



# Studi sulla canzone napoletana classica

a cura di  
Enrico Careri e Pasquale Scialò

Libreria Musicale Italiana

---

In collaborazione con:  
Centro di Ateneo per la Comunicazione e l'Innovazione Organizzativa –  
Università degli Studi di Napoli Federico II



Con il patrocinio di:  
Provincia di Napoli



In copertina: Oscar Ricciardi, *Vecchio suonatore di chitarra*, olio su tela; Fondazione Bideri.

© 2008 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca,  
P.O. Box 198  
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, degli autori e del curatore.

ISBN 978-88-7096-530-8

STUDI SULLA CANZONE  
NAPOLETANA CLASSICA

a cura di

Enrico Careri  
Pasquale Scialò

Libreria Musicale Italiana

## SOMMARIO

VII Presentazione

IX Introduzione di Pasquale Scialò

### FONTI E LINGUAGGI

- 5 Pier Paolo De Martino – Mariadelaide Cuozzo  
*In punta di penna e di matita: critica e iconografia della canzone napoletana nella 'cultura delle riviste'*
- 79 Mario Franco  
*Il cinema che canta. Il teatro e la canzone nel cinema napoletano dalle origini alla seconda guerra mondiale*
- 107 Anita Pesce  
*La canzone napoletana e il disco a 78 giri*
- 147 Francesca Seller  
*La canzone nell'editoria partenopea tra Otto e Novecento*
- 157 Isabella Valente  
*Sogno di una notte di fine estate. Pittori e scultori napoletani a servizio della canzone*

### MATRICI

- 195 Raffaele Di Mauro  
*Il caso Fenesta che lucive: enigma 'quasi' risolto*
- 241 Simona Frasca  
*I'm'arricordo 'e Napule di Enrico Caruso: per una genesi della popular music*
- 257 Massimo Privitera  
*«Carlo Mazza, Quagliarulo e soci». Le macchiette di Pisano e Cioffi*

297 Gianfranco Plenizio  
*Lo core sperduto*

STRUMENTI

313 Carla Conti  
*Amphion Thebas, Cantus Neapolim*

379 Marialuisa Stazio  
*Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale*

431 Giovanni Vacca  
*Canzone e mutazione urbanistica*

449 Helga Sanità  
*Piedigrotta e la Canzone. Packaging di un totem*

Giovanni Vacca

CANZONE E MUTAZIONE URBANISTICA\*

«... Il rettilo compie l'opera sua benefica, s'inoltra vittorioso, e a dritta e a manca dirada distrugge, alle tenebre sostituisce la luce».<sup>1</sup> Le efficaci immagini usate da Vincenzo D'Auria nel commentare gli effetti dello 'sventramento' e del 'risanamento' dei quartieri popolari di Napoli, avvenuti tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, restituiscono perfettamente lo spirito di un'epoca che stava modellando in più latitudini l'idea della città moderna: il progresso come ruspa, caterpillar, schiacciasassi, mostro meccanico in guerra con un intollerabile passato; e quindi strade diritte al posto di intricati percorsi tra piazzette e vicoli, benefica distruzione di preesistenze ambientali e di inutili sedimentazioni del passato. E poi finalmente la luce, soprattutto la luce, al posto del buio e delle ombre, quelle 'ombre', anche umane, annidate nei disperati quartieri popolari delle quali lo scrittore Francesco Mastriani aveva narrato nei suoi romanzi.<sup>2</sup>

La canzone napoletana nacque e si sviluppò in parallelo a questo momento traumatico, quando Napoli fu in gran parte distrutta e ricostruita, con lavori durati oltre vent'anni. In seguito a questi lavori, una massa ingente di popolazione fu delocalizzata e la sua cultura dispersa, mentre si insediavano nuovi poteri che avevano il preciso obiettivo di sincronizzare la città con l'economia industriale e finanziaria che si stava imponendo nell'Italia unita: un terremoto urbanistico in una città in crisi, da poco ex capitale di regno, privata dei suoi tradizionali privilegiati rapporti con la restante parte del Mezzogiorno e quindi desiderosa di ricostituire e ridefinire la propria identità; un terremoto che provocò il collasso di vecchie strutture economiche, superati processi di produzione e consumo, secolari modalità di gestione dello spazio urbano e, inevita-

---

\* A mio padre che, fin da bambino, in lunghe passeggiate nei quartieri di Napoli, mi insegnò a 'guardare i palazzi'...

1. VINCENZO D'AURIA, *La piazza degli orefici*, «Napoli nobilissima», II (1893), p. 122. Citato in GIANCARLO ALISIO, *Napoli e il risanamento*, Esi, Napoli 1980, p. 71. Lo straordinario libro di Alisio, che ha in buona parte ispirato questo saggio, rimane il volume 'classico' sull'argomento.
2. Ci si riferisce qui a romanzi come *I misteri di Napoli*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966 (1875), *I vermi*, Luca Torre Editrice, Napoli 1994 (1863) e, naturalmente, *Le ombre*, Luca Torre Editrice, Napoli 1992 (1868).

bilmente, anche una lacerazione dell'immaginario, una frattura con antiche e consolidate culture e la loro sostituzione con nuove forme espressive, nella musica, nel teatro, nella pittura, nella letteratura. Una nuova cultura, dunque, avrebbe avuto il compito di 'interpretare' la nuova Napoli, esprimendo quel contraddittorio grumo di esperienze caratteristiche della città e della vita moderna: da un lato vitalismo estetizzante, velocità e immediatezza, dissociazione e segmentazione della percezione, istanze emancipatrici; dall'altro la necessità assoluta di riassorbire i tratti più inquietanti di uno scenario sociale ancora ignoto e quindi potenzialmente incontrollabile tramite un'inedita, estetizzante e rassicurante visione del mondo il cui strumento fu quell'oleografia poi diventata insopportabile e regressivo vincolo di tanta cultura napoletana, tratto fondante di ogni costruzione discorsiva inerente la città e 'stigma' permanente della sua popolazione.

A differenza di altri generi musicali sorti nello stesso periodo, urbani ma subito connotati in senso nazionale (la canzone 'francese', il fado 'portoghese', il tango 'argentino', il rebétiko 'greco', ecc.), la canzone 'napoletana' fu dunque canzone esclusivamente legata alla città di Napoli e parte integrante di una nuova cultura urbana destinata ad essere al centro di quella svolta epocale che proiettò di colpo la città vecchia, quella città che «cambiava così lentamente che poteva in ogni momento considerarsi immobile per un tempo indefinito»,<sup>3</sup> nella modernità.

Subito dopo l'unità d'Italia, Napoli si presentava come una metropoli congestionata che si basava su un'economia ancora sostanzialmente precapitalistica (dove per economia 'capitalistica' si intende ovviamente il moderno liberismo) e scontava secoli di gestione dissennata della propria forma urbana. La situazione era particolarmente grave nel cosiddetto 'ventre di Napoli', i quartieri di origine angioina localizzati tra il centro antico e il mare. Tali quartieri erano una sorta di città nella città, un dedalo arabeggiante di vicoli e angiporti, porticati e strettolè, chiassuoli, supportici e fondaci, brulicante di taverne e di luoghi di malaffare, in cui viveva una popolazione di artigiani e commercianti spesso organizzati in corporazioni e con una forte presenza di comunità straniere. Quest'area, di forte omogeneità culturale, appariva però estremamente degradata: il diffuso commercio al minuto, la folla misera dei lazzari e degli ambulanti con le caratteristiche 'voci' («*I cris de Paris* sono ben poca cosa rispetto alle *voci di Napoli*»,<sup>4</sup> scrisse negli anni '30 lo studioso di folklore Cesare Caravaglios), le processioni e le questue legate alla devozione popolare (particolarmente diffusi, allora come oggi, i culti delle anime del Purgatorio, della Ma-

3. LEONARDO BENEVOLO, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari 1978, p. 27.

4. CESARE CARAVAGLIOS, *Voci e gridi di venditori in Napoli (1931)*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 2004 (1933), p. 31.

donna del Carmine e della Madonna dell'Arco),<sup>5</sup> e poi ciarlatani, saltimbanchi, taumaturghi e imbonitori di ogni tipo facevano da contorno all'immagine di quartieri con un sistema fognario insufficiente e infestati dalla criminalità. Una simile situazione, come ha evidenziato lo storico Peter Burke,<sup>6</sup> era in gran parte tipica di molte metropoli dell'Europa moderna, ma altrove la rivoluzione industriale sembrava aver in qualche modo razionalizzato le dinamiche interne delle grandi città. A Napoli, invece, tutto sembrava rinviare al caos dei contesti urbani d'*ancien régime*, e significative, a questo proposito, sono le testimonianze di numerosi scrittori in visita nella capitale del Mezzogiorno.<sup>7</sup> La struttura labirintica e polimorfa della città, tarata su un sistema di produzione e scambio ancora di tipo preindustriale e organizzato su rapporti di concentrazione e di redistribuzione di beni all'interno di un circuito mare-entroterra-nucleo urbano, favoriva il proliferare di questa cultura di strada variopinta ed articolata, in una situazione diventata ormai intollerabile per l'Italia unificata: un'Italia pronta all'avvio di un'espansione capitalistica che, pur in un quadro esplicito di suddivisione interna in aree di sviluppo e di sottosviluppo, non avrebbe potuto ammettere, soprattutto sotto il profilo dei consumi, discontinuità interne così vistose, pena la perdita di competitività in un contesto internazionale che cominciava ad essere dominato dalla produzione in serie e dalla nuova cultura industriale. La disgregazione di tale sistema, lento e farraginoso, risultava quindi prioritario per la creazione di un nuovo assetto urbano organizzato in modo tale che, come sottolinea David Harvey, «i processi politici, le alleanze di classe, le rendite, gli interessi, il profitto commerciale, la tassazione, e tutte le risorse fornite dalle infrastrutture fisiche e sociali vengono trasformati da elementi interdipendenti (nel quadro di precondizioni tra loro connesse) e determinanti di processi politico-economici in meccanismi strettamente funzionali all'accumulazione capitalistica».<sup>8</sup>

Il risanamento si presentò fin da subito come la grande occasione per disciplinare Napoli e prepararla all'avvento della modernità, perché la conversione della città premoderna in città moderna e industriale è essenziale per lo sviluppo capitalistico: per citare ancora David Harvey, infatti, «prima che il capitalismo possa garantirsi un controllo diretto sulla produzione e sul consumo immediati, è necessaria la creazione di un ambiente costruito su cui possano appoggiarsi produzione, consumo e scambio».<sup>9</sup> 'Disciplinare' una città voleva

5. Per una lettura incrociata di questi culti mi permetto di rinviare al mio *Nel corpo della tradizione*, Squilibri editore, Roma 2004.

6. PETER BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980 (1978).

7. Cfr. PAOLO MACRY, *La metropoli meridionale. Circuiti redistributivi nella Napoli del XIX secolo*, in *Oltre il meridionalismo*, a cura di R. Lumley e J. Morris, Carocci, Roma 1999, pp. 67-72.

8. DAVID HARVEY, *L'esperienza urbana*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 39.

9. HARVEY, *L'esperienza*, p. 39. Sul ruolo dell'economia nella transizione tra città preindustriale e città moderna si veda anche SERENA VICARI HADDOCK, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 53-6.

dire ristrutturare i processi lavorativi frantumando i residui corporativi della società tradizionale, trasformare in merce la proprietà fondiaria, costruire infrastrutture e strade di agevole scorrimento, concentrare la ricchezza in poche mani e sviluppare il capitale finanziario: concepirla, insomma, come 'macchina redistributiva', luogo di produzione ma anche di seduzione e di sogno, piena di cinema, teatri, vetrine e centri commerciali; una 'società dello spettacolo', quindi, potenzialmente capace anche di risolvere le crisi di sottoconsumo cui il capitalismo va periodicamente incontro. Per questo, in opposizione alla città antica pensata «per una serie di funzioni collettive non specializzate»,<sup>10</sup> nella città moderna le funzioni dell'abitare, del lavorare, del coltivare il corpo e lo spirito e del circolare, come teorizzerà anche Le Corbusier, vanno distinte<sup>11</sup> e lo spazio deve essere sottratto alla 'modularità' delle culture tradizionali, con le loro varianti e le loro imprevedibilità, e consegnato ad un'organizzazione impersonale e sistemica, razionalizzata e ramificata: uno spazio innervato da cavi e strade ferrate, punteggiato da negozi e luoghi di ritrovo per favorire movimento, commerci e intrattenimento ma disseminato anche di carceri, ospizi e ospedali, aree di reclusione e controllo di ciò che si rivela residuale nel nuovo metabolismo urbano. Un luogo, insomma, in cui le funzioni strettamente collegate all'accumulazione capitalistica sostituiscano le innumerevoli attività non strettamente produttive e consumistiche della città premoderna (rappresentazioni, assemblee, competizioni, spettacoli) e in cui il tempo e lo spazio, neutralizzati dalla tecnologia negli impedimenti che essi naturalmente costituiscono, si trasformino in stimolatori della riproduzione sempre più accelerata del ciclo della merce (materiale o immateriale che essa sia) e quindi, letteralmente, in denaro.

Il grande modello per la nuova Napoli che doveva nascere con il risanamento fu la Parigi ottocentesca uscita dai grandi lavori di ammodernamento diretti dal Prefetto della Senna, il barone Georges Eugène Haussman. Anche la città partenopea seguì quella direzione, distruggendo gli antichi quartieri e sostituendo al vecchio tessuto stradale larghe strade e piazze di rappresentanza del potere politico ed economico. Lo scoppio del colera nel 1884 fornì, com'è noto, l'occasione per dare inizio ai lavori di 'sventramento', che cominciarono nel 1889 e si protrassero fino al 1912.

Una precisa ri-dislocazione e ri-gerarchizzazione degli spazi segnarono le scelte urbanistiche, ignorando i secolari processi di stratificazione culturale e smontando e rimontando interi pezzi di città in una logica da moderno *patch-work*; ma l'effetto più dannoso dello sventramento fu che quasi 90.000 persone furono destinate alle abitazioni popolari lontane dal centro cittadino, dove, con la crescita dei prezzi delle case, non avrebbero potuto permettersi di restare. Fu

10. BENEVOLO, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 48.

11. LE CORBUSIER, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Bari 1965, pp. 43-55 e 151.

così immediatamente chiara la natura speculativa dell'intera operazione: razionalità, mobilità, ordine, igiene, la nuova imprenditoria aveva finalmente conquistato la città bassa, mentre l'antica plebe si adattava a restare confinata in angoli miserevoli e sudici nascosti dietro i nuovi palazzi, rifluiva nei restanti quartieri del centro storico o cominciava ad affollare le periferie, tentando di ricrearvi artificialmente le condizioni di vita del vicolo e dando il via a quel progressivo processo di abbandono e di emarginazione che nel tempo è giunto fino all'attuale imbarbarimento.<sup>12</sup> Una nuova vita urbana cominciò dunque a prendere forma lungo il rettilineo e si estese anche in altre zone della città, così come era già avvenuto a Parigi: «la soppressione della vecchia sequenza di spazi fu anche quella delle attività non legate alla residenza borghese. E quella prevalenza monofunzionale — integrata dalle attività professionali, commerciali e direttive, e dai piccoli *ateliers* relegati all'interno — significò il ripiegamento *chez soi* della borghesia, preoccupata solo di prospettare il decoro, nella corte e lungo la strada, ed incurante di costringere lungo il marciapiede lo spazio di relazione delle corti e delle piazze ridotte ormai a luogo di circolazione».<sup>13</sup> Una riorganizzazione dello spazio che, con la sua radicalità, trasformò anche in senso psicologico la percezione e l'uso della città. E, anche a Napoli come a Parigi, «il decoro della nuova strada borghese, poi, intimidì ed escluse il povero dall'anonima folla urbana che fruiva della città».<sup>14</sup>

Se la mutazione urbanistica riuscì dunque a capovolgere interamente le tradizionali forme di produzione e consumo che avevano caratterizzato la città antica, essa riuscì anche, nello stesso momento, a realizzare, scrive Maria Luisa Stazio, quel «progressivo e lento avvicendamento di diversi *luoghi di produzione* dell'immaginario e di quella serie di fenomeni che, nella elaborazione di culture, mentalità, universi fantastici, fecero prevalere la funzione di nuovi apparati, almeno apparentemente distanti dal vissuto quotidiano, su quella tradizionalmente svolta dalla piazza, dal quartiere, dalle feste, dalle occasioni rituali».<sup>15</sup> I 'nuovi apparati' furono quelli della neonata industria culturale, figlia della nuova imprenditoria e sorta nel rinnovato ambiente cittadino che quest'ultima aveva predisposto, ormai matura per scalzare le antiche culture della piazza e ad esse sovrapporsi sfruttando quella 'incubazione' protoindustriale costituita dalla cosiddetta cultura 'popolaresca'.

La Napoli premoderna infatti, come abbiamo visto, era caratterizzata da una cultura popolare coesa e strutturata, appartenente agli strati più poveri della

12. La stessa Matilde Serao, già nel 1904, notava il fallimento dell'edilizia popolare del post-risanamento: troppo care per i ceti bassi, le case erano prese in affitto dalla piccola borghesia. Cfr. MATILDE SERAO, *Il ventre di Napoli*, Adriano Gallina Editore, Napoli 1979 (1884), pp. 137-41.

13. ENRICO F. LONDEI, *La Parigi di Haussmann*, Edizioni Kappa, Roma 1982, p. 117.

14. LONDEI, *La Parigi*, p. 119.

15. MARIA LUISA STAZIO, *Osolemio La canzone napoletana - 1880/1914*, Bulzoni, Roma 1991, p. 25.

città: in questa cultura popolare, oltre alle componenti 'basse' e carnevalesche, intrise di paganesimo e di arcaica ritualità, esisteva anche una componente più moderna, prettamente urbana e semi-artigianale, per convenzione definita 'popolare'. Sarà soprattutto questa componente (mentre la prima verrà rubricata nella categoria del 'folklore' o del 'pittoresco') che la nascente industria culturale si incaricherà di riformare, snaturandola o azzerandola del tutto, per riproverla in una chiave adatta alle proprie esigenze di mercato e imponendo dei modelli di rappresentazione della realtà locale funzionali ai propri interessi e alle proprie strategie. È significativo, a questo proposito, che il fiorire dell'industria dello spettacolo, centrata prevalentemente attorno alla Galleria Umberto I come luogo di contrattazione e di reclutamento di manodopera (e al sottostante Salone Margherita, primo *café-chantant* italiano, aperto nel 1890), generò anche, come è stato opportunamente osservato, «la nascita di un singolare 'proletariato' artistico specie all'indomani della nascita (nel periodo 1910-1915) delle prime case di produzione»:16 un'ulteriore prova, insomma, che quello che davvero stava avvenendo a Napoli era lo sradicamento delle strutture produttive su cui si era fino allora basata l'economia cittadina e la loro trasformazione in senso capitalistico e industriale. La cultura urbana popolare includeva il teatro (la vecchia tradizione del teatro San Carlino, di cui Eduardo Scarpetta sarà il 'riformatore', ad uso e consumo del nuovo pubblico borghese), il primo romanzo *feuilleton* (i cui contenuti, come nel caso di Mastriani, entravano in circolazione anche attraverso le rielaborazioni orali che ne facevano i cantastorie popolari) e soprattutto la canzone, che ne era parte essenziale e determinante.

Oltre alla musica popolare strettamente rituale di matrice contadina, fatta di canti 'sul tamburo' (meglio noti con il termine urbano di 'tammurriate'), canti 'a fronna' e limone, canti 'a ffigliola, ecc.), legata alla religiosità tradizionale e alle feste popolari e fortemente presente in città per l'intenso rapporto con l'entroterra,<sup>17</sup> Napoli aveva un immenso repertorio, caduto nell'oblio dopo l'avvento e la diffusione di quella che chiamiamo canzone 'classica' (e che si è soliti far cominciare con *Te voglio bene assaje* del 1839, ma ancor meglio con *Funiculi funiculà* del 1880, e terminare con *Munasterio 'e Santa Chiara*, del 1945), e in cui possiamo distinguere almeno tre generi: il primo comprende brani anonimi, di difficile datazione e che presentano ampi riferimenti mitici e simbolici al tessuto tradizionale della cultura popolare rituale ma risultano essere di fattura artigianale, vale a dire con un evidente intervento di 'aggiustamento' di un autore, soprattutto per quanto riguarda la parte musicale così come ci è pervenuta (esempio classico *Lo guarracino*, ma in questa categoria possono rientrare

16. PAOLO FOGLIA – ERNESTO MAZZETTI – NICOLA TRANFAGLIA, *Napoli ciak*, Colonnese, Napoli 1995, p. 24.

17. La descrizione di questi repertori è in ROBERTO DE SIMONE, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma 1979.

anche brani come *Michelemmà*, *Cicerenella*, *Fenesta ca lucive*, ecc.); il secondo genere comprende la vera e propria canzone popolaresca artigianale urbana, sviluppatasi prevalentemente nell'Ottocento: tali canzoni (*Vorraì trovà na femmina*, *Jammo a la festa de Piererotta*, *La stella co la coda de lo 1843*, *Don Cicillo a la fanfara*, ecc.) non hanno più legami con la tradizione popolare legata alla sfera religiosa e mitico-rituale (anche se ad essa fanno spesso riferimento), ma sono il prodotto di poeti popolareschi già inseriti in una embrionale logica produttiva di tipo industriale. Queste canzoni venivano scritte da autori dilettanti come Mariano Paolella o Totonno Tasso (dietro cui pare si nascondesse un barone, Michele Zezza), stampate su fogli volanti da tipografi come Azzolino o De Marco, ed erano ricavate da fatti di cronaca, eventi straordinari, 'tipi' singolari della vita cittadina, ma descrivevano anche a volte mestieri umili o registravano i piccoli problemi quotidiani della gente. Questo genere di composizioni attivava poi un singolare circuito creativo fatto di 'risposte', canzoni che 'replicavano' a quelle maggiormente in voga, e imitazioni. Il terzo genere include quei canti tradizionali, anche molto antichi, giunti fino ad oggi spesso solo per frammenti: canzoni satiriche, canzoni politiche, canti d'occasione, serenate, ecc. In questa categoria possiamo includere anche il repertorio dei canti di malavita (canti di 'picciotti', di meretrici, ecc.), pervenutoci in minima quantità e, probabilmente, solo la punta di un iceberg costituito da repertori di altri gruppi marginali di cui non si ha più memoria.<sup>18</sup> Non si dimentichi poi che la grande tradizione colta della musica cittadina entrava continuamente in contatto con la canzone popolare, sia perché le arie d'opera erano in passato finite nei repertori degli ambulanti, e i canti popolari nelle opere, sia perché nella stessa formazione dei musicisti colti, spesso poveri e provenienti dalle province del regno, confluivano in alcuni casi elementi della musica tradizionale.

Una simile situazione mostra dunque una notevole effervescenza della città nel momento in cui cominciò a decollare quella che verrà poi chiamata cultura 'di massa'; un'effervescenza che prepara il terreno alla nascita della 'nuova' canzone napoletana e del coevo cinema muto non tanto in termini strettamente industriali — sia la canzone che il cinema si avvalsero agli inizi di pratiche in parte ancora artigianali e lontane dalle modalità produttive di quella che sarà poi la cultura di massa propriamente intesa — quanto piuttosto nei termini di quell'intricato e cruciale rapporto che viene a crearsi fra la nuova industria dell'*entertainment* e i suoi fruitori nel momento in cui si avvia una produzione in serie, rapporto che comporta l'emergere di tutta una serie di nuovi problemi: la segmentazione del pubblico per fasce individualizzate (siamo ben lontani da quella massa unificata e indistinta del secondo dopoguerra che avrà gli stessi

---

18. Alcuni canti di malavita si trovano in ALBERTO CONSIGLIO, *Camorra*, Cino Del Duca, Milano 1959.

prodotti per tutti gli strati sociali), l'intercettazione dell'immaginario collettivo già operante (e il consapevole uso di stereotipi che lo incanalino e lo assecondino, integrandolo con nuove suggestioni), la 'costruzione' dei generi e l'ideazione di strategie pubblicitarie in grado di allargare il mercato, considerando del resto che il potenziale commerciale dell'identità cittadina si era già manifestato nel successo delle *gouaches* per turisti, della pittura della Scuola di Posillipo, e nella letteratura su 'usi e costumi' (Bidera, De Bourcard, ecc.).

In quel periodo insomma, come osserva Fausto Colombo, «l'industria cerca il suo pubblico; questo pubblico ha dei bisogni, manifestati dalle forme culturali già circolanti (e ai quali fino a quel momento ha risposto l'artigianato, spesso nella versione dell'ambulante); quelle forme vengono dunque assimilate dall'industria culturale, attraverso autori empaticamente vicini al pubblico».<sup>19</sup> Oltre al cinema, al nuovo teatro di Scarpetta e a quella che sarà la canzone napoletana, un contributo importante alla vitalità culturale della Napoli borghese fu data dal giornalismo e dalla nascita di una fiorente scuola poetica dialettale: se i grandi nomi del tempo che restano oggi nella storia del giornalismo sono soprattutto Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, occorre ricordare che molti degli autori delle nuove canzoni napoletane erano giornalisti (Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Eduardo Nicolardi, Peppino Turco) nonché poeti già noti (gli stessi Di Giacomo e Ferdinando Russo, Roberto Bracco).

Gli ambienti dove cominciano a manifestarsi gli effetti della mutazione urbanistica in termini di nuovi spazi pubblici e di nascita di nuovi generi musicali sono i *café-chantant* ed i 'cinema-chantant'. In entrambi si verifica quell'affastellarsi di linguaggi diversi che in questa fase primitiva dell'industria dell'intrattenimento si sovrappongono e si sostengono a vicenda: canzone e cinema, avanspettacolo e residui di fenomeni da baraccone e da fiera. Questi ambienti però, per quanto sostituissero la pubblica via come spazio della rappresentazione, e risultassero quindi funzionali al 'segno' urbano che la nuova imprenditoria intendeva imporre, erano per loro natura destinati ad un pubblico eterogeneo e quindi, almeno in parte, interclassista. Lo stesso dicasi per la celebre festa di Piedigrotta, il noto evento pubblico di diffusione della canzone napoletana che costituì un momento assolutamente centrale all'interno della strategia di massificazione della nuova canzone. Questa festa, dove venivano presentate le nuove composizioni d'autore, nacque, come si sa, sovrapponendosi ad un più antico culto popolare di origine precristiana non dissimile da quelli che fanno tuttora parte del calendario rituale dell'entroterra napoletano (Madonna dell'Arco, Madonna delle Galline, Madonna dei Bagni, Madonna di Castello, ecc.) e dove vengono ancora eseguiti i canti rituali della cultura contadina.

La festa di Piedigrotta può essere letta come un prototipo dei fenomeni di espropriazione culturale caratteristici della modernità, e cioè di sostituzione

19. FAUSTO COLOMBO, *La cultura sottile*, Bompiani, Milano 1998, p. 82.

violenta e disgregante di una logica culturale ad un'altra effettuata tramite dinamiche di mercato: sfruttando un momento rituale preesistente in un luogo fisicamente determinato (l'area di Mergellina e di Posillipo), l'industria dello spettacolo riuscì a creare un'occasione ufficiale di lancio di nuove canzoni cominciando proprio dalla gestione degli spazi della città. L'antica festa, infatti, divenuta nel tempo importante all'interno della vita napoletana tanto che vi si effettuavano anche parate militari, si svolgeva nei pressi della grotta di Posillipo dove si vuole sepolto Publio Virgilio Marone, che la tradizione popolare aveva miticamente connesso ad una serie di riti della zona.<sup>20</sup> La potenza di fuoco dell'industria della canzone, già alla fine dell'Ottocento, e sempre più con la sua crescita negli anni successivi, riuscì a rendere marginale l'antico culto (che comunque sopravvisse molto a lungo, anche se in maniera residuale, tra i pescatori di Mergellina) e i suoi momenti musicali e coreutici, imponendo la moderna saga della canzone di consumo in un tripudio di suoni e colori: concorsi, carri, pubblicità, fuochi d'artificio, 'audizioni',<sup>21</sup> tutto contribuì ad espandere nell'immaginario collettivo quello che fu davvero l'antesignano dei moderni festival della canzone. «Dai luoghi vicini alla chiesa della Madonna di Piedigrotta — osserva ancora Maria Luisa Stazio — gli itinerari dei napoletani si spostarono sulle nuove arterie aperte dal Risanamento, sulle quali erano stati inaugurati circuiti recettivi modernamente concepiti — teatri, bar, caffè concerto — che fornivano validi supporti, con audizioni ed esecuzioni, al lancio piedigrottesco di nuove canzoni.<sup>22</sup> La canzone napoletana, insomma, nasce in stretta connessione con quella che è la nuova città, di essa diventa simbolo e il percorso dei carri nelle strade risanate suggella il patto d'acciaio tra mutazione urbanistica e industria culturale.

Il luogo dove prende concretamente forma la nuova cultura napoletana, e quindi la nuova canzone, è però il salotto borghese: uno spazio 'chiuso' e riservato, dunque, che si contrappone agli spazi aperti e collettivi della cultura popolare. Se negli ambienti del *café-chantant* la canzone esprimeva le sue istanze più moderne, con i personaggi delle 'macchiette' che alludevano agli imprevedibili incontri che si potevano fare nella città o con le ritmate canzoni che ironizzavano sulla stessa vita dei protagonisti dell'avanspettacolo (*Lili Kangy* 1905, *Nini Tirabusciò*, 1911), nel salotto si costruiva il 'discorso' oleografico, quel romantico riferirsi alla natura e ai luoghi panoramici di Napoli già celebrati dal vedutismo pittorico, che avrebbe trovato il suo rappresentante più convinto in

20. Si veda ROBERTO DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Pozzuoli, 1982.

21. Le 'audizioni' erano delle manifestazioni pubbliche in cui le nuove canzoni venivano 'testate' in modo da farle penetrare nelle orecchie del pubblico prima del loro lancio ufficiale, che diventava così un ri-conoscimento.

22. STAZIO, *Osolemio*, p. 144.

Ernesto Murolo. Alle ‘periodiche’, le feste casalinghe tenute con cadenze regolari nei salotti dei nuovi palazzi, e che si svolgevano intorno al pianoforte con l’esibizione di giovanotti e signorine della buona società, partecipavano spesso artisti professionisti: lì, soprattutto, gli autori e gli interpreti si incontravano e si frequentavano, cosicché il salotto divenne in un certo senso il termometro del gusto della borghesia in materia di canzone.

La letteratura sulla canzone napoletana, da quella di taglio più divulgativo e giornalistico a quella di maggiore spessore e rigore scientifico, ha spesso insistito sull’importanza del salotto ottocentesco, sulla funzione delle periodiche, sull’adozione del genere della *romanza* come modello formale per la produzione delle canzoni napoletane.<sup>23</sup> Quello che forse non è stato abbastanza messo in luce è il ruolo del salotto in rapporto ai nuovi spazi urbani: la città moderna, infatti, è sicuramente il luogo della fantasmagoria delle merci e dello scintillio della vita metropolitana, ma è anche il luogo dell’angoscia, delle nuove solitudini, dell’anonimato, dello stress. Il salotto fu dunque non solo area riservata di distinzione, di selezione e di autorappresentazione di classe, ma anche rifugio dall’agitazione e dal caos esterni, zona di distensione e di ricomposizione del nucleo familiare dopo la giornata di lavoro nonché luogo di canalizzazione e di controllo dell’erotismo e della sessualità. Lì, dunque, la nuova canzone napoletana d’autore trovò forse lo spazio più consono alla sua definizione formale. Sempre al salotto borghese furono destinate, ancor prima delle canzoni napoletane d’autore, le prime raccolte di canti popolari e popolareschi armonizzati per pianoforte secondo il gusto dell’epoca (*I passatempi musicali* di Guglielmo Cottrau del 1827, *L’eco del Vesuvio*, di Teodoro Cottrau del 1850, *L’eco di Napoli* di Vincenzo De Meglio, tre volumi pubblicati tra il 1876 e il 1889, ecc.). Tali armonizzazioni, ovviamente, non potevano non tenere che in scarso conto delle peculiarità dell’espressività subalterna e furono un tratto della cultura dell’epoca in tutta Europa, come dimostrano ad esempio le raccolte di *folk songs* britanniche compilate da Cecil Sharp (1859-1924), che pure fu tra gli studiosi più attenti e consapevoli. È vero però, come osserva Riccardo Allorto a proposito delle trascrizioni dei canti popolari per pianoforte fatte in quel periodo, che «l’aggettivo “popolare”, aggiunto al sostantivo “canto”, aveva nei repertori di cui ci occupiamo, un significato che è ben diverso da quello che successivamente gli venne attribuito dagli etnomusicologi. Negli album pubblicati fino alla metà del secolo, “popolare” non si riferiva alla melodia ma alla lingua e allo stile del testo posto in musica».<sup>24</sup>

Con l’azione congiunta della festa di Piedigrotta e del salotto comincia quel complesso gioco di negoziazione di senso e di significato, di elaborazione e rie-

23. Sul salotto e sulla romanza si vedano VINCENZO VITALE, *Il pianoforte a Napoli nell’Ottocento*, Bibliopolis Napoli 1983, e AA.VV., *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tosiano, Edt, Torino 2002.

24. RICCARDO ALLORTO in AA.VV., *La romanza italiana*, p. 161.

laborazione, di appropriazione e riappropriazione di forme e contenuti, quella dinamica conflittuale in termini di egemonia e subalternità, insomma, che caratterizza il rapporto tra nuova borghesia napoletana e vecchio 'popolino' dei vicoli e che riguarda la posta in gioco messa sul piatto dall'industria culturale: l'immagine della città e la rappresentazione della sua 'tradizione'.

Se il cinema muto napoletano, pur derivando alcuni spunti dalle canzoni in voga (soprattutto nella forma della 'sceneggiata'), rimase in parte interno al folklore per emigranti o ai contenuti del *feuilleton* (la malavita e i guappi, i drammi a tinte forti, ecc.) e in parte legato alle 'meraviglie' da fiera (i forzuti alla Giovanni Raicevich, ne *Il re della forza*, 1920), la canzone prese tutt'altra direzione: fu essa infatti, come abbiamo visto, ad esprimere il nuovo *zeitgeist*, lo spirito del tempo di una nuova società che prendeva forma sul collasso di un mondo che ci si voleva risolutamente lasciare alle spalle e nello stesso tempo farsi compiutamente carico di veicolare tutto ciò di cui la Napoli moderna aveva bisogno, nel contesto culturale dell'epoca, per ritrovarsi come comunità cittadina e rilanciare la propria immagine su scala nazionale e internazionale.

La nascita dell'industria discografica (la Società Fonografica Napoletana, poi e ancora oggi Phonotype, fu tra le prime etichette italiane),<sup>25</sup> l'avvento dell'editoria musicale (con la produzione serializzata delle 'copielle', canzoni a stampa ben più curate ed accattivanti dei 'fogli volanti' del vecchio artigianato locale), la creazione del diritto d'autore e un'attività compositiva febbrile (le canzoni più note sono un centinaio su diverse migliaia ormai dimenticate), la proliferazione di giornali e riviste che davano grande spazio alle canzoni (*Lo Spassatiempo*, *La tavola rotonda*) e la definitiva professionalizzazione dell'industria della musica (l'arrivo della tedesca Poliphon Musikwerke che nel 1910, anche se solo per qualche anno, assoldò a stipendio fisso i migliori autori in circolazione), permettono ai nostri giorni di leggere la storia della canzone napoletana come un fenomeno anticipatore di quella che chiamiamo correntemente *popular music*. Nella sua fase embrionale, però, la diffusione della nuova canzone fu concepita, necessariamente, in interazione con logiche ancora preindustriali: furono infatti i 'pianini' e i posteggiatori a renderla nota al nascente pubblico di massa. I pianini erano, come si sa, quei congegni meccanici che suonavano una musica dal timbro metallico e priva di dinamiche; il loro proprietario, che li portava in giro per la città, faceva conoscere le nuove canzoni e ne vendeva le 'copielle'. I posteggiatori furono invece un fenomeno complesso e di grande importanza. La letteratura napoletana dei secoli passati (Basile, Sgruttendio, Cortese), ci ha tramandato il ricordo di 'mitici' cantori popolari che operavano nelle osterie della città: Velardiniello, Sbruffapappa, Mastro Ruggiero, Pezillo

---

25. Sull'industria discografica a Napoli cfr. ANITA PESCE, *La sirena nel solco*, Guida Editore, Napoli 2005.

sono i nomi di alcuni di questi musicisti ambulanti e spesso i posteggiatori sono visti come i continuatori di questa tradizione; essi furono più probabilmente, invece, il prodotto dei nuovi rapporti sociali innescati dalla rivoluzione dell'industria culturale, quasi degli 'operai' della canzone: se i primi furono dei veri e propri 'bardi' della società preindustriale, strettamente legati a quella cultura orale intessuta dei miti e dei simboli dell'antica tradizione popolare, i posteggiatori, pur spesso questuanti, traevano invece profitto dal nuovo contesto in cui appariva la canzone napoletana e, soprattutto, dai nuovi spazi in cui essa poteva essere proposta. Eccoli allora suonare non solo ai tradizionali matrimoni e nelle taverne ma anche nei cinema, nei *café-chantant*, negli stabilimenti balneari, negli alberghi per turisti, alle esposizioni universali e, naturalmente, nelle periodiche. Elemento di continuità con il passato fu invece lo 'stile' di canto, quell'antico stile popolare annotato dagli scrittori napoletani e che comprendeva vibrati, tremolati ('garganti' e 'gargarisemi'), uso del falsetto ('vienola') e, inoltre, il modo di cantare 'straniato', proprio della musica tradizionale, che nulla concede all'ammiccamento e alla psicologia spicciola perché il cantore si fa interprete di una tradizione collettiva e condivisa e tende quindi alla tipizzazione e alla rappresentazione di contenuti emblematici. Così, infatti, e con notevole spirito d'osservazione, descrive lo stile del posteggiatore il poeta Rocco Galdieri, nel 1917: «Egli non si esprimeva che con la voce: il dispetto, la passione, il dramma erano in questa soltanto. La sua faccia non si alterava, non mutava di colore, la sua fronte non si corrugava né si placava o turbava il suo sguardo; in una parola non si esprimeva; nemmeno col gesto, ché, di consueto, egli si accompagnava il canto con la chitarra e con il mandolino». <sup>26</sup> Sono parole importanti, perché colgono la particolarità di quel tratto 'epico' che, insieme a quel modo di cantare fiorito a cui si è accennato, è poi rimasto in cantanti di grande successo popolare (si pensi a Sergio Bruni, per esempio, ma anche a Mario Abbate, Antonio Basurto, Ciro Formisano, Vitolina), facendo sì che si possa dire, come ha scritto Roberto De Simone riprendendo e precisando una tesi di Alan Lomax, che «ciò che caratterizza la vera musica popolareggiante, più che le stesse melodie, è lo stile di esecuzione». <sup>27</sup> Lo stile di esecuzione è stato quindi una delle modalità attraverso le quali il mondo popolare partenopeo, mediando con la propria tradizione, ha rielaborato e fatto suo un prodotto imposto dall'alto quale la nuova canzone napoletana, così come gli autori delle prime raccolte armonizzavano i canti popolari secondo criteri estranei alla

26. ROCCO GALDIERI, *Pasquariello caposcuola* «Piedigrotta Pasquariello», Ed. La canzone napoletana, Anazzo Napoli 1917. Citato in SEBASTIANO DI MASSA, *Storia della canzone napoletana*, Fausto Fiorentino, Napoli 1982, pp. 120-2.

27. ROBERTO DE SIMONE, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, volume di accompagnamento al cofanetto in 4 cd *Napoli la sua canzone* di Sergio Bruni, Bideri, Napoli-Roma 1991, p. 19; ALAN LOMAX, *I cantanti urbani di folklore*, nota di presentazione al disco Guy Carawan vol. II, Folkways 1959, in ROBERTO LEYDI, *Il folk music revival*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 65-8.

musica di tradizione orale. Con la differenza, ovviamente, che i secondi appartenevano a una classe sociale che possedeva i mezzi di produzione, mentre i primi facevano una sorta di ‘resistenza culturale’. Tale stile di canto, filtrato dagli ultimi ‘idoli’ popolari come Mario Merola, e distrutta ormai l’impostazione epica dai modelli televisivi, sopravvive per frammenti scollati e sconnessi in alcuni interpreti dell’attuale filone ‘neomelodico’ (Ciro Ricci, Franco Staco, Luciano Caldore, Tommy Riccio, ecc.).

Il fenomeno dei posteggiatori, dunque, per quel suo porsi esplicitamente sul terreno dell’incontro, della mediazione, dell’amalgama, rappresenta uno degli esiti più interessanti dell’intera vicenda della canzone napoletana: un esito che la apparenta pienamente ai collaterali generi urbani del fado e del flamenco, che pure furono spesso il prodotto di una rielaborazione ‘dal basso’ di nuovi repertori generati all’interno della nascente industria dello spettacolo.

In tutto questo la vecchia Napoli scomparsa sotto i colpi del ‘piccone risanatore’ non morì del tutto: additata al mondo come causa del colera del 1884, identificata come inestinguibile serbatoio di immoralità e di disagio sociale, e ormai insostenibile causa di ritardo nel processo di modernizzazione, venne in parte paradossalmente recuperata nell’immaginario della cultura napoletana e della canzone attraverso uno slittamento nel mito e un processo di esotizzazione. Tale recupero, che ha informato di sé tanta parte della letteratura, della musica e del cinema del Novecento, è senz’altro una reazione alla violenza e alla subitanità degli stessi processi di modernizzazione: «Il mitologismo — osserva Eleazar M. Meletinskij — appare infatti collegato alla disillusione nei confronti dello “storicismo”, al timore degli sconvolgimenti storici e all’incapacità di credere che i progressi sociali possano cambiare il fondamento metafisico della coscienza e delle quotidianità umane». <sup>28</sup> Lo stesso modo di guardare agli antichi quartieri inghiottiti dal risanamento tradisce questo atteggiamento. Anzitutto, prima ancora di essere abbattuti, essi erano il «ventre di Napoli»: il ‘ventre’ è una delle più potenti figure mitologiche. Associato ai processi di digestione e di smembramento, esso fa parte di quel corpo che Platone nel *Fedone* identificava con la ‘follia’, l’incontrollabilità. E fu dal ‘ventre’ di Napoli, che in epoca vice-reale venne fuori la paurosa rivolta di Masaniello. Nel mito, scrive Gilbert Durand, «non solo il ventre nefasto è armato di una gola minacciosa, ma è ancora labirinto stretto, gola difficile». <sup>29</sup> Il ventre, insomma, evoca immagini distruttive, di assimilazione e di morte, ma anche di ‘labirinto’, cioè proprio ciò che erano considerati i quartieri bassi («in questi labirinti inestricabili vive una popolazione di centomila anime»): <sup>30</sup> il labirinto, come il ventre, è un’antica imma-

28. ELEAZAR M. MELETINSKIJ, *Il mito*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 323.

29. GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Dedalo, Bari 1991, p. 113.

30. MARCELLIN PELLET, *Napoli contemporanea 1888-1892*, Edizioni Copyright, Napoli 1989, p. 21.

gine mitologica «di difficoltà, di pericolo, di morte»<sup>31</sup> riutilizzata da gran parte della cultura moderna (si pensi soltanto a Joyce, per esempio).

Come era già avvenuto nella pittura locale dell'epoca, che ad esempio nei sapienti giochi di luce dei quadri di Vincenzo Migliaro aveva mitizzato ed esotizzato la città enfatizzandone tanto gli aspetti 'tenebrosi' e perturbanti quanto i suoi colori, così avvenne per la canzone. Gli stessi personaggi della «Napoli scomparsa»<sup>32</sup> presentano mal dissimulati caratteri mitologici: i 'posteggiatori', i suonatori ambulanti che divulgarono le prime canzoni napoletane e che provenivano dagli ambienti popolari, erano spesso raffigurati come 'ciechi' (Don Antonio 'O Cecato è uno dei più celebri e *La musica dei ciechi* si intitola un'opera di Raffaele Viviani dedicata a questi suonatori), come 'zoppi' (il contrabbassista Don Paolo 'O Zuoppo) e come 'vagabondi' ('O Zingariello è un altro celebre cantore ambulante). La 'cecità' è un'immagine mitica sulla cui diffusione e rilevanza, basti ricordare la figura di Edipo, è perfino inutile soffermarsi. Anche la condizione claudicante è propria di molte figure mitologiche, e indica decisamente una condizione di liminalità.<sup>33</sup> Il 'vagabondaggio', infine, è strettamente collegato al mondo dei morti (autentico 'doppio' del mondo dei vivi, quasi metafora della Napoli morta e di quella viva), al vagabondare nell'aldilà di tanti eroi e di tante divinità del mondo classico. Ma una tale inquietante immagine della vecchia Napoli richiedeva una compensazione, una 'eufemizzazione' ed ecco dunque che la città trasformata dalla modernità viene trasfigurata in chiave esotica: è la innocua *Guapparia* (Bovio-Falvo, 1914), dove il "più guappo della Sanità" (in più canzoni il quartiere Sanità, in gran parte rimasto intatto fino ai nostri giorni sotto il profilo urbanistico, sembra delegato a rappresentare ciò che resta della Napoli popolare), abbandonato o tradito dalla sua donna si reca sotto casa sua con un posteggiatore a farle una serenata 'a dispetto', ma gli strumenti non vanno più a tempo e i musicanti cominciano a piangere; è la fine di un'epoca e di un modo di vivere. È, ancora, la *Napule ca se ne va* (Murolo-Tagliaferri; 1920), in cui una comitiva popolare in gita a Marechiaro, guidata da un vecchio e pittoresco camorrista, viene amorevolmente guardata dalla luna (che ricorda "il popolo di una volta, gente semplice e felice ma che pure se ne va") oppure sono i due "prufessure 'e cuncertino", i due posteggiatori, connotati ovviamente come 'vecchi' (appartenenti cioè, come il vecchio camorrista, ad un mondo tramontato) che, in *Dduje paravise* (Parente-E.A. Mario, 1928), vanno a suonare in paradiso ma dopo un po' si stancano e tornano a Napoli, da loro considerato il vero paradiso.

31. DURAND, *Le strutture*, p. 99.

32. *Napoli scomparsa*, Anazzo, Napoli 1918, è il titolo di un libro di memorie di Adolfo Narciso, uomo di spettacolo dell'epoca, che descrive tipi e ambienti della Napoli popolare scomparsi con il risanamento. Dello stesso autore si veda anche *Lo char à bancs dei comici*, Casa Editrice Audaces, Napoli 1929.

33. Si veda sull'argomento, CARLO GINZBURG, *Storia notturna*, Einaudi, Torino 1989.

Alla luce di queste premesse è quindi finalmente possibile ri-articolare la storia della canzone napoletana in quelle tre fasi che l'hanno caratterizzata: la prima 'arcadica', che va grosso modo dal 1880 ai primi del Novecento, è dominata da Salvatore Di Giacomo; in essa, le figure del poeta aulico e del musicista di scuola si sovrappongono agli umili artigiani della tradizione popolare: è in questa fase che, nell'ambito della necessità della creazione di una canzone 'colta' che doveva confermare l'autorevolezza e la validità della nuova produzione musicale (così come si voleva l'affermazione d'un teatro 'd'arte' che sostituisse il vecchio teatro popolare), si pose anche il problema della lingua da utilizzare, ossia di quel nobile dialetto che pareva essere l'unico appiglio identitario in un momento di crisi e di trasformazione. Incurante delle prese di posizione dell'Accademia dei Filopatri, che difendeva la lingua letteraria napoletana così come si era venuta a configurare nel tempo attraverso gli autori dei secoli passati, Di Giacomo optò per un linguaggio che non rinnegava la tradizione letteraria ma spingeva nello stesso tempo la scrittura verso la lingua parlata, pur raggiungendo una rarefazione e una capacità di trasfigurazione assolutamente straordinarie: imponendo il proprio ineguagliato modello letterario Di Giacomo, nei fatti, fondò il linguaggio e la forma della nascente canzone, rompendo con la vecchia scrittura popolare e avvicinandola alle esperienze poetiche del romanticismo europeo (Verlaine, Hölderlin). La seconda fase della canzone napoletana, più matura e 'commerciale' (nel senso della capacità di egemonia culturale e del consenso di pubblico) arriva fino all'immediato secondo dopoguerra: in essa, all'ampliarsi e al diversificarsi del pubblico corrisponde il moltiplicarsi e il differenziarsi dei generi (canzone "di giacca", sceneggiata, macchietta, ecc.) e dei luoghi di produzione (case editrici, sale di registrazione, teatri, ecc.), la sua enorme diffusione tra gli emigranti in chiave di riscatto sociale e nazionale (si pensi al fenomeno Caruso), nonché l'affermazione dei grandi interpreti (Pasquariello, Papaccio, Parisi, Mignonette, Donnarumma, ecc.). La terza, di 'modernizzazione' (per alcuni di 'decadenza'), arriva fino agli anni '60: la canzone si trasforma in musica da ballo, si gonfia con orchestrazioni ridondanti e nazionali-popolari e i cantanti assumono spesso pose da *crooners*: perde insomma i suoi tratti di 'scuola', scivolando progressivamente nel gran calderone dei suoni e dei ritmi della *popular music*. Tuttavia, soprattutto rispetto alla coeva canzone italiana sanremese, mantiene una sua originalità (soprattutto nei testi) e una sua forza espressiva.<sup>34</sup> Ma gli anni '50 sono anche gli anni i cui la città è sconvolta da una nuova ondata di speculazione edilizia: è il tempo di Achille Lauro, del costruttore Ottieri e del commissario straordinario Correra, e il populismo e la demagogia dei nuovi affaristi

34. È da ricordare poi, negli anni '60, la pubblicazione della grande antologia *Napoletana* di Roberto Murolo: in questa raccolta per la prima volta il repertorio della canzone partenopea fu organizzato in maniera cronologica e presentato sobriamente, per sola voce e chitarre, con stile da 'dicatore'.

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. Il fenomeno del 'sacco edilizio' genererà nuove e drammatiche condizioni di vita per il proletariato urbano, il cui riflesso, nella canzone, sarà il fiorire della canzone di malavita, che esaspera negli anni '70 le tematiche della vecchia canzone 'di giacca': prodotta da piccole etichette locali, composta da autori specializzati (Moxedano, Iglío, Barrucci, Genta, Alfieri), modellata su un impasto di vocalità tradizionale e sonorità 'pop' (con espliciti riferimenti alle musiche per film western), la canzone 'di mala' venne portata al successo da interpreti viscerali come Mario Merola, Pino Mauro e Mario Trevi e circolò quasi esclusivamente negli ambienti popolari, avvalendosi in seguito di produzioni cinematografiche che deformavano in chiave sempre più violenta le vecchie tematiche della sceneggiata.<sup>35</sup>

Una percezione diffusa attribuisce l'inizio del periodo 'moderno' o 'decadente' della canzone napoletana all'innesto dei ritmi stranieri arrivati in Italia con gli americani nel secondo dopoguerra, che avrebbero alterato e 'contaminato' il genere.<sup>36</sup> È un'interpretazione riduttiva, contro la quale è giusto reagire,<sup>37</sup> perché se in realtà la canzone napoletana non ha mai costituito un genere 'puro', frutto solo di componenti indigene, e fin dall'inizio è cresciuta in simbiosi con i ritmi internazionali in voga all'epoca (la stessa *O sole mio*, del 1898, veniva pensata a ritmo di habanera). Quello che cambia con l'avvento della *popular music* non è tanto l'innesto di ritmi 'stranieri', come comunemente si crede, ma qualcosa di più profondo e sottile, che si ritrova soprattutto sul momento esecutivo: l'assimilazione di uno 'standard' universale, l'adeguamento a un modello di gusto ormai consolidatosi a livello planetario e quindi a un *format* di produzione fatto di un certo modo di 'quadrare' i brani dal punto di vista ritmico, un certo modo di calibrare i suoni all'interno dei vari registri, una certa selezione nei modi di esecuzione sia per quanto riguarda il tipo di emissione vocale sia per quanto concerne l'accompagnamento.<sup>38</sup> È uno standard derivato da quella rivoluzione provocata dall'integrazione delle componenti melodiche, ritmiche, timbriche e performative afroamericane nella musica occidentale e imposta a tutto il mondo dalla forza dell'industria musicale ameri-

35. Cfr. il volume *Sceneggiata* (a cura di Pasquale Scialò), Guida Editore, Napoli 2002.

36. Cfr., ad esempio, ANTONIO GRANO, *Trattato di sociologia della Canzone Classica Napoletana*, Palladino Editore, Campobasso 2004, pp. 432-7 e GIOVANNI AMEDEO, *Canzoni e popolo a Napoli*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2005, pp. 325-7.

37. Si veda, ad esempio, *Ripensare la tradizione*, intervista a Pasquale Scialò di Gianluca D'Agostino, in «Meridione Sud e Nord nel mondo», V/2, 2005, pp. 137-8.

38. I principi compositivi ed esecutivi affermatasi nella *popular music* sono stati efficacemente descritti in ALLAN F. MOORE, *Come si ascolta la popular music*, Enciclopedia della Musica IV, Einaudi-Il Sole 24 Ore, 2006, pp. 704-6.

cana; una rivoluzione alla quale si conformeranno praticamente tutte le musiche *popular* e dalla quale non si uscirà più per almeno cinquant'anni, quando la globalizzazione, pur interna all'egemonia economica e culturale dell'Occidente, permetterà comunque alle 'musiche del mondo', con le inevitabili mediazioni commerciali (e quindi anche formali e contenutistiche), di affacciarsi sulla ribalta planetaria con i propri interpreti e i propri suoni, ormai metabolizzati, questi ultimi, dal gusto internazionale proprio come la lenta assimilazione a livello di massa delle caratteristiche musicali del blues (un genere che contraddice molte delle logiche della musica tonale europea) è avvenuta in gran parte tramite il successo del rock.

Quello che scompare definitivamente nella canzone napoletana, come in tutti i generi urbani nati tra fine Ottocento e inizio Novecento, è quella inedita e straordinaria nuova sintesi musicale popolare che, con efficaci espressioni, lo studioso francese Christian Marcadet ha descritto, a proposito della fase matura del *rebético* greco, come 'pesantezza', 'rudezza', 'ispessimento'<sup>39</sup> e che trovava il suo luogo d'elezione, come abbiamo visto, proprio nello 'stile': quel caleidoscopio di tecniche vocali e quegli accompagnamenti ruvidi, rumorosi, spuri, dove le variazioni ritmiche, le anticipazioni e i ritardi non erano ancora inibiti dal *timing* meccanico e regolare della batteria che si avviava, diventando lo strumento di riferimento in sala d'incisione e dal vivo, a ridefinire l'intera concezione del ritmo e dell'agogica nella *popular music*; quei repertori, insomma, che fondono nuove composizioni d'autore e vecchie canzoni popolari nelle logiche modulari della musica di tradizione orale e che è possibile ascoltare nelle registrazioni dei posteggiatori napoletani, dei maestri del blues, dei grandi *cantaores* del flamenco, degli interpreti del fado e del tango d'epoca.

Inquadrata all'interno delle mutazioni urbanistiche indotte dalla modernità, osservata in rapporto ai repertori tradizionali che la precedettero, la canzone napoletana appare quindi un fenomeno di gran lunga più complesso di quello che in genere si racconta nei numerosi e appassionati libri che ne ricostruiscono la storia e che si limitano, nella maggior parte dei casi, a farne un racconto tutto 'interno' al genere e per lo più esclusivamente di plauso incondizionato e di mitizzazione: pur con differenze e peculiarità, essa rientra invece nel novero dei generi musicali urbani nati a cavallo tra Ottocento e Novecento, dove cominciò a prendere forma il mondo attuale.

Esauritosi quel particolare momento storico, la canzone napoletana ha cessato di produrre novità, lasciando una ricca eredità fatta di mille direzioni diverse, alcune delle quali, opportunamente riconsiderate, potrebbero rivelarsi ancora oggi preziose per il futuro stesso della canzone.

---

39. CHRISTIAN MARCADET, *Grandezza e decadenza del ciclo del "rebético"*, «Il de Martino» n. 7, 1997, pp. 69-78.