacoli nell'ombra di una gestione non direttamente connessa al sistema dell'industria musicale e quindi non direttamente visibile, mentre gli unici contatti tangibili tra cantanti e malavita avverrebbero solo, e raramente, durante le esibizioni ai matrimoni, quando "può capitare" che ci si trovi ad avere a che fare con una famiglia legata ai clan camorristici. A proposito di queste situazioni dalle parole di uno degli intervistati emerge l'impossibilità di sottrarsi alla "chiamata" da parte dei clan che richiedono cantanti per le loro cerimonie e, contestualmente, provano a portarli dalla loro parte offrendogli droga e lavoro sicuri. Proprio leggendo l'intervento di questo cantante ci si rende conto che, seppur silenziosa, la presenza della malavita è comunque talmente forte da riuscire a coprire, con i cantanti collegati proprio tramite questo sistema di "offerte di scambio" tra droga, vestiti e canzoni, la stragrande maggioranza della domanda di cantanti per cerimonie. Quelli che riescono a resistere sono quelli che hanno un nome più o meno noto, o comunque, quelli che appartengono a impresari "puliti" che conoscono l'ambiente e che quindi sanno fare a meno dei contatti con persone legate al crimine.

Una volta trovato l'impresario arriva il momento di incidere il disco che poi sarà sfruttato sui numerosi canali del *media mix* raggiungibili dall'agenzia cui il cantante si è affidato. Molto raramente i cantanti sono in grado di scriversi da soli i testi e gli arrangiamenti, per questo motivo è molto frequente il caso dell'impresario che "confeziona" il disco addosso al cantante, reperendo materiale all'interno del ventaglio delle sue conoscenze personali. Per questo motivo può essere interessante immaginare l'insieme della forza-lavoro operante in quest'industria nelle sue diverse mansioni (autori, arrangiatori, musicisti, discografici, impresari, cantanti, fonici e tecnici audio) non come un tutto gerarchizzato e ordinato, con precisi criteri per la circolazione di informazioni e competenze, quanto, piuttosto, con la metafora della rete sociale. È, infatti, a partire dal numero di relazioni che il manager del cantante ha instaurato con le diverse componenti dell'ambiente e, soprattutto, dal tipo di relazioni che ha intessuto, che si deciderà la qualità del lavoro e, in seconda sede, la sua forza a livello di promozione.

Naturalmente, per fare un disco c'è bisogno di soldi. Solitamente si è inclini a pensare che tutte le operazioni economiche legate alla produzione e alla distribuzione siano coperte dalla casa discografica che investe sul cantante. Nell'industria neomelodica, invece, si applica la formula del *pay per record*: oltre alla normale corresponsione delle dovute percentuali all'agenzia che li rappresenta, infatti, i cantanti sono spesso tenuti a pagare somme più o meno grosse per poter incidere un disco, ovvero per ottenere un contratto con una casa discografica, accedere alle sale d'incisione e ai professionisti che vi lavorano all'interno. Ripensando a quanto detto precedentemente, si può notare come proprio questa formula spieghi la facilità con cui i cantanti riescono a trovare un manager che li introduca all'interno della scena: con questo modo di fare le agenzie che li rappresentano hanno tutto l'interesse di mettere sotto contratto quante più persone possibili. La pratica del *pay per record* viene ammessa e giustificata dai manager intervistati che la intendono come una specie di investimento iniziale utile per entrare nel giro: se il disco avrà successo nelle vendite, ma soprattutto se frutterà abbastanza contatti per i matrimoni, allora manager e casa discografica, visti i successi ottenuti e quindi fiutata la possibilità di maggiori guadagni, decideranno di investire più seriamente sul cantante. Ecco che la precedente affermazione per cui non esiste un meccanismo di selezione per la produzione dei

cantanti viene, in un certo senso, smentita da questa pratica. Il meccanismo di selezione c'è ed è duplice esso, infatti, poggia da una parte sulla forza economica personale del cantante, e dall'altra parte sul suo talento e la sua capacità di raggiungere il successo con un solo disco: chi ce la fa riesce ad entrare nel gotha neomelodico, e forse verso una carriera di successo nazionale, chi no resta comunque un neomelodico, ma continuerà ad esserlo solo fino a quando le sue finanze personali glielo permetteranno.

Ottenuta la possibilità di registrare, bisogna confezionare l'album a partire dalla ricerca di autori, musicisti e arrangiatori. I rapporti tra agenzie di servizi per cantanti e queste figure sono regolati, dove non sussiste un vincolo di amicizia o parentela con il cantante e chi gli sta intorno, tramite un accordo economico che porta l'autore/arrangiatore/musicista ad una remunerazione legata al testo/partitura ceduti. Il tutto avviene, molto spesso, in barba alle normative sul diritto d'autore e, quindi, anche al controllo della SIAE, di cui tutti sembrano curarsi molto poco. L'operazione di acquisto dei testi da parte dei manager è stata descritta, all'interno di molte interviste, nei particolari termini di una gara, una specie di asta («chi è primo arriva», dicono gli intervistati) tra i diversi impresari in cui gli autori, furbamente, promettono il testo, o la canzone già arrangiata, a diversi impresari che sono poi costretti a giocare al rialzo per aggiudicarsela. Un procedimento molto simile si ripete per la scelta dell'arrangiatore o del musicista che scriverà la partitura per il testo, oppure per “aggiudicarsi” i musicisti che registreranno la base. La differenza è che, nei casi studiati, quasi sempre il manager stesso è un musicista e quindi in grado di scrivere da solo la musica e di suonare alcuni strumenti.

Il sistema industriale neomelodico è impostato in modo che la vendita di dischi, più che rientrare all'interno delle operazioni distributive, rientri all'interno di quelle promozionali. Un cantante neomelodico di successo, infatti, non è quello che vende dischi, ma è il cantante che è maggiormente richiesto per esibirsi ai matrimoni. E, naturalmente, quanto più questo cantante sarà richiesto, meno sarà disponibile e più crescerà la cifra del suo ingaggio. La concentrazione verso il mercato degli ingaggi, nelle parole dei manager, giustificherebbe anche il *pay per record* come un piccolo sforzo economico cui il cantante si sottopone per andare a guadagnare molti soldi attraverso le numerose apparizioni nelle esibizioni alle cerimonie.

A stimolare la domanda per questo o quel cantante ci pensano le numerose trasmissioni televisive dedicate alla musica neomelodica. Non è infrequente, infatti, il caso di reti tv private che decidano di riempire i propri spazi redazionali con programmi prodotti, o co-prodotti in caso di sinergie editoriali e proprietarie, dalle case discografiche napoletane. A tal proposito bisogna distinguere tra trasmissioni con rotazione di video musicali e trasmissioni in diretta con l'intervento telefonico del pubblico: per le prime, infatti, vale il meccanismo dell'acquisto dello spazio redazionale per cui l'emittente televisiva viene pagata per il tempo di programmazione ceduto a chi rappresenta i cantanti; nel secondo caso, invece, è molto frequente la possibilità che l'emittente tv e la casa discografica siano collegate insieme da vincoli proprietari e ci sia una spartizione dei ricavi secondo accordi precedentemente presi.

Mai come all'interno degli show neomelodici, ponendoci dal punto di vista della *working audience* (Smythe: 2004), risulta evidente il meccanismo di cessione di fette di pubblico dall'emittente televisiva all'industria musicale. Il pubblico, invitato a mangiare il (neanche tanto) *free lunch* della trasmissione con i cantanti è chiamato così a lavorare per l'impresa, telefonando, a costi che sfiorano i 20 euro per singola chiamata, i cantanti in diretta, oppure ingaggiandoli per le proprie cerimonie private, mettendo così in evidenza un meccanismo di sostentamento esistente, come documentato da Smythe, in ogni programma televisivo. Seguendo la traccia dello studioso canadese, si può dire che il pubblico di queste trasmissioni estenda il suo tempo di lavoro durante il tempo libero passato davanti alla televisione lavorando, senza accorgersene direttamente, per la casa discografica-agenzia di management che ha comperato lo spazio televisivo. Questo lavoro consisterebbe essenzialmente in due azioni, tutte e due con il medesimo obiettivo di accrescere il valore del cantante e della canzone in quanto bene pubblico secondo le modalità indicate dall'ideologica comunità affettiva di appartenenza. Le due azioni sono:

- Guardare e parlare della trasmissione, delle canzoni e dei cantanti. Il valore economico e affettivo del bene cantante e del bene canzone è così accresciuto tramite il lavoro linguistico fatto dai telespettatori attraverso le proprie reti sociali;
- Intervenire direttamente all'interno della trasmissione, facendo in prima persona i complimenti al cantante e ingaggiandolo in diretta per il proprio ricevimento privato. In questo modo il valore economico e affettivo del bene cantante e del

bene canzone è accresciuto tramite un palese segno di apprezzamento che ne connota la bontà e che alimenta maggiormente il meccanismo ulteriore di accrescimento del valore che si è descritto al punto precedente.

Ecco quindi che la trasmissione televisiva diventa un'essenziale complemento per la condotta industriale dell'impresa musicale napoletana.

Ma come funziona il mercato degli ingaggi? Bisogna fare una prima distinzione tra cerimonie pubbliche e cerimonie private. Da una parte, quindi, le esibizioni, tenute per le numerose feste di piazza organizzate da associazioni laiche a carattere religioso, municipalità e circoli ricreativi presenti sul territorio di Napoli e provincia; e dall'altra parte i piccoli show che avvengono all'interno dei ristoranti teatro delle cerimonie nuziali. Accanto a questi, sempre più frequenti sono gli interventi dei cantanti nei banchetti che celebrano le Prime Comunioni o la maggiore età dei giovani fan. Anche in questo caso, le modalità in cui le esibizioni avvengono sono diverse e variano a seconda della disponibilità economica degli organizzatori. In entrambi i casi il contatto avviene tramite il manager del cantante, che in questo caso assolve alla sua funzione principale. Stabilito il contatto, c'è una successiva fase di mediazione in cui l'impresario tenta di far collimare l'*impegno* (così vengono chiamati gli ingaggi in gergo) proposto al cantante con la sua agenda. Non è raro, infatti, che il cantante richiesto non abbia già numerose altre chiamate per quel giorno, e quindi debba fare un "piacere" a chi lo richiede per tentare di accontentare tutti. Naturalmente, il "piacere" ha un suo costo ben definito. Ma in cosa consiste l'esibizione del cantante? Le modalità con cui questa può avvenire sono diverse e vanno dalla canzone accompagnata dal pianobar, a mini spettacoli con l'intervento di cabarettisti e prestigiatori, alla classica serenata, da intonare la sera prima delle nozze sotto al balcone della sposa. Le parole degli intervistati delineano una sorta di "cerimoniale", una specie di format, che scandisce in maniera precisa i momenti delle diverse esibizioni: dal saluto agli sposi, alla salita dopo la serenata per dare il bouquet alla sposa il giorno precedente alle nozze, tutto sembra rigidamente determinato per spettacolarizzare l'evento. A questo cerimoniale non sfugge neanche la "giustificazione", una procedura messa in atto quando il cantante non può partecipare alla cerimonia per motivi fisici o per contrattempi vari: il cantante stesso o il suo impresario si recano al ristorante dove è in corso il banchetto per giustificarsi con gli sposi davanti a parenti ed amici per l'impossibilità di eseguire l'esibizione. Il meccanismo di ingaggio di uno o più

cantanti per una manifestazione pubblica è simile nelle procedure a quanto accade per i matrimoni, ma sostanzialmente diverso riguardo agli sforzi organizzativi sostenuti, e questo perché ad essere coinvolta nell'organizzazione della serata è l'intera struttura che rappresenta i cantanti e che spesso è tra i promotori dell'evento. Mai come in questo caso a contare sono soprattutto le relazioni che ogni singola agenzia di management è riuscita ad intessere con il territorio: a seconda della forza dei legami stretti con una diversità di soggetti presenti sul territorio, infatti, sarà possibile o meno partecipare alle feste di piazza e piazzare i propri cantanti. "Portare" un cantante ad una festa di piazza è per gli impresari un obiettivo di fondamentale importanza. Questo perché se da un lato l'esibizione pubblica vale come una sorta di consacrazione del cantante davanti al numeroso pubblico che normalmente segue questi eventi, allo stesso tempo, tramite l'esibizione, il cantante diventa un "mito in terra", direttamente accessibile al suo pubblico che potrà, entrando dietro la scena tramite il contatto con il suo manager, conoscerlo in prima persona e contattarlo direttamente in loco per strappargli la promessa di esibirsi nelle feste private.

Insomma, se la trasmissione televisiva fa del cantante un volto noto ai più, è però l'esibizione pubblica a farne un divo.

4. Conclusioni

A che cosa porta, infine, questa imponente macchina produttiva? Si è detto che l'industria della musica neomelodica vende due tipi di merci: cantanti e canzoni. Alla fine si è giunti alla conclusione che la stessa produzione di cantanti e canzoni è mirata all'ottenimento di profitto tramite gli ingaggi per le manifestazioni pubbliche e private. Si può adesso concludere che la principale merce venduta dall'industria della musica neomelodica siano proprio gli ingaggi, giacché tutta la produzione è orientata ad essi. La motivazione per cui i cantanti debbano essere presenze fisse ai banchetti nuziali ha a che fare certamente con i meccanismi di riconoscimento ideologico cui si è accennato parlando di comunità affettiva, ma non è certo l'unica, per cui la questione andrebbe approfondita sul campo e, questa volta, dal lato degli ascoltatori. Ad ogni modo, già il solo fatto di considerare la musica neomelodica come bene pubblico ha permesso di iniziare a lavorare su questa traccia. Allo stesso modo, ipotizzare un valore linguistico,

oltre a quello strettamente materiale, per questa merce ha consentito di comprendere la peculiare essenza di un artefatto che, come tutti i prodotti dell'industria culturale, non può essere considerato meramente nelle sue dimensioni di oggetto di consumo, ma che va compreso e studiato nel quotidiano peregrinare della sua diffusione attraverso i media, oltre che nella sua presenza all'interno delle interazioni sociali che si instaurano sulle reti di appartenenza dei singoli individui membri dell'audience. È proprio in questo che probabilmente risiedono le basi del successo continuativo di questa produzione: la sua possibilità di essere presente in quanto riferimento linguistico nei diversi aspetti delle interazioni tra individuo e individuo o tra gruppi (come il caso dei cantanti di quartiere) o tra il singolo individuo-gruppo e i media. Vista così, la musica neomelodica assurgerebbe al ruolo di chiave di decrittazione del quotidiano napoletano, con la sua iconicità di stile che ricorda continuamente le radici genetiche ed il successivo sviluppo delle norme morali su cui si basa la gestione dell'esistenza del singolo e del gruppo. Questo è ciò che i commentatori del fenomeno, giornalisti e accademici, dovrebbero leggere in queste canzoni, senza soffermarsi eccessivamente sui superficiali riferimenti al crimine o all'uso di droghe o alla condizione femminile della "vaiassa". Troppo spesso, infatti, ci si è fermati sulla considerazione del cattivo esempio delle canzoni dei neomelodici e mai abbastanza, invece, ci si è interrogati sui riferimenti profondi, sulle metafore sopite, che quelle canzoni e quei cantanti risvegliano. Come è accaduto per la sceneggiata, è lecito aspettarsi che il mondo accademico italiano si accorga dell'esistenza (per ora comprensibilmente invisibile, come dice bene Peppe Aiello) della musica neomelodica quando sarà troppo tardi. Ecco quindi che i fiorenti studi che verranno saranno, una volta ancora, un'occasione persa per guardare più da vicino, e dal basso, Napoli e i suoi abitanti, e andranno a costituire un oleografico corpus di raccolte di testi musicali commentati e romantiche visioni del "come eravamo".

Riferimenti bibliografici

Adorno T. W., Horkheimer M.: *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1980

Aiello P., "La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile", in Aiello P., De Matteis S., Palomba S., Scialò P., (a cura di), *Concerto Napoletano. La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Argo, Lecce 1997

- Basso A. (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971
- Blanchot M., *The Unavowable Community*, Hushion House 1988
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, Yale University Books, New Heaven and London 1995
- Carratelli D., Pistolese B., Vacalebre F., *Ciro il nero. Ciro Ricci da cantante di strada a divo neomelodico*, Pironti, Napoli 1998
- Carro E., *L'eredità di Partenope. Il cammino del canto napoletano dagli antichi rapsodi ai moderni neomelodici*, Simeoli, Napoli 2001
- Caserta R., *Canzoni e risse. Così finì il festival di Napoli*, Aba Edizioni, Napoli 1998
- Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecniche*, tomo III: le tecniche qualitative, Il Mulino, Bologna 2003
- D'Alessio G., Poggi C., Sisto N., *Non c'è vita da buttare*, Mondadori, Milano, 2004
- D'Angelo N., Da dentro i vicoli in Aiello P., De Matteis S., Palomba S., Scialò P. (a cura di), *Concerto Napoletano. La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Argo, Lecce 1997
- De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001
- De Luca F., "Napoli canta Napoli. Tra Bomboniere e lacrime", *Il Manifesto*, 11/09/1999
- De Mura E., *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Napoli, 1963
- Dolar M., The Object Voice in Salecl R., Zizek S. (a cura di), *Gaze and voice as love objects*, Duke University Press, Durham 1996
- Doyle G., *Understanding Media Economics*, Sage, London 2002
- Feld S., "Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-Up-Over Sounding': Getting Into The Kaluli Groove", in *Yearbook for Traditional Music*, n. 20-1988
- Franco M., "Il film-sceneggiata", in Scialò P. (a cura di), *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli 2002
- Gargano P., Cesarini G., *La canzone napoletana*, Rizzoli, Milano 1984
- Kahn R. L., Cannel C. F., *La dinamica dell'intervista*, Marsilio, Padova 1968
- Kebati K.M., "Verso gli approcci qualitativi", in Morcellini M. (a cura di), *Lezione di comunicazione*, Esselibri, Napoli 2003
- Lezza A., Scialò, P., *Viviani, l'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Colonnese, Napoli 2000
- Lotman J. M., Uspenskij B.A., *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1987
- Lucarelli O., Sannino C., "Napoli, Amato contro i neomelodici. Celebrano i camorristi come eroi", *La Repubblica*, 14/12/2006
- Marengo R., Pergolani M., *Song 'e Napule*, Rai-Eri, Roma 1998

- Murray Schafer R., *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester 1994
- Nazionale M., *Una vita difficile*, Franco di Mauro editore, Sorrento 1998
- Niola M., *Totem e ragù*, Guida, Napoli 2002
- Palomba S., *La canzone napoletana*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2001
- Pardo, I., *Managing Existence in Naples. Morality, action and structure*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- Parry J., Bloch M. (a cura di), *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge University Press, Cambridge 1989
- Pine J.A., *Omertà. The Melodramatic Aesthetic and its Moral/Political Economy in Naples*, dissertazione di Ph. D., Austin 2005
- Pipolo O., *Napoli a nozze*, Electa, Milano 1997
- Ponzio A., Rossi-Landi "Tra ideologie e scienze umane", in Petrilli, S. (a cura di), *Athanos*, n. 7-2004
- Prestieri T., *La vita, l'amore oltre il muro*, Uniprint, Napoli 1997
- Rendano I., *Canto canzoni*, Franco di Mauro Editore, Sorrento 1998
- Rossi-Landi F., *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 2003
- Runcini R., "Tempo libero e cultura popolare: il caso della sceneggiata", in Bechelloni G. (a cura di), *Il mutamento culturale in Italia*, Liguori, Napoli 1989
- Scialò, P., "20 voci per un lessico" in Aiello P., De Matteis S., Palomba S., Scialò P., (a cura di), *Concerto Napoletano. La canzone dagli anni Settanta a oggi*, Argo, Lecce 1997
- Id., "La canzone è teatro", in Scialò P. (a cura di), *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli 2002
- Id., *Storia della musica napoletana*, Newton & Compton, Roma 1995
- Smythe, D.W., "On Audience Commodity and its Work", in Meenakshi G. D., Kellner D. (a cura di), *Media and Cultural Studies*, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2004
- Spradley J.P., *The Ethnographic Interview*, Rinheart & Winston, New York 1979
- Stazio M. *Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siecle e industria culturale*, 2007
- Id., *Osolemio. La canzone napoletana – 1880/1914*, Bulzoni, Roma 1991
- Vacalebri F., *Dentro il Vulcano. Racconti neomelodici*, Pironti, Napoli 1999
- Viscardi R., *Popular Music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, Esselibri, Napoli 2004
- Wolff, R.P., *The Poverty of Liberalism*, Beacon Press, Boston 1968

Il volume riunisce gli interventi delle quattro giornate di lavoro del *Gruppo di studio sulla Canzone Napoletana* (Napoli, 28 e 29 novembre 2011, Biblioteca BRAU, Polo di Scienze Umane e Sociali, Università di Napoli Federico II; Napoli, 7 e 8 giugno 2012, Dipartimento di Sociologia "Gino Germani", Università di Napoli Federico II). Studiosi di diverse discipline esplorano il funzionamento sistemico di diversi comparti e apparati produttivi dell'industria culturale napoletana: dall'editoria all'informazione, dalla pubblicità al teatro, dalla riproduzione sonora al cinema. E parlano di un'imprenditoria musicale che, in un territorio considerato comunemente dalla storiografia economicamente arretrato e depresso, è in grado di tessere alleanze strategiche fra produzione culturale e segmenti economico-produttivi come il commercio e il turismo, e di produrre e diffondere, in sinergia con la stampa d'informazione e con le organizzazioni dello spettacolo dal vivo, prodotti con caratteristiche adatte a incontrare un pubblico vasto, internazionale, interclassista e multiculturale.

Fra i diversi motivi d'interesse legati a un'indagine multidisciplinare sulla canzone napoletana, inoltre, c'è il fatto che essa rimane un "fattore distintivo" dell'immagine locale, dal quale sarebbe lecito aspettarsi ricadute nelle strategie di differenziazione del prodotto turistico napoletano e dei prodotti napoletani sui mercati globali.