

*La canzone napoletana e la canzone occidentale*

La canzone classica napoletana per il fatto di essere intrinsecamente così moderna, così diffusa nel mondo, prima da una straordinaria realtà editoriale e poi anche da una quasi pionieristica riproduzione sonora, costituisce senz'altro uno tra i diversi presupposti della canzone *pop* occidentale.

Mentre la qualità della scrittura comincia a scivolare verso il basso, una schiera sempre più folta di cantanti, lirici in primo luogo, comincia a diffondere la migliore tradizione popolare napoletana con esibizioni dal vivo e per mezzo delle *trombe acustiche* dei grammofoni di mezzo mondo, fino a 'contagiare' cantanti di ogni nazionalità che sempre più inseriranno nostre canzoni nei loro repertori.

Giunta alla qualità più bassa, la rinnovata produzione che riemerge dalle rovine della guerra attinge molto alla cultura musicale nordamericana e ai ritmi del Sud America ed esprime comunque melodie di un certo pregio come *Munasterio 'e Santa Chiara*, e poi *Anema e core*, *Nu quarto 'e luna*, *Accarezzame* e tante altre, e benché si è ormai ben lontani dalla cultura della canzone d'arte questa produzione tiene testa a quella più prestigiosa d'oltreoceano al punto che *Anema e core*, incisa cinquantotto volte solo in Italia, sarà tradotta e reinterpretata in diciotto lingue diverse compreso il giapponese.

Quali altre canzoni edite in Italia in quegli anni conseguono un successo minimamente paragonabile a quello riscosso da quelle appena sopra elencate? E come si sarebbero potute scri-

vere melodie che appaiono così integrate nel contesto internazionale del tempo senza che proprio Napoli fosse stata già in precedenza essa stessa una delle principali attrici internazionali nel campo della canzone e senza che la spinta produttiva e le caratteristiche creative di una categoria di compositori non fossero almeno di pari livello rispetto a quanto di più pregevole veniva espresso altrove nel mondo?

Provate a sovrapporre *Munasterio 'e Santachiara* a *In the sentimental Mood*: per alcune note scoprireste che si tratta della stessa melodia e per alcune battute della stessa armonia. Plagio? Astuta scopiazzatura? Macché! Quando, tra le due, la melodia scritta dopo (in tal caso quella napoletana) acquisisce una sua totale autonomia espressiva, allora è giusto parlare soltanto di semplice ispirazione derivata da un'altro componimento e nulla d'altro, come del resto è sempre accaduto in arte!

Provate ora a immaginare Nat King Cole che appena dopo *You call it madness but I call it love* canta *Nu quarto 'e luna*, oppure che appena dopo *Don't blame me* passa ad *Accarezzame*, tutte con lo stesso modo asciutto ed elegante che gli è proprio e provate a figurarvi come, al di là della differenza di lingua, non avvertireste alcuna differenza intrinseca o di stile.

E lo stesso esperimento potrebbe farsi con riferimento a canzoni sudamericane immaginando d'ascoltare qualche altro grande artista cantare *Sciummy* e poi *Besame mucho* oppure *Tu si 'na cosa grande* e poi *Vete de mi ecc.*

Ed è proprio per evidenziare l'esistenza di questo denominatore comune tra le grandi produzioni occidentali di musica leggera, confermato dai raffronti appena svolti, che ho voluto vestire di bossa nova *Nun è peccato* – che peraltro non è canzone d'arte – sperando d'esservi riuscito, magari procurando la sensazione che l'autore sin da principio l'avesse concepita proprio secondo questa modalità d'arrangiamento.

Naturalmente il riferimento alla *bossa nova* è al ritmo e non all'omonimo genere melodico brasiliano che ha espresso invece vere canzoni d'arte. È appena il caso di rilevare che questo processo di decadenza della melodia occidentale riguarda l'industria

della musica leggera dell'emisfero nord del mondo, perché in Sud America, nel corso di buona parte del Novecento, da una sponda all'altra del continente si sono levati magnifici canti, veri pezzi d'arte: da *Besame mucho*, che è una delle melodie più belle e ispirate mai prodotte al mondo, a *Recuerdos de Ypacaray*, da *Maria bonita* e a diverse altre ancora, per poi approdare appunto proprio alla vastissima e straordinaria produzione del Brasile, dove commistioni più complesse tra etnie diverse, che non hanno semplicemente convissuto ma si sono intrecciate e fuse nel corso di quasi cinquecento anni, hanno sortito esiti artistici irripetibili.

E più avanti mi soffermerò sul determinante ruolo che la cultura italiana ha assunto nell'evoluzione storica delle Lettere e della musica in Brasile, un ruolo alquanto singolare perché connotato più che da semplici influssi, più che da meri apporti esterni e contaminanti, da una vera e propria spinta propulsiva e fondante.

Dunque, l'eredità lasciata dalla grande cultura popolare napoletana nel corso dei secoli e cioè l'enorme quantità di canzoni che la capitale del mezzogiorno anche dopo aver esaurito la sua migliore vena continuerà a produrre fino al momento più basso della parabola discendente della decadenza assorbe, per diversi decenni, quasi l'intera produzione italiana di musica leggera e non c'è nulla che continui a uscire fuori dai nostri confini che non sia cantato in napoletano o che comunque non sia stato prevalentemente scritto da napoletani. Qualcuno può forse negare che la melodia scritta dal napoletano Bixio per gli occhi brillanti della Mariù di Ennio Neri sia la canzone in lingua più famosa al mondo? *Parlami d'amore Mariù* è allora senz'altro una prova di quanto appena affermato!

Ora si consideri che già all'inizio del Novecento a New York, che presto diventerà una capitale del Jazz, in Mulberry Street, si smerciava una quantità insospettabile di spartiti di canzoni pubblicati dalle case editrici napoletane più importanti del tempo, come la Bideri, *La canzonetta* (oggi ancora attive) e altre ancora. Si consideri poi che i compositori dell'America del Nord hanno

rivolto sempre uno sguardo molto attento alla cultura musicale europea in tutte le sue forme, e si valuti l'ipotesi non peregrina che tra tutti quegli spartiti napoletani a cui s'è fatto cenno appena sopra almeno una piccola parte abbia arricchito le risorse creative impiegate poi per la produzione dei "songs", che, a loro volta, cominceranno a essere utilizzati dai jazzisti come schemi e spunti per le loro composizioni estemporanee: le frasi "chorus" e gli "assolo".

Prima ancora: la matrice del genere musicale in cui più si identifica storicamente il Nord America è infarcita proprio di cultura europea oltre che della cultura propria delle due diverse componenti di popolazione nera di New Orleans, cioè quella dei «... Negri "creoli" ...» e quella dei negri «... "Americani" ...» gli uni «... Provenienti dall'antica civiltà mista franco-coloniale ...» (e) «... gli altri ... discendenti di schiavi liberati alla fine della guerra civile ...» che aveva diviso gli Stati Uniti. Gli uni di lingua creola (un francese imbastardito) che avevano assorbito la cultura francese, orgogliosi della loro posizione sociale di casta, più istruiti (e finanche più prevenuti dei bianchi nei confronti dell'altra componente nera, quella più africana) e gli altri che invece erano più africani e più vitali.

Due popolazioni diverse che esprimevano musica diversa in un contesto, quello della New Orleans del 1900, che era peraltro «... Un guazzabuglio di popoli e di razze ... Francesi e Spagnoli, poi anche Inglesi e Italiani, infine Tedeschi e Slavi ... (e) ... tutti amavano anzitutto la propria musica ..., quei suoni che ricordavano la loro patria e che volevano mantenere vivi ...»<sup>188</sup>.

Pertanto la cultura europea, veicolata dalla presenza di queste popolazioni, è nel DNA del Jazz quanto la cultura africana, che peraltro, rispetto alla cultura autoctona, ha in comune con quella europea «... L'uso della scala diatonica e dell'armonia. Talora si può riscontrare l'impiego della scala diatonica in altre parti del mondo, ma quello dell'armonia mai ...»<sup>189</sup>.

«... Il Jazz, che deve alla musica europea la parte più chiara del suo linguaggio armonico, resta debitore anche del vocabolario melodico propriamente detto. Il sistema tonale, la scala maggiore

*e minore non esistono nel Jazz se non come derivazioni dell'arte occidentale ... Non vi si riscontra che un'unica reale innovazione: la scala del blues. I soli temi che possono considerarsi patrimonio esclusivo del jazz provengono di là ... Naturalmente l'armonia del Jazz, o meglio quella che si è chiamata l'"armonia leggera americana", non è mai una cosa di primissima qualità ... Ecco qui che interviene il genio dell'uomo jazz ...», che comunque è riuscito a tirar fuori da questa armonia limitata "... Un succo melodico di inimmaginabile pregio ..."*<sup>190</sup>.

Grandi musicisti come Parker, Davis, Coltrane e altri, i massimi esponenti del *bop*, producono la loro grande musica sui temi musicali dei "*... Songs presi a prestito dal repertorio di Broadway ...*".

*"... Miles Davis e Charlie Parker si ritrovano nel 1947 ..."* e incidono tracce passate alla storia, ed "*... Embraceable You è una delle più sdilinquite composizioni di Grshwin ... Lo scintillante rivestimento di cui Parker lo avvolge è infinitamente più ricco dell'oggetto avvolto. Dopo... Davis ... conduce ad una emozione indicabile ...; non si era mai udito nulla del genere ...*"<sup>191</sup>.

Insomma, questi classici americani sono composizioni "*sdilinquite*", che solo il genio di mostri sacri della musica di tutti i tempi rende degni d'essere ascoltati, non una, ma mille volte. Questi *songs* non costituiscono dunque nulla che possa esser paragonato alla grande tradizione melodica europea: la monodia napoletana, la melodia francese, che evolve dalle *brunette* del diciottesimo secolo alle romanze dell'Ottocento fino alle liriche moderne di Berlioz e di Gounod, e quella del grande melodramma italiano. In altre parole: la grande tradizione, a cui gli autori americani non possono che aver attinto a piene mani.

È nota l'entità del flusso migratorio di Italiani in Brasile negli ultimi centocinquanta'anni, ma non è tanto questo il motivo del fondamentale contributo di costoro per la formazione della cultura in questo grande Paese cui s'è fatto cenno qualche capoverso più sopra.

Sergio Buarque De Holanda<sup>192</sup> spiega in cosa consiste quel contributo di alta cultura italiana quando, dopo aver ripercorso le vicende storiche del suo paese, agginge che, come gli Italiani

(Genovesi, Pisani, Veneziani ...), anche i “... I Portoghesi dimostrarono la stessa attitudine ... nell'adattarsi agli usi, alle esigenze, alle necessità delle terre scoperte ... Questo contatto iniziale tra l'Europeo e l'Indigeno è discretamente cordiale ... I gesuiti non solo si dedicavano affannosamente alla catechizzazione dei selvaggi, ma ... con le loro poesie e le loro rappresentazioni sacre ... scrissero la prima pagina della nostra storia letteraria ... È possibile che all'azione di tali maestri, molti di essi nati in Italia...si debba il prestigio acquisito dalla lingua e dalle Lettere italiane negli ambienti più colti della colonia ...” e tale prestigio è testimoniato anche dal fatto che talvolta i Brasiliani sapevano comporre in italiano, come nelle loro lingua.

“... In Brasile, tanto quanto in Portogallo, l'abolizione delle complicazioni barocche si sviluppa parallelamente al declinare dell'influenza spagnola e all'esaltazione dei contemporanei italiani ...”. Ma tanto più significativo è che “... A metà del Settecento già la trasformazione era completa, raggiungendo anche i più umili strati della popolazione. Passando per la città di Rio de Janeiro, nel 1767, il viaggiatore francese Bougainville poté assistere ad un melodramma del Metastasio rappresentato da un gruppo di mulatti, mentre l'orchestra era diretta da un padre gobbo. Della popolarità raggiunta dagli autori italiani ..., abbiamo una testimonianza preziosa nella lettera ...” che il più notevole degli epici brasiliani, José Basilio da Gama iscritto all' Arcadia romana, scrisse proprio a Metastasio.

“... Se scoprendo gli italiani, gli autori di lingua portoghese ritenevano di aver ritrovato se stessi, si può dire che, per un identico cammino, gli autori brasiliani si sentirono in condizione di affermare la loro autonomia nei confronti del Portogallo ...”.

Quasi tutti gli autori Brasiliani dell'epoca sono educati sotto l'influenza delle Accademie letterarie, quali istituzioni di cultura importate dall'Italia e che in Brasile avranno importanza per la conquista non solo della maturità letteraria ma anche di quella politica, dal momento che proprio alcuni poeti arcadi furono i fautori di movimenti liberali tesi all'emancipazione della colonia.

Ma è il popolo, sempre il popolo, che fonda l'arte della musi-

ca: dimensione della fisica, connaturata all'uomo e che l'accompagna nelle manifestazioni primarie della propria esistenza, e che, finanche nelle avversità d'ogni natura da questi stesso procuratesi o incolpevolmente subite, partorisce e provoca quasi sempre benessere e pace o a tanto mira pur quando pare istigare solo violenza come alcune manifestazioni tarde del Jazz.

In *Musica popolare brasiliana* Luigi Paduano scrive: «... Questo studio di Oneyda Alvarenga sul folklore musicale del Brasile (*Musica popolare brasiliana*, Milano 1954) rappresenta per gli studiosi di etnografia e particolarmente per i cultori di etnofonia, un ... orizzonte dischiuso in direzione di quelle regioni dell'America del Sud, le quali, pur essendo legate al mondo della civiltà occidentale, dimostrano tuttavia di possedere salda la vita primitiva della foresta... attraverso moltissimi esempi musicali riportati, sia nella stesura di canti esclusivamente vocali, sia quelli più elaborati musicalmente in maniera sistematica e scientifica ...

Nel complesso di tali composizioni prevale naturalmente il ritmo... Non sono rari, tuttavia, strani contatti con la canzonetta popolare "partenopea" per ciò che riguarda esclusivamente la parte melodica ... L'autore ...ci illustra ... tutta la gamma etnofonica brasiliana, costituita dalle "danze drammatiche" ... e ... la "Samba", il "Baiano" ... la "Conga" ecc., fino ai "Canti del lavoro" ...<sup>193</sup>»: la cultura melodica napoletana ordunque si insinua finanche nella 'foresta' brasiliana!

Anche la produzione sudamericana in lingua spagnola, sin dagli inizi del secolo, evidenzia una componente italiana alquanto ingombrante e qui il dato della maggiore commistione etnica e culturale verificatasi specie in Argentina si evidenzia a cominciare dai nomi dei compositori: in Nord America i nomi degli italiani che hanno partecipato alla costruzione del Jazz non si contano: Henry Rena, Lorenzo Tio, Billie Marrero, Jhon Vigne, Henry Zenò, Leon Rappolo, Buddy De Franco, Lil Farina e poi Nic La Rocca, Kid Rena, Guy Lombardo, John La Porta..., ma mai troveremo un cognome contaminato di fonemi esotici come ad esempio quello di Virgilio e di Homero Exposito, proprio i compositori di *Vete de mi* più sopra citata, i cui nonni o genito-

ri si saranno a un certo punto visti affibbiare nella loro anagrafe una “x” al posto di una “s”. Ed *Expositum* (esposto) peraltro era il neonato napoletano (perdonatemi per l’insistenza) che nell’anonimato veniva affidato da madri in difficoltà alle cure offerte dalla Real Casa dell’Annunziata, e pare che tale *status* si sia col tempo trasferito nel cognome: il cognome Esposito che è tradizionalmente napoletano.

E la parlata ibrida usata dai compositori di testi per il *tango*, uno spagnolo infarcito anche di elementi dialettali piemontesi genovesi e napoletani, potrebbe costituire un’altra tra le diverse testimonianze circa il ruolo che numerosissimi italiani hanno avuto nell’evoluzione di questa cultura musicale.

Le contaminazioni sono il sale della musica e la storia della musica è fatta di contaminazioni: dagli incontri di codici genetici diversi sovente in arte scaturiscono le cose più belle e più resistenti all’usura del tempo, così come più belli e sani nel loro sistema immunitario sono i figli nati da uomini e donne di provenienza geografica diversa.