

L'«efficacia simbolica» della canzone napoletana

Giovanni Vacca

La canzone napoletana è forse il repertorio di canzone urbana più noto al mondo. Quell'insieme di composizioni che, come osservò Adorno (1971: 201), «tengono originalmente la via di mezzo tra la lirica d'arte e la canzone di strada», non si esaurisce però semplicemente in un fatto musicale o poetico di valore artistico: la canzone napoletana dispone infatti di potenzialità simboliche che, oltre a distinguerla da coevi repertori di canzone urbana, ne hanno fatto un modello ideale per altri repertori cittadini o regionali. Una riflessione sulla natura della canzone napoletana e sulla sua capacità mitopoietica può forse quindi aiutare a comprendere che tipo di investimento venisse fatto sulla canzone in molte città, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, da parte di una borghesia imprenditoriale desiderosa di una cultura di massa diffusa e in grado di produrre un amalgama sociale che riuscisse a traghettare le diverse comunità urbane in una moderna dimensione dell'immaginario.

Rispetto ad altri noti generi urbani connotati in senso nazionale, la canzone napoletana ha innanzitutto la particolarità di essere associata, pure semplicemente a partire dalla sua denominazione, esclusivamente ad una singola città. Già Marcello Sorce Keller (2002: 201), per esempio, rilevava alcuni anni fa «come il tango (una forma di danza collegata ad uno stile musicale nato nei sobborghi di Buenos Aires) sia oramai un simbolo nazionale dell'intera Argentina» e come lo sia pure «il fado portoghese (una forma vocale accompagnata da strumenti a plettro) che, anche grazie ad una straordinaria cantante, Amalia Rodriguez, tutto il mondo associa al Portogallo – e del resto gli stessi portoghesi vivono come cosa propria».

La specificità della canzone napoletana viene poi da un insieme di fattori che ne hanno fatto non soltanto un repertorio di grande popo-

Primavera Gennarelli



ELVIRA DONNARUMMA

CASA EDITRICE ITALIANA

Emilio Gennarelli & C.

Monteoliveto 39 e 40 - Telefono 30-60

NAPOLI

Tutti i diritti sono riservati - Copyright 1917.



.Prezzo L. 1.20

Primavera 'e na vota
di FERR.-CORRERA e FONZO
Alla sanfasò...
di CAPURRO e BUONGIOVANNI
Torn' a te!
di DE FLAVIIS e FONZO
Tutt' è simpatia
di CAPURRO e CANNIO
Sta primavera
di DE FLAVIIS a N. VALENTE
Canta Maggio
di RAGONA e TAGLIAFERRI
'O zuccaro
di BARBIERI e N. VALENTE
Marcia a tre
di CAPURRO e BOSSI
Stornelli tristi
di TARSIS e TAGLIAFERRI
Senza chitarre
di RAGONA e TONY PROCIDA
Canzuncella
di FERR.-CORRERA e CANNIO

Edizione musicale E. Gennarelli, Napoli 1917 (con marchio P. Ragona, Palermo)
[Collezione Landi Mondo].

larità, ma un genere che ha sempre chiaramente evidenziato la sua provenienza dalla città di Napoli, anche quando è stato a lungo rappresentativo dell'intera canzone italiana. Il legame di un repertorio di canzoni esclusivamente con una singola città, piuttosto che con un territorio nazionale, non è il prodotto del tradizionale particolarismo italoico (come potrebbe sembrare dal fatto che esistono anche altri repertori cittadini meno conosciuti, come quelli della canzone romana o milanese), bensì di un preciso disegno di amalgama sociale e di intenzionale dirozzamento culturale di forme espressive locali (avvenuto anche nel teatro, nelle arti figurative e nella letteratura), portato avanti da letterati e compositori provenienti in gran parte da una borghesia moderna e vivace, ben radicata a Napoli ma sempre attenta a quanto si muoveva in altre capitali europee e desiderosa di trovare un ruolo e un'identità nella nuova geografia del paese dopo l'Unità d'Italia.

Per comprendere il fenomeno della canzone napoletana quello che conta, insomma, è cogliere la consapevolezza di intenti per un progetto chiaro fin dagli scritti 'programmatici' di Salvatore Di Giacomo, padre nobile del genere, che, pur rimpiangendo la «ingenua freschezza» delle canzonette del primo Ottocento, non perdeva occasione per attaccare i versificatori delle canzoni che apparivano sui 'fogli volanti', come Mariano Paolella o Totonno Tasso, il primo accusato di scrivere «frasi ineguali e comuni, raccapezzate per tener su una piccola ideuccia terminale», il secondo di essere un «gran bestione analfabeta», (Di Giacomo 1967, vol. II: 451, 732) le cui strofe erano scritte da terzi. Il disegno era insomma quello di ridare smalto ad una forma d'arte popolare (in base all'idea romantica che del 'popolare' si aveva in quell'epoca) riferendosi ad una realtà comunitaria, che in questo caso coincideva con la città stessa, da compattare nel segno di una moderna cultura di massa di alto profilo che avrebbe contribuito a rilanciare l'immagine di Napoli. È stato il successo della canzone napoletana, successo del 'progetto' e successo commerciale del repertorio, che l'ha resa un vero e proprio mito musicale facendola spesso assurgere a modello, come è avvenuto per la canzone siciliana: canzone che fu prodotta, come ora sappiamo, con analoghe modalità e in un contesto per molti aspetti simile a quello napoletano e cioè in un territorio con una

borghesia commerciale in espansione, un tessuto sociale da ricompattare – basti pensare al ‘taglio’ di via Roma, a Palermo, effettuato tra il 1888 e il 1922 proprio sull’esempio degli sventramenti napoletani – e un’industria culturale già abbastanza sviluppata da sfruttare le potenzialità commerciali di alcuni grandi riti popolari come la festa di Santa Rosalia.

La canzone napoletana, che può essere interpretata anche come un momento autoriflessivo della città stessa che l’ha prodotta, ebbe una lunga incubazione, fatta di composizioni artigianali stampate da intraprendenti tipografi sui già menzionati fogli volanti e di canti popolari armonizzati per pianoforte e raccolti in lussuosi album destinati alle classi abbienti, ma cominciò la sua esistenza più propriamente moderna con il grande successo di *Funiculì Funiculà* (1880). A quell’epoca Napoli affrontava uno dei periodi più problematici della sua già tormentata storia: declassata da capitale di regno a città secondaria in seguito all’Unità d’Italia, dissestata da una gigantesca operazione di ristrutturazione urbana (il cosiddetto ‘sventramento’, che, tra il 1889 e il 1912 distrusse interi quartieri popolari sostituendoli con edilizia esclusiva e spostando circa novantamila persone in zone periferiche), vittima di un’epidemia di colera scoppiata nel 1884, alle prese con la crescita numerica di una classe operaia di fabbrica e le sue prime proteste organizzate e, infine, con l’eterna irrisolvibile questione del cosiddetto ‘popolino’, quell’enorme numero di abitanti della città senza occupazione stabile, residenti in abitazioni fatiscenti, in gran parte privi anche di minima istruzione e che sarebbe forse giusto chiamare, senza mezzi termini, ‘sottoproletariato’.

L’emergente ceto medio produttivo, quella moderna borghesia imprenditoriale che aveva sostituito la vecchia borghesia di tradizione illuminista, e che si avviava a dirigere la vita cittadina, si trovava dunque a dover gestire una situazione estremamente difficile con il rischio che gli strumenti della politica potessero risultare inadeguati e insufficienti. Alla politica vennero allora in soccorso le risorse della neonata industria culturale: nonostante abbia all’epoca le apparenze di una città *ancien régime*, «Napoli è infatti – scrive Fausto Colombo, studioso dei mass media – un territorio del tutto moderno per la comunicazione di

massa»; mentre l'industria tradizionale trasforma le società, sostiene Colombo, l'industria culturale sembra piuttosto inseguire le trasformazioni, adattarsi ad esse orientandosi allo sfruttamento di «bisogni già sedimentati nel sociale piuttosto che (come avviene per l'industria *hard*) alla costruzione di nuovi bisogni e desideri (o alla riformulazione di bisogni e desideri preesistenti)». (Colombo 1998: 51, 23)

Fu dunque la ricchezza stessa della cultura popolare napoletana, quella cultura popolare urbana cresciuta dentro tutto l'Ottocento e di tipo prevalentemente artigianale, a fornire il sostrato sul quale l'industria dell'intrattenimento andrà a poggiarsi, non senza, però, una frattura e una ricomposizione dell'immaginario collettivo cittadino che soprattutto la canzone riuscì ad attuare. All'interno della nuova industria culturale, infatti, la canzone occupava un ruolo di primo piano: perfettamente consona alla ricezione 'distratta' propria della società moderna, adattissima alla memorizzazione a causa della sua immediata cantabilità, facile da diffondere anche in virtù della riproducibilità meccanica dei supporti dell'industria della musica.

Prima dell'avvento della canzone napoletana 'classica', quella che, per convenzione, va dal 1880 alla fine della Seconda guerra mondiale (e che costituisce il repertorio di canzoni napoletane più conosciuto), artigiani, aristocratici con velleità poetiche e studenti universitari, componevano parole e musiche decisamente diverse, per forma e contenuto, da quelle che caratterizzeranno poi il periodo classico e che avranno il loro modello nelle celebri composizioni di Di Giacomo. Le canzoni dei fogli volanti, dai versi oggettivamente mediocri, venivano vendute agli angoli delle strade, o sul molo, e trattavano tematiche destinate presto a diventare obsolete a confronto della nuova visione del mondo inaugurata dalla modernità di fine Ottocento: descrizioni di umili mestieri, contrattazioni matrimoniali, fatti eclatanti avvenuti in città, personaggi bislacchi impegnati in ridicole avventure. In alcuni casi, tali composizioni trattenevano elementi di tradizioni contadine (simboli rituali, residui mitici, momenti calendariali) ben presenti nella cultura popolare di un sottoproletariato cittadino che, allora come oggi, pur assimilando acriticamente i molteplici aspetti della cultura di massa, restava in gran parte legato ad una concezione del mondo di

tipo magico-religiosa, incentrata sui culti mariani, su quello delle anime del purgatorio, sulla funzione degli ex voto e su alcune figure terapeutiche specializzate.

Utilizzando con grande abilità, da un lato, la pervasività dei canali commerciali già attivi e che l'industria culturale aveva potenziato (feste popolari, venditori ambulanti, suonatori di strada) e, dall'altro, la diffusione delle nuove modalità di produzione e di diffusione delle forme di intrattenimento (salotti, teatri, stabilimenti balneari), la canzone napoletana effettuò una vera e propria rivoluzione, grazie alla febbrile attività dei suoi protagonisti (poeti, compositori, cantanti, editori, impresari), riuscendo ad azzerare i precedenti modelli letterari e musicali e imponendo, in un crescente consenso, 'tono' e 'canone' del nuovo stile. Si colloca qui la sua «efficacia simbolica», evocata nel titolo di questo scritto e 'rubata' ad un noto saggio di Claude Lévi-Strauss: l'aver contribuito a fronteggiare cioè, la canzone napoletana, le molte criticità di un corpo sociale in un momento difficile attraverso un linguaggio in grado di scioglierle all'interno di un discorso socialmente condiviso. Tale linguaggio fu elaborato sia riplasmando temi e motivi già presenti nella cultura popolare, desacralizzandoli e devian-doli nella direzione di un'innocua oleografia, sia costruendo ex novo un vero e proprio sistema di immagini che riconducevano ai luoghi e ai costumi della città stessa, intesa come grembo accogliente in grado di proteggere dalle tensioni e lenire il malessere.

Il prodotto della canzone napoletana fu, insomma, il veicolo di un nuovo immaginario collettivo creato attraverso un medium privilegiato dalla incipiente cultura di massa in un circuito produttivo che andava dagli editori musicali all'organizzazione dell'annuale festa di Piedigrotta. In esso confluivano vari fattori, innanzitutto, simboli risemantizzati del canto folklorico che, ricordiamolo, quando lo si assume nella sua funzione culturale, quasi mai si presenta con contenuti rassicuranti: la 'finestra', per esempio, che in questo tipo di canto allude spesso, in senso angoscioso, al mondo visto dal basso, nella canzone diventa puro elemento esornativo, come nei versi di Ernesto Murolo (*Suspiranno*, 1919); gli animali ('cardilli', 'marvizzi', 'pulicilli') in cui, nella tradizione popolare, ci si trasforma magicamente per raggiungere la donna amata,

nella canzone napoletana perdono la loro funzione simbolica e vengono addomesticati, così come avviene per alcune inquietanti figure fantastiche (il 'monaciello', sorta di spirito domestico, o la stessa maschera di Pulcinella, come in *'A serenata 'e Pulicenella*, di L. Bovio - E. Cannio, 1912). Anche quando, come in *Palomma 'e notte* (1908), dello stesso Di Giacomo, sarebbe stata possibile l'evocazione del violento erotismo popolare frequentemente associato al fuoco, tramite una farfalla che si avvicina ad una candela, questo viene neutralizzato dall'invito fatto all'animale (e alla donna, di cui la farfalla è metafora) a raffreddare i suoi ardori e a ritornare nell'ombra in cui è nata. In seconda battuta la canzone napoletana elabora la rappresentazione di una città che sta perdendo la sua identità e alla quale si guarda con nostalgia, confortati dall'incantevole scenario naturale del golfo: entrambi questi elementi, insieme alla polarizzazione 'città-campagna' (in campagna sono collocati ingenui personaggi che di tanto in tanto arrivano in città, come lo zampognaro di *Zampugnaro 'nnamurato* di A. Gill, 1924, o contadine disponibili all'amore, come in *Campagnò*, di A. Genise - G. Capolongo, 1908), aiutano a ricostruire il senso di una 'comunità' che si riconosce e si stringe in se stessa per reagire a ciò che viene presentato come uno spossessamento, dovuto all'avanzare di una modernità brutale e divisiva. Logico che, a questo punto, il collante di tale immaginario sia in particolar modo la nostalgia, che diventa così la principale cifra espressiva dei testi delle canzoni, almeno di quelle appartenenti al repertorio lirico.

Negli altri repertori, in particolare in quello umoristico, ma anche in quello drammatico e in quello 'nazionalistico' (non mancarono canzoni di sostegno alle guerre coloniali), si rivela pienamente la visione paternalistica, sessista e classista degli autori e dell'ideologia che li informava e che ne farà confluire, non pochi (Ferdinando Russo, Libero Bovio, E.A. Mario, lo stesso Di Giacomo), nel fascismo. Pochi furono gli scarti da questa linea maestra, tra i quali è d'obbligo menzionare almeno la figura di Raffaele Viviani, a lungo erroneamente paragonato a Bertolt Brecht per alcune analogie formali della sua opera (Viviani fu soprattutto autore teatrale e nel teatro utilizzò ampiamente la canzone): di Brecht, infatti, Viviani non ebbe né le capacità critiche né la cultura

politica, ma fu comunque capace con i suoi versi, incentrati sulla cruda descrizione delle condizioni di vita del popolo napoletano, di fornire un'alternativa solitaria al linguaggio dominante nella canzone napoletana.

Sotto il profilo musicale, la canzone napoletana si rifà principalmente alla romanza, genere prediletto dalla borghesia, ed assume a suo emblema il mandolino (strumento di fascia artigianale e quindi privo di richiami alla 'pagana' ritualità dei ceti bassi partenopei), sebbene molte canzoni fossero composte sul pianoforte, che era anche lo strumento centrale per le riunioni musicali nei salotti, le cosiddette 'periodiche'. Interpreti pienamente inseriti nel discorso ideologico della nuova canzone, come Gennaro Pasquariello, Salvatore Papaccio, Vittorio Parisi, Elvira Donnarumma o Gilda Mignonette, furono, nei fatti, gli idoli tanto della borghesia quanto del 'popolino' («Al mercato del pesce – racconta lo storico della canzone Ettore De Mura – i venditori erano divisi in due categorie: “papacciani” e “parisiani”; ciascun gruppo era riconoscibile per la fotografia del proprio beniamino, esposta sul banco di vendita, in alto») (De Mura 1969: 283-285) e lo stesso vale per alcuni tenori di grande fama.

Eppure, se in origine la canzone napoletana penetrò così in profondità nella cultura della città, ciò avvenne anche perché essa fu spesso ripresa e reinterpretata secondo alcuni moduli stilistici esecutivi di tipo decisamente popolare soprattutto dai cosiddetti 'posteggiatori', suonatori ambulanti che la diffusero tra i vicoli e nei ristoranti. Le nuove composizioni non furono esclusivamente contrassegnate dalla spiccata cantabilità derivata dalla romanza: il repertorio destinato al *café-chantant*, per esempio, sfruttava spesso, con grande intelligenza, linee melodiche in recto tono, con improvvisi salti di sicuro effetto comico, come in *Lily Kangy* (G. Capurro - S. Gambardella, 1905), ampliando e differenziando forme e funzioni della canzone napoletana. Il terzo repertorio importante, invece, anch'esso decisivo per la 'presa' che la canzone ebbe sugli strati più umili della città fu quello drammatico: la canzone drammatica, detta canzone 'di giacca' perché l'esecutore indossava la giacca e non l'abito da sera, affrontava, con la consueta retorica, temi di tipo verista prestandosi a quell'interpretazione

passionale diventata poi cifra stilistica e quasi emblema del modo di cantare 'napoletano', come provato, anche in tempi molto recenti, dal grande successo di Mario Merola.

Letta in questa prospettiva, la parabola storica della canzone napoletana può apparire un'operazione consapevolmente reazionaria, una delle colonne portanti di quella 'napoletanità' che è stata quasi la deliberata costruzione di una cappa ideologica necessaria ad imbottigliare e spegnere le tensioni sociali presenti in città. La 'napoletanità', infatti, che è spesso intesa quasi come una categoria biologica, si è prodotta nel tempo e intende l'essere napoletani a metà tra l'orgoglio civico e una sorta di appartenenza esistenziale: se ne cominciò a discutere criticamente negli anni '70 e se ne trova un'analisi in un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli, pubblicato nel 1976 e a cui contribuì anche Pierpaolo Pasolini. Se la 'napoletanità' ha avuto sicuramente non pochi effetti negativi sulla cultura cittadina, essa, nell'equilibrato giudizio dello scrittore Raffaele La Capria (1986: 39), ha però anche il merito di aver dato al napoletano «quell'aria così europea, così scanzonata, quella finezza dello spirito, che si ritrova anche negli stati più incolti della popolazione»: la 'napoletanità' è dunque, probabilmente, soltanto l'effetto della novità di una cultura popolare di tipo urbano calata in una realtà di dense e stratificate sedimentazioni storiche come quella dell'ex capitale del Regno borbonico.

Nella costruzione di questo sentimento, e nella sua «efficacia simbolica», la canzone ha avuto senz'altro un ruolo determinante: come 'terapia della parola', essa ha offerto alla comunità cittadina (e a quella degli emigranti, che della canzone hanno fatto un simbolo identitario) un secolo di narrazioni coese e coerenti, facilmente veicolabili grazie alle peculiarità della canzone stessa. Tali narrazioni sono state molto più efficaci, in una società di massa, di quelle, per esempio, della poesia (chiusa nei libri e destinata alla lettura individuale e meditata) e per loro tramite la città si è senz'altro automatizzata ma ha potuto anche, come abbiamo visto, autointerpretarsi. Ai non napoletani, alle altre comunità urbane, la canzone ha offerto un modello multidimensionale: strumento simbolico di pacificazione sociale, veicolo di rappresentazione collettiva, serbatoio di immagini, temi e motivi di forte pregnanza

emotiva. Gli oltre cento anni di storia di questo genere musicale hanno man mano attenuato la potenza di questo modello originario, che ha invece avuto fortissima influenza fino a quando, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, le novità che hanno rivoluzionato la canzone italiana (canzone d'autore, rock, ecc.) hanno eroso quella sorta di bastione nazional-popolare, la melodia all'italiana, che proprio nella canzone napoletana trovava una delle sue matrici fondamentali.

Alla luce di tutto ciò, la riflessione sulla canzone napoletana, in rapporto ad ogni tentativo di analisi di canzone urbana (e forse anche, più in generale, in rapporto ad ogni forma di produzione dell'industria culturale moderna, inevitabilmente 'urbana'), si rivela imprescindibile: una straordinaria sonda utile a scandagliare uno dei primi esperimenti, forse riuscito solo in parte, di superamento di un momento di crisi e di lacerazione di un tessuto sociale mediante un'operazione di egemonia culturale in grado di fornire una visione del mondo organica e coerente ad una comunità in crisi.

Bibliografia

Adorno Th. W. 1971, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi.

Barthes Roland 1985, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.

Benjamin Walter 1991, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

Colombo Fausto 1998, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani.

Croce Elena 1974, *La patria napoletana*, Milano, Adelphi.

De Mura Ettore 1969, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio.

Di Giacomo Salvatore 1967, *Opere*, Milano, Mondadori.

Durand Gilbert 1991, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.

Ghirelli Antonio 1976, *La napoletanità*, Napoli, Società Editrice Napoletana.

Ghirelli Antonio 1977, *Napoli italiana*, Torino, Einaudi.

Giglio Consuelo 2006, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo, L'Epos.

Giorgianni Mario 2000, *Il taglio di via Roma*, Palermo, Sellerio.

Giuffrida Romualdo - Lentini Rosario 1986, *L'età dei Florio*, Palermo, Sellerio.

Gramsci Antonio 2007, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi.

La Capria Raffaele 1986, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori.

Lévi-Strauss Claude 1998, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore.

Sanvitale Francesco (ed) 2002, *La romanza italiana da salotto*, Torino-Ortona, EDT-Istituto Nazionale Tostiano.

Sorce Keller Marcello 2002, *Musica come rappresentazione*, in Magrini Tullia, *Universi sonori*, Torino, Einaudi.

Stefani Gino 1987, *Il segno della musica*, Palermo, Sellerio.

Stazio Marialuisa 1991, *Osolemio*, Roma, Bulzoni.

Vacca Giovanni 2004, *Nel corpo della tradizione*, Roma, Squilibri.

Vacca Giovanni 2013, *Gli spazi della canzone*, Lucca, LIM.