

*La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, a cura di Enrico Careri e Anita Pesce, Lucca, LIM, 2011, 126 pp.; *La canzone, il mare*, a cura di Enrico Careri e Simona Frasca, Lucca, LIM, 2012, 297 pp.; GIOVANNI VACCA, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lucca, LIM, 2013, XVIII-210 pp. (Fondazione Roberto Murolo – Quaderni del Centro studi canzone napoletana, 1-3)

La canzone napoletana costituisce un repertorio troppo a lungo, e per differenti motivi storici, snobbato dagli studi specialistici: sia da quelli musicologici, che l'hanno considerato un repertorio 'leggero' e quindi non meritevole di particolare considerazione, sia da quelli etnomusicologici, che nel nostro paese si sono concentrati, a partire dalla metà del secolo scorso, più sui repertori di tradizione orale di area contadina (o meglio, per usare un'espressione di Diego Carpitella, della fascia 'agro-pastorale') che su quelli urbani; sia, infine, dai cosiddetti *popular music studies*, che in Italia hanno una storia abbastanza recente, e che molto spesso hanno preferito (legittimamente) occuparsi dei Beatles o di Bob Dylan invece che dei Costa, Valente, Di Capua, Gambardella e soci. È quindi sicuramente lodevole l'iniziativa editoriale del Centro Studi Canzone Napoletana, che pubblica una serie di quaderni con l'intento «di colmare una lacuna che fino a tempi recenti ha caratterizzato gli studi dedicati alla canzone napoletana, ossia l'assenza di indagini analitiche basate su metodologie di analisi musicale aggiornate e affidabili» (p. 7 dell'*Introduzione* di Enrico Careri al primo quaderno). Questo repertorio tra i più conosciuti e diffusi al mondo, infatti, è stato oggetto di una letteratura perlopiù incline all'aneddotica e alla perpetuazione di alcune leggende – come quelle riguardanti alcuni celebri brani quali *Michelemmà*, *Fenesta che lucivi* e *Io te voglio bene assaje*, attribuite rispettivamente a Salvator Rosa, a Vincenzo Bellini e a Gaetano Donizetti – senza

che fosse avvertito il bisogno di cercare riscontri nelle fonti documentarie.

Il primo quaderno raccoglie gli atti del convegno svoltosi nel giugno del 2010 a Napoli presso Casa Murolo e Palazzo Madaloni. I saggi e gli interventi trattano tutti, pur da diverse angolature e prospettive, il tema 'canzone napoletana' privilegiando, come esplicitato nelle intenzioni programmatiche del Centro, gli aspetti analitico-musicali. Il quaderno si apre infatti con un contributo di Massimo Privitera (*Ogne canzona tene 'o riturnello. Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*) che approfondisce alcuni aspetti della canzone napoletana (forma, *melos*, metro) analizzando soprattutto la parte melodica (ritenuta la 'porta' principale per la comprensione di questo repertorio) di alcune tra le più famose canzoni. Gli esempi vanno dalle villanelle cinquecentesche (come *Boccuccia d'uno persic'aperturo*, confrontata con la moderna *Napule è di Pino Daniele*) ai brani del 'periodo d'oro' della canzone napoletana classica, tra l'ultimo ventennio dell'Otto e la prima parte del Novecento (da *Funiculì funiculà* a *Era de maggio*, da *'O marenariello* a *Munasterio 'e Santa Chiara*), passando per alcuni storici *evergreen* del repertorio pubblicati nel primo Ottocento come *Fenesta che lucivi*, *Michelemmà* e *Io te voglio bene assaje*. Privitera, conscio della difficoltà di affrontare un fenomeno complesso in cui convergono, a suo avviso, «quattro prassi musicali diverse» (opera, romanza, musica folklorica e *popular music*) e che richiede «competenze diverse difficilmente riunite in un solo studioso», utilizza una serie di «utensili analitici» del tutto inconsueti per questo tipo di repertorio come, ad esempio, termini di derivazione dantesca (*piedi*, *volte*, *fronte*, *sirma*) oppure i concetti di *autentico*, *plagale*, *mistione* e *commistione*, solitamente adoperati per l'analisi del canto gregoriano. Al di là dei dubbi che potrebbero insorgere sull'utilizzo di una terminologia e sull'applicazione di categorie siffatte a un repertorio essenzialmente *popular*, l'aspetto più rilevante del contributo di Privitera è legato, a no-

stro avviso, alla constatazione che non esiste un'unica 'forma' di canzone napoletana ma che vi vengano impiegate una serie di soluzioni formali – l'*aria*, l'*aria variata*, la *bar-form*, la *lyric form* – diffuse anche in molti altri repertori, sia di ambito colto che popolare, rispondenti alle tre strategie costruttive di qualsiasi composizione musicale: iterazione, variazione e contrasto.

Diversi sono gli spunti d'interesse anche negli altri contributi del quaderno. Giorgio Ruberti (*Canzoni all'opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento*) analizza alcune canzoni napoletane inserite in opere veriste di ambientazione partenopea (*Mala-vita* e *Mese mariano* di Umberto Giordano, *A Santa Lucia* di Pierantonio Tasca, *A basso porto* di Nicola Spinelli) ragionando sull'utilizzo, da parte di compositori di estrazione *culta*, di alcuni elementi melodico-armonici (quarto grado aumentato, secondo grado abbassato, sesta napoletana) adoperati come marcatori di 'napoletanità'. Antonio Rostagno (*Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento*) ragiona – attraverso il pensiero e gli scritti di Giuseppe Mazzini, Guglielmo Cottrau, Michele Ruta e altri – sulla diversa concezione di canto 'popolare' tra la prima parte dell'Ottocento, quando il termine coincide con 'nazionale' e con il carattere 'naturale' di una melodia italiana, e l'ultimo ventennio del secolo, quando «melodia popolare sarà invece espressione o di un populismo indistinto e un poco ambiguo, o di un regionalismo potenzialmente altrettanto ambiguo» (p. 67).

Nell'articolo di Gianfranco Plenizio (*La forma nella canzone napoletana dell'Ottocento*) si passano velocemente in rassegna le diverse forme utilizzate nelle canzoni napoletane ottocentesche: la forma strofica (A/A1/A2 ecc.), la forma strofa/ritornello (A/B/A1/B ecc.), ma anche forme un po' più complesse impiegate da compositori di estrazione colta come Mario Costa che nella sua *Maria Rò* (su versi di Salvatore Di Giacomo), ad esempio,

adopera una forma 'a specchio' (introduzione/A/B/C/B1/A/coda che riprende l'introduzione). Una riflessione: Plenizio indica come primo esempio di canzone napoletana con forma A/B (ovvero 'strofa/ritornello') la celebre *Io te voglio bene assaje*, che invece, a nostro avviso, rientra nella tipologia delle canzoni 'd'improvvisatori' di fine Ottocento in forma strofica. Queste canzoni 'd'improvvisatori' – collegate al fenomeno della poesia estemporanea cantata con accompagnamento musicale, allora assai diffusa a Napoli sia nei salotti che nei teatri (in particolare ai Fiorentini) – erano costituite, dal punto di vista musicale, da un'unica sezione reiterata divisibile in tre parti (a/b/c, che potremmo definire con una terminologia moderna *verse / middle four / chorus*) culminanti nella parte finale (c), indicata allora come 'intercalare' o *riepeto obbreccato* (in napoletano letteralmente 'lamento obbligato'), che si ripeteva identica nel testo e nella musica (*Io te voglio bene assaje / ma tu non pienz' a me*) e costituiva il 'culmine' di ciascuna strofa: ciò è leggermente diverso dal nostro attuale concetto di 'ritornello', col quale s'indica generalmente una diversa sezione musicale.

Franco Fabbri (*La popular music a Napoli e negli Usa prima della 'popular music'. Da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*) parla della nascita della canzone napoletana come di «uno dei momenti più importanti della nascita della popular music» (p. 85) ed effettua una sorta di parallelo tra la situazione della *popular music* negli Stati Uniti del primo Ottocento (soffermandosi in particolare sulla figura di Stephen Foster) e la canzone napoletana dello stesso periodo (che chi scrive ha definito 'pre-classica'). Molti i processi comuni, segnalati da Fabbri, alla situazione statunitense e a quella napoletana, tra cui la continua interazione tra musiche di tradizione orale e musiche 'colte', sulle quali è predominante l'influenza della produzione vocale da camera di Bellini e Donizetti. *L'intervento di Giovanni Vacca (Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana)* passa in rassegna tutti gli

studi e le 'storie' della canzone napoletana pubblicati dagli inizi del Novecento fino al 2011, evidenziandone in diversi casi i limiti e l'inconsistenza dal punto di vista scientifico, ma segnalandone anche, talora, i pregi: un netto cambio di prospettiva si è verificato, in particolare, negli ultimi anni, caratterizzati da studi con un taglio più rigoroso e scientifico e una maggiore attenzione agli aspetti musicali. Il breve intervento di Francesco Giannattasio (*Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana*) contiene una serie di riflessioni argute e, per quanto ci riguarda, pienamente condivisibili: «la canzone napoletana va considerata più come processo che come paradigma, più a partire dalla realtà effettiva della sua multidimensionalità che dall'illusione di individuare una chiara filogenesi e univoci percorsi creativi [...]. Oggi, per coglierne le complesse articolazioni e giungere a conclusioni attendibili sembra più opportuno collocarsi in una prospettiva che contemperi una varietà di approcci: da quelli storico, sociologico e antropologico musicale a metodologie d'indagine proprie dei popular music studies o più specificamente etnomusicologiche» (pp. 110-111). Il volume si chiude con un'ampia e utile rassegna bibliografica degli studi sulla canzone napoletana, curata da Giorgio Ruberti.

Il secondo quaderno raccoglie gli atti del convegno svoltosi presso l'Aula Piovani dell'Università di Napoli Federico II il 3 giugno 2011. Come spiega Careti nel suo intervento introduttivo (*La canzone, il mare*), per affrontare in un modo nuovo la ricerca sulla canzone napoletana sono necessarie due condizioni: circoscrivere il repertorio a un insieme omogeneo di canzoni (in questo caso quelle che parlano del mare) e operare un confronto con repertori di altre culture musicali, sia italiane che straniere, sullo stesso argomento. Sui dodici saggi del quaderno, infatti, soltanto due sono dedicati specificamente alle canzoni napoletane: quello di Giorgio Ruberti (*O mare canta: canzoni napoletane marinesche tra Ottocento e Novecento*) e quello di Mariadelaide Cuoz-

zo (*Il mare come topos iconografico della canzone napoletana classica*). Altri contributi trattano invece repertori italiani diversi, relativi sia alla *popular music* (Alessandro Sinopoli su Vinicio Capossela, Claudio Cosi su *Creuza de mă* di De André, Sebastiano Ferrari sulla canzone d'autore italiana e il mare) sia alla musica per così dire 'colta' (Anna Cicatiello sul mare in Bellini e Verdi, Patrizia Mazzina sulla musica d'avanguardia di Luciano Berio). Non mancano contributi su repertori stranieri: Serena Facci si occupa della canzone francese («*Se Parigi avesse...*»: *il mare e la canzone francese*, con riferimenti al repertorio di Jacques Brel, Leo Ferrè, Charles Trenet); l'imponente saggio di Stefano La Via, ricco di esempi musicali e corredato da un'appendice con accurate tabelle analitiche dei brani esaminati, di Caymmi (*Il mare nel Cancioneiro bahiano di Dorival Caymmi*); infine l'articolo di Marina Mayrhofer tratta del repertorio europeo ottocentesco di ambito 'colto' (*L'illustrazione del mare tra realtà e simbolismo negli stereotipi del teatro musicale europeo dell'Ottocento*), con esempi tratti in particolare dal repertorio wagneriano (*Tristano e Isotta, L'olandese volante*). Da menzionare anche il saggio di Massimo Privitera (*Canzoni, ariette, gondole e barchette*), che si concentra su un particolare genere di canzone adoperato dai compositori per evocare il mare, la *barcarola*, collegando il metro di questa composizione (6/8, mentre fino al Settecento erano invece prevalenti 2/4 e 3/8) sia al movimento della barca sia all'alternanza energetica collegata all'uso dei remi (remo in acqua: fase forte; remo in aria: fase debole).

Il terzo quaderno è costituito da un volume monografico di Giovanni Vacca. Nella prefazione, firmata da Francesco Giannattasio, viene evidenziato come la lettura del fenomeno della canzone napoletana utilizzi una chiave interpretativa non solo musicologica e sociologica ma anche 'politica', nel senso letterale e più ampio del termine. Ed è proprio questa chiave, a nostro avviso, uno dei tratti distintivi del volume: la nascita di questo nuovo genere espressivo, moderno

e urbano, tipico di una società industriale, è collegato alla trasformazione della città partenopea e ai rapidi e complessi processi di mutazione tecnologica, economica e sociale avvenuti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (parallelamente a quanto avvenuto, nello stesso periodo, per il *fado* a Lisbona e Coimbra, per il tango rioplatense a Buenos Aires, per il canto rebetiko ad Atene e così via). Gli «spazi» evocati nel titolo, nei quali si colloca la nascente canzone napoletana, sono per Vacca sia spazi 'fisici' (teatri, caffè, abitazioni borghesi, locali di periferia, ma anche, dagli inizi del Novecento, gli studi di registrazione) sia spazi 'simbolici', costituiti dalle classi che venivano a formarsi nella nuova realtà sociale urbana. Grazie ad esse la canzone napoletana rinnovava i contenuti testuali e le tematiche, differenziandosi dalla fase che Vacca indica come quella del «canto popolare artigiano», collocandola nella prima parte del XIX secolo. Il volume si conclude con un capitolo dedicato a un repertorio, spesso rimosso dagli storici della canzone napoletana, che Vacca definisce canzone 'etica': ovvero la canzone di malavita napoletana, nata negli anni Sessanta ed estintasi, a suo avviso, negli anni Ottanta per poi essere ripresa e in parte sostituita dalla recente canzone 'neomelodica' (in cui, però, secondo l'autore, viene progressivamente a mancare quello spirito etico e valoriale che aveva contraddistinto la canzone di malavita delle origini).

Questi tre primi quaderni (altri, nel frattempo, sono già usciti o sono stati messi in programma dal Centro Studi) rappresentano, insieme ad altri lavori collettivi pubblicati negli ultimi anni (citiamo i due più significativi: *Passatempo musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, a cura di Pasquale Scialò e Francesca Seller, Napoli, Guida, 2013, e *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, a cura di Anita Pesce e Marialuisa Stazio, ebook, CNR-ISSM, 2013), un sicuro e valido punto di riferimento per chi voglia iniziare ad approfondire, in un'ottica scientifica non solo musicologica ma

transdisciplinare, un repertorio così complesso, sicuramente affascinante e dal grande valore culturale, oltre che musicale, qual è quello della canzone napoletana.

RAFFAELE DI MAURO

ANDREA DEL CASTELLO, *Il videoclip. Musicologia e dintorni dai Pink Floyd a Youtube*, Brescia, Cavinato, 2015, 300 pp.

Il complesso fenomeno del videoclip è oggetto, in questo volume, di un'articolata analisi che prende in considerazione tutte le sue componenti, ponendo in primo piano l'elemento musicale – che ne è il motore – e offrendo una panoramica degli studi nel settore. In particolare, obiettivo dello studio è ribaltare la prospettiva di coloro che considerano l'audiovisivo musicale «un video accompagnato da musica», ribadendo correttamente che si tratta di «una canzone accompagnata da un sottofondo visuale il cui effetto sinestesico è gerarchizzato dall'aspetto sonoro fin dalle origini del processo traspositivo» (p. 8). A questa affermazione si giunge definendo in primo luogo l'oggetto, inteso come brano musicale accompagnato da immagini e composto da testo, musica, immagini, tecnologia. Si sottolinea, inoltre, la capillare diffusione a cui esso è giunto, prima grazie a canali televisivi specializzati e più recentemente attraverso il web; viene inoltre considerato sia l'aspetto commerciale sia quello artistico del videoclip, che intrattiene con la canzone generatrice un rapporto autonomo e allo stesso tempo simbiotico, e contemporaneamente si offre al pubblico come una forma di spettacolo.

L'autore, pur rilevando l'impossibilità di stabilire una precisa data di nascita del genere, pone in rilievo l'avvento di MTV (1981), grazie alla quale la clip è diventata il consueto metodo di promozione del disco; ad essa hanno fatto seguito una pleora di canali televisivi e web tv dedicate esclusivamente a questa categoria di prodotto. Naturalmente il videoclip come oggetto di studio deve tenere