

## *Terra Mia*, il punto di non ritorno della canzone napoletana

Giuliano SCALA (Aix-Marseille e Napoli)<sup>1</sup>

### Summary

Pino Daniele has been one of the most important and influential Italian musicians and songwriters of the last forty years. Born and raised in Naples, Pino Daniele gave a new direction to the Neapolitan music and song in the seventies: Neapolitan folkloristic instruments, electric guitars, Neapolitan dialect, American language, Neapolitan melodies and American blues merged into something new. The result was as unexpected as successful: The musical language of the American blues was able to express what the Italian ethnomusicologist Roberto de Simone defines as ‘Neapolitan negritude’ more than any other genre. Pino Daniele became the progenitor of a style called ‘Neapolitan Power’, it’s the beginning of the Neapolitan transcultural song. Therefore, Pino Daniele played a strategic role as a forerunner of this new process of expression and creativity; many other musicians will take his experience into account. In this article, I will underline this using practical examples. First, some historical and sociocultural references will allow us to understand the period in which Pino Daniele took his first steps, then, with the analysis of two songs, I will point out his innovations and his links to the tradition. Finally, I will show how Pino Daniele’s work influenced a large number of young and talented Neapolitan musicians.

---

### Introduzione

Pino Daniele è stato uno dei più influenti e importanti cantautori degli ultimi cinquant’anni. Talentuosissimo e caleidoscopico musicista, ha segnato in modo inequivocabile la canzone napoletana e quella nazionale.

Era il 1977 quando l’industria musicale italiana decise di investire in un giovanissimo cantautore partenopeo attraverso la pubblicazione del primo LP *Terra mia*: Fu il trampolino di lancio di una carriera durata circa quarant’anni e interrotta soltanto dalla prematura morte dell’artista. Pino Daniele ha giocato un ruolo fondamentale nell’evoluzione della canzone napoletana; la sua produzione, fortemente connotata da mistilinguismo verbale e sincretismi musicali, rivela e afferma una caratteristica della canzone napoletana del secondo dopoguerra: la *transculturalità*.

Sebbene allo stato attuale delle ricerche non sia possibile affermare con precisione cosa si intenda per canzone napoletana (De Simone 1994) è altresì vero che a partire dal secondo dopoguerra essa, nelle sue varie declinazioni, comincia ad integrare elementi legati a culture differenti e, così facendo attraverso la narrazione, prende coscienza della società multiculturale, scopre quanto la città di Napoli sia transculturale, promuove lo scambio tra culture diverse in una condizione di assoluta reciprocità.

Il concetto di transculturalità elaborato da Wolfgang Welsch offre un nuovo paradigma della formazione della 'identità plurima' che, insieme al termine complementare transculturalismo, indica un nuovo modello di interazione culturale. Transculturalità e transculturalismo pongono enfasi sul carattere dialogico delle influenze culturali, tendendo ad una concettualizzazione dell'interazione in cui niente è mai completamente *altro* (straniero ed estraneo), e servono dunque a comprendere i processi di formazione dell'identità plurima del soggetto (sia come singolo sia come comunità) in tutta la loro complessità. (Welsch 1999, 212-213)

La complessa definizione del sentimento d'appartenenza alla città di Napoli e all'identità napoletana (la napoletanità) e il fatto di travisare il suo significato per tradurlo in luogo comune portando in giro aspetti falsi, inesistenti, forzati e caricaturali (il napoletanismo) è il punto nevralgico su cui la produzione Danielana poggia il suo asse (Daniele 1994, 46). Se in Renato Carosone le differenti forme espressive erano spesso legate alla dimensione parodica e giocosa dello sfottò, i sincretismi musicali creati da Pino Daniele e idealmente racchiusi in quel modo di suonare che lui stesso definirà come Tarumbò (Russano 2015, 18-19), sono la rappresentazione della ricerca della propria appartenenza e della coscienza di una complessa identità plurima e transculturale.

Ci si può dunque chiedere in che modo il mistilinguismo e i sincretismi musicali nelle sue canzoni abbiano contribuito allo sviluppo della consapevolezza di questa identità e alla genesi di una canzone napoletana transculturale che si è affermata ulteriormente negli anni Novanta attraverso gruppi *raggamuffin* come i 99 Posse o i Bisca, grazie al gruppo dub degli Almamegretta fino al recentissimo Trap di Liberato. Questo articolo ha dunque come scopo quello di porre l'attenzione sulla novità rappresentata dal primo album del cantautore napoletano Pino Daniele e sull'influenza che quest'ultimo generò nelle successive generazioni di musicisti partenopei. L'articolo sarà dunque diviso in tre parti seguendo un filo cronologico: in una prima parte si cercherà di tracciare un breve ritratto della canzone napoletana prima di Pino Daniele e di contestualizzare culturalmente e storicamente il periodo nel quale il cantautore muove i suoi primi passi, successivamente prenderò in esame tre brani dell'album per me esemplificativi al fine di mostrare la transculturalità e i nuovi linguaggi musicali messi in atto da Pino Daniele. Infine si prenderanno in esame alcune delle visibili influenze di quest'ultimo sul lavoro delle generazioni di musicisti successive.

Metodologicamente, lo studio dei riferimenti espliciti e impliciti che il musicista partenopeo elargisce nei brani saranno il punto di partenza per una lettura critica dell'album, perché

capire e interpretare i linguaggi musicali e le divise forme espressive che caratterizzano la contemporaneità è possibile solo all'interno di una riflessione più ampia sulle dinamiche sociali e culturali. L'arte e la musica sono il risultato di processi collettivi, costruiti socialmente e, come tali, si esprimono sempre di più in relazione ai diversi fattori che investono il rapporto tra mezzi di comunicazione, cultura, potere ed economia (cf. Savonardo 2010, 35).

Si cercherà dunque di analizzare l'album in chiave socio-semiotica in quanto "esperienza narrativa" (cf. Sibilla 2017, 99). Una tale analisi metterà in risalto le novità interpretative, i nuovi linguaggi apportati dal cantautore e come quest'ultimo sia riuscito a costruire un'esperienza musicale ed estetica come *Terra Mia* perché

la questione non è come un particolare brano di musica o una performance riflette la gente, ma come la produce, come crea e costruisce un'esperienza – un'esperienza musicale, un'esperienza estetica – a cui non possiamo dare un senso se non intendendola di un'identità sia soggettiva che collettiva (cf. Frith 1996, 109).

## Napoli deve cambiare

È il 1977 quando Pino Daniele si affaccia sulla scena musicale napoletana e nazionale con il suo primo album dal titolo *Terra Mia*. Un album che, "riprendendo le parole del cantautore napoletano, ha rappresentato la nascita di una nuova canzone napoletana, e anche la denuncia sociale di una generazione che non accetta compromessi e che nella musica riusciva a esprimere i propri malesseri" (cf. Russano 2015, 87). Scritto sul divano della sua casa a Santa Maria la Nova, le ambizioni del giovane Pino Daniele erano chiare: "scrivere canzoni come Luigi Tenco e suonare con i grandi chitarristi, a metà tra futuro e tradizioni" (Poggi/Sanzone 2017, 9).

*Terra Mia* è il manifesto di Pino Daniele che da subito mostra le sue intenzioni: nella trasmissione radiofonica 40° Parallelo, trasmessa a Radio Eurosound il 2 novembre 1976, parlando di sé Pino Daniele si definisce infatti "un cantautore napoletano che cerca di rappresentare una Napoli diversa da quella che è sempre stata", cioè una città che da sempre è stata considerata in modo folcloristico e caratteristico ma che ha "delle piaghe enormi, delle miserie enormi di cui non si parla" (Daniele 1976). Non se ne parla perché "si ha paura che, descrivendola sotto un'altra luce, la città possa essere in qualche modo deprezzata e considerata come un ghetto, un luogo violento in cui è pericoloso vivere" (Daniele 1976). Ecco dunque l'obiettivo del cantautore partenopeo: evitare a tutti i costi che l'oleografia della pizza e del mandolino o ancora lo stereotipo del golfo baciato dal sole possano oscurare o ridurre a folklore l'enorme complessità da cui deriva la reale e fascinosa bellezza della città di Partenope.

Già qualcuno, qualche decennio prima, aveva denunciato questo pericolo: nel 1905 la giornalista Matilde Serao si scagliò contro l'allora governo Giolitti attraverso i suoi articoli confluì poi nel libro *Il Ventre di Napoli*:

Le descrizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della Via Caracciolo, del mare glauco, del cielo cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto sono retorichetta a base di golfo e colline fiorite, di cui abbiamo già fatto e continuiamo a fare ammenda onorevole, inginocchiati umilmente dinnanzi alla patria che soffre; questa minuta e facile letteratura frammentaria, serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata per racconti di miserie. (Serao 2018, 7)

Napoli insomma non è la città che viene descritta da tempo immemore, Napoli non è Pulcinella né i presepi di Via San Gregorio Armeno, Napoli non è “O paese d’o sole”, al suo interno Napoli ha un lato sconosciuto, nascosto da questi stereotipi oleografici, un lato fatto di miseria e povertà che – dice Matilde Serio prima, e dirà in seguito Pino Daniele – non bisogna aver paura di raccontare.

Per comprendere però la novità musicale e l’apporto transculturale rappresentato da *Terra mia* è necessario capire che cosa c’era *prima*, in cosa consisteva cioè la musica napoletana fino agli anni Settanta. Sebbene sia in questa sede impossibile tracciare un ritratto che sia al contempo completo e esaustivo della complessa storia della musica napoletana, dei suoi temi, delle sue sonorità e dei suoi strumenti tipici, è possibile seguire la linea tracciata da De Simone nel fare due grandi divisioni tra la canzone popolare napoletana e la musica napoletana classica (De Simone 1994, 34).

Non è raro infatti, pensare a canzoni come “Rancio e mosca”, “Michelemmà”, “Reginella” e “Te voglio bene assaje” come facenti parte di un unico grande genere codificato sotto il nome di ‘canzone napoletana’. In realtà la canzone napoletana contiene in sé anime differenti, dovute al susseguirsi di fenomeni che hanno coinvolto svariati strati sociali e diversi spazi geografici che hanno interagito tra loro in modo formidabile per molti secoli (De Simone 2017, 10-15). Le condizioni di vita feudali diedero vita infatti ad un inurbamento che a partire dal Cinquecento fino all’unità d’Italia portò migliaia di contadini nella Napoli allora capitale del regno. Il contatto tra il canto contadino con le sue percussioni, i suoi ritmi e le sue danze e lo spazio urbano in cui si muoveva una borghesia, un clero e soprattutto un’aristocrazia con gusti ben più raffinati (ma che andavano comunque accontentati) generò fenomeni di contaminazione facilmente riconoscibili.

Il ponte tra questi due mondi così differenti e i fautori di questa contaminazione furono i poliedrici musicisti di professione che possiamo dividere in due categorie: i ‘posteggiatori’ ovvero musicisti itineranti, compositori delle cosiddette ‘villanelle’ e legati al ceto della popolazione più popolare, e la classe di musicisti dediti alla composizione per il clero e l’aristocrazia (Russano 2015, 30-35). Se è vero che dei ‘posteggiatori’ e delle loro villanelle tra osterie e piazze si ha già traccia nel *Pentamerone* di Basile, è altresì vero però che nel 1537 a firma di Giovanni da Colonia la prima raccolta di villanelle vede la luce. Beninteso che le villanelle

trascritte su pentagramma furono quasi certamente affidati a musicisti professionisti capaci di leggere e scrivere la musica (a differenza dei 'posteggiatori'), va da sé dunque che risultano in qualche modo lontane o non perfettamente fedeli a quelle che si sarebbero potute ascoltare nelle strade, nelle osterie e nelle piazze (De Simone 1994, 5). Queste ultime infatti venivano tramandate per via orale e quasi certamente non si affidavano ad una partitura.

Simbolicamente, una volta trascritte su pentagramma, le villanelle vengono estirpate dal loro habitat naturale, dalle osterie e dalle piazze. Iniziano ad essere l'oggetto di studio, di rimaneggiamenti e di adattamenti verso un pubblico più raffinato. Pian piano la canzone napoletana cambia: abbraccia temi diversi, più lirici e abbandona i leitmotiv delle villanelle e naturalmente con la musica cambia anche la lingua. Il napoletano delle villanelle era infatti diverso da quello della canzone napoletana moderna: la trivialità delle prime lascia piano piano il posto ad una leziosità manierista, fino alla formazione di un napoletano aristocratico, elegante, scevro di volgarità e lontano dal napoletano di strada. (Russano 2015, 35)

Daniele segna un punto di svolta nella grande storia della canzone napoletana: ascolta fin da ragazzo Elvis Presley e i grandi *bluesmen* americani, ma ammira anche Roberto Murolo, e la sensibilità di Luigi Tenco, accompagnato dai rumori della città, dalle urla degli ambulanti e dagli stornelli dei 'posteggiatori' che si esibiscono nei locali del centro storico, dai vecchi 78 giri con cui gli americani avevano letteralmente sommerso la città nel secondo dopoguerra (Librando 2004, 60-62).<sup>2</sup>

È proprio Daniele, nel suo libro *Storie e poesie di un mascalzone latino* a raccontare di come la città partenopea e l'aria di una Napoli popolare insediata in quello che fu il centro aristocratico dell'antica città, il suo carattere "incazzoso e amabile, nervoso e paziente, dolce e amaro" (Daniele 1994, 35) siano state le *conditio sine qua non* della sua produzione musicale:

Andavo in Piazzetta Banchi Nuovi, sempre nel cuore dell'antica Napoli, un paesaggio urbano che ha segnato la mia personalità e, in seguito, la mia ispirazione musicale, se è vero che, attratto dal rock-blues negli anni '70, non mi sono però mai allontanato dal mondo napoletano, da quell'idea di vita vissuta nel dedalo di vecchissime viuzze greco-romane-bizantine-francesi-spagnole, sempre, per qualche verso, legate alla loro remota identità. Sta proprio qua la radice di quella fusione tra antico e moderno che ritrovo nella musica che ho composto. (Daniele 1994, 36)

A questo si aggiunge il periodo storico nel quale Pino Daniele vive e comincia a suonare: un periodo caratterizzato da enorme fervore sociale e politico, soprattutto nella capitale del sud che sembra rincorrere le grandi metropoli italiane, che sente il bisogno di scrollarsi di dosso i pregiudizi, il provincialismo e una subalternità culturale di riflesso che dura da tempo<sup>3</sup> (Armiero/Capozzi/Mieli 2009, 20-25). Il film *No, grazie, il caffè mi rende nervoso* del 1982 racconta, tralasciando qualsivoglia giudizio estetico in merito all'opera cinematografica, in chiave ironica questo periodo di fermenti e di voglia di cambiamento: il Festival Nuova Napoli riunisce i principali protagonisti della *vague* artistico-culturale napoletana di quegli anni

(Massimo Troisi e James Senese, che interpretano loro stessi) sotto lo slogan “Napoli deve cambiare”. Qui entra in scena Funiculì Funiculà (interpretato da Lello Arena) un *serial killer* nostalgico delle tradizioni e della canzone napoletana che uccide, uno dopo l’altro, tutti gli artisti che vogliono ‘cambiare Napoli’ e che quindi decidono di partecipare al festival. In maniera grottesca e ironica il film mette simbolicamente in scena il dibattito di quegli anni: Napoli deve cambiare, Napoli deve evolversi. Già, ma come?

Nel 1977 sembrava difficile che si potesse dire qualcosa di nuovo in una tradizione che vantava già diversi secoli di trionfale e autorevole storia e che inoltre si era già rivoluzionata e rinnovata per l’ennesima volta proprio qualche anno prima del debutto di Pino Daniele (Poggi/Sanzone 2017, 3). La ripresa del genere napoletano guidata dall’etnomusicologo Roberto De Simone con la NCCP (Nuova Compagnia di Canto Popolare), tra le cui fila militavano Eugenio Bennato e Peppe Barra, fece riscoprire la musica napoletana delle villanelle e gli strumenti tipici della tradizione; gli Showmen di Mario Musella furono il primo gruppo napoletano a cantare alla maniera degli urlatori americani; il *progressive* sperimentale di *Aria* di Alan Sorrenti nel 1972 e il rock folk di *Non farti cadere le braccia* del 1973 e *Arrivano i buoni* del 1974 di Edoardo Bennato che si propongono sulla scena musicale nazionale adottando una musica completamente diversa dalla tradizione partenopea e ignorando completamente il napoletano mostrano questa voglia irrefrenabile di uscire dai confini cittadini; Tony Esposito con il suo *Rosso Napoletano* nel 1974 (primo album in Italia pubblicato da un batterista solista) e ancora James Senese con i Napoli Centrale nel 1975 e il loro *rock progressive* cantato rigorosamente in napoletano mostrano d’altro canto la voglia di valorizzare la loro appartenenza culturale alla città di Napoli. Tuttavia Pino Daniele riuscì a rinnovare, e lo fece attraverso

una lingua cruda e reale: la lingua parlata nelle strade di Napoli, una lingua segnata dall’usura del vivere quotidiano e declinata secondo quel dialogo con l’America che aveva già partorito Renato Carosone, Peppino Di Capri, Edoardo Bennato, James Senese e che era la *conditio sine qua non* per la comprensione della musica partenopea (Poggi/Sanzone 2017, 135).

*Terra mia* uscì nel 1977 e vendette un migliaio di copie (al giorno d’oggi basterebbero per mandare un disco in vetta alle classifiche, ma all’epoca non erano abbastanza) e tuttavia riscosse una timida accoglienza. Ci vollero un paio d’anni per far sì che il pubblico prendesse coscienza di quel piccolo gioiello discografico: *Terra mia* conta tredici brani, due dei quali vennero aggiunte in fretta e furia quando il disco era pronto per la stampa. (Poggi/Sanzone 2017, 70-80)

“In *Terra mia* c’è tutto quello che voglio scrivere e quello che scriverò in futuro” (Daniele 1976) è la dichiarazione di intenti del giovane Pino Daniele nella sopracitata intervista a Radio Eurosound nel 1976. Già conscio della sua poetica musicale, il cantautore napoletano sa che il suo primo album ne è un vero e proprio manifesto: in esso infatti vi troviamo il

paradigma di ogni sfaccettatura musicale danieliana, dall'enorme influenza blues ai modi di dire della lingua napoletana parlata in strada.

La scelta del blues come influenza musicale di riferimento per il cantautore partenopeo non è un caso. Se è vero infatti come fa notare Marcella Russano che l'esperienza dei musicisti girovaghi sia assimilabile a quella dei primi *bluesmen* del sud degli Stati Uniti per una serie di fattori: per primo c'è il meticcio socio-culturale, poi la rielaborazione di una tradizione delle origini e l'abilità creativa per l'improvvisazione anche se legata ad una forma stilistica rigorosa (Russano 2015, 35). È altresì vero che, come per il blues fino al lavoro documentaristico di Alan Lomax, non sappiamo granché sull'attività di questi musicisti se non attraverso le parole di scrittori dell'epoca prima e attraverso gli spartiti pubblicati poi (Portelli 1990, 22). A parte questi punti di contatto, il dialogo con il blues americano diventa quasi una necessità per l'evoluzione della canzone napoletana, difatti il sentimento di tensione verso la libertà e l'accettazione fatalista della propria condizione di subalternità sono solo due delle caratteristiche dei canti corali delle piantagioni di schiavi che si ben si conciliavano con la condizione napoletana (De Simone 1994, 102).

Pino Daniele ha infatti, secondo Roberto de Simone, svelato una condizione di subalternità che i napoletani hanno nei confronti del nord del paese e che l'etnomusicologo definisce "negritudine napoletana" (cf. De Simone 1994, 102). Rifacendosi alle categorie interpretative del sociologo francese Pierre Bourdieu, l'*agire* di Pino Daniele non è da considerarsi come una semplice reazione meccanica interamente dipendente da norme, ruoli, modelli culturali prestabiliti, né tantomeno il risultato di intenzioni coscienti e deliberate degli attori sociali, quanto piuttosto il frutto di un rapporto di reciproca interdipendenza tra soggetto e struttura. Prendendo in prestito e parafrasando l'esempio del jazzista proposto da Davide Sparti in *Suoni inauditi* potremmo dire che Pino Daniele impara a suonare il blues e gli standard americani, e come tutti i novizi ne impara le sonorità, ne pratica le scale armoniche, ma vi apporta inevitabilmente anche qualcosa legato alle sue esperienze e attività precedenti, alla sua cultura, alla sua provenienza. In questo modo, portando cioè quanto imparato da altri contesti lo ridefinisce e lo adatta al nuovo contesto. Successivamente ancora agirà *attraverso* contesti, stabilendo cioè connessioni fra contesti che ad un primo sguardo appaiono dissimili o persino contrastanti. In questa maniera, le interfacce fra contesti, fra brani, fra vecchio e nuovo, vengono ridisegnate ed estese, e nuovi legami vengono istituiti. Ad esempio nei blues e nei gospel di Daniele sparisce però del tutto la componente mistico-religiosa di salvezza: i santi, le madonne e finanche il padreterno sono figure evocate nella speranza di risolvere problemi e disgrazie e che, puntualmente, non risolvono affatto.

### “O padrone” e “Na tazzulella ‘e café”

Un esempio ne è la canzone “O Padrone”: Volendo schematizzare la forma stilistica del brano, si potrebbe definirlo come un brano R'n'B. Tuttavia sono svariate le influenze musicali



che hanno contribuito alla sua composizione e al suo arrangiamento. Sempre allo scopo di schematizzare l'ossatura melodica del brano distinguiamo all'interno di esso tre principali filoni:

- Nell'intro sono rilevabili delle componenti tipiche del Gospel: dei cori a più voci monodiche appoggiate sui classici *clap* ovvero il battito di mani all'unisono sugli accenti 2/4 e 4/4.
- La modalità *solo vs coro*, vale a dire la struttura secondo cui ad una frase canora eseguita da un solo cantore, si alterna la risposta del coro intero.
- Una chitarra acustica di accompagnamento che si muove su un giro armonico blues in 4/4 in una tonalità di LaM.

Un interesse particolare verso il R'n'B e il folk statunitense, nello specifico del brano palesemente espresso dalla sezione ritmica e dai fraseggi tipicamente *bluesy* dei fiati e della chitarra elettrica. Una volontà di comporre musica ad impronta popolare: nell'intervista a Radio Eurosound nel 1976 il cantautore spiegherà di non aver

utilizzato tecniche di coro, cioè non ho usato terze seconde quarte e quinte: ho usato un coro unanime per dare un colore popolare. Non volevo dare l'idea di un coro costruito ma quella di un insieme di persone che all'unisono fanno la stessa cosa. (cf. Daniele 1976)

A questa schematizzazione melodica della canzone aggiungeremo ora un'analisi del testo verbale e del contesto in cui nasce coadiuvata da quanto detto precedentemente vale a dire analizzare il significato delle *lyrics* e il loro legame all'interno della cornice melodica e sociale. Tuttavia prima di poter procedere con quanto annunciato, mi sembra doveroso contestualizzare la storia del brano al fine di riuscire a cogliere a pieno tutte le sfumature. Sempre nel dialogo-intervista a Radio Eurosound nel 1976, Pino Daniele dirà a proposito de "O Padrone":

Questo pezzo parla di alcuni operai: ho immaginato una storia che viene fuori da un fatto reale. A Casavatore scoppiò una fabbrica di fuochi artificiali e morirono molti operai e io ho immaginato che andassero in Paradiso e trovassero anche lì il signore che li costringe a lavorare e dice 'Voi credevate che nella religione ci fosse un aiuto, un rifugio dopo la morte, credevate che la morte rendendo tutti uguali non vi facesse lavorare' mentre, invece, lì sono costretti a lavorare. (cf. Daniele 1976)

Il tragico evento cui si riferisce il cantautore napoletano ha una data ben precisa: 11 aprile 1975. Nel napoletano, più precisamente nel comune di Sant'Anastasia (e non in quello di Casavatore come raccontato erroneamente nell'intervista) in via dei Romani, a pochi passi dal santuario della Madonna dell'Arco, scoppiò la Flobert, una fabbrica di proiettili giocattolo e fuochi d'artificio, e morirono tredici persone, dodici uomini e una donna.



Secondo quanto riportano le testimonianze lo scenario che si parò davanti ai primi soccorritori fu infernale: “Resti umani sparsi nelle campagne tutt’intorno alle macerie della fabbrica, fumo denso e acre, due corpi bruciati appesi a una rete: quegli operai avevano provato a scavalcare, ma erano stati raggiunti dalle fiamme.” (Beneduce 2015) La cronaca del giornalista Rai Luigi Necco, tra i primi ad arrivare sul posto, fu ripresa dal Gruppo Operaio di Pomigliano d’Arco ‘E Zezi e inserita nel disco *Tammurriata dell’AlfaSud* del 1976 subito prima della canzone “A Flobert”:

Dieci dei morti erano stati assunti appena due settimane fa: non erano più contadini, non erano ancora operai. Per sfuggire alla disoccupazione e alla miseria, avevano accettato un compromesso con la morte lavorando in uno stabilimento che nonostante leggi e regolamenti si è dimostrato insicuro al pari delle micidiali baracchette dove si fabbricano fuochi d’artificio.

Pino Daniele, come avevano appunto già fatto gli Zezi nel 1976, raccontò questa tragedia; e lo fece nella sua personalissima e particolarissima maniera. Dopo questa necessaria introduzione e accingendoci all’analisi delle *lyrics*, risulta quantomeno più facile e evidente capire il motivo della scelta dell’ossatura musicale e del riferimento principale della canzone sia proprio il gospel. Il gospel nasce da una tradizione di inni corali cristiano-metodisti legati ai canti spontanei durante le giornate di lavoro come schiavi negli Stati Uniti d’America: proprio per il suo carattere corale, la struttura gospel fu largamente utilizzata da artisti come Pete Seeger, il quale ne trasse canzoni di protesta operaie come “We Shall Overcome” e, in seguito, negli anni Sessanta il gospel divenne anche il genere musicale portante nei ritornelli dei movimenti per i diritti civili (Portelli 1977, 57). Pino Daniele nel 1976 se ne servì per raccontare una storia di morti bianche, di sfruttamento: una scelta politica, oltre che musicale, quella del cantautore partenopeo.

Malgrado però la tematica seria e impegnata della canzone, il testo rivela un’ironia tutta napoletana, sempre presente nella produzione di Pino Daniele. L’ironia traspare musicalmente dalla tonalità maggiore e dell’arrangiamento allegro e ritmato del brano che accompagnano degnamente il viaggio degli operai in quel paradiso dove nonostante tutto si deve ‘faticare’. A ciò si aggiunge quindi la locuzione *Se magnà ‘o limone*. Tale espressione – tipicamente napoletana – indica uno stato di amarezza, e può anche indicare uno sfottò dopo una sconfitta: quando qualcosa non fila per il verso giusto, quando le cose non stanno bene l’unica cosa che resta da fare è assaporare l’aspro boccone e ‘tirare a campare’. Tuttavia è necessario evocare in questo caso Publio Virgilio Marone e le sue *Georgiche*, nel libro secondo infatti il poeta mantovano descrive le eccezionali qualità del ‘Citrus Medica’ coi famosi versi:

Média fért tristís sucós tardúmque sapórem  
 félicís malí, quo nón praeséntius úllum,  
 pócula síquandó saev(ae) ínfecére novércae  
 míscuerúntqu(e) herbás et nón innóxia vérba,

áuxiliúm venit \* ác membrís \* agit átra venéna<sup>4</sup>  
 (cf. Publius Vergilius Maro, georgiche, II 126-7)

Il limone sarebbe quindi un disintossicante, un potentissimo rimedio al veleno. Tenendo oltretutto in considerazione che Virgilio scrisse le sue *Georgiche* proprio a Napoli, è facile ipotizzare la nascita di questa locuzione e di conseguenza il suo pieno significato: mangiarsi il limone per curarsi il malessere, l'intossicazione dovuta ad un nefasto avvenimento, ad una sconfitta, ad una condizione spiacevole. In paradiso però non c'è rimedio, "non c'è salvezza nella religione" (cf. Daniele 1976). Non c'è salvezza nell'apatia e nell'accettazione delle proprie condizioni, non c'è speranza alcuna se si continua a 'mangiare il limone'. È quindi ora facilmente riconoscibile l'intenzione di Pino Daniele e la scelta che lo portò a 'napoletanizzare' un gospel: un canto per risvegliare le coscienze assopite, un grido di rivolta che incita a far valere i propri diritti di esseri umani e di lavoratori.

Pino Daniele sta cercando quindi di dire che i Napoletani avessero fatto – e facessero ancora – troppo affidamento alla consolazione della religione, alla devozione e al sogno di una vita ultraterrena a tal punto da accettare infime condizioni di vita e di lavoro nel mondo terreno? Senza dubbio la componente anticlericale del brano è evidente ed è presente in tantissimi altri brani di Daniele ma non credo che il discorso sia tanto semplicistico e vago: credo piuttosto che la vera chiave di lettura sia ritrovabile in quel malessere tutto napoletano chiamato *appucundria*, "in quella fatalistica accettazione della condizione esistenziale che è parte integrante del sentimento di napoletanità" (cf. Treccani). Pino Daniele scrive "O padrone" per scagliarsi contro questo torpore e questo immobilismo in cui la Napoli dell'epoca versava.

Con "O padrone", Daniele racconta un'Italia disinteressata ai problemi di miseria e di disagio in cui aveva lasciato il suo sud. Napoli, capitale del sud, diventa quindi la metafora di questa miseria, del lavoro nero e delle indegne condizioni lavorative; ed è proprio a Napoli e ai napoletani che il cantautore si rivolge, raccontando la storia degli operai che dopo aver chinato il capo tutta la vita dovettero farlo anche da morti. Invitando quindi ad abbandonare il torpore e *l'appucundria*, e ritrovare una dignità persa da ormai troppo tempo.

Nell'universo danieliano, fede e salvezza sono un binomio perdente: l'aiuto divino è inesistente e soprattutto ininfluenza. Resterebbe allora ai Napoletani prendere le redini della loro vita e ribellarsi, tirarsi in ballo. Ed è proprio un ritmo da ballo a metà tra boogie-woogie e ragtime quello di "Na tazzulella 'e café", un brano che risente anch'esso di evidenti influenze d'oltreoceano. Il boogie-woogie come il gospel descrive tradizionalmente una vasta gamma di emozioni e le parole sono legate molto spesso alle indicazioni di ballo, come ad esempio nel brano "Pinetop's Boogie Woogie", del 1928, primo vero successo del genere, dove il pianista ci spiega infatti cos'è il boogie e come si balla:

Now, when I tell you to hold yourself, don't you move a peg.  
 And when I tell you to get it, I want you to Boogie Woogie!  
 (Pinetop Smith 1937)

Anche Pino Daniele con uno schema AB CC AB CC dà qualche ‘indicazione’ per eseguire questo ballo, scandisce il ritmo sincopato da gesti quotidiani come prendere il caffè e fumare una sigaretta, e le varianti del ballo sono esplicitate da altri gesti, da quello che succede insomma tra un caffè e l’altro, tra una sigaretta e l’altra: girarsi e rigirarsi, pettinarsi ma anche picchiarsi e finanche morire di fame.

Pino Daniele presentando questo boogie-woogie partenopeo al Club Tenco, al Teatro Ariston di Sanremo nel 1978 lo definì come

un pezzo ironico, una farsa diciamo così, un pezzo fatto contro la speculazione edilizia della mia città, il caffè serve a coprire tutte le magagne. Noi napoletani siamo abituati a dire ‘pigliammece ‘o caffè’. (cf. Daniele 1978)

L’intenzione ironica è evidente e chiara e anche qui troviamo la presenza di un disintossicante. Dunque i temi del brano sono la speculazione edilizia (e quindi la politica), il caffè come disintossicante e Napoli, anzi ‘noi napoletani’.

Andiamo con calma: di speculazione edilizia a Napoli se ne era già parlato nel 1963 grazie a Francesco Rosi ed al suo *Le mani sulla città* e successivamente ancora nel 1972 in *Camorra* di Pasquale Squitieri, se ne parla in *Sgarro alla camorra* di Ettore Maria Fizzarotti o ancora ne *La mazzetta* di Sergio Corbucci nel 1978 e in *Signori e signore, buonanotte* dove, nell’episodio diretto da Nanni Loy, un presentatore televisivo (interpretato da Marcello Mastroianni) invita in trasmissione quattro “autorevoli esponenti delle precedenti amministrazioni partenopee”, i quattro Onorevoli Lo Bove che negano naturalmente ogni legame di parentela tra loro pur tradendosi più volte attraverso un “mio figlio” o “mio padre”. I quattro sono in trasmissione per parlare dei problemi della città e della speculazione edilizia dovuta alla mala politica. E lo fanno snocciolando luoghi comuni e immaginette retoriche e oleografiche – “la città a forma di cuore, il sole il mare, il babà” – sviando dal problema reale e finendo letteralmente per mangiarsi il plastico della città presente in studio. Maurizio Valenzi, sindaco di Napoli dal 1975 al 1983, fu il primo politico di spicco a denunciare pubblicamente lo scempio dei suoi predecessori. Questo è il contesto storico in cui nasce il brano.

Il caffè, coprotagonista di questa canzone assieme a ‘noi napoletani’, assume la forma di un rituale pagano, una sorta di liturgia, esplicitata nel brano dall’anafora che apre ogni strofa, e volta all’esorcizzazione dei mali, un cerimoniale da ripetere più volte al giorno per sopportare le angherie e le difficoltà del vivere moderno, accompagnato dall’abituale sigaretta “acoppa” (letteralmente ‘sopra’, ma si usa sempre in compagnia di una preposizione che ne determini la forza [Andreoli 1966], in questo caso ‘sul gusto del’ caffè, ‘in seguito al’ caffè), sempre allo scopo “e nun vede”.

Di questo rituale pagano capace di scongiurare cattivi pensieri ne parla già Eduardo De Filippo in un’iconica scena nell’adattamento cinematografico di *Questi Fantasmi!* del 1954. Il protagonista è Pasquale Lojacono, un uomo afflitto dalla consapevolezza di non riuscire a rendere felice la propria moglie, di molti anni più giovane di lui, e di vivere quindi una situazione matrimoniale in crisi, aggravata anche dal suo essere uno squattrinato. Egli cele-

bra il rito seduto su uno dei numerosi balconi della sua casa, secondo una precisa e attenta liturgia che non disdegna di spiegarne il senso e i benefici al suo dirimpeppaio, il Professor Santanna: “Vedete quanto poco ci vuole per rendere felice un uomo: una tazzina di caffè presa tranquillamente qui, fuori.” (cf. De Filippo 1954)

Il caffè è sempre stato una rinomata eccellenza partenopea, citato in altre canzoni dalla romantica “A tazza ‘e café” di Capaldo e Fassone del 1918, alla celebrativa “O café” di Modugno e Pazzaglia nel 1958. Nel 1977, precedendo di ben ventitré anni il cantautore genovese Fabrizio De André, il rituale del caffè viene desacralizzato e, in maniera ironica, accusato di essere uno dei motivi dell’indolenza dei napoletani nel (non) reagire ai soprusi.

I Napoletani, si diceva. ‘Noi napoletani’ che “siamo abituati a dire ‘pigliammece ‘o café’”, abituati dunque a passar oltre, ad infischiarcene, a sopportare i “guaje” (le disgrazie, gli impacci), o se si deve “puzza’ e famme” (“soffrire la fame”) a “tirare annanzo” (“andare avanti”) con i “dulure ‘e panza” (“dolori di pancia”) pur conoscendo benissimo i responsabili di queste condizioni di miseria e di disagio (nella canzone evocate con un sottinteso ‘loro’) conoscendone i difetti e i reali interessi: di ‘loro’ infatti sappiamo che “stanno chine ‘e sbaglie, fanno sulo ‘o ‘mbruoglio” (“commettono un sacco di errori, e fanno solo truffe, imbrogli”), che “s’allisciano se vattono, se magnano ‘a città” (“si pettinano, si picchiano e si mangiano la città” – riferimento esplicito al già citato film di Rosi), che ancora “s’aizano ‘e palazze, fanno cose ‘e pazze, ce girano ce avotano, ce jengono ‘e tasse” (“si costruiscono palazzi, fanno cose incredibili, ci girano e ci rigirano, ci riempiono di tasse”) ma soprattutto, e qui è la grande novità del brano, sono sempre loro che “invece ‘e ce aiuta’, ce abboffano ‘e café” (“invece di aiutarci, ci riempiono di caffè”).

Insomma il caffè de “Na tazzulella ‘e café” non ha nulla di esorcizzante: risulta invece una sorta di oppiaceo volutamente pubblicizzato e servito ai napoletani per incastrarli nelle immagini retoriche e folcloristiche della città, per evitare che rivolgano i loro sguardi e le loro preoccupazioni verso i problemi reali della città. Pino Daniele inizia con questo brano la sua personalissima crociata contro quello che egli stesso definirà il napoletanismo e il suo folklorismo, vale a dire “travisare il significato della napoletanità” che si traduce in luogo comune, nel portare in giro aspetti falsi, inesistenti, o forzati e caricaturali (cf. Daniele 1994, 60).

## Lo zio Pino

### Secondo Pino Daniele

Napoli ha un conto aperto con i giovani [...] dagli scugnizzi descritti da Goethe a quelli raccontati da Matilde Serao, fino alla cronache di oggi, c’è un brutto filo rosso che unisce disagi esistenziali e miserie, materiali e morali, attraverso decenni e secoli. (Daniele 1994, 64)

La soluzione sembra comunque essere chiara al cantautore conscio il quale riconosce che “tra le varie doti dei *maestri* della cultura napoletana c’è sempre una particolare attenzione ai giovani” perché “per vincere la battaglia della napoletanità contro il *napoletanismo* c’è bisogno che le energie migliori dedichino se stesse alla città” (Daniele 1994, 65). Pino Daniele crede quindi che uno dei ruoli dell’artista sia quello di aiutare le nuove generazioni innanzitutto per provare a curare “quel rimorso inconscio per non aver saputo guarire del tutto questa piaga” (Daniele 1994, 65) e inoltre per aiutare a tradurre quella consapevolezza di un problema generale, quella inquietudine psicologica che si espande e si amplia in impegno e sensibilità artistica. L’arte salverà Napoli.

Daniele ha lavorato con artisti internazionali del calibro di Eric Clapton e Gato Barbieri, ma non si è mai tirato indietro nel suonare a fianco di altri numerosi artisti meno conosciuti al mondo pur con la comune radice partenopea: dai 99 Posse agli Almamegretta, da Clementino ai Neri Per Caso agli A67, solo per citarne alcuni. Tipi di musica differenti, influenze diverse: dal *raggamuffin* al rap, al canto a cappella tutti questi artisti hanno avuto un rapporto con lo *zio* Pino.

*Zio* acquisito s’intende. È infatti così che le nuove generazioni chiamavano Pino Daniele: *zio* Pino. Un titolo affettuoso e rispettosamente familiare che nelle regioni meridionali e nel gergo giovanile di diverse regioni d’Italia, è associato alla figura di un amico stretto.

Gennaro Della Volpe alias Raiz, *frontman* degli Almamegretta ha recentemente dichiarato in un’intervista sul suo nuovo album a proposito di Pino Daniele che

Gli devo tanto, e gli avrei dovuto tanto anche se non l’avessi conosciuto. È in tutto quello che faccio. “Tu” ad esempio è blues fatto in napoletano: senza Pino questa canzone non ci sarebbe stata. (cf. Esposito 2015, 134)

Secondo Daniele Sanzone degli A67 lo *zio* Pino ha “contribuito a formare l’identità di generazioni di ragazzi” e “sta a Napoli come Bob Marley alla Jamaica: l’unico artista italiano che si è identificato in modo totale con la città” (Poggi/Sanzone 2017, 135).

Nel 1993 i 99 Posse esordiscono con *Curre curre guaglio*, album innovativo che ‘stende i panni’ senza nessun pelo sulla lingua e in modo molto diretto raccontando una Napoli tutt’altro che oleografica nel pezzo omonimo. A distanza di 16 anni da *Terra Mia*, a Napoli ci sono ancora le “criature vuttate ‘mmiezza na via” (“i bambini che crescono in strada”), nelle fabbriche e “mmiezza via cuntinuano a muri” (“in mezzo alla strada si continua a morire”), si aggiungono nuovi problemi d’attualità come i giovani tossicodipendenti, i “guagliuni ca’ se fanno l’eroina”. La situazione sociale non sembra essere cambiata secondo la Posse napoletana proprio per lo stesso folklorismo e napoletanismo di cui parlava Daniele: “tenimmo ‘o sole ‘a pizza e ‘o mandulino / tarantelle canzone sole e mandulino / a Napoli se more a tarallucce e vino” (“abbiamo il sole, la pizza il mandolino / la tarantella, la canzone il sole e il mandolino / a Napoli si muore a tarallucci e vino”).

Per concludere, l'importanza rappresentata dal lavoro di Pino Daniele cominciato con *Terra Mia* e finito tragicamente con la sua morte prematura è senza dubbio ravvisabile in molteplici produzioni napoletane attraverso riferimenti più o meno espliciti: "Dedicato a Pino Daniele" di Clementino e "Nun è overo" dei 99 Posse scritte dopo la sua morte sono state il modo in cui alcuni artisti hanno cercato di spiegarlo al pubblico.

## Note

- 1 Giuliano Scala è dottorando all'università di Aix-Marseille presso il CAER in cotutela con l'Università degli Studi di Napoli Federico II presso il dipartimento di scienze sociali e statistiche. Fa parte della rete interdisciplinare "Les ondes du monde".
- 2 È in questo periodo infatti che viene avviato il progetto *V-Disc*. Nel 1943 il tenente Robert Vincent ebbe l'idea di produrre dischi per i soldati. La V-Disc Organisation produsse 905 titoli diversi in otto milioni di copie. I Dischi della Vittoria rimisero in moto il mercato discografico che aveva conosciuto una battuta d'arresto durante la guerra e mise insieme artisti di etichette differenti che probabilmente non avrebbero collaborato mai: Art Tatum e Ella Fitzgerald, Nat King Cole e Benny Goodman o Frank Sinatra.
- 3 Oltre al già citato libro di Matilde Serao nel quale vi sono già spiegate alcune delle profonde ragioni storiche di questo fenomeno culturale, si tenga presente che nel 1973 un'epidemia di colera avvolse la città di Napoli. I giornali e i media nazionali puntarono il dito sulle disagiate condizioni igienico-sanitarie della città campana, dipingendola spesso come un paese sottosviluppato.
- 4 "La Media produce i succhi aciduli e il duraturo sapore del melo salutare (il cedro), il cui aiuto giunge più efficace di ogni altro ed elimina dalle membra gli altri veleni, quando crudeli matrigne hanno infettato le tazze e mescolato erbe con infauste fatture." (Traduzione Giuliano Scala)

## Bibliografia

- Armiero, Mirella / Capozzi, Eugenio / Mieli, Paolo: 1973. *Napoli ai tempi del colera*. Roma: CDG, 2009.
- Andreoli, Raffaele: *Vocabolario napoletano-italiano*. Napoli: Arturo Berisio Editore, 1966.
- Beneduce Titti: "La tragedia della Flobert: 13 morti dopo 40 anni, nessuno dimentica". In: *Il Corriere Del Mezzogiorno* 15,4 (2015), [https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/15\\_aprile\\_10/tragedia-flobert-13-morti-40-anni-nessuno-dimentica-fbd94f9c-df96-11e4-907c-182d452970a5.shtml](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/15_aprile_10/tragedia-flobert-13-morti-40-anni-nessuno-dimentica-fbd94f9c-df96-11e4-907c-182d452970a5.shtml) (consultazione 12.10.2018).
- Bordieu, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Ginevra: Droz, 1972.
- Caselli, Roberto: *Storia della canzone italiana*. Milano: Hoepli, 2018.
- Daniele, Pino: *Storie e poesie di un mascazone latino*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1994.

- De Simone, Roberto: *Disordinata storia della canzone napoletana*. Ischia (NA): Valentino Editore per CEIC, Centro etnografico Campano, 1994.
- De Simone, Roberto: *La canzone napolitana* [sic]. Torino: Einaudi, 2017.
- De Stefano, Giuseppe: *Il canto nero*. Milano: Gammalibri, 1982.
- De Stefano, Giuseppe: *Trecento anni di jazz. 1619-1919 – le origini della musica afroamericana tra sociologia ed antropologia*. Milano: SugarCo, 1986.
- Esposito, Emiliano Dario: “Intervista a Raiz: canto la vita, e Napoli è viva ed ha speranza”. In: *NapoliToday* (14.10.2015), 130-134.
- Frith, Simon: “Music and Identity”. In: Hall, Stuart / Du Gay, Paul (ed.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, 108-150.
- Librando, Diego: *Il jazz a Napoli*. Napoli: Guida, 2004.
- Poggi, Claudio / Sanzone, Andrea: *Pino Daniele, Terra Mia*. Roma: Minimum Fax, 2017.
- Portelli, Alessandro: *Woody Guthrie e la cultura popolare americana*. Roma: Sapere 2000, 1990.
- Portelli, Alessandro: *Canzoni e poesie proletarie americane. Woody Guthrie, Joe Hill e altri*. Savelli: Roma, 1977.
- Russano, Marcella: *Nero a metà, storia di una straordinaria rivoluzione blues*. Milano: BUR Rizzoli, 2015.
- Savonardo, Lello: *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Torino: Utet, 2010.
- Serao, Matilde: *Il ventre di Napoli* (1884). Milano: BUR Rizzoli, 2018.
- Sparti, Davide: *Suoni Inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Bologna: il Mulino, 2005.
- Sibilla, Gianni: *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani, 2017.
- Virgilio, Publio M.: *Georgiche*. Milano: Rizzoli, 1983.
- Welsch, Wolfgang: “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”. In: Featherstone, Mike / Lash, Scott (ed.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Sage: London, 1999, 194-213.

## Discografia

- 99 Posse: *Curre Curre Guagliò*. Esodo Autoproduzioni ESA 001, 1993 (CD).
- Bennato, Edoardo: *Non farti cadere le braccia*. Ricordi SMRL 6109, 1973 (LP).
- Daniele, Pino: *Terra mia*. EMI 3C 064-18277, 1977 (LP).
- Gruppo Operaio di Pomigliano D'Arco 'E Zezi: *Tammurriata dell'alfasud*. I Dischi Del Sole DS 1072/74, 1976 (LP).
- Napoli Centrale: *Napoli Centrale*. Ricordi SMRL 6159, 1975 (LP).
- Smith, Pinetop: *Pine Top Blues, Pine Top's Boogie Woogie*. Vocalion 1245, 1937 (78 giri).
- Sorrenti, Alan: *Aria*. Harvest 3C 064-17836 (LP).



## Filmografia

- Benvenuti, Leo / Comencini, Luigi / De Bernardi, Piero / Loy, Nanni / Maccari, Ruggero / Magni, Luigi / Monicelli, Mario / Pirro, Ugo / Scarpelli, Furio / Scola, Ettore: *Signori e signore, buona notte*. Italia, 1976.
- De Filippo, Eduardo: *Questi Fantasmi!* Italia, 1954.
- Corbucci, Sergio: *La mazzetta*. Italia, 1978.
- Fizzarotti, Ettore Maria: *Sgarro alla camorra*. Italia, 1973.
- Gasparino, Lodovico: *No grazie, il caffè mi rende nervoso*. Italia, 1982.
- Rosi, Francesco: *Le mani sulla città*. Italia, 1963.
- Squitieri, Pasquale: *Camorra*. Italia, 1972.

## Supporti audiovisivi online

- Daniele, Pino: “Na tazzulella ‘e caffè [Live Club Tenco – Teatro Ariston, Sanremo 1978]”. In: *Youtube, Pino Daniele Neapolitan Bagaria*(2012), [https://www.youtube.com/watch?v=9iROVioN3\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=9iROVioN3_U) (consultazione 10/07/2017).
- Daniele, Pino / Mauro, Franco: “Quarantesimo parallelo, intervista a Pino Daniele”. In: *RadioEuro-sound*(1976), <https://www.youtube.com/watch?v=XeEUfHBLMTg> (consultazione 03/01/2019).