

di Giovanni Vacca

Da vecchia fabbrica di corde e spaghi a sala d'incisione: fu questo lo strano destino di uno stabile a un angolo di via Mezzocannone, nel pieno centro di Napoli.

Una simile trasformazione, che il «pioniere» dell'industria discografica italiana Raffaele Esposito attuò nel 1901 per fondare la Società fonografica italiana (successivamente e tuttora Phonotype, tra le prime, se non la prima, etichetta discografica nel nostro paese), è in qualche modo emblematica del veloce e subitaneo cambiamento che Napoli visse tra l'Unità d'Italia e i primi anni del secolo.

La nascita dell'industria musicale, infatti, con la coeva affermazione del cinema muto e la diffusione dei primi giornali ad ampia tiratura, fu parte di quel gigantesco processo di modernizzazione che traghettò la città, in pochissimi anni, dal passato al futuro: una mutazione traumatica, che cominciò con lo «sventramento» dei quartieri bassi e il cosiddetto «risanamento», la rivoluzione urbanistica modellata sull'esempio delle simmetrie della Parigi moderna di Haussmann.

Il ventre e il rettillo

È molto difficile oggi, attraversando il «rettillo» che porta dalla stazione centrale nei pressi di piazza Municipio, o correndo lungo l'orribile via Marina, immaginare che cosa fosse il «ventre di Napoli», gli antichi quartieri di Porto e Pendino, quella città che digradava e si apriva verso il mare (oggi tenuto a debita distanza dalle cancellate e dal cemento dell'immensa area portuale), con le vie del Molo e del Piliero. Una Napoli «bassa», arabeggiante, iperpopolata, fatta di fondaci e supportici, spesso sudici e maleodoranti, di strade a gomito, viuzze strette e tortuose, vicoli ciechi, angiporti e piazzette; però anche di chiostrì, fontane e palazzi nobiliari con i loro mascheroni dalle forme fantastiche, accanto a piccole chiese di scarso valore artistico ma piene di quegli ex voto testimoni della viscerale devozionalità popolare: un'altra città, insomma, oggi rintracciabile solo per frammenti in alcuni luoghi della Napoli attuale.

Collegata alla città alta (quella che va da Spaccanapoli a via Foria, costruita sul tracciato greco-romano che tuttora esiste) da rampe e scale spesso realizzate dagli ordini religiosi presenti nei numerosi conventi, la Napoli che sarebbe poi scomparsa sotto i colpi del «piccone risanatore» era dunque un labirinto di vie e di edifici, pieni di segni e di simboli che rinviano ad antichi miti mediterranei e agli arcaici linguaggi «corporei» della cultura popolare, quasi a echeggiare, questi ultimi, le *disiecta membra* della sirena Partenope, venuta a morire sulla spiaggia del golfo e a dare, proprio con le parti del suo corpo, i toponimi alla città (Ca-



Ricanta Napoli

Nel 1901 nasceva in una via del centro la Phonotype, la prima casa discografica italiana. Fu un evento enorme che avviava l'industria musicale nostrana e la canzone napoletana. L'etichetta è ancora in attività, simbolo del veloce, implacabile cambiamento che la città visse tra l'Unità d'Italia e gli inizi del secolo

podichino, Capodimonte, e, appunto, *Ventre* di Napoli e *Piedigrotta*). La via di Mezzocannone è essa stessa un esempio di come il tessuto viario e simbolico di Napoli fu radicalmente alterato: la strada, all'epoca un lungo buidello di congiungimento tra le due zone, ospitava il Sedile di porto, una delle unità amministrative di Napoli, nei pressi di un grande arco di epoca angioina; lì vi era un bassorilievo raffigurante il simbolo del Sedile, il mitologico gigante Orione, che il popolo aveva assimilato al folklorico Cola

Pesce, personaggio comune a molte aree del Mediterraneo, eroe mezzo uomo e mezzo pesce che entrava e usciva dal mare ma destinato a perire sotto acque che non si sarebbero più riaperte; a poca distanza, l'imponente palazzo Colonna, del XV secolo. Abbatto l'arco, allargata la via Sedile di Porto, allargato anche il vicolo Mezzocannone (che diventerà «via» Mezzocannone), il bassorilievo di Orione venne spostato e piazzato sul muro di un nuovo fabbricato (dove ancora si trova), con una lapide che decanta

le virtù del risanamento, e il portale del palazzo Colonna trasferito sull'altro lato della strada a incorniciare uno dei nuovi edifici dell'Università.

La città veniva, insomma, da un lato sventrata e «razionalizzata», dall'altro rimontata secondo la logica del *patchwork*, sconvolgendo i secolari riferimenti mitici e simbolici della cultura di tradizione. E la vecchia Napoli era anche grande città «sonora», ovviamente, e non solo per le mille intonazioni dei venditori ambulanti che impressionavano tutti i

viaggiatori che vi capitavano, o per le mille forme che la musica popolareggiante vi aveva assunto (dalle serenate a i canti politici o a quelli satirici), per non parlare della musica di tradizione colta, ma perché in essa viveva una plebe sterminata che in riti arcaici trovava protezione e riscatto; riti che avevano suoni ben precisi poiché, come a ragione sostiene Marius Schneider, «nel rituale l'elemento centrale è acustico»: così, ad esempio, se è accertato che in alcune cappelle del centro antico si praticarono per secoli, al

suono di tamburelli e calascioni, riti terapeutici affini al tarantismo pugliese, nella zona del Mercato, un vecchio busto che probabilmente rappresentava l'antica dea Cibele, popolarmente detta *Marianna 'a capa 'e Napule*, fu oggetto di vero e proprio culto. «Dopo pranzo sino a sera avanzata - scriveva Raffaele D'Ambrà - le ballano innanzi e cantano a suon di cembali e chitarre battenti, e compiono il compleanno con la tarantella, schiacciatine e vino».

Anche «Marianna» subì un destino di dislocazione, poiché fu rimossa dal suo sito e collocata sullo scalone di palazzo S. Giacomo (sede del Municipio di Napoli), dove è tuttora visibile, provocando la fine dell'usanza: significativo che, in epoca di posticcia riscoperta delle tradizioni e delle identità locali, le autorità abbiano oggi deciso di ricollocarne una copia nei pressi del luogo originario, quasi a sanare una secolare ferita: cosa che, ovviamente, non riporterà le chitarre battenti sotto *'a capa 'e Napule*.

Balli oscuri

Nella stessa zona, ancora, è la chiesa di S. Giovanni a Mare, dedicata al patrono del radicato culto delle anime purganti: alla vigilia della festa, il 24 giugno, il popolo si bagnava di notte nel mare (che, all'epoca, era molto più vicino di quanto lo sia oggi), ma la festa, stigmatizza il Doria, «degenerava in una specie di Baccanale; antichi e pudichi scrittori deprecavano gli osceni balli che si intrecciavano attorno ad alti fuochi».

Balli oscuri che si vedevano nella Napoli premoderna, more-sche o tarantelle che fossero, erano anche quelli dei «femminelli», o, andando indietro nel tempo, quelli descritti da Giambattista Basile, il grande fiabista del '600, che, nel suo *Pentamerone*, diede ampio spazio a danze, strumenti musicali e suoni della città. Le sue pagine poi, come quelle del Cortese e dello Sgruttendio, gli altri grandi letterati napoletani dell'epoca, immortalarono le gesta dei mitici cantori urbani di quei tempi: Pezillo, Giallonardo de l'Arpa, Mastro Ruggiero, Sbruffapappa, musicisti che interpretavano, codificandolo in vere e proprie forme stilistiche, il multiforme repertorio popolareggiante cittadino, a metà fra tradizione urbana e contadina, e operavano perlopiù nella Taverna del Cerriglio, una locanda situata nella via del Cerriglio (via che, sebbene alterata dal risanamento, ancora porta questo nome).

Il risanamento, ufficialmente motivato dal colera del 1884, e che quindi avrebbe dovuto essere soltanto risistemazione della rete fognaria, lastricatura delle strade e redistribuzione dell'acqua potabile, fu in realtà in massima parte prodotto dalle nuove dinamiche di speculazione edilizia e di imborghesimento: con esso si dissolveva rapidamente quella antica geografia simbolica che per secoli aveva tramato l'immaginario di una vitalissima cultura tradizionale, stratificata nei due millenni di storia della città che fu «la porta del Sud».

SEGUE A PAGINA 12

«In origine l'etichetta si chiamava Società fonografica italiana. Qui in città veniva effettuata solo la registrazione, su cera, mentre la lavorazione materiale dei dischi avveniva a Berlino. Mio nonno stampava mille copie a titolo»

RICANTANTA NAPOLI

■ I RICORDI DI VINCENZO ESPOSITO ■

«Tutto fatto in casa» Ecco la Phonotype

di Gi. Va.

Alcuni titoli presenti nel catalogo odierno della Phonotype. Dalla storica Mignonette a Angela Luce

Quella che segue è una breve conversazione con Vincenzo Esposito, che gestisce (con i fratelli Fernando e Roberto) la Phonotype, fondata da suo nonno Raffaele e da suo padre Americo nel 1901 con il nome di Società Fonografica Napoletana.

«La Società fonografica napoletana nacque dalla passione che mio nonno e mio padre avevano per la canzone e per la lirica. In origine a Napoli veniva effettuata solo la registrazione, su cera, dei cantanti prescelti, mentre la lavorazione materiale dei dischi era effettuata a Berlino: i 'pani' di cera venivano spediti in Germania dove subivano un procedimento di galvanoplastica per ottenere così la matrice di rame; dal 1905, però, tutto fu fatto esclusivamente a Napoli. La tiratura poteva essere, all'epoca, quella di un migliaio di copie per titolo e i dischi venivano venduti, con i limiti della distribuzione del tempo, su tutto il territorio nazionale (in prevalenza, ovviamente, nelle grandi città).

«Mio padre stesso era proprietario di alcuni negozi a Napoli, al c.so Umberto, a Monteoliveto, a via Toledo e a via Poerio. La società aveva un contratto in esclusiva con gli editori musicali. La Canzonetta, Bideri, che fornivano un bollino per quantificare le copie prodotte. Gli autori e i cantanti erano stipendiati dagli editori stessi, poiché non esisteva ancora il diritto d'autore individuale che nacque dopo, con la Siae, verso gli anni '40.

«L'uscita dei dischi era reclamizzata tramite i giornali e le canzoni venivano diffuse tramite i posteggiatori, le Piedigrotte, i pianini meccanici, la vendita delle cosiddette 'copielle', i fogli con i testi dei brani.

SEGUE DA PAGINA 11

La modernizzazione industriale, che finì per spazzare via non solo la musica e i riti ma anche il teatro popolare, con il suo Pulcinella arcaico e inquietante che cedeva il passo alle *pochades* di Eduardo Scarpetta, favorì poi quella esperienza di frammentazione, di dissociazione e di discontinuità dell'esperienza e della percezione che è il tratto fondante della modernità, e che, quantunque agli inizi, era già abbastanza forte da provocare una trasfigurazione della realtà stessa all'insegna della *nostalgia* e di una rassicurante *estetizzazione*.

È da questa «frattura» dell'immaginario che nacque quel linguaggio oleografico e tardo romantico della cultura napoletana contemporanea, e che va dalla pittura (con la «scuola di Posillipo») al teatro, passando per la canzone.

È proprio nella canzone esso diventerà sigla espressiva di uno stato d'animo collettivo e, soprattutto, strumento di *autorappresentazione* della città, liquidazione di una antica tradizione, ormai impresentabile, che non poteva, se non opportunamente «riconfigurata», essere spendibile nelle nuove logiche di mercato: quelle del decoro e della rispettabilità della cultura della nascente borghesia.

Con la mediazione dei «posteggiatori» e dei pianini meccanici, con l'avvento dei caffè chantant, ma, soprattutto con le registrazioni su disco dei grandi interpreti dello show business musicale (oggi quasi tutti rintracciabili nella «serie storica» del catalogo Phonotype), la canzone napoletana, che pur manteneva grazie ad alcuni esecutori, saldi rapporti stilistici con il canto popolareggiante urbano, si sostituì definitivamente al «paesaggio sonoro» di quella che fu, per Stendhal, «senza confronti, la città più bella del mondo».

stero ed in circuiti 'minori' (santuari, feste di piazza): è una produzione che spazia da cantanti magari poco conosciuti dal pubblico della televisione ma che in certi ambienti hanno venduto centinaia di migliaia di dischi: Menecone, Romeo Livieri Bruno Petracchi, Tony Bruni. Il prezzo di questi dischi è molto basso perché mancano le spese di promozione, che incidono moltissimo sul costo finale di un disco: la promozione avviene tramite radio e tv locali, che costano meno. Il nostro fiore all'occhiello è sicuramente il catalogo di voci 'storiche': sono registrazioni dei grandi nomi della canzone napoletana che lavorarono per noi (Lina Resal, Gilda Mignonette, Papaccio, Pasquariello, lo stesso Raffaele Viviani), ripulite per quanto possibile dall'insopportabile fruscio delle matrici originali e addirittura riportate nelle tonalità originali, che venivano all'epoca alterate dai vecchi processi di lavorazione e non corrispondevano alle tonalità degli spartiti».

Il catalogo della Phonotype ospita una straordinaria «serie storica» di cd, ricavati da vecchi fonogrammi a 78 giri di proprietà della casa, debitamente ripuliti e «vitalizzati».

È un patrimonio sonoro che non può essere ignorato da chi voglia tematizzare i rapporti tra colto e popolare avvenuti a Napoli in ambito musicale e, soprattutto, conoscere direttamente la grande tradizione della canzone napoletana (che, ricordiamolo, va dalla fine dell'Ottocento agli anni '40 del Novecento, perché tutto quello che viene dopo, pur cantato in napoletano, è imparentato più con la musica leggera che con la canzone napoletana intesa come vero e proprio «genere»).

La canzone napoletana nacque sulle ceneri di un immenso repertorio popolareggiante, di matrice urbana, non ancora definitivamente strutturato su quella che sarà poi la «forma-canzone»: un repertorio destinato in seguito alla marginalizzazione, se non all'estinzione, e che risentiva di antiche modalità di organizzazione del materiale poetico e musicale (centonizzazione, iterazioni proprie della trasmissione orale, moltiplicazione delle varianti e, a livello musicale, accordature e intonazioni «irregolari», vocalità «a distesa», uso prevalentemente ritmico degli strumenti ecc.).

Di questo repertorio, nella memoria collettiva, sono rimasti brani come «O Guarracino» o «Cicerenella», per lo più interpretati da «posteggiatori», musicisti ambulanti, o da artisti di varietà. Se gli album dedicati a Pietro Mazzone o ad Arturo Gigliati, ma in parte anche quelli centrati sulle figure di interpreti come Rita Rosa, danno conto dell'universo popolare destinato al «sacrificio» da cui nacque la canzone «d'arte» partenopea, con il cd di **Genaro Pasquariello** siamo già nello stile dei «ricamatori», in cui la voce, deliberatamente priva di potenza, scandisce bene le sillabe del testo per evocare atmosfere più raccolte e sfumate. Raffinata come Pasquariello fu **Elvira Donnarumma**, che insieme a **Gilda Mignonette**, la «regina degli emigranti», fu senz'altro l'interprete femminile più celebrata del periodo «classico» della canzone napoletana.



Nella pagina precedente il frontespizio originale del catalogo Phonotype

La canzone napoletana nacque sulle ceneri di un immenso repertorio popolareggiante, di matrice urbana, non ancora definitivamente strutturato su quella che sarà poi la «forma-canzone»: un repertorio destinato in seguito alla marginalizzazione, se non all'estinzione, e che risentiva di antiche modalità di organizzazione del materiale poetico e musicale (centonizzazione, iterazioni proprie della trasmissione orale, moltiplicazione delle varianti e, a livello musicale, accordature e intonazioni «irregolari», vocalità «a distesa», uso prevalentemente ritmico degli strumenti ecc.).

Di questo repertorio, nella memoria collettiva, sono rimasti brani come «O Guarracino» o «Cicerenella», per lo più interpretati da «posteggiatori», musicisti ambulanti, o da artisti di varietà. Se gli album dedicati a Pietro Mazzone o ad Arturo Gigliati, ma in parte anche quelli centrati sulle figure di interpreti come Rita Rosa, danno conto dell'universo popolare destinato al «sacrificio» da cui nacque la canzone «d'arte» partenopea, con il cd di **Genaro Pasquariello** siamo già nello stile dei «ricamatori», in cui la voce, deliberatamente priva di potenza, scandisce bene le sillabe del testo per evocare atmosfere più raccolte e sfumate. Raffinata come Pasquariello fu **Elvira Donnarumma**, che insieme a **Gilda Mignonette**, la «regina degli emigranti», fu senz'altro l'interprete femminile più celebrata del periodo «classico» della canzone napoletana.

Salvatore Papaccio e **Vittorio Parisi** venivano invece dalla lirica, e il primo si dedicò anche all'interpretazione di canzoni «di giacca», composizioni particolarmente drammatiche e viscerali, apprezzatissime dal pubblico popolare. Discorso a parte merita l'annunciato cofanetto in quattro cd dedicato a **Fernando De Luca**, in cui il grande tenore esegue «O sole mio» e *Torna a Surriento* ma anche romanze, genere che influenzò in maniera determinante, nella forma e nei contenuti, la canzone napoletana. Per concludere non si possono non menzionare gli album di **Nicola Maldacea**, il grande interprete delle «macchiette», bozzetti che ritraevano argutamente i singolari personaggi degli ambienti borghesi dell'epoca, di **Armando Gill**, autore e cantante, e soprattutto il cd con le registrazioni del grande **Raffaele Viviani**, il geniale drammaturgo che con il canto popolare ebbe intensi, duraturi e proficui rapporti. (Giovanni vacca)

Con i posteggiatori, i caratteristici suonatori ambulanti, il café-chantant e le registrazioni, la canzone napoletana si sostituì per sempre al «paesaggio sonoro» della città più bella del mondo

■ IN LIBRERIA IL VOLUME DI PITTARI ■

Una canzone infinita, tra poesia e dialetto

di Flaviano De Luca

Una grande richiesta approda sugli scaffali delle librerie *La storia della canzone napoletana* (pp. 393, euro 15,20, Baldini & Castoldi) di Carmelo Pittari, un volume che è stato ispirato da un ciclo di conferenze tenute presso l'ateneo Federico II (e che circolava solo tra gli addetti ai lavori, in edizione gratuita mentre questa nuova versione è riveduta e corretta alla luce degli ultimi studi).

Giornalista, poeta e profondo conoscitore della cultura napoletana, Pittari ha messo insieme quattrocento pagine estremamente godibili con un tono colloquiale e ricco di aneddoti, lo stesso che usa quando va in giro per mezza Italia a parlare di questi temi e a renderli materia viva e palpitante con l'aiuto del chitarrista Gianni Festinese (il loro «spettacolino» è davvero leggero e piacevole).

Sotto la sua lente d'ingrandimento il periodo «dalle origini all'epoca d'oro», ossia la nascita della canzone trecentesca e la sua filiazione diretta dalla poesia e dal dialetto e tutto il corredo di villanelle, tarantelle, opera buffa e altro. Fino alla straordinaria fioritura produttiva di canzoni d'inizio Novecento dove si incontrano la matrice colta e l'humus popolare, il salotto borghese e le voci della strada.

La sua attenzione si è maggiormente concentrata sulla personali-

tà e sull'opera dei poeti autori di canzoni celebri (ne sono citate oltre trecento, gran parte del libro è raggruppata sotto sette grandi capitoli dedicati a personaggi - Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Vincenzo Russo, Ernesto Murolo, E. A. Mario, Libero Bovio, Raffaele Viviani - e ai parolieri e musicisti coi quali hanno lavorato).

Così, ad esempio, è facile ricavare che i tanti segnali d'amore disseminati nelle canzoni di Ernesto Murolo (il padre di Roberto, il cantante e chitarrista di *Scalinatella* e *Cucciariello*, scomparso un anno fa) provenivano dall'esperienza diretta del «rampollo di una facoltosa famiglia di commercianti» che ebbe gran successo in società, giornalista di rango, sempre elegante e pronto a conquistare il cuore di belle donne. Così il flirt con una bionda turista francese sorpassa le difficoltà di comunicazione linguistica in *Te si scurdato 'e Napule* mentre l'altra invenzione per gli incontri d'amore furtivi compare nel suo primo successo *Pasilleco addriso* («Stammo attento 'o segno convenuto/Barcone aperto: ce sta ancora 'o frate/ Perziana scesa: 'O frate se n'è asciuto/ E appuntamento sotto 'o pergolato»), stesso argomento affrontato da Pasquale Cinquegrana in *Uocchie ammendole* («Comm'è spassoso ammore da lontano/ Passo ogni tanto e faccio 'o surdigno/ O frate scenne co' bastone 'mmmano/ E 'i trase zitto, zitto p'o ciardino»). E poi gli itinerari tortuosi attraverso i quali alcune arie da cantastorie finiscono per entrare nei canzonieri di precursori come Guglielmo Cottrau, Giuseppe Girard e altri.

Unico vero limite di questo libro, di gran gusto e rigore filologico, è fermarsi al 1950, alla morte di Raffaele Viviani (che Pittari ha studiato approfonditamente, anche vergando la presentazione delle sue riedizioni), tagliando fuori tutta una serie di interpreti e canzoni importanti dei periodi successivi.

