

Introduzione

Ricostruire la storia di E Zezi, il Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco (G.O.), significa ripercorrere una delle più significative esperienze politiche e spettacolari originatesi all'interno del folk music revival degli anni '70 ed ancora oggi in attività.

Il Gruppo Operaio ha rappresentato e rappresenta, però, molto di più di un collettivo musicale: E Zezi, con la loro miscela di musica tradizionale, teatro popolare e canzone politica, sono stati la sublimazione artistica del trauma dell'industrializzazione nel napoletano, del devastante urto che una cultura contadina arcaica, e solo qualche decennio fa ancora pienamente attiva, ha ricevuto da una modernizzazione affrettata e per molti aspetti alienante. Una 'civiltà' che proprio negli anni '70 (la grande fabbrica dell'Alfasud è stata impiantata a Pomigliano d'Arco nel 1968) ha cominciato il suo tenace e capillare lavoro di erosione delle forme espressive, feste, musica, danze, fiabe, che di questa cultura erano le strutture: nonostante questo tali forme ancora oggi resistono, anche se in modelli sempre più degradati e privi del loro senso originario. Al momento attuale una riflessione sulla cultura 'popolare' non può, però, sottrarsi all'obbligo di una contestualizzazione di quest'ultima nel quadro dell'imponente accelerazione che si è avuta nel processo di sviluppo negli ultimi venti anni in Italia. Fino agli anni '70 era possibile ritrovare, anche se con gli opportuni distinguo, un mondo popolare ancora immerso in una dimensione in gran parte lontana dalla modernità. I 'segni' della tradizione erano leggibili nella loro interezza di linguaggi collettivi in cui una comunità poteva riconoscersi, e lo provano le ricerche effettuate in quel periodo: le registrazioni musicali e i documentari dell'epoca testimoniano la vitalità di modelli espressivi non ancora fagocitati, in quegli anni, dalla cultura di massa. La velocità delle trasformazioni ambientali e socio-culturali ha in larga misura modificato quello scenario. Oggi, pur nella possibilità di rinvenire ancora degli eventi connotati da tratti arcaici, l'intero 'sistema' delle culture periferiche ha subito una trasformazione, una 'rifunzionalizzazione'. Nello specifico campano, a questa rifunzionalizzazione hanno fortemente contribuito i mutamenti nell'assetto territoriale intervenuti in seguito alla ricostruzione dopo il terremoto del 1980, l'invasione dei modelli della cultura di massa (con clamorosi fenomeni di 'feedback' culturale come quando in alcuni paesi alcuni giovani portatori della tradizione eseguono oggi brani popolari nello stile del folk revival, cioè nello stile di chi quei canti aveva imparato in quegli stessi paesi per riproporli in forma mediata per il grande pubblico), la 'spettacolarizzazione' della musica e del teatro popolare a causa della scoperta del mondo delle feste da parte di studenti universitari, musicisti e operatori culturali di varia estrazione, la formazione di gruppi stabili di esecutori con l'uso di microfoni, palchi, 'presentatori' e altro ancora. Tutto ciò convive, o in maggior misura si sovrappone cambiandone il segno, all'utilizzo rituale premoderno della tradizione, ed in tutto questo vi sono, come sempre, aspetti liberatori ed aspetti deteriori.

D'altra parte i profondi mutamenti geografici, sociali, culturali e politici avvenuti a livello nazionale e internazionale dopo il decennio del rifiuto della politica, i processi di deindustrializzazione e le nuove emergenze sociali (come la disoccupazione di massa, la crescente immigrazione e la conseguente esigenza di ridefinizione di identità), l'avvento di una nuova destra populista e aggressiva e di una sinistra istituzionale sempre più allineata sui valori del mercato hanno negli ultimi anni favorito in Italia, per reazione, un nuovo interesse sia verso la canzone di protesta, sia verso la musica tradizionale e più in generale verso quella che veniva chiamata appunto 'cultura popolare', un interesse che ha ringiovanito la ormai asfittica scena musicale (e non solo) del bel paese. 'tammurriate', 'tarantelle' e 'pizziche', i canti e le danze rituali del meridione, sono quindi rientrate di

prepotenza nella rinnovata musica italiana, affiancate ai ritmi del rap e del reggae; vecchie incisioni di cantori popolari sono state campionate diventando parte di brani di successo e la tradizione conosce un nuovo revival.

Se tutto ciò ha avuto dei lati positivi, grande confusione hanno portato la scarsa consapevolezza degli stessi musicisti pop/rock e soprattutto tanto inutile giornalismo di settore, sempre pronto a sovrapporre tarantati e rappers, feste religiose e rave parties, a indicare derivazioni dirette e filiazioni precise di stili e forme, a coniare improbabili sigle come 'raggafolk' o 'tarantamuffin' che, in una totale vaghezza e superficialità, non hanno certamente contribuito a far comprendere né la musica tradizionale e la nuova musica pop, né a stabilire quali fossero i rapporti tra le due. Cultura contadina, industria e musica pop: trasversalmente a tutto ciò si sono mossi e si muovono i Zezi, certamente antesignani delle nuove tendenze della musica italiana degli anni '90, con la loro contaminazione fra canto popolare e canzone di protesta nata per reale necessità esistenziale; questo contributo finirà quindi per attraversare inevitabilmente tutte e tre queste aree con un'indagine a tutto campo, proprio nella speranza di evitare suggestioni di facile presa e approssimazioni, e per contestualizzare il più possibile il lavoro del Gruppo Operaio. Le interviste in coda al volume, e le dichiarazioni incorporate nel testo, sono tratte dalle tante conversazioni avute con alcuni componenti 'storici' del collettivo, o con coloro che in vario modo e a vario titolo si sono intrecciati con la sua storia. Ovviamente non è stato possibile incontrare le oltre centoventi persone che in ormai venticinque anni hanno dato il loro apporto ai Zezi; le riteniamo però tutte idealmente presenti e questo libro è stato scritto anche per loro. Le interviste, sia nel testo che in coda al volume, sono state spesso tradotte in italiano dal dialetto, e questo ne spiega alcune irregolarità e il tono colloquiale. La punteggiatura cerca di rispettare il più possibile i ritmi e le pause del parlato.

Lo scenario...

La nascita della moderna Pomigliano d'Arco e del territorio che la circonda può farsi risalire alla metà del secolo scorso, con lo sviluppo di una rete ferroviaria che cominciò a collegare i comuni dell'area vesuviana. Nel 1838 era stato realizzato il primo collegamento Napoli-Portici, prima linea in assoluto in Italia, e solo pochi anni dopo il treno iniziò a muoversi nell'intera zona, favorendo lo sviluppo non solo di Pomigliano ma anche di Acerra, Nola, Marigliano, Brusciano e altri paesi dell'entroterra. I mercati di Nola e Pomigliano cominciarono a crescere di importanza, divenendo crocevia di merci e di uomini; fino ad allora gli scambi commerciali erano rimasti ancorati ad una dimensione arcaica, rallentati dalle distanze, simbolo delle quali era la locanda "O Passo", sita sulla statale 7 bis che da Napoli attraversa Pomigliano per giungere fino in Puglia. In questa taverna, oggi assorbita in un caseggiato, i mercanti sostavano una o più notti prima di riprendere il cammino. Con l'unità d'Italia poche cose cambiarono, la vita degli abitanti continuò secondo modalità tradizionali e le attività economiche, prevalentemente legate all'agricoltura, si svolgevano ancora con sistemi molto arretrati...

Prima dell'avvento dell'industria automobilistica, la maggior parte dei pomiglianesi era ancora impiegata in mestieri tradizionali, potatori, funari, arrotini, stagnini, impagliatori di sedie, sarti, sellai, spaccalegna. Le donne si dedicavano a lavori di tessitura e di ricamo, ai raccolti, alla spannocchiatura. La vita quotidiana scorreva ancora lungo percorsi secolari in

un quadro di costante precarietà, in cui tuttavia non mancavano parentesi di festa e di solidarietà collettiva. I matrimoni coinvolgevano l'intera collettività, mentre le unioni non legalizzate, o comunque anomale, erano ancora sanzionate dalle cosiddette 'tufiate' (da 'tofa', grande conchiglia di mare in cui soffiando si ottiene un potente suono), vere e proprie serenate alla rovescia, fatte con strumenti a percussione, fischietti e grida. Tali usanze erano già in uso nella Napoli secentesca...

Il progetto di impiantare uno stabilimento automobilistico di grandi dimensioni nel napoletano fu ideato nel 1966, nel quadro di una riemergente competizione tra industria privata e industria di stato. L'iniziativa fu presa ancora una volta dall'Iri (che attraverso la Finmeccanica controllava l'Alfa Romeo), ufficialmente sulla base di un'indagine di mercato che sembrava assicurare all'auto privata una domanda superiore alla produzione allora esistente in Italia, e parallelamente al ciclo economico espansivo che cominciava a mostrarsi al nord. Il tutto si inquadrava nel piano 'Asi' (Aree di sviluppo industriale), istituito nel 1957 con la legge 634, un progetto in parte frutto di quell'idea visionaria e futurista che allora si aveva della modernizzazione: grandi trasformazioni sociali, spostamenti della popolazione in base a logiche produttive, razionalizzazione delle attività economiche, gigantismo delle strutture. A tutto ciò contribuiva la posizione di gran parte della sinistra, che appoggiava l'industrializzazione accelerata e vedeva in essa, mediante la creazione di nuclei sempre più consistenti di classe operaia, l'unica possibilità di superamento dei limiti della società contadina...

Mentre l'Iri si disinteressava dell'Alfasud, nel quadro dei grandi sommovimenti sociali dell'epoca (autunno caldo, crescita dei sindacati e della sinistra, statuto dei lavoratori, prodromi del terrorismo) cominciarono gli scioperi a 'gatto selvaggio' (cioè non annunciati), e a 'pelle di leopardo' (cioè senza regolarità), così come cominciarono le proteste per la qualità dei servizi, in particolare per la mensa che lasciava molto a desiderare; fumi, vapori e l'alto tasso di nocività causavano numerose malattie e dure critiche per come l'azienda gestiva le visite mediche e reagiva alle assenze, in uno stabilimento che in certi momenti superò i 15.000 lavoratori. Fuori della fabbrica, intanto, imperversava la battaglia per le assunzioni, da un lato sulla spinta delle lotte sociali, dall'altro tramite la gestione clientelare e paternalistica dei notabili del potere locale, specializzati nel manipolare ai loro fini i codici culturali comunitari delle classi subalterne della zona (nonostante le promesse, solo una parte degli operai impegnati nei cantieri di costruzione dello stabilimento fu poi assunta stabilmente). A questo punto la vicenda dell'Alfasud, e di riflesso quella del Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco E Zezi, hanno incrociato il percorso del movimento napoletano dei Disoccupati Organizzati...

In tutto questo, il Gruppo Operaio E Zezi ha rappresentato un potente serbatoio di quella che un tempo si sarebbe definita 'soggettività antagonista', un collettore di energie e di idee, un laboratorio, forse unico in Italia, di creazione operaia sui precedenti modelli espressivi contadini, un tentativo riuscito di reintegrazione culturale in una situazione potenzialmente desolante, fatta di giornalini e gite aziendali, medaglie, clubs dopolavoristici e associazioni ricreative ed assistenziali, appendici patetiche della moderna cultura industriale...

Gli anni del revival...

E Zezi nascono come aggregazione di operai, disoccupati e militanti di sinistra per dar voce ad un collettivo politico-artistico che non esaurisca nello spettacolo la sua funzione, ma che sia espressione di classe e motore di iniziative sociali, catalizzando l'energia creativa non solo di operai e braccianti, ma anche di soggetti sociali come studenti, insegnanti, artigiani e chiunque desideri sentirsi veicolo di trasformazione. Tutto ciò in un periodo di grande fermento nelle piazze napoletane (comitati di quartiere, Disoccupati Organizzati, pratica dell'autoriduzione delle bollette Enel, ecc.) e nell'ambiente musicale (esplosione del cosiddetto 'Neapolitan power', il movimento musicale sospeso fra le tradizioni musicali della città e le suggestioni della musica d'oltreoceano, con Edoardo Bennato, Alan Sorrenti, Toni Esposito, Napoli Centrale ecc.)...

Il nome del gruppo viene dai "Zezi", attori improvvisati degli anni '50, che giravano per i paesi vesuviani rappresentando la "Canzone di Zeza", di cui parleremo tra breve. Il Gruppo Operaio si forma dunque a Pomigliano d'Arco, in una 'casarella' in via Carmine Guadagni, così affettuosamente detta perché in paese locali di questo tipo venivano presi in affitto a pochi soldi per incontrarsi, discutere e suonare assieme. Prevalentemente formato da proletari provenienti dal mondo popolare e forzatamente inseriti nel contesto industriale che abbiamo descritto, E Zezi si configurano subito come 'collettivo', come gruppo in cui le scelte, artistiche o politiche che siano, sono decise, almeno per questi anni, collettivamente...

La tammurriata rituale non ha quindi nulla di 'spontaneo', se con questa parola si intende qualcosa di irruento o di 'naturale'; essa è invece il prodotto di una raffinata stilizzazione espressiva, mediata da un elaborato apparato simbolico, che la differenzia dall'espressività popolare quotidiana non rituale, nell'uso della voce come nella gestualità. Il frastuono, i fischi, l'enfasi emotiva, tutte le caratteristiche della 'Tammurriata dell'Alfasud', che sembrerebbero 'spontanee', nascono invece dall'innesto sul canto etnico di forme espressive provenienti, quindi, da altri ambiti. Ovviamente però, solo chi è partecipe di una dimensione rituale collettiva permanente come quella napoletana, riesce in seguito a rapportarsi in maniera così comunicativa anche ad una situazione tanto diversa, portandosi dietro la forza e l'istintualità del rito e riuscendo a riutilizzarla in un nuovo contesto...

In tutto questo la riscoperta della cultura popolare ha un suo ruolo; la ricerca della 'tattilità', l'urgenza di reagire alla plastificazione dell'esistenza sembrano trovare un 'luogo' privilegiato nell'energia archetipica dei riti, nella forza espressiva di linguaggi arcaici cifrati e visionari di culture messe ai margini della storia. Nel recuperare le tematiche dei futuristi, dei surrealisti e dei dadaisti (nonché della pop art e dell'action painting), il clima della controcultura crede di trovare un prezioso alleato anche nella festa popolare e nei suoi linguaggi, e non è un caso che la festa in quanto tale, come momento liberato e comunitario, sia al centro del nuovo movimento giovanile. E nella festa popolare tutti i segni della cultura borghese sono rovesciati, basti considerare, ad esempio, la sola gestione dello spazio, frontale e gerarchico quello del teatro classico, circolare e comunitario, che si dilata e si

restringe, che esclude e ingloba gli spettatori, quello della 'Canzone di Zeza' e delle tammurriate. Umberto Eco intravide anche in un errore di 'codice' la contestazione degli studenti dell'Università di Roma a Luciano Lama in quell'anno...

Fra tradizione e nuovi linguaggi...

Già negli anni del revival, il Gruppo Operaio non si era limitato al 'concerto' come unica forma di comunicazione. La partecipazione a manifestazioni e cortei, gli interventi in situazioni di conflitto rendevano necessaria l'utilizzazione di tecniche spettacolari non canoniche, in sintonia con quanto era avvenuto oltreoceano nel decennio precedente, e con quanto si tentava di fare anche in Italia (si pensi ai torinesi dell'Assemblea Teatro). Nel 1963, infatti, la San Francisco Mime Troupe aveva elaborato le prime forme di 'teatro di guerriglia', applicando all'arte scenica le tecniche dei combattenti dei paesi del terzo mondo in lotta contro l'imperialismo: "Il teatro (...) 'è guerra di guerriglia'. Ogni spettacolo è 'un'incursione notturna', in cui bisogna 'attaccare, sorprendere, ingaggiare il combattimento' e 'fuggire'. E' la tattica del 'mordi e fuggi', teorizzata e descritta da Che Guevara e praticata anche in Vietnam, il costituirsi in piccole unità mobili, l'agire e il dissolversi rapidamente, il non lasciare tracce. E' una tattica da guerra moderna che tra l'altro punta al clamore dell'azione, intuendo e utilizzando i meccanismi della società dello spettacolo. Dal punto di vista teatrale tutto ciò si traduce in velocità e adattabilità, capacità di interagire con l'ambiente, di fare propri rumori e scenari già presenti all'arrivo della compagnia, e nell'utilizzare tecniche particolari che di tutto questo tengano conto (gesti ampi e convenzionali, cartelli, pupazzi ecc.), per creare 'situazioni', o per intervenire in eventi già in atto. E' il caso delle performance del Gruppo Operaio a Siano, in provincia di Salerno, contro l'installazione di una fabbrica d'amianto, alla marcia per la pace a Roma nel 1982, o allo stabilimento siderurgico dell'Italsider di Bagnoli nel 1983. A Siano l'Eni aveva deciso di impiantare, insieme al gruppo privato Bender & Martiny, uno stabilimento per la lavorazione di fibre tessili di amianto per la costruzione di freni e frizioni per automobili...

Lo spazio scenico della manifestazione popolare e di quella dei Disoccupati Organizzati, quindi, coincidono: per strada avvengono alcuni degli atti pi clamorosi dei manifestanti, come la copertura della statua di Garibaldi con un grande telone nell'omonima piazza di Napoli, il 25 aprile del 1976. Sul cappuccio c'è scritto "Songo 'e fierro/ eppure me/ metto scuorno/ 'e verè tanta/ disoccupati/ senza 'na/ fatica pe mezzo/ di padroni e/ do governo/ perciò me faccio/ accummuglià/ fino a quanno/ nun ce 'o date/ nu lavoro!". E ancora l'assalto al Maschio Angioino, i cui merli reggeranno dei cartelloni con delle lettere a formare la parola 'lavoro', e un pupazzo con una mano chiusa a pugno nel gesto scaramantico delle corna...

Negli spettacoli vengono poi utilizzate maschere, fantocci, e soprattutto modi da teatro 'agit-prop', scene brevi e agili, tipizzazione dei personaggi, recitazione caricaturale e, naturalmente, molta improvvisazione in relazione al mutare della situazione politica contingente. La riduzione dei personaggi a 'tipi' impedisce il rischio del naturalismo e stimola l'espressività del corpo, con un meccanismo non molto dissimile da quello della Commedia dell'Arte. Tale tipo di teatralità era naturale per gruppi che anche a grandi

distanze partivano da presupposti analoghi: nella stessa direzione era andato ad esempio, fin dalla sua fondazione nel 1965, El Teatro Campesino, il gruppo messicano composto da braccianti (tra l'altro proprio in quegli anni di passaggio in Italia), che si esibiva nei campi e nei quartieri popolari: anche qui personaggi simbolici e facilmente riconoscibili, gesti stilizzati, testo in gran parte improvvisato, maschere e cartelli, scena ridotta al minimo. Nella rappresentazione dello sfruttamento operaio i gesti sembrano discendere dalla 'biomeccanica' di Mejerchol'd: movimenti ritmici esasperati, rettilinei e straniati, a rappresentare, con feroce ironia, la robotizzazione del lavoratore incatenato alla catena di montaggio e ai ritmi produttivi...

Se nel primo album del 1976 le registrazioni erano state effettuate dal vivo, nel nuovo disco, pur lavorando in studio, non si rinuncia all'immediatezza comunicativa dei musicisti e al carattere collettivo e spontaneo della performance: parte del materiale ('Vesuvio', 'Tammurriata', 'Auciello ro mio', 'A cammera e cunziglio') è infatti inciso in presa diretta, vale a dire senza la sovrapposizione di registrazioni isolate, normale prassi di lavoro nell'ambiente discografico. Al disco seguono tournée nazionali e internazionali (da ricordare già l'anno precedente uno strepitoso concerto a Nantes insieme ai nuovi gruppi rap e dub napoletani), dove il Gruppo Operaio non rinuncia certo alla sua antica vena provocatoria. Proprio nei concerti francesi del 1994, senza esitazione, come annota la stampa d'oltralpe, viene srotolato uno striscione che dice 'Italie finaliste, gouvernement niofasciste', un attacco diretto alla destra di Berlusconi e al tentativo dell'esecutivo di far passare, proprio mentre la nazionale italiana di calcio riscuote grandi successi nel campionato del mondo, una legge scopertamente favorevole alla tutela dei politici sotto inchiesta per corruzione, il cosiddetto 'decreto salvaladri'...

I testi...

Nella tradizione britannica, il folk revival aveva a disposizione il grande serbatoio della 'ballata', componimento di carattere narrativo-sequenziale di formazione in genere non anteriore al XVI secolo, ma spesso anche pi recente, legato alla realtà materiale dell'esistenza, con valore di vero e proprio documento 'storico'. Ciò permetteva ad operatori come MacColl in Inghilterra, o Seeger negli Stati Uniti, non solo un plausibile aggiornamento dei contenuti, ma anche un recupero del canto popolare che fosse basato sulla chiarezza della parola scandita e sull'efficacia del racconto. Per l'appartenenza a un'area folklorica contigua, qualcosa di simile era possibile anche nel nord Italia, come avevano dimostrato i gruppi del revival settentrionale. I canti etnici dell'area napoletana, almeno quelli rimasti nella tradizione viva, si muovono invece in un registro totalmente diverso: anzitutto, un tratto arcaico che li caratterizza è di essere eseguiti quasi esclusivamente nelle feste religiose. Manca infatti in Campania una consolidata tradizione di canto sociale, così come mancano quasi totalmente nel mondo popolare occasioni di vita associata non rituale (osterie, cori, gruppi ecc.). Essendo parte di quel complesso meccanismo magico-rituale che la dimensione della festa contadina mette in moto, nel momento dell'esecuzione di questi canti popolari ha grande importanza la dimensione 'fonica', fatta di grida, di suoni ad imitazione delle voci animali, di stereotipie ritmiche, che contribuisce (come del resto la gestualità) alla totalità della comunicazione, travalicandone l'aspetto puramente verbale; in secondo luogo i testi sono costruiti in modo completamente

diverso: raramente basati su strutture narrative coese, essi sono agglomerati simbolici, labirinti allusivi, densi di strati profondi e di criptici riferimenti ai miti e ai riti delle antiche culture mediterranee...

Le prime canzoni dei Zezi sono il frutto di un'elaborazione collettiva interna al gruppo stesso, quasi a voler ribadire il loro carattere di canti popolari, anonimi e destinati alla comunità; si tratta di brani in cui la canzone di protesta si fonde con i versi della tradizione orale, e proprio la dimestichezza di molti membri del Gruppo Operaio con il canto tradizionale del rito, il loro essere parte attiva del mondo delle feste popolari, fa sì che le stesse immagini, gli stessi millenari simboli della tradizione, vengano inconsciamente rifunzionalizzati e usati per esprimere i nuovi contenuti. In seguito i Zezi si avvarranno, per i testi, della collaborazione discreta di Luca, alias Luigi Castellano, un apporto decisivo per la loro storia, che già nei primi tempi di attività del G.O. aveva firmato 'A cantata de maccarune'...

Forgiati dalle gigantesche presse e assemblati nel reparto di lastroferratura, i materiali un tempo anonimi ed ammassati nei magazzini hanno già preso forma nella scocca, le 'ossa' dell'automobile: la vettura è già nata ma è ancora incompleta, fragile, indefinita. Nel reparto successivo essa viene verniciata, sigillata, smaltata; tra fumi e vapori subisce la schiumatura e i primi test di collaudo per poi entrare nel reparto di montaggio e ricevere la sua 'anima', il motore, che le darà la definitiva identità. Nel momento in cui l'auto, ormai un organismo vivente, lascia quest'ultimo reparto per entrare in 'finizione', gli enormi ganci che la mantengono in moto sulla catena, oltre l'altezza dell'uomo, si aprono, ed essa piomba rumorosamente sui nastri trasportatori d'acciaio che la conducono agli ultimi ritocchi, prima dei definitivi collaudi su pista. Il 'mostro' affascina ed impaurisce sputando dalla sua bocca, quasi come in un antico mito di rinascita, una macchina finita:

Na lotta aggi'avuta fa Na lotta aggi'avuta fa Na lotta aggi'avuta fa pè nce trasì Ma
quann'aggio trasuto Mamm' 'e ll'Arco ch'mbressione Mamm'e ll'Arco ch'mbressione
ch'aggio avuto Uè nu mostro je vediette che paura ca faciette uì pa vocca ogni minuto
cacciava na macchina fernuta.

Due brani sono indicativi in questo senso: 'A Flobert' e 'A ferriera'. La prima è la più nota canzone del Gruppo, ed è inclusa nel primo album "Tammurriata dell'Alfasud", la seconda, scritta da Luca Castellano, è contenuta in "Auciello ro mio". 'A Flobert', una sorta di 'disaster ballad' ripresa in seguito anche dalle Nacchere Rosse e nota anche come 'Sant'Anastasia', racconta, come già sappiamo, della fabbrica di armi giocattolo che saltò in aria uccidendo dodici operai, addetti ad una pericolosa lavorazione senza nessuna misura di sicurezza. La canzone comincia con la data dell'esplosione: Viernarì unnice aprile 'A Sant'Anastasia Nu tratto nu rummore Sentiett' e che paura¹⁵ e già questo la assimila a tante canzoni sul lavoro. La si confronti, ad esempio, a 'The Lifeboat Mona', scritta da Peggy Seeger, sorella di Pete e compagna di Ewan MacColl: Remember December '59 The howling wind and the driving rain The men who leave the land behind And the men who'll never see land again¹⁶. I versi della 'Flobert' proseguono, come vedremo tra breve, descrivendo lo straziante spettacolo dei morti, il dolore dei parenti, l'ipocrisia dei

telegrammi delle autorità, e si sciolgono in una virulenta protesta sulle note di 'Bandiera rossa'...

E non poteva mancare, in un ensemble che del contatto con il pubblico fa il suo punto più alto di verifica, lo slogan. In 'Posa e sorde' (una locuzione del linguaggio 'parlesia', il particolare gergo dei musicisti napoletani, che significa 'dacci il dovuto'):

O padrone a fine mese Tene sempe a busta appesa L'operaio e vintisette Manco e sorde pe sigarette (...) E posa e sorde, posa e sorde Posa e sorde mariuò Pos'e so, pos'e so, pos'e so Mariuò, mariuò, mariuò!

O, ancora più efficace, con linguaggio apocalittico:

Alenia , Alenia, Alenia, Alenia Ra nu mumento a n'ato O mare s'è agitato Italsider, Sebm, Fincantieri: L'hanno vennuta aiere! Circumfer, Raccorderie So ghiute miez'a via!

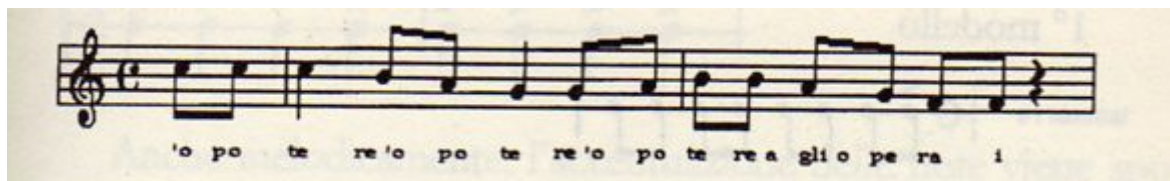
L'uso degli slogan, così come l'utilizzo di fischietti, tamburi e campanacci, è importante per l'operazione dei Zezi: questi strumenti, nel rimandare (inglobandola) all'immagine di una Napoli plebea e chiasosa, fanno parte di un possibile 'folklore operaio', così come striscioni, murales, pupazzi e maschere, o comportamenti cinesici come corse e rappresentazioni improvvisate; tutto questo bagaglio comunicativo, che i lavoratori usano nei loro cortei, negli scioperi, nelle occupazioni, E Zezi hanno usato nei loro spettacoli dal vivo. Si tratta insomma della persistenza, all'interno delle classi popolari, di forme di espressione alternative alla cultura scritta e alla sua classica composizione tipografica, per una comunicazione a tutto campo, visiva, sonora, gestuale, così come lo è quella contadina del rito. Tra canzone di protesta e ballata, insomma, tra slogan e linguaggio rituale, per non parlare di motivi fiabeschi e filastrocche presenti in altri brani⁴³, E Zezi tessono un ampio tappeto di possibilità espressive per una moderna canzone politica, alternativa e polimorfa, in grado di giocare le sue potenzialità comunicative sui registri pi diversi : allusivo, simbolico, narrativo, ma anche ritmico, iterativo, o talvolta puramente fonico.

Le musiche...

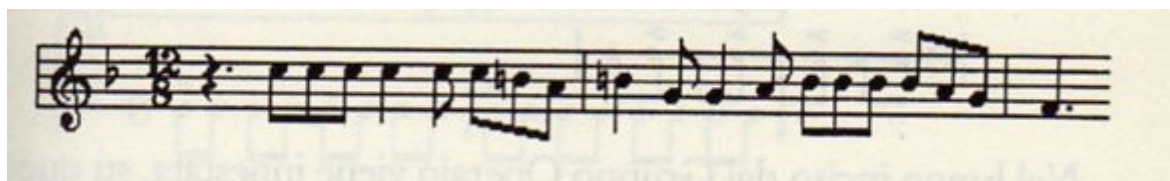
In 'Bella figliola' la quarta aumentata, che spessissimo fa parte dell'ambito scalare della tammurriata, cede il posto alla quarta giusta, che rientra nella scala maggiore e riporta la melodia nell'ambito tonale. L'uso della chitarra, con i suoi moduli di accompagnamento e di arrangiamento, sembra a tratti ricordare la musica degli Inti Illimani, di gran successo allora in Italia (loro paese di permanenza dopo l'esilio dal Cile di Pinochet), e considerati punto di riferimento, con tutto il resto del movimento della 'nuova canzone cilena', per chi si occupava di folk revival. Queste soluzioni, che possiamo definire come un procedimento di 'stilizzazione', derivano dalla necessità di rendere cantabili nelle manifestazioni di strada, nei cortei, negli scioperi ecc., dei brani la cui forma era in origine completamente diversa perché "programmata" per il rito. Alla stessa esigenza, risponde la forzatura che si nota nell'interpretazione: mentre nei canti eseguiti durante le feste popolari essa è sempre 'straniata' (come normalmente avviene nei momenti rituali), in altre occasioni collettive l'enfasi o l'immedesimazione può aiutare a rafforzare la partecipazione emotiva, così come l'uso di strumenti a fiato o a percussione, che è tipica delle manifestazioni di piazza. Altra

caratteristica che si può rilevare in molti pezzi è l'ambiguità modale maggiore/minore nel canto, che è propria della tradizione popolare...

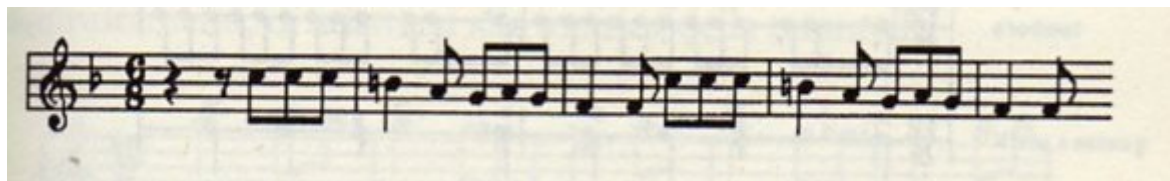
Ma, oltre al legame con la propria musica etnica, o all'interesse per altre tradizioni, il cuore del G.O. batte pur sempre soprattutto per i movimenti di base, e i suoni, i ritmi, gli slogan delle manifestazioni di piazza si affacciano continuamente nelle canzoni. E' quel che avviene, quasi inconsciamente, nel brano 'Piazza Dante' che, pur non essendo una canzone di protesta, ad un' analisi più ravvicinata risulta costruito sulla sillabazione di un noto slogan scandito nei cortei ("'o potere 'o potere, 'o potere all'operai/si cummanna chi fatica se starria 'cchiù 'mmeglio ancora"), creando a sua volta una sorta di feedback tra arcaico e moderno, se pensiamo che negli stessi cortei verranno poi utilizzati anche i canti dei Zezi:



Nella canzone, in una suddivisione più articolata, la stessa melodia è riconoscibile:



E da questo slogan, che del resto la chiudeva fino ai primi anni '90, deriva anche 'A ferriera':



Interviste...

Tonino Esposito ('o Stoc):

"Mi chiamano 'o stoc perchè la mia famiglia ha sempre venduto lo stoccafisso; anch'io l'ho fatto. Poi ho lavorato all'Alfa ma me ne sono andato e ho fatto il carpentiere. Mi sono licenziato dall'Alfa perché a me non è mai piaciuto stare nello stabilimento: è contro il mio carattere. Io voglio stare libero, all'aria aperta. Se non ci sei portato, alla fabbrica non ti puoi abituare. Là vai contro i cicli della natura; si fanno i turni mentre io ero abituato a svegliarmi a una certa ora, a dormire in certe ore, e non mi sono mai abituato. Tu quando fatichi fuori, una giornata di sole te la godi, te la senti... Lì sei un numero e basta. In fabbrica riuscii anche a seminare un pezzo di terra, perché stavo in una posizione distante dai reparti: ci coltivavo pomodori, piccole cose... Nonostante questo non mi sono abituato!

Nelle comunità rurali eravamo molto affiatati, ci aiutavamo l'un l'altro. C'era uno scambio di manodopera, c'era il baratto. La vendita era all'esterno, e i soldi giravano fuori della comunità. Io oggi sto cercando di fare un'azienda agricola dove lavoreremo con sistemi tradizionali, non per tornare indietro, questo non è possibile, ma per salvare la cultura popolare, per far vedere come si facevano le cose e come il canto, i balli vengono insieme alla vita del contadino... Per comprarmi la terra per fare questa cosa ho venduto una casa... Perché ci credo! Se le prossime generazioni perdono questa cultura, perdono tutto! Per far vedere come si faceva il burro anticamente, come si faceva il pane, come si tesseva... Perché oggi tutti vogliono le cose firmate. Le società moderne pubblicizzano talmente un prodotto che se uno non se lo mette viene discriminato dalla società! Nella tradizione popolare non esiste la 'canzone': esiste il 'modo di cantare'. Ci sono due o tre modi di cantare e basta; in questi due o tre modi puoi dire tutto quello che vuoi. C'è la fronna 'e limone, poi c'è la voce 'alla potatora', poi c'è il canto 'a figliola, poi c'è la voce 'alla carrettiera': sono canti a distanza... E poi c'è la tammurriata, che è più semplice. Il 'cantatore' esprime una sua cosa dentro, e se non nasci in questa cultura non la puoi imparare...