

Black music e musicisti napoletani. Un'indagine introduttiva.

Gianpaolo CHIRIACÒ (Innsbruck)¹

Summary

This paper aims at examining the intersections between the work of Neapolitan musicians and musics composed and performed by artists of African origins. Central in the analysis are three works published within five years (1976-1980): the second release of the band Napoli Centrale (1976); an opera from Roberto De Simone (1976); and Pino Daniele's *Nero a metà* (1980).

If, on the one hand, the work of James Senese presents strong ties with what has historically been defined as black music and Pino Daniele explicitly mentioned African-American music as his inspiration; on the other hand, Roberto De Simone's work retains connections that are less visible but not less significant. In his *Gatta Cenerentola* (1976), he draws upon Sixteenth century vocal Moresca, a song cycle that narrates stories of musicians from Africa who were active in Naples at that time.

Beginning with these three works means to reconstruct an intertextual network of meanings and symbols, spanning over a period of almost five centuries. By observing such network, what emerges is the figure of the Neapolitan musician as a transcultural artist whose activities gravitate around three main points: the struggle against racism, solidarities, and a sense of circular time that moves "from present to past and back again" (Said 1997, 29).

Nella sua prima opera monografica, il critico letterario Edward Said ha affrontato dal punto di vista letterario e filosofico l'idea di inizio, *Beginnings*, opponendola al concetto di origine. Secondo la concettualizzazione dell'intellettuale che con il suo *Orientalism* (Said 1978) avrebbe influenzato generazioni di studiosi, l'inizio di un nuovo progetto estetico prende vita intorno all'intenzione di produrre significato, di realizzare cioè una differenza rispetto a un corpus o una tradizione pre-esistente, riconosciuta e autorevole. Cruciale, nella formulazione di Said, è il principio secondo cui individuare un inizio richiede un processo complesso che egli stesso definisce come circolare:

Constructing the tautology that says one begins at the beginning depends on the ability of both mind and language to reverse themselves, and thus move from present to past and back again, from a complex situation to an anterior simplicity and back

again, or from one point to another as if in a circle. It is the ability to do these things that makes thought both intelligible and verging on obscurity at the same time. (Said 1997, 29-30)

Le parole di Said offrono uno strumento efficace nel tentativo di individuare i punti di contatto transculturali fra il patrimonio sonoro di Napoli e le musiche della diaspora africana. Qui proverò a interrogarmi su come la cosiddetta *black music* – che in questo caso vuole indicare la musica di compositori, strumentisti e cantanti di origini africane ma attivi in un contesto euro-occidentale – abbia fornito dei modelli estetici e sociali ad alcune figure fondamentali della *popular music* napoletana per come la conosciamo oggi. Quella di *Beginnings* è una riflessione che può aiutare nell'analisi di questi modelli perché risulterebbe impossibile – o comunque velleitario in un contributo di questo tipo – provare a elaborare un'esegesi completa di tali punti di contatto nella loro interezza. Risulta invece utile provare a riflettere sulla presenza di percorsi e narrazioni che sembrano riconnettersi continuamente, come in un ripetersi di inizi che forniscono significati ogni volta più complessi. Essi negano la concezione lineare (quella che Said definisce “tautology”) in cui un ‘inizio’ va a posizionarsi al punto di partenza: sono infatti percorsi che, intrecciandosi, ricreano una struttura “as if in a circle”. Nel quadro di percorsi circolari e intrecciati vanno visti i dischi presi in considerazione, che presenterò più avanti: tali lavori sono stati selezionati come casi studio che permettono di identificare modelli (come farò nelle conclusioni) e di individuare traiettorie, al fine di fornire chiavi interpretative utili a comprendere il rapporto culturale e simbolico fra Napoli e la *black music*, il quale a sua volta ben chiarisce il ruolo di Napoli come città musicale transculturale.

Mi concentrerò su un periodo di cinque anni che va dal 1976 al 1980, non perché il 1976-80 rappresenti un quinquennio in cui si possa situare un inizio, ma piuttosto perché in quel lasso di tempo si possono individuare i punti nodali di alcune narrazioni circolari che abbracciano archi temporali assai più lunghi. Concentrandomi sul quinquennio 1976-80, quindi, proverò a fornire un riferimento teorico che valga tanto per la Napoli di oggi quanto per la Napoli degli anni Trenta, per i prodotti musicali dal forte valore politico dei primi anni Novanta come per una peculiare forma di rivendicazione sociale di cui troviamo traccia nella seconda metà del Cinquecento.

Come afferma il teorico Radhakrishnan, discutendo la posizione espressa da Said, “beginnings initiate and partake in inter-textual relationships with other texts, with which the new text creates some common formal and systemic ground” (Radhakrishnan 2012, 11). Nella finestra temporale di cinque anni, dal 1976 al 1980, sono stati pubblicati almeno tre dischi da cui si può partire per individuare quel “common formal and systemic ground” che condividono con altri dischi e altre produzioni musicali. Ciascuno di questi tre dischi va a pescare in altri episodi, eventi e repertori precedenti, incarnando quell'immagine dei continui *beginnings*, che si succedono alimentandosi degli inizi precedenti. L'obiettivo metodologico qui è quello di individuare punti di contatto ed elementi comuni al di là delle distanze temporali, anzi cortocircuitando una classificazione temporale, dal momento che,

come affermerebbe Said, “time is the most tenuous of the spatial configurations that attempt to bridge the gap between things” (Said 1997, 286). Sfruttando l’impianto teorico di Said, utilizzerò ciascuno dei tre dischi come l’inizio di percorsi narrativi, in modo da tornare indietro e rintracciare importanti connessioni storiche, per poi tornare a osservare l’oggetto principale cercando di capire in che modo la narrazione costruita corrisponda all’idea di ‘ri-cicli’. Infine, proverò a tracciare un quadro comune dei motivi per cui esiste questa relazione transnazionale fra musica nera e musicisti napoletani. In questo modo, spero di poter fornire una cornice all’interno della quale può essere analizzata la *black music* suonata a Napoli in diverse ere e fasi storiche.

Ri-cicli

Nel 1980 Pino Daniele pubblica *Nero a metà*. In una puntata della trasmissione televisiva *Grandangolo*, dal titolo “Nero napoletano” e andata in onda nel 1979 per la Rai, il cantautore napoletano risponde così all’intervistatore Giuseppe Marrazzo.

Marrazzo: Però basta con stornelli e serenate, negli anni Settanta a Napoli, indiscussa capitale della musica, si diffuse un sound che trae ispirazione proprio dal disagio sociale, è il blues dei neri, e in Italia il suo cantore si chiama Pino Daniele.

Pino Daniele: Il blues è in fin dei conti la ribellione a questi continui soprusi da parte della gente che odia i negri, odia la gente di colore. E possiamo dire che c’è una relazione fra i negri e noi, praticamente. C’è ancora purtroppo questa rivalità, questo... diciamo razzismo nei confronti dei meridionali, perché lo vivo, l’ho vissuto e sono convinto che c’è. Ed è proprio questo che bisogna abbattere, queste barriere verso questi napoletani, verso questi terroni che continuano a essere, diciamo così, incivili. Ma bisogna andare in fondo alle cose per capire esattamente perché uno è incivile.²

Come si è detto, questa intervista anticipava l’uscita del disco. Si trattava della sua terza uscita discografica, che seguiva i due lavori precedenti, pubblicati per la EMI, *Terra Mia* e *Pino Daniele*; per tale ragione il suo riferimento a un razzismo vissuto in prima persona (“perché lo vivo, l’ho vissuto”) potrebbe apparire eccessivo da parte di un professionista già affermato nonostante la giovane età. Tuttavia occorre uno sforzo per comprendere la prospettiva del musicista.

Un aneddoto potrebbe aiutare a leggere le parole di Pino Daniele da un altro punto di vista. Nel 2017 Radio Popolare ha trasmesso una lunga puntata dedicata al concerto milanese del 14 giugno 1979. L’evento, nato per raccogliere fondi per sostenere le spese mediche di Demetrio Stratos, si era poi trasformato in un concerto in memoria del cantante greco, scomparso a New York il giorno prima.³ Contestualmente il concerto segnava la conclusione di un’esperienza – quella del movimento giovanile italiano – in cui la musica tendeva a svolgere un importante ruolo di trasmissione di messaggi politici (Chiriaco 2005, 50-51). In

quel concerto si esibirono numerosi artisti: una rassegna della produzione musicale a cui un giovane milanese poteva essere esposto verso la fine degli anni Settanta. Nel 2017 il comune di Milano decise di dedicare una strada a Demetrio Stratos, cosicché venne organizzato un nuovo concerto proprio nel giorno dell'anniversario di quella famosa rassegna, con alcuni degli artisti presenti allora. Radio Popolare dedicò una diretta a quel concerto: durante una pausa fra le varie esibizioni, il musicista blues Fabio Treves condivise le sue memorie a proposito del concerto di trentott'anni prima. Treves era là il 14 giugno del 1979 nella triplice veste di organizzatore, musicista e presentatore, quando un ragazzo corpulento si avvicinò a lui, chitarra a tracolla. Treves ricorda che quel ragazzo gli rivolse la parola dicendogli: "Uè, baffò, famm'sonà." Treves non gli diede retta, ma qualche anno dopo scoprì che quel ragazzo era in realtà Pino Daniele.

Benché si tratti di un aneddoto non verificabile, è possibile avanzare un'ipotesi partendo dal racconto di Treves. Pino Daniele appare, in particolare nei primi anni della sua carriera, come un musicista a cui si potrebbe applicare l'etichetta di 'ragazzone con accento napoletano e chitarra a tracolla', come del resto ci ricorda lo stesso impianto iconografico del disco *Nero a metà*. In altre parole, Daniele non ha interesse a promuovere la sua identità di musicista di successo, dal momento che – come vedremo – mantenere questo atteggiamento somnesso gli permette di conservare una vera o presunta autenticità grazie alla quale il suo discorso contro il razzismo (dei bianchi contro i neri e dei settentrionali contro i meridionali) risulta efficace. Inoltre, il resoconto di Treves, trentotto anni dopo quel concerto storico per la *popular music* italiana, illumina un aspetto importante della posizione che, nello stesso anno, Pino Daniele esplicita in quella intervista: la sua opposizione al razzismo – sintetizzata nella formula 'nero a metà' – è espressione di una marginalizzazione percepita dal musicista napoletano. Difficile stabilire quanto tale marginalizzazione fosse motivata;⁴ forse per comprendere il sentimento descritto da Daniele in quell'intervista bisogna considerare il disagio, condiviso anche da altri artisti partenopei,⁵ determinato dalla necessità di effettuare frequenti spostamenti per realizzare concerti al Nord, dove si era in presenza di un circuito più solido e attivo. A prescindere dalle motivazioni personali di Daniele, la sua affermazione e l'aneddoto presentato permettono di tracciare una prima connessione transnazionale, sul piano della resistenza a un razzismo subito (o quantomeno percepito), tale da portare il musicista napoletano che si esprime nel linguaggio della *black music* a identificarsi nella figura di un nero a metà.

Nero a metà

Affrontare il portato semantico e simbolico del titolo *Nero a metà*, significa provare a scioglierne le ambiguità focalizzandoci sul modo in cui quell'aggettivo 'nero' veniva interpretato e ri-ciclato a Napoli. Il disco presentava un'esplicita dedica a Mario Musella: musicista napoletano – morto pochi mesi dopo (e nato pochi giorni prima) Demetrio Stratos – che può essere qui visto come una figura ispiratrice di quella incisione e come riferimento indispen-

sabile nell'esplorazione dei rapporti fra musica nera e Napoli. Pertanto, più che sulle trame del disco, vorrei concentrarmi sulla figura che ne aveva ispirato il titolo.

Ancora molto giovane, Musella divenne l'immagine degli Showmen, una delle formazioni di maggior successo della seconda metà degli anni Sessanta tra quelle che iniziavano ad adottare una sonorità soul americana adattandola ai testi in italiano. Di quella band, Musella era la voce e il bassista, nonché l'immagine più visibile, in particolare per essere nato dalla relazione fra una giovane donna dei quartieri settentrionali e un soldato americano, le cui origini cherokee divennero poi celebri e motivo di leggenda. Quell'elemento genealogico, insieme a una fitta capigliatura riccia, gli fruttarono il nomignolo poi ripreso da Pino Daniele: nero a metà.

Tuttavia, quel soprannome non intendeva sottolineare esclusivamente le sue origini. Al contrario, esso si legava indissolubilmente al fatto che Musella fosse il miglior amico e – fino al 1969-1970 – il compagno di strada di James Senese, di cui parlerò più avanti. Ancor più significativo è che furono la sua voce e il suo stile a renderlo un 'nero a metà'. Estremamente influenzato dal *rhythm 'n' blues* e dal soul di quegli anni, la letteratura cita spesso James Brown e Ray Charles fra le fonti di ispirazione del Musella cantante. Tuttavia, ascoltando il più grande successo degli Showmen di quegli anni, la reinterpretazione di "Un'ora sola ti vorrei", si nota uno stile un po' diverso, più simile ad alcuni *vocalist* blues del Sud e del *Midwest* che fornivano il registro da baritono e la presenza vocale alle grandi orchestre, l'esempio più famoso fra questi era probabilmente Joe Williams, il *vocalist* dell'orchestra di Count Basie.

Nel libro che Carmine Aymone ha dedicato a Mario Musella (Aymone 2014) emerge in maniera imponente l'idea che Musella sia stato il primo a portare un certo timbro – americano e soul, cioè nero e afroamericano – nella musica italiana. Sebbene la tesi di Aymone sembri non prendere in considerazione il fatto che la musica afroamericana fosse già diventata un modello per molti musicisti, in maniera diretta o attraverso il filtro del blues-rock inglese, è vero che tanto Musella quanto Demetrio Stratos, in due modalità diverse ma entrambi partendo da un'idea imitativa della vocalità nera, hanno creato in uno stesso periodo un modello di vocalità rock italiana alternativa a formule più tradizionali (di tipo operistico o di tipo folklorico) e destinata a diventare un esempio per molti anni a seguire.

Vorrei ora provare a concentrare la mia attenzione su un brano pubblicato nel 1975 da Mario Musella: "Arrivederci". L'artista ormai da tempo non fa più parte degli Showmen e insegue una carriera solistica in realtà mai decollata. Nel tentativo di posizionarsi nuovamente ai vertici delle classifiche, interpreta – come aveva fatto per "Un'ora sola ti vorrei" – un brano scritto decenni prima, riproposto in una chiave più moderna. Se è vero che Joe Williams e cantanti a lui simili – definiti "urlatori" (Shaw 1978) – hanno rappresentato un modello fondamentale nello sviluppo di una vocalità italiana di stampo rock, il contesto del 1975 appare un po' diverso. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta era emersa una nuova generazione di cantanti afroamericani, che aveva appreso molto dalla vocalità blues e swing ma che aveva elaborato un nuovo stile, guardando tanto al jazz quanto al rock, senza disdegnare soluzioni più avanguardistiche. Emblema di questa generazione

era Leon Thomas, cantante cresciuto a sua volta con Count Basie, per il quale aveva spesso sostituito Williams ma divenuto celebre per aver prestato la voce ai dischi più famosi di Pharoah Sanders, in particolare *Karma* (Sanders 1969). Successivamente, Leon Thomas aveva partecipato a due dischi e alle relative tournée internazionali con Santana, con le quali era arrivato anche in Italia. Lo stile di Leon Thomas rappresentò senza dubbio un'influenza fondamentale per Demetrio Stratos e per le tecniche da lui elaborate nei dischi con gli Area, ma alcune influenze sono rintracciabili anche nel modo in cui Musella interpreta "Arrivederci", in particolare nelle sezioni più melismatiche, come nella coda finale o nell'acuto che prelude al breve assolo di organo. Esse ricordano molto la melodia vocale di "When I Look Into Your Eyes" del disco *Welcome* di Santana (1973).

Ai fini del contributo che questo articolo intende fornire per un'esplorazione dei legami transculturali a Napoli, ritengo fondamentale notare come per Musella il legame con la musica nera non si espliciti soltanto facendo riferimento ai modelli e alle soluzioni armoniche e melodiche del blues e del jazz, ma anche e soprattutto attingendo a piene mani agli elementi stilistici propri di artisti afroamericani attivi negli stessi anni in cui venivano pubblicati i dischi degli Showmen e dei Napoli Centrale. Tornando all'intervista di Marrazzo, è lo stesso Daniele a sottolineare l'utilizzo delle formule stilistiche e armoniche del blues e della *black music* nel suo disco *Nero a metà* non solo per necessità estetiche, ma anche e soprattutto come legame simbolico. Anzi, le due cose vanno considerate in relazione molto stretta, tanto per il *Nero a metà* di Daniele quanto per il 'nero a metà' Musella. Laddove Daniele afferma che "il blues è in fin dei conti la ribellione a questi continui soprusi da parte della gente che odia i negri, odia la gente di colore. E possiamo dire che c'è una relazione fra i negri e noi" (cf. citazione dalla trasmissione televisiva *Grandangolo* riportata sopra), sta sostenendo un legame simbolico – sostanziato dal legame musicale – a cui hanno fatto riferimento musicisti napoletani che si sono confrontati con i prodotti musicali della diaspora africana prima di lui (come Mario Musella) e a cui faranno riferimento musicisti che verranno dopo, creando così una narrazione circolare che ruota attorno a un tema molto forte, quello dell'opposizione al razzismo.

Napoli Centrale

Mentre Musella tentava la carriera solista, il sassofonista James Senese si dava da fare per tenere in piedi la formazione degli Showmen. Una volta che il cantante aveva abbandonato il gruppo, Senese aveva fondato – insieme a Franco Del Prete – gli Showmen 2: il nome della nuova formazione rimanderebbe all'idea di Said secondo cui ciascun inizio, sin nella sua progettazione intellettuale, si posiziona nel tentativo di riformulare inizi precedenti, di rielaborare legami con contesti già esistenti. Tra le incisioni di questa formazione, di fatto un laboratorio in cui prese forma Napoli Centrale, troviamo "Abbasso lo Zio Tom" (1972). Il testo di questo brano rappresenta una denuncia del razzismo così diretta da non avere molti

altri eguali nella *popular music* italiana degli anni Sessanta e Settanta, resa ancora più efficace dall'alternanza, alla voce, fra Giuseppe Botta (B) e James Senese (S).

(B) Negro, vicino a casa mia non ti voglio più

(S) Bianco, la vecchia casa mia ora non c'è più

Tu la bruciasti e mi portasti qui e ora mi dici che

Tu non mi vuoi mai più vicino a te

(B) Negro, le mani di Virginia tu non le toccherai

(S) Bianco, quando la donna mia voleva dir di no

Tu la prendesti qui davanti a me e non pensavi che

Sarebbe nato un uomo come te

(B) Negro, ricordati che Dio te l'ho dato io

(S) Bianco, io ci credo ancora ma tu invece no

Bianco, ma dimmi un po' che cosa vuoi da me

Negro, negro, negro... sono un uomo!

Allo stesso tempo il brano costituisce un esempio di quella che sarà il processo compositivo di Napoli Centrale: affrontare temi sociali diventa parte di un'estetica, a cui si affiancano un atteggiamento vocale frutto di un incontro fra soul e dialetto, immagine sonora di una precisa identità, quella dell'italiano 'a metà' perché di colore. La presenza fisica di James Senese sul palco sostanziava quell'ibridità napoletana votata a un diverso modo di interpretare e incorporare il resto del mondo.

Alcuni critici si sono ritrovati a utilizzare la categoria di 'Neapolitan Power' usata come definizione di una corrente artistica a cui appartenerebbero molti dei musicisti qui nominati (Aymone 2008).⁶ La definizione, per quanto abbia il merito di individuare una caratteristica comune ad alcuni musicisti napoletani, non mette bene in luce i rapporti fra questi artisti e la musica nera a cui questi musicisti si rifacevano, non solo attingendo a soluzioni stilistiche ma anche – come l'esempio di "Abbasso lo zio Tom" e quello di *Nero a metà* chiariscono bene – estraendo simboli, valori e significati dal serbatoio della musica afroamericana.

Nelle interviste raccolte da Aymone per il suo libro (Aymone 2005), James Senese racconta di aver iniziato a cantare all'interno di Showmen, e di Showmen 2, non in virtù di una particolare predisposizione o preparazione, ma semplicemente per colmare il vuoto creato da Mario Musella nel momento in cui aveva lasciato il gruppo (senza una reale motivazione, secondo Senese). Per cui – racconta il sassofonista – si ritrovò ad affrontare il canto in una maniera che potesse ricordare quella di Musella. Questa affermazione di Senese fa pensare alla teorizzazione della voce nella canzone napoletana proposta da Goffredo Plastino (2007, 430), per cui la voce è uno "spazio poroso" che rivela "qualcosa su quelle altre dimensioni dell'esistenza o di un'altra era, diventando così principalmente un sito di una nostalgia rifles-

siva e di una continua interrogazione del tempo e del divenire”⁷. Eppure, con James Senese quella voce non si scinde mai dal corpo che la produce, quel corpo che restituisce l’immagine incarnata e ineludibile del figlio della guerra, con la sua capigliatura riccia e la sua pelle scura: la “Tammurriata nera” fatta corpo.

Qui faccio ovviamente riferimento alla famosa composizione del 1946 di E.A. Mario sui versi di Nicolardi, nella quale si commenta un fatto di cronaca nella Napoli del secondo dopoguerra, ovvero la nascita di un figlio di padre americano e di madre napoletana, o – per usare l’immagine della composizione – un figlio nero che però si chiama *Ciro*. In anni recenti, la rivista italiana di musicologia ha ospitato un’interessante discussione a proposito di “Tammurriata nera”. In un suo primo intervento, il musicologo Enrico Careri polemizza contro una tendenza a interpretare il brano a tutta voce, urlandone il testo. Per lui l’indicazione del “piano” voluta in partitura da Mario era un gesto intenzionale dal momento che il compositore “non voleva che la storia della quindicenne e del figlio ‘nirò nirò’ fosse *gridata* ma appena sussurrata” (Careri 2014, 276). Gli risponde Simona Frasca, la quale fa notare come in fondo il riferimento a un genere della musica popolare, la tammurriata, già di per sé avvala un tipo di interpretazione più incalzante – come la danza della tammurriata, appunto – e a questo si aggiunge che urlare il testo significa ricostruire una condizione – immaginaria ma non per questo meno significativa – del vicolo, in cui una notizia è gridata e in questo modo esorcizzata e rinegoziata in una società che ne ha viste tante, e che in fondo, in antitesi a quanto affermato nel primo verso dall’io narrante del brano, capisce bene il significato di quello che succede (Frasca 2018).

La discussione è di grande interesse e attiene ai rapporti fra musica colta e repertorio popolare, ma vorrei porre la mia attenzione su un aspetto che a prima vista non compare negli articoli citati ma che risulta nondimeno centrale in una discussione come quella alimentata dai due autori. Si tratta altresì di un elemento illuminante in un’indagine che mira a individuare i rapporti – musicali e simbolici – fra musica nera e Napoli. Il testo di “Tammurriata nera” ha come effetto, nella cultura popolare, di stigmatizzare i figli della guerra e la loro pelle nera, individuando nell’assenza del padre – o nella volatilità dello stesso – un elemento canzonatorio e denigrante. Chi conosce il contesto degli Stati Uniti sa bene come l’attacco alla paternità degli afroamericani sia uno strumento che la società americana ha utilizzato e utilizza ampiamente per giustificare discriminazioni e disuguaglianze: dalla sistematica distruzione delle famiglie durante il sistema schiavistico all’attacco mediatico contemporaneo, sostenuto da statistiche che dimostrerebbero l’incapacità degli uomini afroamericani di occuparsi dei loro figli (Alexander 2010, Perry 2011). Molti musicisti si sono battuti apertamente contro questo aspetto, da Quincy Jones a Jay Z. Tuttavia, tornando a “Tammurriata nera”, provare a leggerla come un tentativo di delegittimare un’identità nera non è un’operazione azzardata se si considera che lo stesso autore, E.A. Mario, aveva composto non molti anni prima “Serenata a Selassié”, una canzone-dileggio che altro non faceva che sostenere ideologicamente l’attacco delle truppe italiane all’Etiopia e quella divisione razziale preludio delle infauste leggi. Nella composizione di Mario, “tutto si gioca intorno

a una domanda retorica: com'è possibile che Selassié abbia il coraggio di proporsi come re? L'unica cosa che sa fare è accumulare schiave, addirittura avendo la sfrontatezza di sfidare 'a chist'Ommo' (Mussolini). Conclusione: 'Vatté'" (Bussotti 2015, 69).

Non è possibile considerare il rapporto di James Senese, emblema di una transculturalità napoletana, e la musica della città partenopea, senza prendere in considerazione "Tamurriata nera". Anzi, appare oltremodo utile considerare la composizione di E.A. Mario come un elemento riconoscibile e riconosciuto nel patrimonio culturale locale: la definizione iconica del 'figlio della guerra'. Occorre quindi tenere in considerazione come la figura di James Senese e le modalità del suo presentarsi come musicista nero che canta in napoletano fossero una risposta a quell'immaginario, da lui percepito come ostile. Nel 1976, nel secondo album di Napoli Centrale, James Senese intona un dolcissimo ricordo del nonno, "O nonno mio". La musica tratteggia un contesto quasi pastorale, all'interno di un disco di jazz-rock piuttosto ruvido, benché capace di riprendere in diversi modi alcune soluzioni ritmico-melodiche tipiche della tradizione musicale campana. "O nonno mio" si pone quasi a metà tra "In a Silent Way" di Joe Zawinul/Miles Davis e "I Talk to the Wind" dei King Crimson. Ma soprattutto, Senese risponde simbolicamente all'assenza del padre, al suo essere immediatamente identificabile come figlio della guerra, celebrando la figura del nonno materno: una figura maschile che ha saputo fornirgli quel riferimento che gli sarebbe mancato a causa dell'assenza della figura paterna.

Val la pena notare come un elemento costante della musica afroamericana sia da individuare proprio nella capacità di elaborare una risposta musicale alla condizione subordinata, benché tale risposta debba necessariamente passare dalla conferma di alcuni stereotipi incarnati dal corpo nero che produce musica. È quello che alcuni teorici hanno definito "complicità con gli eccessi", intesa come necessità di scendere a patti con il potere in cambio dell'opportunità di esprimere sonicamente il potenziale contronarrativo di una risposta artistica (Chiriaco 2018, 147-148). Qui può essere individuato un altro punto di connessione importante fra la musica napoletana e l'universo sonoro nero: la replica di Senese – incorporando, suo malgrado, l'immaginario descritto da "Tamurriata nera" – restituisce il canto di un nipote che fa della sua capacità musicale la risposta più adeguata alla discriminazione sociale, dimostrandosi così all'altezza di quel nonno che – per citare il passo più intenso del brano – "fotte pure a morte".

Si potrebbe a questo punto tentare un salto verso la contemporaneità. A seguito della morte di Pino Daniele, avvenuta nel 2015, James Senese – un musicista che non ha mai interrotto la sua attività, sia a titolo di solista che come Napoli Centrale – è tornato a esperire una nuova popolarità. Cosicché si è diffusa la notizia che il regista e produttore ghanese-italiano Fred Kuwornu stesse raccogliendo materiale per un documentario a lui dedicato. Nelle sue produzioni, come i documentari *Ius Soli* o *Buffalo Soldiers*, Kuwornu esplora la percezione della razza e dell'etnia in Italia, focalizzandosi sull'emergere di identità afro-discendenti. In una conversazione personale (2 aprile 2018) Kuwornu offre un commento legato alla figura di Senese: le sue parole gettano una luce diretta sul ruolo di musicisti

diasporici nel contesto italiano in generale e napoletano in particolare, sulla loro capacità di proporre nuove significazioni intorno a forme, elementi, figure e repertori che grazie a queste nuove significazioni rinascono.

Ho scoperto James Senese musicalmente solo da adulto, quando ho imparato ad apprezzarne l'arte. Invece, a livello di appartenenza etnica afro-discendente, per me James Senese è una delle poche figure che ho potuto da subito associare a me stesso. Verso la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, penso di averlo visto le prime volte in qualche show in televisione o recitare in un film di Troisi. Questa persona che era nera ma che parlava italiano, anzi napoletano, la identificavo molto a me perché all'epoca di ragazzi di seconda generazione, immigrati o neri e che parlavano italiano, ce n'erano molto pochi.

Successivamente, ho studiato la sua vita e il suo personaggio a fondo nella preparazione di un documentario a lui dedicato su cui sto lavorando. Ho osservato il percorso che ha fatto – essendo un figlio della guerra – in una città che di una canzone come “Tammurriata nera” ne fa ancora una canzone molto popolare. Canzone che però, se si legge il testo, ha delle problematiche molto interessanti. È interessante attraverso la carriera di James Senese osservare come, in quegli anni Cinquanta in cui lui è cresciuto, essere neri – figlio di un soldato afroamericano – non era sicuramente facile.

E quindi secondo me James Senese ha il carisma di un certo tipo di pioniere, all'interno di problematiche che riguardano la razza o l'etnicità, che non ha eguali in Italia, soprattutto se si guarda alla sua età e alla sua esperienza. Ha potuto manifestare una presenza nera italiana in un momento in cui rimaneva molto nascosta, anche per questione di numeri, in un'Italia in cui il tentativo di dimenticare il passato coloniale si è nutrito del disinteresse verso altre forme di rappresentare l'italianità. Quindi il ruolo di James Senese, anche da questo punto di vista simbolico, è ancora più rilevante.

Quello che le parole di Kuwornu sottolineano è la capacità del musicista di incorporare quella circolarità “dal passato al presente e viceversa” (Said 1997, 29). Inoltre, il riferimento a “Tammurriata nera” dimostra come, di fronte alla costruzione del pregiudizio, un prodotto musicale possa agire in due modi: diffondendolo, come nel brano di E.A. Mario; oppure ne può complicare la percezione, decostruendone così la logica binaria su cui lo stereotipo si regge. Le parole di Kuwornu aiutano anche a capire come James Senese abbia contribuito alla costruzione di una moderna identità afro-italiana fornendo un modello identitario e artistico. Tuttavia, quello che è importante sottolineare in questo contesto è come la figura di James Senese e il suo “O nonno mio” possano illuminare quanto affermato precedentemente: il legame fra musicisti napoletani e musica nera è allo stesso tempo estetico (e qui, oltre all'adozione di formule stilistiche e armoniche va anche segnalato l'approccio vocale) e simbolico, e si sostanzia in una ribellione a un sopruso o a un'immagine stereotipata.

La moresca di De Simone

Il terzo caso di questa esplorazione riprende il tema dei rapporti fra repertori colti e repertori di origini popolari a cui si è fatto cenno precedentemente. Mi concentrerò qui infatti sull'opera *La gatta cenerentola*, eseguita per la prima volta nel 1976, lo stesso anno di pubblicazione di "O nonno mio". In quel lavoro, frutto delle ricerche condotte dal musicologo e regista Roberto De Simone insieme con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, viene riletto *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile in forma di melodramma utilizzando come materiale musicale forme popolari o popolareggianti quali le villanelle e le tammurriate. Riemerge in questo contesto, per la prima volta nella *popular music* del Novecento, una forma musicale del Cinquecento che risponde al nome di moresca. Appare circa a metà del secondo atto dell'opera di De Simone, introdotta con queste parole nel copione originale:

L'orchestra attacca un'introduzione ed entrano vari fantastici personaggi scaturiti dalle seicentesche fantasie di un Callot. Sono i *cuccurucù* ed ognuno di loro porta qualcosa come al seguito di un favoloso corteo. Il primo ha un grande ombrello, il secondo ha una spada, un altro porta un trespolo con un grande gallo, un altro ancora una gabbia con un gatto, ecc. Il corteo si dispone frontalmente al pubblico ed inizia a cantare la sua lingua di *tubba catubba* e di *sfessania*. (De Simone 1977, 64)

La presentazione stilata da De Simone appare alquanto misteriosa. Ma cos'è in effetti la moresca, o canzone moresca, inserita nell'opera? Essa rappresenta probabilmente il genere più oscuro della seconda metà del Cinquecento italiano. Pur ricadendo nel contesto delle composizioni di origine popolare napoletana, come le villanelle, se ne distacca in maniera considerevole.

Nella loro forma essenziale, le canzoni moresche appaiono come composizioni a più voci (molto spesso a tre, ma anche a quattro e a sei), diffuse e pubblicate nella seconda metà del Cinquecento. L'andamento ritmico irregolare, l'assenza di una forma strofica, l'utilizzo di uno strano linguaggio – che unisce termini del dialetto napoletano e un eccentrico ma affascinante pseudo-gergo africano, *nonsense*, versi d'animali e imitazioni di strumenti musicali – sono elementi che rendono assai difficile la formulazione di un'unica definizione.

Da tutti gli studiosi è stata notata una forte tendenza all'andamento parallelo tra le voci (Nettl 1944), una tendenza che è stata interpretata sia come indizio della parentela esistente fra la moresca e la villanella, sia come prova dell'origine popolare della moresca. Sebbene la grana musicale delle moresche non spicchi in quanto a varietà melodica, essa è sostenuta da un'accesa vivacità ritmica, che sorregge alla perfezione il rapido scambio di battute fra i protagonisti. L'uso frequente di cambi di ritmo e una metrica assai irregolare sono le risorse più utilizzate dai compositori di moresche. Ciò che viene messo in musica – nella moresca vocale – è una rappresentazione di dialoghi, realizzata attraverso quell'idioma composito ed eterogeneo che ne è una delle caratteristiche principali. A tali dialoghi partecipano esclusivamente personaggi che si autodefiniscono *negri*, e che molto spesso si identificano in esplicita

contrapposizione ai *bianchi*. Ed è per questa contrapposizione che la moresca risulta oltremodo interessante nell'esplorazione dei rapporti fra musiche di origine africana e musiche napoletane.

La maggior parte di questi dialoghi descrive lo scenario di una serenata, con uno o due personaggi posizionati sotto il balcone di una donna e impegnati ad attirare l'attenzione di lei. Non è concepito il lieto fine in questi bozzetti: i dialoghi possono evolversi in uno scambio di insulti e di invettive fra i protagonisti, oppure in un canto mesto e solitario, o ancora nella semplice esaltazione della *gente negra*, ma mai la donna amata e l'amante si ricongiungono in un quadretto felice. La sostanza del lessico solitamente utilizzato nelle moresche è lasciva e volgare, caratterizzata da un deciso intento parodico. "Tutto questo di una buffoneria intensa, ma, a dire il vero, assai grossolana, per non dire sboccata." (Van der Borren 1944, 118)

In estrema sintesi, i personaggi rappresentati nelle moresche sono schiavi (e liberti) di origine africana. Infatti tra il Quattrocento e il Cinquecento la presenza di individui e piccole comunità di origine africana era tutt'altro che eccezionale: africani di pelle nera vivevano in discreto numero soprattutto in città portuali del Mediterraneo, come appunto Napoli.⁸ La canzone moresca, quindi, costituisce un caso alquanto straordinario di rappresentazione musicale e letteraria degli africani residenti a Napoli, spingendosi fino a definirli come una comunità di *gente negra* contrapposta a *gente bianca*: l'identità del nero e la sua rappresentazione costituiscono elementi di questo genere musicale napoletano di cui abbiamo pochi ma preziosi esemplari (Chiriaco 2010).

Volendo osservare la canzone moresca da una prospettiva sociologica, i militari e i musicisti neri che ne animano i testi sembrano rappresentare non solo alcune fra le poche professioni concesse agli africani liberti, ma anche le professioni attraverso le quali individui di origine africana avevano la possibilità di emergere e diventare visibili. La figura del musicista nero, come appare nelle canzoni moresche del Cinquecento, era quella di un soggetto marginalizzato eppure orgoglioso della propria professionalità, in grado di indirizzare messaggi verso altri emarginati (la *gente negra*) in termini efficaci benché provocatori. In una moresca, giunta a noi perché inserita da Orlando di Lasso nelle sue composizioni, la schiava Giorgia viene invitata a cantare, per poi subire un dileggio – a opera del musicista nero – in quanto "stordita" alla vista di un uomo bianco.

Canta Giorgia canta,
che bede namolata
Giorgia no pote cantare
Che sta murta passionata
Tutta negra sta storduta
Quando bede gente ianca

Più avanti nello stesso testo il musicista che intona la serenata a Giorgia, si esibisce in un canto di incitamento: "Siamo siamo bernagualla, siamo siamo bernagualla". Secondo l'in-

interpretazione di Gianfranco Salvatore, si tratterebbe di un incitamento nei confronti del gruppo di schiavi e liberti proveniente da quello che allora era definito come regno del Kanem-Bornu (Salvatore 2018, 154). Si tratterebbe quindi di una messa in scena in forma di canzone popolare in cui il musicista in prima persona si esprime in modo da differenziarsi nei confronti di un ipotetico pubblico, chiamando a raccolta gli altri individui – siano essi musicisti o no – di origine africana.

Ci si potrebbe domandare qui quale fosse la consapevolezza di De Simone nell'utilizzare una forma musicale che era al contempo connotata come napoletana e come 'negra'. *La gatta cenerentola* guardava al repertorio tradizionale napoletano come forma d'arte di strati sociali inferiori – quello che allora poteva essere definito 'sottoproletariato' – eppure ricchi di formule espressive e produzioni culturali. De Simone non considerava le moresche come espressione musicale di *blackness*, tuttavia la sua riscrittura evidenzia bene la vivacità dell'andamento ritmico irregolare degli originali cinquecenteschi, e la figura del "cuccurucù" che egli mette in scena ricorda quella del musicista nero che si ritrova nei testi delle moresche. È proprio su questa figura, quella del musicista nero, che la canzone moresca, fonte originale di quella moresca inserita ne *La gatta cenerentola*, ben si inquadra nelle narrazioni circolari qui presentate. Si tratta di una figura che – per i legami con un preciso contesto sociale, per l'elaborazione, qui in chiave parodistica, di un razzismo subito contro cui il far musica rappresenta una chiara opposizione – appare come un perfetto precursore dell'estetica transculturale dei musicisti 'neri a metà' qui presentati.

Conclusioni

Con questa immagine, quella del musicista a Napoli, ora meglio chiarita, possiamo provare a sintetizzare il modo in cui si costruisce quel dialogo fra la città partenopea e le musiche e i musicisti della diaspora africana di cui ho qui tratteggiato una sorta di introduzione generale. Come si è visto, si può partire da un periodo molto ristretto, denso di eventi e produzioni, per tracciare una ragnatela intertestuale ampia, che si dipana in un tempo lungo più di quattrocento anni, che attraversa diverse fasi storiche e che si muove indistintamente fra i generi musicali (siano essi popolari, colti, o di estrazione afroamericana).

Tre punti di contatto emergono in maniera più netta. Il primo punto è sicuramente il razzismo a cui faceva riferimento Pino Daniele, e che impregna di sé – sebbene in maniere diverse – tanto "Tammuriata Nera" quanto le moresche. I musicisti qui citati avvertono i problemi causati da tale razzismo, qui inteso sia come razzismo nei confronti di un colore diverso della pelle sia come razzismo verso una diversa forma di italianità, meridionale o cosmopolita che sia, e reagiscono esponendolo creativamente alla luce del sole. Che questa pratica risulti di grande valore, anche e soprattutto per le generazioni future, lo dimostrano le parole di Fred Kuwornu con le quali il regista riconosce il ruolo di pioniere di James Senese, per la sua capacità di incorporare sulla scena (sia essa musicale o cinematografica) un modo diverso di essere italiano.

Nel tentativo di rispondere al razzismo si crea una sorta di solidarietà fra musicisti, in particolare fra i musicisti che si identificano in quello che Tony Esposito chiama “woo-doo”, ovvero “quel senso della ritualità, dello stare sul palco al di là delle note” (Aymone 2005, 94). Si connota quindi come solidarietà fra artisti che – al di là del colore della pelle – condividono un modo simile di concepire il ruolo della propria musica. E questo costituisce il secondo punto: l’arte e l’esistenza del musicista passano per un processo di assunzione di responsabilità e di creazione di legami solidali con altri musicisti e con altri soggetti che condividono la stessa opposizione contro forme di discriminazione. Qui si può ritornare all’immagine di James Senese e Mario Musella, i due neri a metà, o le due metà della nerezza napoletana, che avevano trovato nella musica il loro strumento di riscatto, dalla povertà della periferia ai più importanti palchi italiani: il percorso da loro delineato è da considerarsi una forte influenza per i diversi musicisti che come loro hanno esplorato le potenzialità estetiche e simboliche del dialogo fra musicisti napoletani e musica nera.

Infine, si può tornare al concetto di *beginnings* da cui questo contributo è partito. Si è cercato di dimostrare l’esistenza di legami forse sottili ma ciò nonostante densi di significati storici, artistici e sociologici che ben caratterizzano la transculturalità musicale di Napoli e il suo ruolo internazionale. I repertori citati, così distanti nel tempo ma assai vicini in alcuni aspetti tematici, fanno pensare a una molteplicità di inizi e ben dimostrano come l’esercizio dell’individuare un punto di partenza sia un esercizio che ha senso solo a posteriori, ma che tuttavia chiarisce il portato polisemico di un progetto musicale, dischiudendone i legami intertestuali. Nel 2013, Conor McCarthy, scrivendo l’introduzione a un numero monografico della rivista scientifica *College Literature: A journal of Critical Literary Studies* dedicato a Said dal titolo “Beginning Again”, notava come Said sia stato un intellettuale la cui presenza nel dibattito mondiale ha sempre “prodotto più fuoco che luce” (McCarthy 2013, 9). La riflessione intellettuale e il progetto critico di Said hanno risvegliato passioni più che fornito risposte, al pari di molti musicisti qui citati e analizzati, ai quali ben si addice l’idea secondo cui, per usare le parole di McCarthy, il processo di iniziare un progetto artistico corrisponde all’intenzione di avviare un progetto critico-intellettuale, che a sua volta genera nuovi inizi.

Note

- 1 Gianpaolo Chiriaco è ricercatore post-doc presso l’Università di Innsbruck e docente di etnomusicologia presso la Libera Università di Bolzano.
- 2 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=TcnY4dEIFS4> (consultazione 28.01.2019).
- 3 Del concerto esiste anche un doppio disco, pubblicato dalla Cramps.
- 4 È da notare, infatti, che al concerto milanese partecipavano anche artisti napoletani come Tony Esposito, Tullio De Piscopo, Teresa De Sio e Lucio Cillo.
- 5 Si veda, a titolo di esempio, il racconto di Lino Vairetti in Mirenzi 1997, 147-149.
- 6 Renato Marengo e Michael Pergolani (1998) avevano usato, precedentemente, la definizione di “Napul’e Power”.

- 7 In originale: “Voice is the porous ‘space’ that reveals something about those other dimensions of existence of another era, thus above all a site of reflective nostalgia and the continual interrogation of time and becoming.” (Plastino 2007, 430)
- 8 “In the late Fifteenth century 83 per cent of the slaves of Naples were black Africans, and they also predominated among the slave population of Messina. They often worked as domestic servants or farm labourers or as rowers on galley ships; but wealthy people also had slaves as a sign of social distinction.” (Minnich 2005, 283)

Bibliografia

- Alexander, Michelle: *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York/ London: The New Press, 2010.
- Aymone, Carmine: *Je sto cca... James Senese*. Napoli: Guida, 2005.
- Aymone, Carmine: *Sound 'e Napoli*. Napoli: Guida, 2008.
- Aymone, Carmine: *Mario Musella. Il nero a metà*. Napoli: Graf, 2014.
- Behan, Tom: “Putting Spanners in the Works: The Politics of 99 Posse”. In: *Popular Music* 26,3 (2007), 497-504.
- Bussotti, Luca: “La rappresentazione dell’Africa nella musica leggera italiana: dalle prime esperienze coloniali al fascismo”. In: *Africa e Mediterraneo* 82,1 (2015), 64-70.
- Careri, Enrico: “Sull’interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di ‘Tammuriata Nera’ di E.A. Mario”. In: *Rivista italiana di musicologia* 49 (2014), 267-284.
- Chiriaco, Gianpaolo: *Area. Musica e rivoluzione*. Roma/Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2005.
- Chiriaco, Gianpaolo: *Il patrimonio culturale della moresca: presenza africana e stilizzazioni eurocolte nella musica del rinascimento italiano*. Tesi di dottorato. Università del Salento 2010.
- Chiriaco, Gianpaolo: *Voci nere. Storia e antropologia del canto afroamericano*. Milano: Mimesis, 2018.
- Distilo, Massimo: “La bibliografia sulla canzone napoletana: questioni critiche e stato dell’arte”. In: *Rivista Italiana di Musicologia* 43-45 (2008-10), 439-456.
- De Simone, Roberto: *La gatta cenerentola: favola in musica in tre atti*. Torino: Einaudi, 1977.
- Frasca, Simona: “La canzone porosa. Riflessioni a margine di ‘Sull’interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di ‘Tammuriata nera’ di E.A. Mario”. In: *Rivista italiana di Musicologia* 53 (2018), 186-195.
- Minnich, Nelson: “The Catholic Church and the Pastoral Care of Black Africans in Renaissance Italy”. In: Earle, Thomas Foster/ Lowe, Kate: *Black Africans in Renaissance Europe*. New York: Cambridge University Press, 2005, 280-301.
- Mirenzi, Francesco: *Rock progressivo italiano. Volume I. La storia, i protagonisti, i concerti*. Roma: Castelvechi, 1997.
- Nettl, Paul: “Traces of the Negroid in the *Mauresque* of the Sixteenth and Seventeenth Centuries”. In: *Phylon* 5,2 (1944), 105-113.

- McCarthy, Conor: "Beginning Again: Rereading Edward Said". In: *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies* 40,4 (2013), 7-13.
- Marengo, Renato / Pergolani, Michael: *Song 'e Napule*. Roma: Rai-Eri, 1998.
- Perry, Imani: *More Beautiful and More Terrible. The Embrace and Transcendence of Racial Inequality in the United States*. New York: New York University Press, 2011.
- Plastino, Goffredo: "Lazzari Felici. Neapolitan Song and/as Nostalgia". In: *Popular Music* 26,3 (2007), 429-440.
- Radhakrishnan, Rajagopalan: *A Said Dictionary*. Malden/Oxford: Wiley/Blackwell, 2012.
- Salvatore, Gianfranco: "Celum Calia. African Speech and Afro-European Dance in a 16th Century Song Cycle from Naples". In: *Palaver* 7,2 (2018), 151-172.
- Said, Edward: *Beginnings. Intention and Method*. London: Granta Books, 1997.
- Said, Edward: *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Santoro, Marco / Solaroli, Marco: "Authors and Rappers. Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of *Canzone d'Autore*". In: *Popular Music* 26,3 (2007), 463-488.
- Shaw, Arnold: *Honkers and Shouters. The Golden Years of Rhythm and Blues*. New York: MacMillan, 1978.
- Van Der Borren, Charles: *Orlando di Lasso*. Milano: Bocca, 1944.
- Vitale, John Luke: "Exploring Canzone Napoletana and Southern Italian Migration through Three Lenses". In: *California Italian Studies* 6,2 (2016), 1-16.

Discografia

- Artisti vari: *1979 Il Concerto – Omaggio a Demetrio Stratos*. Cramps 0136532CRA, 2006 (CD).
- Daniele, Pino: *Terra mia*. EMI 3C 064-18277, 1977 (LP).
- Daniele, Pino: *Pino Daniele*. EMI 3C 064-18391, 1979 (LP).
- Daniele, Pino: *Nero a metà*. EMI 3C 064-18468, 1980 (LP).
- Davis, Miles: *In a Silent Way*. Columbia CS 9875, 1969 (LP).
- King Crimson: *In the Court of the Crimson King*. Island ILPS 9111, 1969 (LP).
- Napoli Centrale: *Napoli Centrale*. Ricordi SMRL 6159, 1975 (LP).
- Napoli Centrale: *Mattanza*. Ricordi SMRL 6187, 1976 (LP).
- Sanders, Pharoah: *Karma*. Impulse AS-9181, 1969 (LP).
- Santana: *Welcome*. CBS S-69040, 1973 (LP).