

“Sunnu li me frati”: espressioni di affinità e fratellanza tra profughi/immigrati e italiani del sud nella *popular music* del Meridione

Gerhild FUCHS (Innsbruck)

Summary

Not surprisingly, migration is currently perceived as an important topic in the South of Italy, a region which, due to its geographical position, has been confronted with the arrival of thousands of refugees from Africa and the Middle East, but which, due to its own long history of emigration, is also able to empathize with their plight. The popular music of Southern Italy reflects this situation in a striking way, accentuating in many cases the affinities and feelings of brotherhood with those who arrive in Italy looking for help or asylum. By analyzing a song which can be seen as paradigmatic for this attitude, “Chiui sta porta” by Sicilian singer-songwriter and artist Salvatore Tartamella, fundamental strategies will be identified (both textual and musical) that also occur in other songs by southern Italian singer-songwriters or groups, such as Enzo Avitabile, Eugenio Bennato or Almamegretta. As will be demonstrated, most of the aesthetic strategies to be discussed (such as the recourse to one’s own tradition of popular music, often combined with African or Middle Eastern sounds, the use of dialect, or the mythification of migrants’ fates) result from the assumption that a common basis of ‘subalternity’ between refugees and parts of the Southern population exists. The theoretical frame of this discussion is based on thinkers such as Antonio Gramsci, Franco Cassano, and Iain Chambers.

Introduzione

Non è sorprendente che il tema delle migrazioni odierne sia particolarmente sentito nel Meridione italiano, più esposto geograficamente all’arrivo dei profughi, ma anche più vicino al loro destino di emigrati già per il proprio lungo passato d’emigrazione. Seguendo le considerazioni di Franco Cassano all’insegna del “pensiero meridiano”, si può addirittura congetturare che esista un’affinità e una connessione particolari tra questo sud italiano e “i sud del mondo” (Cassano 2005, ix) da cui i migranti attuali arrivano in massima parte. Tale connessione, come dimostra Cassano, si estende fino all’“immagine di cultura subalterna”

che emana da questi vari “sud”, “un’immagine che ne enfatizza la differenza e, incatenandola ad una forma esotica e seducente, finisce per negarle qualsiasi autonomia, qualsiasi maturità e capacità di governarsi”, meccanismo che corrisponde in gran parte “ai paradigmi dell’*orientalismo*”, ma con la differenza che “nel caso del sud [italiano] la soggezione simbolica passa anche e soprattutto attraverso la sua definizione come luogo dell’arretratezza e del sottosviluppo, come forma incompiuta di nord” (Cassano 2005, xiii; corsivi di Cassano).

L’ipotesi centrale da cui parte il presente articolo, è che una parte considerevole della *popular music* del Meridione riflette una visione del rapporto tra italiani del sud e i profughi o immigrati simile a quella appena abbozzata, non solo ad un livello tematico-testuale, ma anche nella loro forma estetica. Per dimostrarlo, si inizia con l’analisi approfondita di una canzone che forse non fa parte di quelle più conosciute, ma che per via del modo in cui presenta il suo tema, nonché per la sua considerevole intensità poetica e musicale, pur servendosi di un’estetica della semplicità, può essere considerata come rappresentativa o addirittura paradigmatica per tale approccio – si tratta di “Chiui sta porta” (2009), scritta e interpretata dal cantautore siciliano Salvatore Tartamella. A partire da tale brano si ricaverà una gamma di caratteristiche e strategie fondamentali, sia tematiche che formali, la cui presenza – come si cercherà di abbozzare in seguito – segna anche i brani musicali di parecchi altri cantanti o gruppi meridionali. Questo verrà dimostrato dapprima, nel paragrafo sulla “Fratellanza mediterranea”, con l’attenzione rivolta alle caratteristiche tematiche, tra le quali spicca, infatti, quella dell’affinità e della fratellanza tra chi arriva in Italia, cercando aiuto o asilo, e la popolazione del Meridione stesso. Come si cercherà di appurare, tale affinità viene concepita sulla base di tre premesse essenziali: la propria esperienza di emigrazione, la propria ‘subalternità’ e l’appartenenza ad una comune area mediterranea. Un altro aspetto tematico che può essere filtrato dalla canzone di Tartamella – e ritrovato in altri brani di artisti meridionali – è la tendenza a una mitizzazione del destino dei ‘subalterni’. Per quanto riguarda la forma estetica, indagata nel paragrafo su “I suoni del sud e il plurilinguismo”, le caratteristiche ricorrenti sono essenzialmente due: rispetto alla musica, l’uso della propria tradizione popolare, spesso combinata con altre sonorità ‘mediterranee’ o con sonorità africane e mediorientali; rispetto al linguaggio, infine, l’uso del proprio dialetto, a volte straniato e con un’intenzione mimetica.

“Chiui sta porta” di S. Tartamella

Salvatore Tartamella, scomparso nel febbraio del 2012 all’età di 59 anni, oltre alla sua attività di cantautore si dedicava anche alla poesia, al film (televisivo, innanzi tutto), al giornalismo e alla scenografia.¹ Tra altre opere artistiche, Tartamella ha lasciato un album dal titolo *Pantelleria ti resta nel cuore* tra i cui brani “Chiui sta porta”² è quello che ha il rapporto più stretto con il tema dell’immigrazione. Si riproduce in seguito il testo della canzone, ‘tradotto’ in italiano standard e suddiviso in sequenze a seconda della sua struttura testuale-argomentativa e di quella musicale. Le osservazioni riguardanti la musica e l’interpretazione del brano che si

faranno in seguito, si basano su un video di YouTube che ne offre un’esibizione dal vivo con l’accompagnamento di percussioni, violino e due chitarre acustiche.³

Tabella 1. “Chiui sta porta” – testo e struttura della canzone

| Testo originale in dialetto siciliano | Traduzione italiana | Struttura argomentativa | Struttura musicale |
|--|--|------------------------------|---------------------|
| [Intro strumentale] | | | A |
| Chiui sta porta chi trasi lu ventu Mi trasi ,nta l’ossa chi friddu chi fa Chiui sta porta chi trasi lu ventu M’agghiaccia lu cori muriri mi fa | Chiudi questa porta perché entra il vento Mi penetra nelle ossa che freddo che fa Chiudi questa porta perché entra il vento Mi agghiaccia il cuore, morire mi fa | 1. | B |
| E na varca s’avvicina... Forza jemuli a pigghiari... Picchi s’affunnanu ,nta u mari Nuddu li potrà salvarli... Ma ora rapila sta porta... Anchi si chiovi e chiovi forti... Anchi si c’è da congelari Forza jemuli a pigghiari Sunnu li me frati Chi vennu a tuppuliani E vennu di luntanu Pi circari di manciari... | E una barca si avvicina... Forza andiamo a prenderli... Perché si affondano nel mare Nessuno potrà salvarli... Ma ora aprila questa porta... Anche se piove e piove forte... Anche se c’è da congelarsi Forza andiamo a prenderli Sono i miei fratelli Che vengono a bussare E vengono da lontano Per cercare di mangiare | 2a. 2b. 2c. | C B C |
| Comu me pa Quannu partiu pi l’America... (bis) | Come mio padre Quando partì per l’America... (bis) | 3. | D |
| [Intermezzo strumentale] | | | E |
| Chiui sta porta chi trasinu a frotta Sunnu già troppu cchiu’ postu nun c’è Chiui sta porta chi trasinu ancora M’agghiaccia lu cori di quantu cci nnè... | Chiudi questa porta perché entrano a frotte Sono già troppi più posto non c’è Chiudi questa porta perché entrano ancora Mi si agghiaccia il cuore per quanti ce n’è | 1.’ | B |
| ,N’atra varca s’avvicina... Forza jemuli a pigghiari... Picchi s’affunnanu ,nta u mari Nuddu li potrà salvarli... Ma ora rapila sta porta... Anchi si chiovi e chiovi forti... Anchi si c’è da congelari Forza jemuli a pigghiari Sunnu li me frati Chi vennu a tuppuliani E vennu di luntanu Pi circari di manciari..... | Un’altra barca s’avvicina Forza andiamo a prenderli... Perché si affondano nel mare Nessuno potrà salvarli... Ma ora aprila questa porta... Anche se piove e piove forte... Anche se c’è da congelarsi Forza andiamo a prenderli Sono i miei fratelli Che vengono a bussare E vengono da lontano Per cercare di mangiare | 2a.’ 2b.’ 2c.’ | C B C |
| Comu me pa Quannu partiu pi l’America... | Come mio padre Quando partì per l’America... (bis) | 3.’ | D |
| [Outro strumentale] | | | A’ |

Riguardo al linguaggio e alla struttura argomentativa del testo della canzone, si impongono sin dall'inizio le osservazioni seguenti: si tratta di una canzone in dialetto siciliano con una sintassi molto semplice, composta di imperativi e di proposizioni principali formulati dal punto di vista di un 'io' (il parlante) e rivolti ad un 'tu' (l'interlocutore), personaggi, questi due, che insieme rappresentano chi abita dietro quella "porta" e quindi abitanti di un qualche paese siciliano, dato che la "porta" sta per il confine siciliano d'Italia. Di grandissima semplicità è anche il contenuto di quanto viene detto. In un primo passo, il parlante chiede di chiudere la porta per non far entrare il freddo e il vento, avversità meteorologiche che assumono, per chi parla, il senso figurato di un pericolo grande capace addirittura di procurare la morte. Tramite l'inizio della seconda strofa, tale pericolo si concretizza, essendo associato all'arrivo di profughi in una barca; ma allo stesso tempo la paura e il rifiuto formulati nella prima strofa cedono il posto nella seconda ad un sentimento antitetico di compassione e all'impulso quasi istintivo di aiutare. Il parlante ora esorta i suoi interlocutori non solo ad andare fuori e correre in soccorso delle persone sulla barca per impedire che anneghino, ma persino ad aprire la porta per lasciarli entrare, malgrado il pericolo di morte che si corre. Questo appello già di per sé molto emotivo culmina nel riconoscimento alquanto fervido di una fratellanza fondamentale tra l'io e il tu, cioè il noi, e i nuovi arrivati venuti da lontano alla ricerca di sussistenza. Tale movente di migrazione, cioè la fame e la miseria, diventa il legame associativo che unisce questa strofa a quella successiva poiché viene suggerito che anche il padre del parlante era emigrato tempo fa in America per la stessa ragione. Con il sorgere di questo ricordo del padre si compie, dopo l'antitesi formulata nella seconda parte, un'evidente sintesi volta ad accomunare, tramite una condensazione poetica del tempo, la propria sorte 'storica' con quella attuale delle persone arrivate da lontano.

Questa terna argomentativa costituita da rifiuto, impulso d'aiuto e ricordo del padre (equivalenti a tesi, antitesi e sintesi) è sottoposta a ripetizione dopo un intermezzo musicale, ma non in una forma del tutto identica, bensì con poche modificazioni significative. È diversa innanzi tutto la prima strofa della ripetizione dove la necessità di "chiudere la porta" non viene più motivata con le avversità meteorologiche, ma direttamente con l'arrivo di una folla troppo numerosa da poter essere accolta, che spinge dentro e riempie il cuore del parlante di una paura agghiacciante. L'unico altro elemento diverso nella ripetizione è la prima frase della strofa successiva che dice "un' *altra* barca s'avvicina"⁴, rendendo chiaro in tal modo che si assiste ad un ritorno nel tempo dell'avvenimento narrato e che anche stavolta esso suscita gli stessi sentimenti di rifiuto per far posto subito dopo alla stessa disponibilità a soccorrere e ad aiutare. Tale struttura circolare del tempo serve a confermare, quantunque in modo implicito, che il parlante fa parte di un collettivo di persone semplici le cui azioni e reazioni obbediscono molto più a degli impulsi affettivi e immediati che non a una presa di coscienza ed elaborazione razionale dell'accaduto. L'aspetto centrale è che in questo collettivo, sul ritorno della paura e del rifiuto, prevalgono ogni volta di nuovo il sentimento di compassione e generosità nonché la volontà di aiutare. Altrettanto significativo è anche il fatto che l'identità di chi arriva in barca non venga mai specificata, ma si continui a parlare di un "loro" senza appellativi o nomi.

Oltre che dal testo, l'appartenenza del parlante ad un universo popolare viene segnalata anche a livello della musica. Questo non succede tramite gli strumenti che sono invece molto classici (chitarre, violino e percussioni), ma tramite le melodie e i ritmi usati che a mio avviso possono essere associati a dei generi ben precisi della musica popolare. Sono in particolare la serenata e la ballata, nelle loro varianti popolari, che sembrano aver influenzato il componimento di Tartamella. Lo stile di una serenata o di una semplice canzone d'amore sembra individuabile nelle parti segnate con la lettera B, caratterizzate da un andamento malinconico, ma anche quasi romantico, eseguito in una lenta misura di tre quarti. L'enfasi tipica della serenata si schiude poi nella parte D, in analogia con i forti sentimenti nostalgici suscitati dal ricordo del padre emigrato; la melodia e la strumentazione vi diventano, infatti, particolarmente affettuosi, quasi teneri. Nelle parti segnate con la lettera C, invece, sembra prevalere un andamento da ballata, nello stile di celebri canzoni popolari siciliane come “La baronessa di Carini” o anche “La leggenda di Colapisci”, con il loro impianto narrativo che fa passare la musica in secondo piano assegnandole una funzione di “supporto”.⁵ L'andamento da ballata, che coincide a livello testuale con le strofe in cui viene narrata la sorte dei profughi (2a e 2c), conferisce a tali sequenze una tonalità epica, quasi di mitizzazione, mentre le affinità con la serenata sono riservate alle strofe in cui prevalgono le proprie emozioni e il proprio punto di vista (1, 2b e 3).

Fratellanza mediterranea

Come si cercherà di dimostrare in questo paragrafo, la canzone di Tartamella può essere considerata paradigmatica per un determinato approccio o atteggiamento abbastanza diffuso nella *popular music* del Meridione italiano, che coincide con quanto Franco Cassano indica come fulcro del “pensiero meridiano”, cioè la connessione esplicitamente rivendicata tra un sud italiano e “i sud del mondo” (Cassano 2005, ix) sulla base di un'esperienza comune di povertà e subalternità. Si potrebbe obiettare che il tema dell'affinità e della fratellanza tra chi arriva in Italia cercando aiuto o asilo e la popolazione residente nel luogo del loro arrivo, tema espresso in modo così insistente in “Chiui sta porta”, rappresenti una caratteristica diffusa in gran parte delle canzoni che si dedicano al tema dell'immigrazione e non sia riservata alla *popular music* del sud. Effettivamente è importante aggiungere su quale presupposto è basata tale fratellanza, perché è da lì che si possono stabilire dei tratti più specifici. Perciò è importante scartare, in vista della scelta di canzoni che alimenteranno le seguenti esposizioni, le pure espressioni di sentimenti umanitari benevoli o di immedesimazione con la sorte di profughi e immigrati, come si possono trovare in molti esempi di canzoni italiane dedicate a questa tematica, dalle più generiche e banali (come per esempio “Dov'è la terra capitano” con la quale Enrico Boccardo nel 2005 ha vinto un premio a Sanremo) fino a quelle che traducono un impegno antirazzista più articolato e un coinvolgimento più profondo. Tra queste ultime sono da nominare parecchie delle canzoni premiate nell'ambito del concorso “Voci per la Libertà” del Premio Amnesty International Italia, istituito nel

2003 per contribuire a diffondere i diritti umani:⁶ trattano la tematica dell’immigrazione, per esempio, “Pane e coraggio” (2004) di Ivano Fossati, “Ebano” (2005) dei Modena City Ramblers, “Rwanda” (2006) di Paola Turci, “Non è un film” (2011) di Fiorella Mannoia insieme al cantante senegalese Natty Fred e al rapper Franky Hi-nrg, o “Pronti a salpare” (2016) di Edoardo Bennato. Un altro importante evento che bisogna menzionare in tale contesto è il Festival O’ Scìa, svoltosi tra il 2003 e il 2012 proprio sull’isola di Lampedusa, ed ideato dal cantautore Claudio Baglioni esplicitamente “come forma di sensibilizzazione sul problema dell’immigrazione clandestina che da anni affligge l’isola siciliana”.⁷

Tuttavia le produzioni di *popular music* che qui interessano, vanno oltre l’impegno umanitario rispetto alle problematiche dell’immigrazione odierna e l’empatia ‘dall’alto in basso’ con chi arriva, povero e bisognoso, da paesi in guerra o in dissesto economico. Ciò che si vorrebbe indagare in seguito sull’esempio di ulteriori cantanti o gruppi del Meridione, è invece l’espressione di una vera e propria comunanza tra ‘autoctoni’ e immigrati, come la si può scorgere per l’appunto nella canzone di Tartamella. In essa, infatti, i presupposti che portano il parlante all’affermazione “sunnu li me frati” sono più di uno, di cui però solo uno si rivela esplicitamente mentre alcuni altri, non meno importanti, rimangono impliciti. A rendersi esplicito è quanto è stato chiamato, più in alto, il terzo passo argomentativo, quello della sintesi, e cioè la comune esperienza dell’emigrazione, collocata, certo, in un passato relativamente lontano per il parlante, ma nondimeno fonte di un forte sentimento di fratellanza. Anche tale rimando al proprio passato di emigrazione, lo troviamo effettivamente in parecchie canzoni sull’immigrazione, non solo meridionali e nemmeno solo italiane, ma molto presente anche per esempio nella *popular music* spagnola (basti considerare l’articolo di Birgit Mertz-Baumgartner in questo stesso numero di *ATeM*). Ma ciò che spicca all’occhio nella musica del Meridione italiano, è che la connessione tematica tra immigrazione odierna e emigrazione italiana del passato si carichi quasi sempre di implicazioni supplementari, volte a suggerire che al passato emigratorio si aggiunge un ulteriore tratto in comune che agisce nel presente contemporaneo: quello dell’appartenenza ad un sud segnato da povertà ed esclusione, un sud, difatti, molto spesso identificato con l’area del Mediterraneo.

È ormai luogo comune considerare il Mediterraneo come “un territorio simbolico, [...] sovraccarico di rappresentazioni” (Recupero/Ferrini 2000, 7) nonché come un’area ‘transculturale’ nella quale si intrecciano le culture dei paesi adiacenti ovvero di tre continenti diversi.⁸ Nel volume *Le molte voci del Mediterraneo*, traduzione italiana di *Mediterranean Crossings* (2007), Iain Chambers riassume nel modo seguente tale caratteristica transculturale: “Il complesso spazio geopolitico, culturale e storico del Mediterraneo attira la nostra attenzione sulla questione dei cross-over, delle contaminazioni e creolizzazioni culturali e delle memorie storiche discontinue.” (Chambers 2007, 30) Nella stessa direzione va anche Franco Cassano, per esempio quando afferma: “Il Mediterraneo che emerge non è un’identità monolitica, ma un multiverso che allena la mente alla complessità del mondo, agli ibridi, agli incroci, alle identità che non amano la purezza e la pulizia, ma conoscono da tempo la mescolanza.” (Cassano 2000, 61) Chambers, inoltre, chiama il Mediterraneo anche “un mare postcoloniale”, assegnando tale attributo non solo in un senso stretto ai paesi

dall'effettivo passato coloniale come quelli nordafricani, ma insistendo su un'applicazione più ampia del termine poiché, come asserisce, “il postcoloniale non è lì fuori, è qui, ed è una parte cruciale di quello che io, voi, noi siamo” (Chambers 2007, 31). Non è lontana da ciò l'ipotesi che il sud italiano possa essere considerato a sua volta un territorio colonizzato, paragonabile in ciò ai paesi di provenienza della maggior parte dei profughi che continuano ad arrivare sulle coste italiane. È un'ipotesi che risale, in verità, a dei grandi pensatori meridionalisti quali Antonio Gramsci o, alcuni decenni più tardi, Ernesto De Martino. Proprio Gramsci, come si sa, è diventato in tempi recenti una fonte importante per la teoria postcoloniale, prevalentemente con le sue esposizioni sulla “questione meridionale” e sui “gruppi sociali subalterni” individuati da lui in quello stesso Meridione (cf. Gramsci 1975 e 2005). Queste sue esposizioni non hanno soltanto creato la base per stabilire un'analogia tra l'egemonia esercitata dal Nord nei confronti del sud sin dai tempi dell'unità d'Italia e l'egemonia coloniale esercitata dall'Occidente nei confronti dei paesi e territori sottomessi,⁹ ma per di più esse implicano un confronto tra la subalternità dei poveri del cosiddetto ‘sud del mondo’ o ‘sud globale’ e quella dei poveri del sud d'Italia. È ciò che intende anche Chambers quando sostiene che, di fronte alla povertà strutturale e all'ingiustizia tuttora dilaganti, “il concetto gramsciano del subalterno continua a interpretare il mondo in ogni luogo, portando la ‘questione meridionale’ su scala planetaria” (Chambers 2007, 18). E anche Armando Gnisci, dopo aver discusso in *Creolizzare l'Europa* la concezione del Meridione italiano come terra coloniale da parte di intellettuali come Ernesto De Martino o Tomasi di Lampedusa, sottolinea il rapporto tra questo Meridione e il ‘sud globale’:

È arrivata proprio attraverso il Sud peninsulare [...] l'invasione da parte dei dannati di tutti i Sud. Essi sono diventati, alla luce scura della nostra nevrosi storica, subito indesiderabili, minacciosi, pericolosi, cattivi: vaganti riassunti umani di tutte le dannazioni dei mondi del dolore. Alcuni di noi, però, proprio ora, hanno cominciato a svegliarsi e agiscono perché musica, danza e colori siano salvezza e non strazio o ‘normale’ integrazione coatta. (Gnisci 2003, 149)

Nella canzone di Salvatore Tartamella, tutto questo rapporto di affinità basato sul presupposto di una subalternità condivisa esiste solo ad un livello implicito e non fa che affiorare in maniera figurata laddove è questione del pericolo di “congelarsi” tenendo la porta aperta per i nuovi arrivati e, soprattutto, laddove questi ultimi vengono chiamati dei “frati”. Quanto al tema del Mediterraneo, è tutt'al più implicato nel motivo della barca. Ma ci sono altri rappresentanti della *popular music* meridionale che rendono del tutto evidenti queste implicazioni. Ciò si può dimostrare in modo esemplare sull'esempio del napoletano Eugenio Bennato, fratello minore del cantautore rock Edoardo Bennato, ma molto più legato, rispetto a quest'ultimo, alla tradizione musicale popolare. Eugenio Bennato in effetti fu tra i fondatori, nel 1969, della Nuova Compagnia di Canto Popolare, impegnata nella conservazione e nello sviluppo dell'autentica musica popolare del sud d'Italia. È dalla fine degli anni Novanta che la sua ricerca musicale iniziò ad espandersi anche oltre i confini

del Meridione italiano per prendere di mira l'intero spazio mediterraneo, tanto che si può parlare di un vero e proprio programma transculturale il quale si rispecchia, in maniera molto ovvia, già nei titoli dei suoi album: da *Che il Mediterraneo sia* (2002) a *Sponda sud* (2007), da *Grande sud* (2008) a *Questione meridionale* (2011). Basterà l'accenno a due delle canzoni più rappresentative da questo punto di vista, “Grande sud” e “Questione meridionale” degli omonimi album. “Grande sud” è un brano costruito sul ritmo di Tarantella, musica che, in maniera autoreferenziale, viene anche tematizzata a livello delle parole. Così nella prima strofa è questione di una “musica di terza classe” in un treno che porta degli emigranti meridionali a Milano, mentre più in là nella canzone questa musica delle emigrazioni passate diventa la colonna sonora appropriata anche per quelle odierne, motivate e sopportate dagli stessi sentimenti: “C'è una musica nei sogni / di chi dorme alle stazioni / negli antichi sentimenti / delle nuove emigrazioni.” Vale la pena citare anche il ritornello della canzone, nel quale avviene la saldatura tra questa mitica musica degli emigrati con il concetto ugualmente mitizzato del “Grande sud”, patria ancestrale di chi si mette in cammino per una vita migliore:

Grande sud che sarà
 quella anonima canzone
 di chi va per il mondo
 e si porta il sud nel cuore.
 Grande sud che sarà
 quella musica del ghetto
 di chi va per il mondo
 e si porta il suo dialetto.

Il sud come patria comune degli emigranti diventa considerevolmente più concreto nell'album *Questione meridionale*, uscito nel 2011 per i 150 anni dell'Unità italiana. Il testo della canzone che porta lo stesso titolo simbolico dell'album usa proprio tale “questione meridionale” come argomento per condurre una vera e propria decostruzione delle narrazioni positive legate usualmente all'Unità d'Italia, dimostrando tramite la ricorrenza dell'anafora “noi” che proprio quel “noi” complessivamente italiano, unendo nord e sud in uno stesso collettivo, non esiste, come appare dai versi “Noi sotto lo stesso Tricolore / dalle Alpi fino al mare / ma se diventiamo una questione / la questione è meridionale”. Nella sua ultima parte, la canzone culmina nelle parole: “Noi per ricordare che son 150 anni / che il sud va per il mondo insieme ai suoi emigranti.” La natura di questo “sud” risulta da varie altre canzoni dell'album, ma viene precisata anche da alcune frasi significative contenute nel booklet:

I miei maestri sono gente anonima di un profondo sud, i personaggi che racconto sono i briganti di una storia negata, le voci e gli strumenti sono espressione di un sud ancora più profondo che viene dal Mediterraneo e dall'Africa, madre di tutte le leggende, e giunge oggi in Italia con i nuovi flussi migratori della storia.¹⁰

Il motivo della subalternità è incluso chiaramente nella figura del “brigante” che nell’immaginario del sud è da sempre emblema di un’esistenza ribelle all’interno di un contesto sociale fatto di ingiustizie e oppressione; egli è rappresentante di “una storia negata” allo stesso livello di tanta altra “gente anonima” che Bennato si propone di scegliere come maestri e come protagonisti. A parte ciò è significativo anche quanto viene detto sulla scelta musicale, dato che essa viene ricondotta ad un concetto esteso del sud che include sia l’intero Mediterraneo sia l’Africa, identificandosi con quanto Bennato chiama, per l’appunto, il “Grande sud”. Molto spesso nelle sue canzoni – come si è già detto – è il ritmo della taranta o tarantella che, da musica arcaica del Meridione italiano, arriva a fungere da contenitore per i ritmi e le musiche di quel “Grande sud”. Lo riassume molto bene anche nel brano “Ritmo di contrabbando” dell’album *Sponda sud*: “Quando sona la taranta / è il mio sud che dal suo ghetto / sta sfidando tutto il mondo / col suo ritmo maledetto”; e tramite “questo ritmo di contrabbando” “è il mio cuore che sta emigrando / verso tutti i sud del mondo”.

I suoni del sud e il plurilinguismo

Proseguendo sulla pista, appena imboccata, della musica, ci si dedicherà ora ad altri cantanti e gruppi e trattandoli si rinvierà anche alla presenza, pure nelle loro opere, dei temi appena rilevati. Ciò che accomuna molti di questi artisti meridionali è la scelta di restare consapevoli della propria tradizione musicale popolare, intessendola e inglobandola in vario modo nelle loro produzioni che per il resto si orientano su stili musicali anche molto diversi. In verità si tratta di una via seguita dalla *popular music* del sud fin dai suoi inizi, basti pensare a quell’unione fortunatissima di musica popolare, musica classica e nuovo stile pop o cantautorale che è la canzone napoletana. Elucidare questi sviluppi storici ci porterebbe troppo lontano, ma non si può fare a meno di nominare uno dei battistrada più importanti per una tale sonorità mista nella quale la tradizione popolare si congiunge con elementi di altre culture musicali, ed è Pino Daniele. A lui non compete soltanto il merito di aver creato una versione napoletana del blues statunitense (è leggendario l’album *Nero a metà* del 1980), ma lungo tutta la sua carriera, prematuramente stroncata nel 2015, Pino Daniele non ha mai smesso di sperimentare con delle sonorità venute da fuori, in particolare quelle latino-americane, africane e arabe – a titolo d’esempio ricordiamo solo i seguenti album dai titoli programmatici *Mascalzone latino* (1989), *Non calpestare i fiori nel deserto* (1995), *Dimmi cosa succede sulla terra* (1997) e *Medina* (2001).¹¹ Se qui non si va nei dettagli di queste opere, è anche perché non vi si trovano tematizzazioni dirette dell’immigrazione odierna. Ma è forse utile sottolineare una scelta molto significativa che Pino Daniele ha iniziato ad usare presto nei suoi concerti, scelta che si ritrova nelle *performances* di molti altri cantanti e gruppi attuali, cioè il coinvolgimento di musicisti internazionali, spesso proprio africani e arabi, in modo che già la performance visiva sul palcoscenico diventi uno *statement* di transculturalità.

C’è comunque un altro ‘grande’ della scena musicale napoletana la cui opera si ispira quasi interamente alla detta tendenza, così diffusa nella *popular music* del Meridione, di

combinare elementi della propria tradizione musicale popolare con musiche di altri paesi e culture, cioè di ricorrere coscientemente a “dei cross-over, delle contaminazioni e creolizzazioni”, per riprendere i termini usati da Chambers: si tratta di Enzo Avitabile. Nato nel 1955 a Marianella, un quartiere popolare di Napoli, Avitabile è un cantante, compositore e polistrumentista particolarmente legato alla musica popolare di Napoli e del sud in generale, della quale si occupa da alcuni anni anche a livello accademico: come si legge sul suo sito, cura sin dal 2006 presso l’Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, nell’ambito di un corso di laurea specialistica, un laboratorio di etnomusicologia (“tradizione e cemento”) che ha come focus il recupero della tradizione nella civiltà urbana. Una delle iniziative artistiche concrete che vanno in tale direzione sono, per esempio, i suoi progetti musicali con i Bottari di Portico, ensemble di percussionisti che riprendono l’antica tradizione di produrre ritmi processionali con botti, tini, falci ed altri strumenti atipici. Dalla collaborazione con i Bottari è nato nel 2012 l’album *Salvamm’o munno*, e dello stesso anno è anche l’album che si presta più di tutti come esempio per la tematica qui trattata, dato che esso poggia su un esplicito programma di impegno umanitario e antirazzista nonché di transculturalità espressa già nel titolo: *Black Tarantella*.

Dei tredici brani dell’album, tutti scritti e composti da Avitabile, undici sono interpretati da lui insieme ad altri cantanti, provenienti sia dall’Italia (come lo stesso Pino Daniele o Raiss degli Almamegretta), sia dal mondo anglofono, dalla Spagna e da paesi africani. Spesso, in tal modo, ne risultano dei pezzi plurilinguistici, poiché le lingue dei cantanti non italiani si associano al dialetto napoletano usato da Avitabile. Ci limiteremo a trattare un po’ più dettagliatamente uno dei brani più significativi per la presente tematica, “Eli Eli”, e di commentare in modo più sommario alcuni altri. In “Eli Eli”, la contaminazione musicale avviene tra *popular music* italiana e flamenco, altra espressione tradizionale dell’area mediterranea. Il canto melodioso di Avitabile, realizzato in uno stile cantautorale di impianto narrativo, si alterna tre volte con una sequenza di flamenco tradizionale, eseguita dal noto interprete di flamenco Enrique Morente. L’omogeneità del brano viene realizzata, tra le altre cose, tramite la presenza continua di una chitarra flamenca attraverso tutte le parti della canzone. Ma anche a livello del testo queste parti, benché indipendenti, si congiungono perfettamente per via del tema comune ai versi di Avitabile e a quelle di Morente, cioè il tema della subalternità. Le strofe in dialetto napoletano cantate da Avitabile raccontano in prima persona di un personaggio, evidentemente immigrato in una città benestante, dov’è costretto a dormire per la strada dentro ai cartoni per scaldarsi e a chiedere l’elemosina, un personaggio venuto “dalle pozzanghere, piaghe e malattie”, “dalla ristrettezza, miseria e carestia”. Quasi a conferma di questo racconto di un’emarginazione senza fine giungono le parole del flamenco, volte a denunciare un’ingiustizia sociale di tipo fondamentale e universale, secondo cui vince sempre il denaro, identificato con la menzogna, mentre la verità perde. Allo stesso tempo questi versi, provenienti da un fondo tradizionale di *cante flamenco*,¹² evocano a loro volta tutto un contesto di oppressione, povertà e umiliazione a cui questa espressione musicale perfettamente transculturale del sud della Spagna può essere associata. Resta da aggiungere che tra le strofe napoletane e i versi del flamenco si colloca il

breve ritornello della canzone, notevole non solo perché usa una lingua di nuovo diversa, ma perché traspone il tema della sofferenza umana anche su di un piano ulteriormente diverso, quello della religione. Conformemente al titolo della canzone, il ritornello recita “Eli Eli lema sabachtani”, le parole attribuite a Gesù Cristo sulla Croce (“Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”). Con ciò avviene ovviamente una mitizzazione della sorte dell’io narrante, paragonata alla sorte di Cristo, il martire per eccellenza.

Anche in altre canzoni dell’album si ripete questo principio della contaminazione o transculturazione, sia a livello della musica, sia a livello dei testi, spesso plurilinguistici. È il caso di “Nun è giusto”, interpretato insieme al cantante cabilo Idir, di “Soul Express” dove spicca la kora suonata dal maliano Toumani Diabaté, oppure di “Mane e mane”, un pezzo dal forte impegno pacifista e che era uscito come singolo già tredici anni prima dell’album (nel 1999) come iniziativa di beneficenza per l’Unicef. Anche questa canzone è eseguita a due voci, nella sua prima versione insieme al guineano Mory Kante e nella versione incisa sull’album *Black Tarantella* con Daby Touré, cantante e griot della Mauritania che vive in Francia. Ciò che sorprende in questa canzone, è che le parti cantate da Avitabile e da Touré si distinguono sì per la lingua, cioè dialetto napoletano nell’un caso e wolof o soninke nell’altro, ma non per gli stili musicali, dato che questi si amalgamano sin dall’inizio in una melodia, in ritmi e in una strumentazione che evocano la tradizione musicale napoletana quasi nella stessa misura di quella africana.

Queste forme di contaminazione musicale, di plurilinguismo nonché di un uso molto marcato del dialetto possono dirsi caratteristiche anche per altri rappresentanti di una *popular music* del sud programmaticamente aperta ad altre culture e quindi a persone che arrivano da fuori dell’Italia. A parte Enzo Avitabile, Eugenio Bennato e Pino Daniele, vanno considerati per esempio gli Almamegretta e Raiss per l’area napoletana, gruppi come i Sud Sound System o il Canzoniere Grecanico Salentino per quella pugliese, Roy Paci & Aretuska per quella siciliana – e sicuramente andrebbero aggiunti parecchi altri.

Nell’opera di alcuni di loro, si nota in più un uso molto particolare del dialetto come mezzo espressivo altamente significativo e malleabile, fino ad assumere una funzione addirittura mimetica. Su tale aspetto, prima di concludere, si vorrebbero aggiungere alcune considerazioni riferite agli Almamegretta, gruppo napoletano dalle canzoni “anomale nel panorama italiano per il profondo radicamento alla terra d’origine e per il loro essere intrise di suoni *altri*” (Pestalozza 1996, 8; corsivi di Pestalozza) o, come lo esprime Lello Savonardo, dal potente cross-over di “[m]usica nera e musica mediterranea, canto popolare che rimbalza dai Quartieri Spagnoli di Napoli alle moschee, ritmi ossessivi dell’Africa tribale che, dilatati elettronicamente, inducono ad una specie di trance ipnotica” (Savonardo 1999, 44). Raiss alias Gennaro Della Volpe, carismatico cantante del gruppo (e cantante di propria iniziativa nella sua carriera da solista), può certamente essere considerato come virtuoso di un canto dialettale particolarmente espressivo che spesso sfiora quella che Iain Chambers chiama la “liturgia musicale del dialetto napoletano” (Chambers 2007, 46). Un caso in certo qual modo estremo in tal senso è il brano “Black Athena” dell’album *Lingo* (1998), canzone rap in cui si alternano i passaggi inglesi interpretati dal rapper Dre Love con quelli in napoletano

di Raiss, il quale (come si è cercato di dimostrare in altra sede, cf. Fuchs in stampa) riesce a conferire al dialetto le sembianze di un canto tribale africano, gutturale e violento, del tutto coerente con il personaggio stereotipato che impersona nella canzone, cioè “l’uomo nero che viene da dentro la giungla”. Un altro esempio significativo è “Fattallà” del primo album del gruppo, *Animamigrante* (1993), brano dall’andamento raggamuffin in cui la ripetizione ossessiva di “fattallà” (nel senso di ‘vattene’) risulta quasi nell’imitazione vocale di strumenti percussivi (cf. Savonardo 1999, 132). Raiss vi recita la parte di un uomo del popolo rozzo e spietato che vuol cacciare da “casa sua” uno dei tanti immigrati africani enumerando tutta una serie di argomenti per tale rifiuto.¹³ Ma di nuovo Raiss esegue il canto facendo suonare il dialetto strettissimo, cadenzato in maniera straniata, come una lingua africana, il che finisce per scardinare i messaggi pronunciati rendendoli assurdi giacché il personaggio del napoletano si accomuna in questo modo implicito all’“africano” che vorrebbe cacciar via. Si aggiunga che, ugualmente ad un livello implicito, si stabilisce ancora un altro tratto in comune tra i due personaggi: la loro condizione di subalternità, tratto che si riallaccia al principio dell’argomentazione in questa sede.

Conclusione

In un suo saggio etnologico su *Lampedusa. Begegnungen am Rande Europas* (cioè “Lampedusa: incontri alla periferia europea”), l’autore Gill Reckinger accenna ripetutamente alle espressioni di empatia e persino solidarietà che alcuni degli abitanti di Lampedusa, nelle interviste svolte con loro, hanno testimoniato nei confronti degli immigrati ‘illegali’ che arrivano all’isola in barca o che hanno tentato di arrivarci. Secondo le testimonianze tale solidarietà poggia, oltre al fatto che Lampedusa venga considerata “un pezzo d’Africa” (cf. Reckinger 2013, 62), situata com’è alla periferia europea, e oltre all’“esperienza del mare” (cf. Reckinger 2013, 144) come si è potuta notare ugualmente nella canzone di Tartamella, anche sul sentimento di condividere una precaria condizione sociale (Reckinger 2013, 144), cioè alla comune condizione di subalternità.

Per tracciare un’immagine attendibile di come l’arrivo di profughi e migranti venga vissuto dagli italiani del sud in generale, naturalmente si dovrebbe andare parecchio più in profondità e ricorrere a veri e propri studi empirici. In conformità alle convenzioni scientifiche della propria disciplina, il presente saggio non vi si è affatto avventurato, per cui i risultati ottenuti certamente non possono essere estesi a ciò che risente un’intera società. È però lecito constatare che a livello degli esempi indagati della *popular music* meridionale, si esprime proprio un atteggiamento di questo tipo, fatto non solo dell’empatia con chi soffre e si trova in condizioni misere, ma anche della coscienza di condividere con questi gruppi di persone sia certe esperienze concrete come innanzi tutto quella dell’emigrazione passata, sia una collocazione periferica in senso geografico e soprattutto economico. Nella maggior parte delle opere musicali indagate, si assiste infatti a una specie di rivalutazione di tale collocazione

periferica, per cui quest’ultima va identificandosi con l’area mediterranea quale centro vivo e ricco di storia di un contemporaneo ‘sud del mondo’.¹⁴ A ciò si adeguano anche i mezzi espressivi, da un lato il dialetto come scelta linguistica consapevole, spesso combinata con il plurilinguismo, dall’altro lato la tendenza, nell’ambito della musica, all’uso della propria tradizione nonché alla “contaminazione” e ai “cross-over”.¹⁵

Forse si potrebbe vedere in queste manifestazioni della *popular music* del sud una specie di utopia, analoga a quella situazione sociale e culturale di “creolizzazione” che Armando Gnisci si augura per il futuro dell’Europa: “Nella creolizzazione ci si cambia reciprocamente, nella relazione di parità, e insieme, nella creazione di una cultura nuova. L’avventura più felice in avanti è annunciata dalla poetica dell’*opera comune*. L’avvenire della *transculturata*.” (Gnisci 2004, 93; corsivi di Gnisci)

Note

- 1 Il sito dell’artista, <http://www.startamella.altervista.org/> (consultazione: 15.04.2017), è stato archiviato nel corso del 2017 e non è più accessibile.
- 2 Parole di Tartamella, musica di Walter Gilli (cf. Tartamella 2009).
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=FgFmx5FB20Y> (consultazione 27.06.2018).
- 4 Corsivo aggiunto dall’autrice dell’articolo.
- 5 Cf. Leydi 1990, 83: “Nella storia [o ballata] siciliana il modo di cantare la storia si discosta moltissimo da quello utilizzato per la maggior parte degli altri canti siciliani, che sono normalmente melismatici. [...] si direbbe che nella storia siciliana vi sia, come nella ballata, lo scopo primario di comunicare il testo verbale e che la musica costituisca un ‘supporto’ di questo [...]”
- 6 <http://www.vociperlaliberta.it/festival/premio-amnesty-italia> (consultazione 27.06.2018).
- 7 https://it.wikipedia.org/wiki/O%27Sci%C3%A0#cite_ref-2 (consultazione 27.06.2018). Cf. anche il sito del festival, <http://www.fondazioneosciaonlus.org/index.php>, dove la nascita dello spettacolo svoltosi annualmente tra il 2003 e il 2012, viene spiegata con le seguenti parole: “La manifestazione, nata come un concerto improvvisato del cantautore sulla spiaggia della Guitgia e divenuta poi un appuntamento fisso fino al 2012, ha visto il susseguirsi, nel corso dei suoi 10 anni di vita, di oltre trecento artisti che, a titolo gratuito, hanno portato la loro testimonianza e la loro sensibilità al servizio della legalità e dell’integrazione, quali strumenti necessari e vitali in una società civile tanto quanto le regole di diritto che la governano.” (http://www.fondazioneosciaonlus.org/det_news.php?id_news=146, consultazione 27.06.2018)
- 8 “[...] questo mare nel quale s’incontrano tre continenti, tre religioni, e un’incomparabile diversità di lingue e di culture” (Recupero/Ferrini 2000, 9).
- 9 Analogia suggerita, oltre che da Franco Cassano (come accennato nell’introduzione del presente saggio), anche sin dal titolo programmatico di un volume di saggi uscito nel 1998 a cura di Jane Schneider: *Italy’s ‘Southern Question’. Orientalism in One Country*.
- 10 Cf. pagina 2 del booklet contenuto nell’album (Bennato 2011).

- 11 Per degli approfondimenti su questo aspetto dell’opera di Daniele, si vedano innanzi tutto i capitoli “Fra pop, amore e Africa” e “Da Medina a Il mio nome è Pino Daniele” in Cocoluto 2015, 117s e 130s.
- 12 In un articolo su internet che parla de “Los vínculos del flamenco y la cárcel”, José Sánchez Conesa riporta questi versi come esempi delle “Letras del subproletariado”. Cf. <http://www.laverdad.es/murcia/cartagena/201407/02/vinculos-flamenco-carcel-20140702020539-v.html> (consultazione 27.06.2018).
- 13 “Fattallà, là / pecchè cà nun ce può stà / fattallà, là / a casa mij nun ce può stà / fattallà, sciò! / nun pozz manco riciatà / [...] fattallà, là / insiem a nuij nun ce può stà / fattallà, sciò! /manc pe nuij nun ce ne stà [...]”
- 14 Nello stesso senso vanno anche, ovviamente, le considerazioni di Franco Cassano intorno al “pensiero meridiano”, per esempio laddove egli considera il Mediterraneo “un’antica via di comunicazione tra i popoli che oggi occorre riscoprire per dare una nuova centralità al Sud” e aggiunge: “È l’inizio di una rivoluzione dell’immaginario.” (Cassano 2000, 60)
- 15 Iain Chambers parla a tale proposito addirittura di “musicalità mediterranea” che per lui è sinonimo di una “musicalità errante”, frutto del lascito complesso dei popoli stranieri la cui presenza storica ha formato la storia di Napoli e del sud italiano in generale. (Chambers 2007, 48)

Bibliografia

- Cassano, Franco: “Contro tutti i fondamentalismi: il nuovo Mediterraneo”. In: Consolo, Vincenzo / Cassano, Franco: *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*. Messina: Mesogea, 2000, 35-69.
- Cassano, Franco: *Il pensiero meridiano*. Bari: Laterza, 2005.
- Chambers, Iain: *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell’epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi, 2003.
- Chambers, Iain: *Le molte voci del Mediterraneo*. Trad. Sara Marinelli. Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Cocoluto, Salvatore: *Pino Daniele. Una storia di blues, libertà e sentimento*. Reggio Emilia: Imprimatur, 2015.
- Colombo, Fabio: “Com’è meglio chiamare le persone che migrano?” In: *Lenius* (03.03.2016), <https://www.lenius.it/parole-migrazioni/> (consultazione 11.07.2018).
- Fuchs, Gerhild: “Strategie di ‘ibridazione mediterranea’ nel rap/raggamuffin napoletano. L’esempio degli Almamegretta”. In: Conte, Jacopo / Fabbri, Franco / Tomatis, Jacopo (ed.): *Cosa resterà degli anni Ottanta? La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000. Atti del convegno di Parma, 13.-14.02.2015*. Numero speciale di *Vox Popular* (in stampa).
- Gnisci, Armando: *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.
- Gnisci, Armando: *Via della decolonizzazione europea*. Isernia: Cosmo Iannone, 2004.
- Gramsci, Antonio: “Quaderno 25 (XXIII) 1934: Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni”. In: Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere. Volume terzo. Quaderni 12 (XXIX) – 29*

- (XXI). Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975, 2277-2295.
- Gramsci, Antonio: “Alcuni temi della quistione meridionale”. In: De Felice, Franco / Parlato, Valentino (ed.): *La questione meridionale*. Roma: Editori Riuniti, 2005, 155-190.
- Leydi, Roberto: *I canti popolari italiani*. Milano: Mondadori, 1973.
- Pestalozza, Alessandro: *Almamegretta*. Padova: Arcana, 1996.
- Reckinger, Gilles: *Lampedusa. Begegnungen am Rande Europas*. Wuppertal: Hammer, 2013.
- Recupero, Antonino / Ferrini, Costanza: “Prefazione”. In: Consolo, Vincenzo / Cassano, Franco: *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*. Messina: MESOGEO, 2000, 5-13.
- Sánchez Conesa, José: “Los vínculos del flamenco y la cárcel”. In: <http://www.laverdad.es/murcia/cartagena/201407/02/vinculos-flamenco-carcel-20140702020539-v.html> (consultazione 09.02.2018).
- Savonardo, Lello: *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*. Presentazione di Enrica Amaturò. Introduzione di Gianfranco Pecchinenda. Pomigliano D'Arco (NA): Oxiana, 1999.
- Schneider, Jane (ed.): *Italy's 'Southern Question'. Orientalism in One Country*. Oxford / New York: Berg, 1998.
- Straniero, Michele L.: *Manuale di musica popolare. Storia e metodologia della ricerca folklorica*. Milano: Rizzoli, 1991.
- Welsch, Wolfgang: “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”. In: Featherstone, Mike / Lash, Scott (ed.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999, 194-213.
- Welsch, Wolfgang: “Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen”. In: Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (ed.): *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*. Köln: Wienand, 1997, 67-90.

Sitografia

- “Festival O’ Scià”. In: *Wikipedia. L'enciclopedia libera*, https://it.wikipedia.org/wiki/O%27_Sci%C3%A0#cite_ref-2 (consultazione 27.06.2018).
- “O’ Scià. Odori suoni colori d’isole d’altomare pelagie”. In: <http://www.fondazioneosciaonline.org/index.php> (consultazione 27.06.2018).
- “Premio Amnesty International Italia 2018 ‘Voci per la libertà’”. In: <http://www.vociperlaliberta.it/festival/premio-amnesty-italia> (consultazione 27.06.2018).

Discografia

- Almamegretta: *Animamigrante*. BMG Ricordi 74321548252, 1993 (CD).
- Almamegretta: *Lingo*. BMG Ricordi 74321548252, 1998 (CD).
- Avitabile, Enzo: *Salvamm’o munno. Il Manifesto/Musiche Migranti* CD 128, 2004 (CD).

- Avitabile, Enzo: *Black Tarantella*. Compagnia Nuove Indye CNDL 25800, 2012 (CD).
- Bennato, Eugenio: *Che il Mediterraneo sia*. DiscMedi DM 762-02, 2002 (CD).
- Bennato, Eugenio: *Sponda sud*. Lucky Planets LKP712, 2007 (CD).
- Bennato, Eugenio: *Grande sud*. Edel Italia 0188612ERE, 2008 (CD).
- Bennato, Eugenio: *Questione meridionale*. Taranta Power/Cramps Music ARTSCD0111, 2011 (CD).
- Daniele, Pino: *Nero a metà*. EMI 3C 064-18468, 1980 (LP).
- Daniele, Pino: *Mascalzone latino*. Bagaria/EMI 66 7934692, 1989 (CD).
- Daniele, Pino: *Non calpestare i fiori nel deserto*. CGD 4509-99791-2, 1995 (CD).
- Daniele, Pino: *Dimmi cosa succede sulla terra*. CGD East-West 0630 17593-2, 1997 (CD).
- Daniele, Pino: *Medina*. Blast Records 74321835222, 2001 (CD).
- Tartamella, Salvatore: *Pantelleria ti resta nel cuore*. RMG Progresso 001, 2009 (CD).