DOPPIOZERO

Duecento anni di canzone napoletana

Massimo Marino

22 Gennaio 2023

Iniziano in modo simmetrico i due volumi di Pasquale Scialò: ai tavolini di bar, con conversazioni che si interrogano su quale sia la ‘vera’ canzone napoletana.

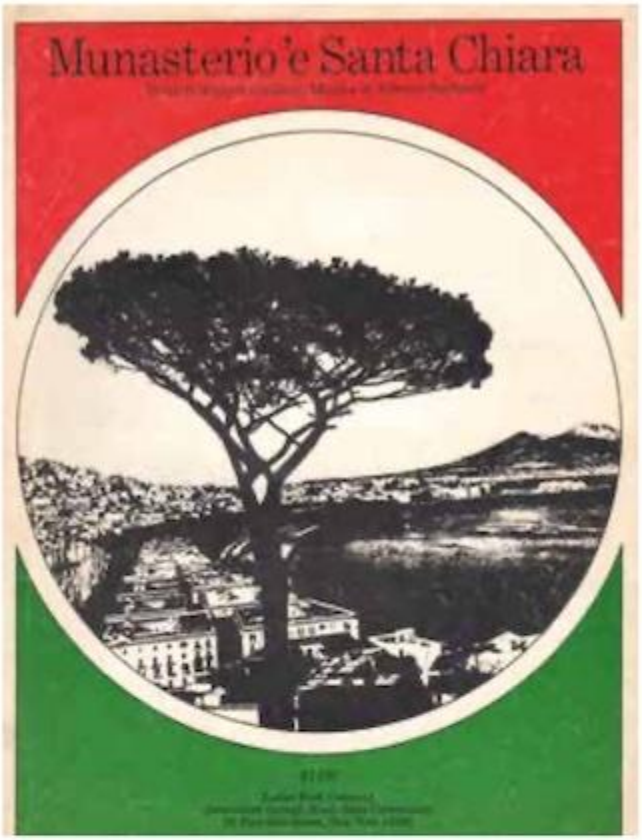
Nel primo libro, che copre gli anni che vanno dal 1824 al 1931, due interlocutori discutono così:

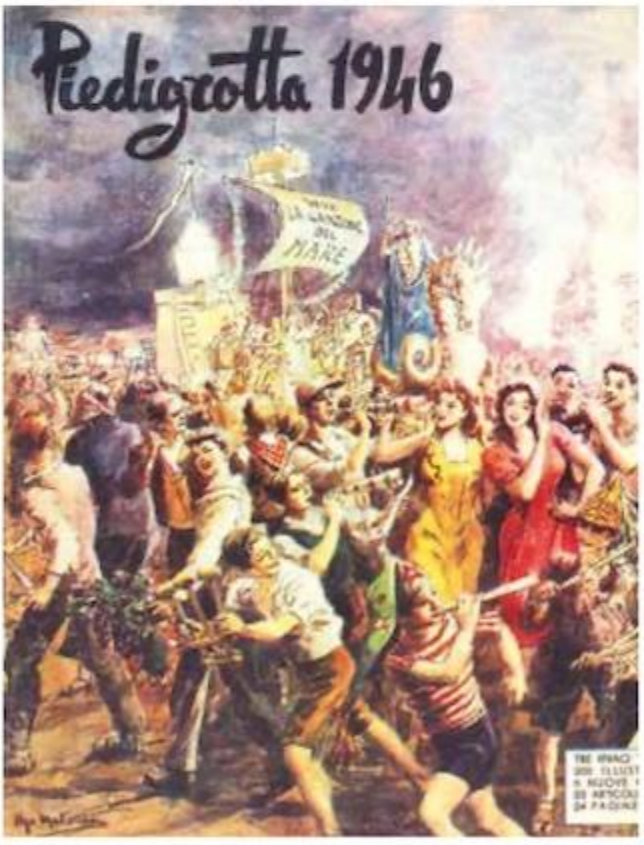
- La canzone napoletana è una inimitabile forma d’arte!
- Quale canzone?
- Quella autentica, che non è artificiale ma popolare.
- E cioè?
- Be’, quella “classica”, naturalmente.
- Sì, ma di quale periodo?
- Che c’entra il periodo? La canzone “classica” è senza tempo. Intramontabile!
-

Nelle prime pagine del secondo tomo (1932-2003), uscito da poco, come il primo da Neri Pozza Editore, l’autore – musicologo, sociologo, musicista, autore di musiche per il teatro e degli arrangiamenti di quel disco meraviglioso che è Modo minore di Enzo Moscato – ritorna a registrare “un’accorata discussione tra due persone di mezza età, ai tavoli di un antico ristorante di Borgo Marinari a Napoli”. Anche di questa riporto solo una parte:

- Quella di oggi non è più canzone napoletana!
- Che dici!? E Napule è, Na tazzulella ’e cafè, Quanno chiove di Pino Daniele, cosa sono?
- Brani straordinari, certo, ma è popular music!
- E Carmela, di Bruni e Palomba, non è una canzone napoletana?
- Quella sì, ma è un’eccezione che conferma la regola!
- Allora, la canzone napoletana classica secondo te sarebbe morta?
- Sì, finisce con Munasterio ’e Santa Chiara. Quella successiva è solo una mmésca francésca, un miscuglio di cose disparate!

- I “neomelodici”, allora? E i rapper, neanche a parlarne? […]





8. Frontespizio di *Munasterio 'e Santa Chiara.*
9. Frontespizio della Piedigrotta 1946.

Le due discussioni, due evidenti siparietti inventati, contengono in sintesi tutte le questioni che Scialò affronta in modo disteso in tutta l'opera, guidando in un denso, entusiasmante viaggio nella musica di Napoli: la canzone napoletana è popolare o d'autore? Qual è e cosa è la "canzone napoletana classica"? Quanto essa si contamina con altri generi di spettacolo, per esempio il varietà e il teatro, poi il cinema e la fiction televisiva? Come si differenzia tra i diversi ceti e strati sociali della città, diventando sentimentalmente struggente o dipingendo ritratti realistici della gente dei quartieri più popolari, facendosi canzone di malavita o macchietta? Come si trasforma? Come si rapporta con le grandi vicende storiche: come si misura per esempio con le varie guerre combattute da quel 1824 al 1945 e con le illusioni delle imprese imperiali? Carica quale è di ironia anche cinica e di senso del mercato, del consenso pubblico, come si confronta con il potere, per esempio nel periodo fascista? Come risulta una trasposizione sentimentale o comica, brillante, della teatralità della città? Come si misura con altri generi musicali? Quali strutture produttive, editoriali, commerciali, organizzative, dalle posteggie ai grandi festival, dalle videocassette a trasmissioni sulle televisioni locali, si dà?



CHELLO CHE TU ME DICE

NINNO, NON BOGLIO FÀ

CANZONE POPOLARE

Chello che tu me dice,
Ninno, non boglio fà:
Pecchè nuie simmo ammice,
Nce avimmo da sposà?

Gnernò! Si vuoie lo pede,
Te lo consegno mo:
La mano co la fede
Si vuoie, te dico nò.

Chi tardo arriva, male
Le spetta ad alloggià:
Da n' anno li sponsale
Aggio appuntate già.

Lo ninno ncaparrato
De st' arma, saie chi è?
È cchillo Giandonato,
Che face li corzè:

E ttanta signorelle
Lo mannano a cchiammà;
Che ssempe carrozzelle
S' affitta, p' arrevà.

E ttanto int' a sto core
Mo rebbazzato sta,
Che cco no gran signore
Non lo vorria cagnà.

Chillo chest' arma tocca,
Mettennose a pparlà;
E ll'esce da la vocca
Lo mmele nquanteà.

So li capille suoie
Comm' oro, mo nce vò;
Ma li capille tuoie
Mieze d'argiento sò.

Ma sia comme se sia,
Ma vaca comme va:
» Ddò sta la simpatia,
» Raggione no nce sta.

Vide de votà vico;
Chisto non pò spontà:
Co mme restanno ammico,
Va n' autra a nguadià.

TOTONNO TASSO.

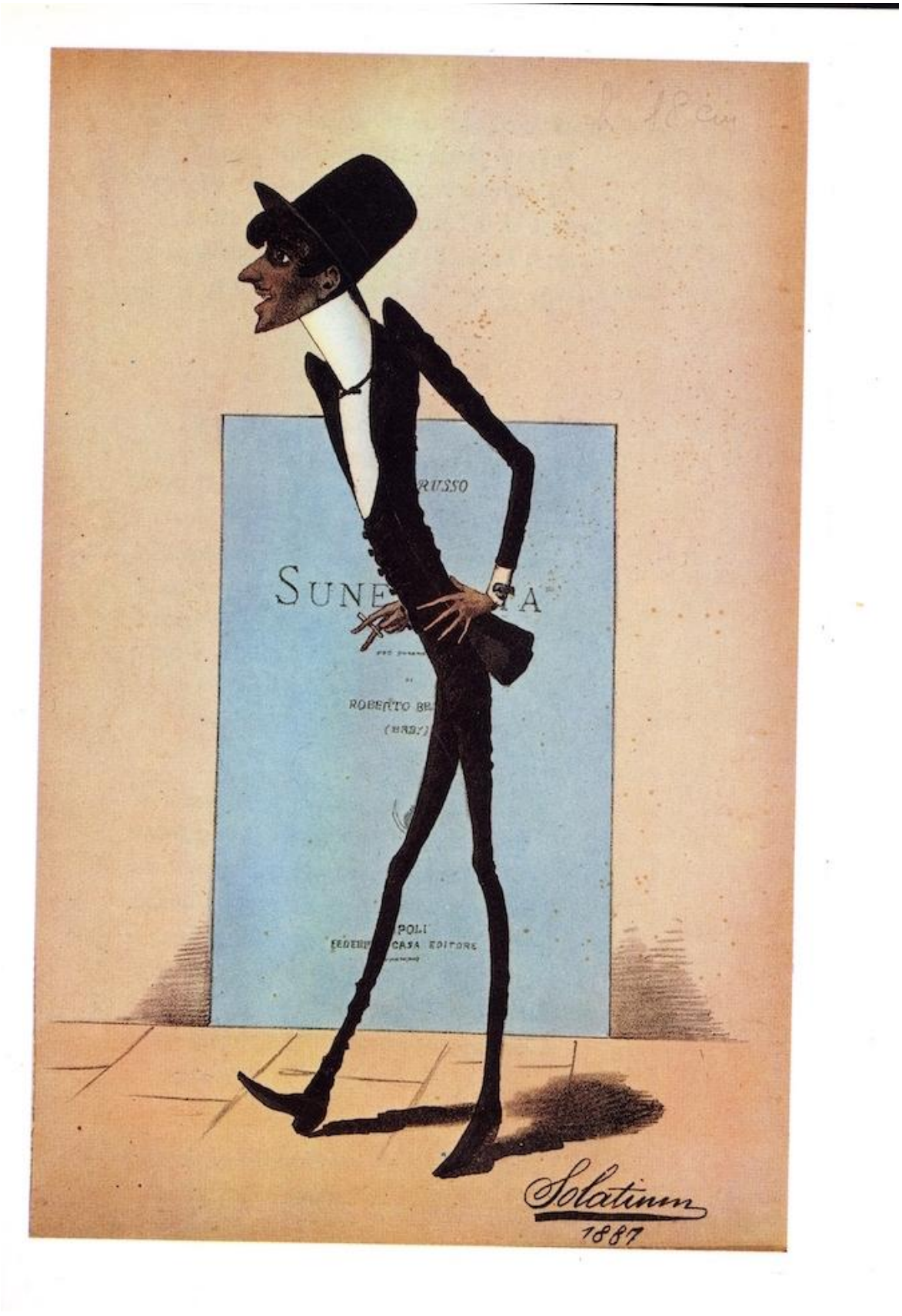
17 marzo 184?

La presente Canzone è sotto la salvaguardia delle leggi in vigore per la ceduta proprietà del sotto segnato Poeta al tipografo Francesco Azzolino vico Gerolomini n.° 10.

L’autore, con quelle due scenette teatrali d’apertura, sembra volerci ricordare che sempre la canzone partenopea mette in scena la città, le sue passioni, i suoi contrasti, il suo gusto per la discussione, la chiacchiera, la polemica speciosa perfino, i suoi innamoramenti e i suoi stereotipi. Non lascia inesplorato nessun cantone, dalla nascita di un’industria dei fogli volanti, diffusi nei mercati, con i testi delle canzoni, alle “copielle”, quattro facciate pure con qualche rigo di musica, agli spartiti canto e pianoforte, ai dischi e a tutte le altre forme di riproduzione.

Scialò lega la canzone al patrimonio popolare, ma opportunamente ricorda come quello nell’Ottocento venga rivissuto e rigenerato in relazione con la canzone da salotto, con l’intervento di poeti e musicisti raffinati, questi ultimi formatisi spesso nei conservatori cittadini. Ci spiega pure come spesso gli autori non sappiano di scrittura musicale e fischiettino i motivi inventati per farseli trascrivere e armonizzare. E di come centrale sia il ruolo degli interpreti, del cantante, della sciantosa, che spesso assurgono alla statura di amatissimi divi.

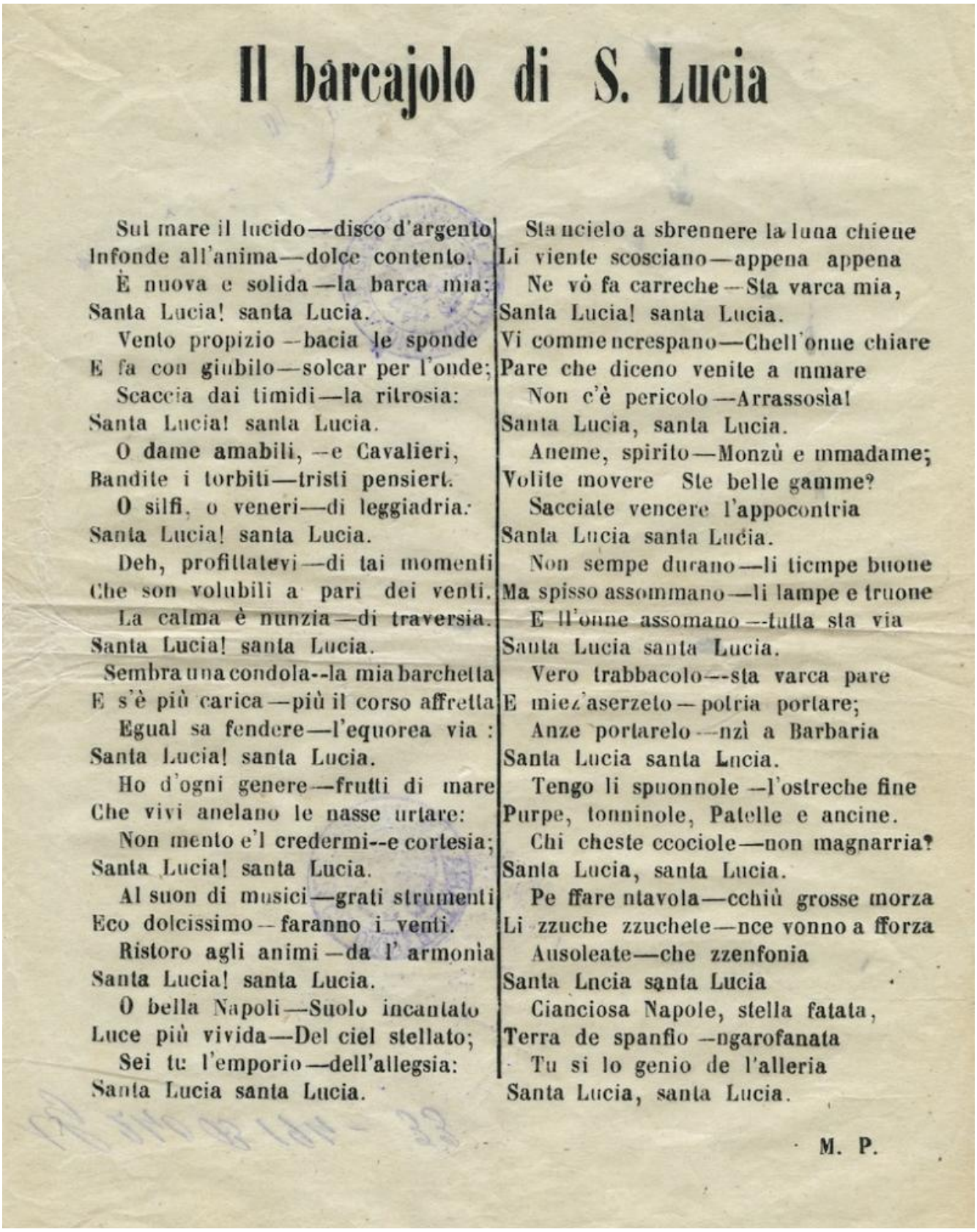
Enumera le prime imprese tipografiche e le prime raccolte, per esempio i Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau, incunaboli della prima metà dell’Ottocento della canzone popolare e d’arte napoletana; le feste di Piedigrotta che presto diventano palcoscenico per la canzone, inserita tra sfilate di macchine teatrali e altri divertimenti spettacolari; il sorgere, verso la fine del secolo. di autori della parte poetica di rilievo come Salvatore Di Giacomo o Ferdinando Russo, con vene differenti, più ‘sentimentale’ e borghese il primo, più crudo scrutatore della vita popolare, con un piglio quasi verista, il secondo; le diverse generazioni di musicisti che offrono note, spesso indimenticabili, alla passione per il canto della città.



Caricatura di Ferdinando Russo.

La trattazione è illustrata con qualche pagina musicale e sempre con ampi stralci dei testi, opportunamente tradotti dal dialetto. Le ampie analisi di quei materiali danno conto in modo approfondito di un’attitudine che attraversa ogni momento

della vita sotto il Vesuvio, dalle effusioni sulla bellezza del paesaggio e dalla propaganda turistica al racconto di scene di forte intensità drammatica, dalla serenata d’amore al brano nostalgico a quello ironico, spassoso o satirico. Un cd, con materiali anche rari, d’epoca, accompagna il primo volume, mentre il secondo rimanda al web e al costituendo archivio del portale SoNa, sul sito della Regione Campania, dedicato alle culture musicali del territorio.



Il barcajolo di S. Lucia

Sul mare il lucido—disco d'argento
Infonde all'anima—dolce contento.
È nuova e solida—la barca mia;
Santa Lucia! santa Lucia.
Vento propizio—bacia le sponde
E fa con giubilo—solcar per l'onde;
Scaccia dai timidi—la ritrosia:
Santa Lucia! santa Lucia.
O dame amabili, —e Cavalieri,
Bandite i torbiti—tristi pensieri.
O silfi, o veneri—di leggiadria:
Santa Lucia! santa Lucia.
Deh, profittatevi—di tai momenti
Che son volubili a pari dei venti.
La calma è nunzia—di traversia.
Santa Lucia! santa Lucia.
Sembra una condola--la mia barchetta
E s'è più carica—più il corso affretta
Egual sa fendere—l'equorea via :
Santa Lucia! santa Lucia.
Ho d'ogni genere—frutti di mare
Che vivi anelano le nasse urtare:
Non mento e'l credermi--e cortesia;
Santa Lucia! santa Lucia.
Al suon di musici—grati strumenti
Eco dolcissimo—faranno i venti.
Ristoro agli animi—da l' armonia
Santa Lucia! santa Lucia.
O bella Napoli—Suolo incantato
Luce più vivida—Del ciel stellato;
Sei tu l'emporio—dell'allegsia:
Santa Lucia santa Lucia.

Sta ucielo a sbrennere la luna chiene
Li viente scosciano—appena appena
Ne vò fa carreche—Sta varca mia,
Santa Lucia! santa Lucia.
Vi comme ncrespano—Chell'onne chiare
Pare che diceno venite a mmare
Non c'è pericolo—Arrassosìa!
Santa Lucia, santa Lucia.
Aneme, spirito—Monzù e mmadame;
Volite movere Ste belle gamme?
Sacciate vencere l'appocontria
Santa Lucia santa Lucia.
Non sempe durano—li ticmpe buone
Ma spisso assommano—li lampe e truone
E ll'onne assomano—tutta sta via
Santa Lucia santa Lucia.
Vero trabbacolo—sta varca pare
E miez'aserzeto—potria portare;
Anze portarelo—nzì a Barbaria
Santa Lucia santa Lucia.
Tengo li spuonnole—l'ostreche fine
Purpe, tonninole, Patelle e ancine.
Chi cheste ccociole—non magnarria?
Santa Lucia, santa Lucia.
Pe ffare ntavola—cchiù grosse morza
Li zzuche zzuchele—nce vonno a fforza
Ausoleate—che zzenfonia
Santa Lucia santa Lucia
Cianciosa Napole, stella fatata,
Terra de spanfio—ngarofanata
Tu si lo genio de l'alleria
Santa Lucia, santa Lucia.

M. P.

Non entrerò nei mille dettagli di una avventurosa storia lunga due secoli: ricordo solo come tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento nuovi generi si affaccino. La macchietta, solo in parte cantata, parlata o sussurrata su accompagnamento musicale, caratterizza in modo arguto e umoristico personaggi 'tipici', colti in qualche fissazione o in qualche eccessiva esibizione di sé. Sfocia

nel café-chantant e successivamente nel varietà, arrivando a costituire, insieme con la canzone e il duetto a sfondo sentimentale o propriamente drammatico derivati da pièce teatrali, la base per quella forma scenica che entusiasmerà le platee napoletane (e non solo) per buona parte del Novecento: la sceneggiata. Il termine indica la derivazione da una canzone, messa in scena, sviluppandone la materia in un vero e proprio dramma in due o tre atti, conservando per il brano del titolo la scena madre. La trama vede al centro dell'azione Isso, il protagonista, Essa, la protagonista, e 'O malamente, il cattivo, l'antagonista, che tra i due variamente si frappone.

Le trame intrecciano contrastate storie d'amore, di tradimento, di malavita, vicende legate alla sofferenza della condizione di emigrante o alle disparità sociali.

La sceneggiata è una forma di teatro 'partecipato': Scialò racconta di vere e proprie intrusioni del pubblico a salvare l'eroe o l'eroina quando vengono minacciati da 'O malamente, con una netta rottura della quarta parete, che a volte vede l'intervento degli attori a spiegare che ciò che avviene sul palcoscenico "è finzione" e che non si deve interrompere violentemente la recita.

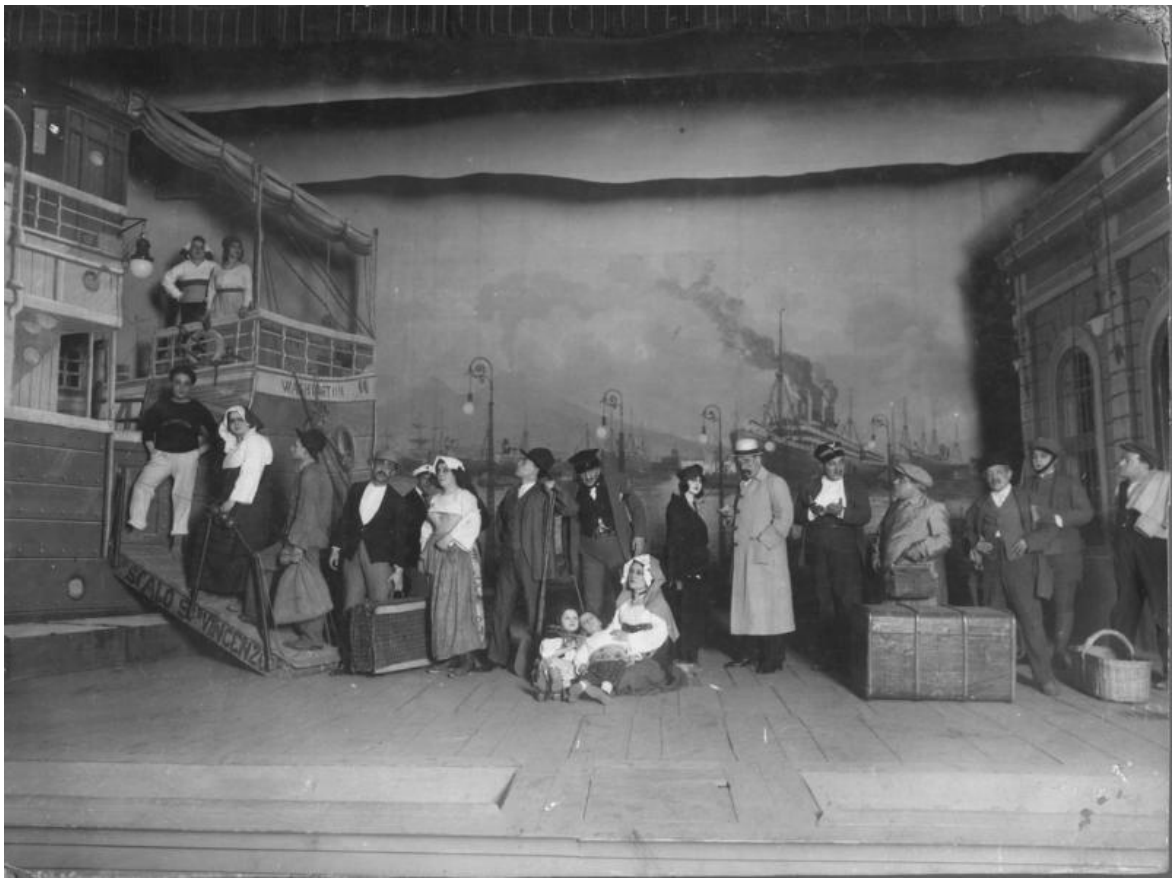


Foto di scena di Scalo marittimo, di Raffaele Viviani.

Negli anni Settanta questa forma di teatro di forti sentimenti e contrasti si trasferisce in una produzione cinematografica minore, con protagonisti come Mario Merola, Pino Mauro o Nino D'Angelo; mentre gli stessi sentimenti estremi, dopo Saviano, li ritroviamo nelle serie dedicate all'epica malavitosa di Gomorra, riprodotta in serie televisive. La canzone, e le forme collegate, seguono le trasformazioni della società italiana e napoletana.

Famosissime, tra le sceneggiate, è 'O zappatore, un testo che rappresenta l'ascesa sociale dagli strati più umili della società e la vergogna per la povera condizione di provenienza, e quindi inscena due ambienti che per lo più non comunicano: quello proletario o sottoproletario, in questo caso incarnato nel contadino che ha fatto studiare il figlio a costo di grandi sacrifici, e quello della borghesia del Vomero o di Posillipo, alla quale il figlio avvocato fa finta di appartenere, disconoscendo il padre zappatore. Vediamo il punto cruciale della storia qui sotto, nel film con Mario Merola.

Approfitto della sceneggiata per ricordare come la contaminazione sia stata sempre una caratteristica della musica napoletana (in questo caso col teatro), e quindi di come parlare di purezza al riguardo risulti perlomeno bizzarro. Già grandi operisti del Settecento come Pergolesi o Paisiello attingevano al repertorio popolare, trasformandolo, portandolo nei domini dell'armonia ripulita per l'accademia e la corte. E così una canzone come Tammurriata nera, creata alla fine della Seconda guerra mondiale, si sviluppa con nuove strofe negli anni successivi alla nascita fino a trovare una nuova vita negli anni Settanta grazie alla Nuova Compagnia di Canto Popolare; di recente vediamo mescolarsi alla tradizione melodica tradizionale il rock progressivo degli Osanna, il blues di Pino Daniele, il rock-rap di Almamegretta, 99 Posse e altri, il rap di Clementino, il trap. In altri ambiti col "neomelodico" si ribadisce in modo kitsch, puramente nostalgico, di consumo e locale, il melodismo. E non si può dimenticare un luminoso esempio di contaminazione del teatro di ricerca degli anni Settanta, quando Leo de Berardinis a Marigliano, propugnando un "teatro dell'ignoranza", mette in scena King Lacreme Lear Napulitane, mescolando Shakespeare, il jazz, Schönberg e la sceneggiata.

Tammurriata nera, Nuova Compagnia di Canto Popolare, 1981

Un altro filone importante è quello della canzone di guerra. Scialò ci ricorda che è di uno dei principali autori napoletani, E. A. Mario, La canzone del Piave, quel

“Piave mormorava triste e placido al passaggio” che i più vecchi di noi forse hanno cantato in piedi a petto in fuori, col grembiulino e il fiocco, alle scuole elementari. E ci invita a cercare su YouTube alcune interpretazioni indimenticabili di motivi arcifamosi, come quella di Anna Magnani nel film ‘A sciantosa, quando intona per i militari reduci dalle trincee della Prima guerra mondiale ‘O surdato ‘nnammurato

Poi arriva il fascismo, e porta con sé legnate, censura, imprese coloniali, un’altra assurda guerra. Stranamente, in un regime che bandisce le parlate locali, specie dalle opere letterarie, il dialetto napoletano, benché a volte annacquato, rimane lingua della canzone: “il dialetto resiste come può all’appiattimento della lingua unitaria e alla lentissima alfabetizzazione della plebe: Napoli, bene o male, continua a ‘cantare’”, l’autore cita come epigrafe della prima parte del secondo volume questa considerazione, tratta da Storia di Napoli di Antonio Ghirelli. Il secondo libro inizia con le “canzoni in guerra”, con feste di Piedigrotta, Africanelle “liberate dalla schiavitù”, futurismi, canzoni dell’impero eccetera. In un genere dal taglio patriarcale e spesso machista come la canzone partenopea, “molto spazio viene dato al filone comico, che ironizza ora sul maschilismo (Non mi seccare, La psiche della donna) ora sulla guerra, che viene ricondotta in ambito domestico (Facimmo ’a guerra)”. Non mancano neppure “frequenti riferimenti a forme stilizzate di ‘canzone a ballo’, che rinviano alla cosiddetta tammurriata e a perle classiche come Dicitencello vuie, che svettano rispetto a brani dedicati a figure femminili dagli improbabili nomi di Nanà o Nanù”.

Non muoiono le macchiette e nel genere si affermano nuovi comici come Nino Taranto. Attraversa il periodo che va dagli anni Dieci ai Cinquanta Raffaele Viviani, attore e drammaturgo che inserisce musiche e canzoni nei suoi acri testi che ritraggono anche gli aspetti meno folcloristici della città, la povertà, i guappi, gli abbandonati, i diseredati.

La canzone è anche cronaca di costume, e allora ricordiamo Evviva la tessera, dedicato alla carta annonaria. Si perde nella folla Zazà, con Addò sta Zazà, che narra un momento di confusione e uno smarrimento, in un caotico dopoguerra evocato in un brano di successo che avrà vari sequel. Dalle segnorine che dopo l’arrivo degli americani si accoppiano con militari dell’Army nascono bambini neri, che vengono chiamati Giro (Ciro). Qui l’epica di Tammurriata nera è descritta nelle sue metamorfosi, capaci di farsi cronaca disincantata di tempi ‘strani’, fuori ordine.





10. Serata finale del IV Festival della Canzone napoletana del 1956; da sinistra Ettore De Mura, Nino Taranto, Gaetano Amendola, Renato Ruocco, Nicoletta Orsomando.
11. Teatro Mediterraneo V Festival della Canzone napoletana del 1957; al centro da sinistra Aurelio Fierro, Franca Gandolfi e Domenico Modugno.

Scialò ripercorre i Festival della canzone napoletana del dopoguerra, che precedono e ispirano Sanremo, arrivando finalmente ai giorni nostri, e tornando alla domanda iniziale: esiste ancora una canzone napoletana? Certo, ci ha dimostrato per circa settecento pagine che ci sono varie canzoni napoletane, quelle dei salotti e quelle “di giacca”, di chi si toglie il frac bene e interpreta umori e sentimenti dei quartieri più ‘bassi’, anche quelli di malavita, con storie di contrabbando o di galera. La conclusione, mi sembra, è che la vitalità della canzone napoletana stia nell’accogliere suggestioni di altri generi, la canzone da salotto nell’Ottocento, di recente il jazz, il blues, il rock, l’hip hop, il rap, il trap, conservando sempre qualcosa di sé, modificandosi per restare viva. Configurandosi più come un arcipelago di isole in comunicazione, che come una compatta terraferma. Come scrive l’autore:

non dobbiamo dimenticare che le trasformazioni delle sue forme, per quanto in alcuni casi radicali, costituiscono un’evoluzione di quella tendenza prismatica della canzone ad accogliere e mescolare matrici poetico-musicali della nostra area con altre straniere; così come avviene nel melting pot delle culture sonore del Mediterraneo.

È proprio grazie a questo suo costitutivo profilo ibrido, al suo carattere più aperto e flessibile rispetto ad altre esperienze – si pensi alla liederistica tedesca – che la canzone resiste e si sviluppa con innesti, mutazioni, strappi, che delineano una continuità nella discontinuità.





55. Gli Osanna, formazione storica (per gentile concessione di Lino Vairetti).
56. Lino Vairetti.

Pasquale Scialò, Storia della canzone napoletana (1824-1931), volume I, con cd audio, Neri Pozza Editore, pagine 380, euro 28,50;

Pasquale Scialò, Storia della canzone napoletana (1932-2003), volume II, Neri Pozza Editore, pagine 380, euro 30.

I due volumi dovrebbero uscire in cofanetto nella primavera 2023.

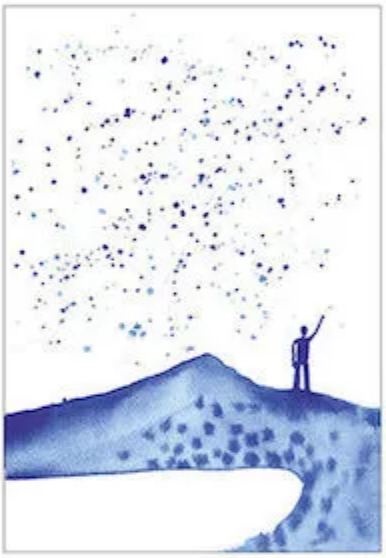
Le immagini che corredano l’articolo sono tratte dalle numerose tavole illustrate contenute nell’opera.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

PASQUALE SCIALÒ

STORIA DELLA CANZONE NAPOLETANA

1932-2003
VOLUME II



NERI POZZA
I COLIBRÌ