



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 24 Anno 2016

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione

5

L'architettura rurale strumento di sviluppo
dei territori e di sostegno all'economia locale
Alfonso Andria

8

Beni Culturali e Formazione
Pietro Graziani

10

Conoscenza del patrimonio culturale

Luiz Oosterbeek The territory of cultures: is it possible
to re-invent a Guarani material culture?

14

Françoise Tondre Les itinéraires culturels du Conseil de
l'Europe: vers un tourisme durable

22

Massimo Pistacchi Il patrimonio discografico della
canzone napoletana: nuove prospettive di valorizzazione

34

Cultura come fattore di sviluppo

Piero Pierotti Gibellina Nuova. Museo *en plein air* o
utopia del bello?

48

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Matilde Romito Sigmund Pollitzer, un artista inglese fra
Positano e Venezia

70

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Beni librari,

documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore

francescocaruso@hotmail.it

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,

pierotti@arte.unipi.it

ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore

dieterrichter@uni-bremen.de

"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

*Per consultare i numeri
precedenti e i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione
pubblicazioni*

*Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org*

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Massimo Pistacchi

Massimo Pistacchi,
Direttore Istituto Centrale per
i Beni Sonori e Audiovisivi
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC

Il patrimonio discografico della canzone napoletana: nuove prospettive di valorizzazione

È difficile e controverso dare definizioni univoche all'espressione **canzone napoletana**, peculiare forma artistica musicale i cui inizi si fanno risalire ai primi anni del XIX secolo.

Alcuni rimandi alla canzone napoletana sono ascrivibili ad elementi costitutivi precedenti, presenti già nel XV secolo, allorché si iniziarono a comporre farse, frottole e ballate, e ancora alla fine del Cinquecento, quando la "villanella alla napoletana" conquistò l'Europa.

La canzone napoletana trovò poi nel Seicento un'ulteriore ascendenza nella tarantella (si pensi alla celebre *Michelemmà* attribuita al poeta, musicista ed artista Salvator Rosa) e successivamente, nel '700, nell'opera buffa napoletana, che influenzò non solo il canto ma anche la teatralità delle esecuzioni. Basti rievocare, come esempio, *Lo guarracino*, composta da autori anonimi intorno al 1768 e divenuta una delle più celebri tarantelle con molte rielaborazioni nel secolo seguente.

Intorno ai primi dell'Ottocento si situano dunque i primi esiti ufficiali della canzone napoletana e con essi le sue prime cifre stilistiche, dove è tuttavia ancor oggi difficile, come si è detto, dare riferimenti ufficiali sulla data d'inizio. Per alcuni fu il 1839 con *Te voglio bene assaje* per altri il 1880 con *Funiculi funicolà*.

In quegli anni a Napoli nascevano case editrici e negozi specializzati per la diffusione di prodotti musicali (strumenti, spartiti ecc.) ad opera di figure ed imprese, quali Guglielmo Cottrau, Bernardo Girard, Francesco Azzolino o come la Calcografia Calì, i Fratelli Fabbricatore, i Fratelli Clausetti che nel-

l'insieme contribuirono all'affermarsi della canzone e a recuperare, elaborare, aggiornare e pubblicizzare un gran numero di brani tradizionali.

Vanno evidenziati, inoltre, i modi efficacissimi di propagazione della canzone napoletana attraverso l'organizzazione di feste tradizionali (vedi la Piedigrotta) e l'attività di un gran numero di interpreti, quali i cosiddetti "posteggiatori", musicisti vagabondi che suonavano le canzoni al chiuso o davanti alle stazioni della posta o lungo le vie della città, talvolta vendendo le "copielle", fogli contenenti testi e spartiti dei brani parzialmente modificati.

Carro allegorico della Fonotipia
Napoli, Piedigrotta.





A tali elementi si aggiunse – come vedremo – il contributo della fiorente attività delle case di produzione fonodiscografiche, a partire dai primi del Novecento. In questo senso non è casuale la presenza di un importante giacimento discografico di documenti di musica napoletana presso l'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi, il più grande archivio sonoro ed audiovisivo pubblico del nostro Paese.

Va detto – per inciso – che l'Istituto è legato particolarmente a Napoli non solo per il citato patrimonio, ma anche perché deve la sua prima idea costitutiva come Discoteca di Stato, nel 1924, ad un interprete e compositore napoletano, Rodolfo De Angelis e sempre da Napoli proviene il primo nucleo fondante, la Collezione degli strumenti di riproduzione del suono, acquistata, nel 1933, dai Fratelli Loreto.

Proprio la ricchezza e la varietà delle fonti documentarie, dischi, *macchine parlanti* unitamente ai beni librari e archivistici – che esamineremo successivamente – ci riconduce alla storia della canzone napoletana ed a quello che può essere riconosciuto – fuori da generiche letture – il suo segno caratteristico: la sua estrema complessità.

Annotava il M° De Simone:

“la canzone napoletana è un fenomeno estremamente complesso di cui è difficile definire i diversi livelli (colto, medio colto, semi colto, popolare, popolareggiante) ed isolarne le componenti per studiarne le interazioni, le simbiosi, le parodie, le ascese, le discese...”.

Fermo restando il livello della bellezza, della godibilità e dell'emozione che oggi come ieri ci affascina e ci conquista nell'ascoltare le melodie e i testi delle canzoni, in fase di studio e di analisi proprio la complessità del fenomeno ha dato origine a discussioni di quale fosse la *vera* canzone napoletana, quali i suoi inizi, i suoi tratti distintivi, quale la conclusione, quale il suo effettivo repertorio, quali i veri esponenti, quali gli imitatori ecc.

Ma è utile evidenziare fin d'ora che, quale che sia l'ottica di partenza, ogni definizione di canzone napoletana ha accettato il suo essere fenomeno composito, espressione artistica *nuova* (musica e testi), per un *nuovo* contesto della città, frutto di profondi mutamenti sociali, produttivi, economici e culturali. La canzone napoletana, tra Ottocento e Novecento, fu dunque la peculiare forma musicale di un mondo che cambiava, di una società rurale che si *inurbava*, a partire dagli inizi dell'800 e via via per tutta la Belle Epoque; una forma musicale innovativa,



Rodolfo De Angelis (Napoli, 27 febbraio 1893 – Milano, 3 aprile 1965).



fatta in gran parte *da e per* un pubblico borghese ma con ampie ramificazioni popolari che definirono nell'insieme una produzione artistico-musicale multiforme e di grande rilievo. Attraverso la Canzone furono narrati sentimenti, vicende amoro-se, storie, sullo sfondo di una Napoli capitale del Regno prima, e grande polo urbano postunitario poi, in evoluzione sotto la spinta, tra l'altro, di un profondo riassetto urbanistico e sociale, (pensiamo non a caso all'inaugurazione della Funiculare) con un diverso rapporto con l'entroterra ed una modificata dislocazione delle attività economiche nel suo stesso tessuto, compresi i molteplici luoghi dedicati allo spettacolo (piazze, caffè, teatri, cinema, stabilimenti balneari, ecc.) dove trovava linfa artistica e insieme diffusione la nascente *industria dello spettacolo* napoletano, nella quale operava – come ricordato – anche l'imprenditoria discografica.

Tali imprese con le loro produzioni rappresentarono, fin dagli inizi del secolo, uno degli indici concreti della costante crescita del fenomeno della canzone napoletana a livello nazionale, europeo ed anche oltre oceano.

Non è secondario evidenziare che Napoli non solo fu tra le prime città ad avere una casa fonodiscografica fin da 1908/9 (la Società Fonografica Napoletana poi Phonotype Record), la cui produzione fu subito considerevole, sia per cilindri che per dischi, ma di fatto fu anche territorio prescelto dalle grandi *major* del tempo come la tedesca Beka, la Favorite Record, la Gramophone/Victor (è del 14 aprile del 1896 un'incisione di *Funiculi Funiculà* da parte di Ferruccio Giannini!) o la Columbia, con produzioni rivolte ad un pubblico europeo e americano, fortemente legato alle comunità degli emigranti.

Sono indicativi i risultati dell'analisi di alcuni cataloghi storici tra il 1900-1917. Essi mostrano come il *genere* della canzone napoletana comparve fin dagli esordi della produzione fonodiscografica (e cioè a pochi anni dall'invenzione stessa di Edison del 1877) per affermarsi velocemente da sezione indistinta, molto spesso accomunata a quella della canzone di varietà o di altri generi dialettali e popolari, a vero e proprio campo autonomo e definito.

Lo studio dei cataloghi storici evidenzia infatti non solo la crescita costante del repertorio discografico della canzone napoletana ma anche una sua progressiva individuazione in termini di interpreti e autori fino a raggiungere uno spazio indipendente a partire dagli anni Dieci del secolo, come è facilmente constatabile nel catalogo Phonodisc Mondial nel 1911,



in quello Pathé del 1913 e nel catalogo Columbia del 1917. Ad eccezione della milanese Fonotipia, caso che meriterebbe un capitolo a parte, i cataloghi indicano una crescente affermazione della canzone napoletana che partendo da una percentuale media del 6% della produzione discografica dall'anno 1900 almeno fino al 1911, giunse fino al 10% circa negli anni attraversati dal primo conflitto mondiale.

Ma tale crescita si caratterizzò successivamente al periodo di esordio, alle soglie degli anni Dieci, composto da una produzione di incisioni centrate sul genere musicale partenopeo in modo indistinto.

Nel 1900, all'interno del catalogo Anglo-Italian Commerce Company, la canzone napoletana era ancora un settore marginale. Collocato verso la fine dell'opuscolo, dopo la lirica ma prima della musica per banda, comprendeva 51 titoli dei quali non era riportato né l'autore né l'interprete.

Tra le canzoni napoletane erano presenti titoli di recente composizione, canzoni, cioè, degli anni Novanta, insieme a vecchi successi quali *Santa Lucia* (1848) e *Funiculi funiculà* (1880).

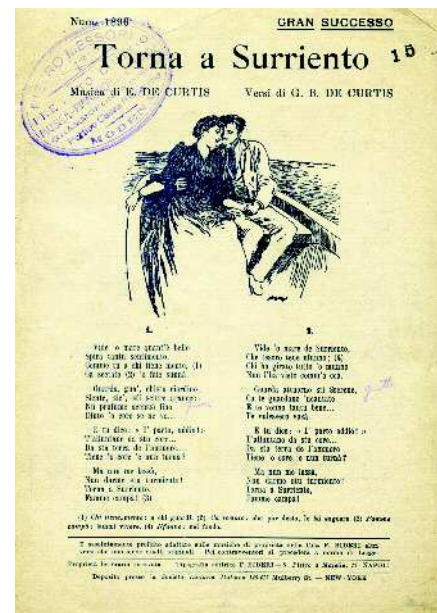
Già all'inizio del secolo la canzone napoletana, nel neonato mondo della riproduzione del suono, era settore comunque rilevante pur non godendo di particolare considerazione sia artistica che di mercato.

Ancora nel 1908-12 la produzione di cilindri Edison per il mercato italiano, così come emerge dal repertorio dei *Cilindri Edison Amberol - Serie italiana* (1908-1912), presentava una produzione molto limitata dal punto di vista quantitativo e circoscritta essenzialmente al 1909, anno nel quale vennero incisi 15 cilindri di canzoni e romanze provenienti dal repertorio della canzone napoletana.

Tra i titoli in catalogo figuravano gli autori più rappresentativi del genere, da Gambardella a Di Chiara, da Cannio a Di Capua, da Falvo a De Curtis e Capolongo¹.

Successivamente, per un breve periodo di transizione di tre-quattro anni, l'elemento comunicativo si spostò dal *genere* napoletano all'*interprete*, in special modo sul cantante, che assurse quindi al ruolo di indiscusso protagonista della produzione.

La consultazione di alcuni cataloghi discografici storici italiani rileva infatti che nel 1911 il catalogo *Phonodisc Mondial* di Milano, pur riproducendo la disposizione tipografica dei precedenti, introduceva un'importante novità riportando, per tutti i brani, sia gli autori che gli interpreti. Inoltre i brani di varietà e le scene comiche venivano distinti dalle 'Canzoni napoletane'



Copiella di 'Torna a Surriento'.

¹ Sono almeno 14 i titoli di canzoni napoletane composte da Giuseppe Capolongo (1877-1928) che ritroviamo nei cataloghi oggetto di questo studio. Tra le più note risultano senz'altro *Compagnò*, *Nuttata* e *sentimento*, *'O core* e *Catarina*, *Sturnellata napoletana*, *Suono* e *fantasia*, *Uocchie c'arragiate*.



che usufruirono così di un proprio settore e di accompagnamento orchestrale!

Molto presente era la produzione contemporanea e gli autori più noti². Gli interpreti, tra i quali spiccavano Florez, Paganini, Mimì Maggio e Diego Giannini, si occupano però esclusivamente di questo repertorio.

Il 1913 fu l'anno di un profondo mutamento: la produzione Pathé per il mercato italiano, ad esempio, collocò le 'Canzonette napoletane' in una posizione di riguardo rispetto agli altri generi musicali. I brani di 'Canzonette napoletane' furono infatti per la prima volta, organizzati per interprete.

All'interno del catalogo Pathé dello stesso anno la rappresentanza della canzone napoletana nell'insieme della produzione fonodiscografica attuava un considerevole salto di qualità sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo dove il ruolo dell'interprete divenne primario.

Un'ampia parte della produzione, che sfiorò le cento incisioni, fu totalmente organizzata in maniera alfabetica, secondo il nome dell'interprete.

A tale corposo blocco si aggiunse un secondo gruppo di incisioni, minore come quantità, organizzato secondo il titolo.

Tutti i cantanti ingaggiati per l'esecuzione del repertorio napoletano furono personalità di spicco, nomi quali Diego Giannini, Nina de Charny e Jole Baroni ai quali si aggiungono importanti interpreti del Varietà quali Rodolfo De Angelis, Bernardo Cantalamessa e Olimpia d'Avigny ed Ettore Petrolini.

Dal catalogo Pathé non risultava ancora quella 'contaminazione' tra gli interpreti che diverrà fenomeno assolutamente abituale già negli anni del primo conflitto mondiale, una sorta di *mobilità* degli interpreti, che vide cantanti lirici volgere sempre più la loro attenzione al repertorio della canzone partenopea. Sempre nel catalogo Pathé i cantanti erano classificati rigidamente secondo i generi da loro praticati e così gli esecutori delle 'Canzonette napoletane' che, nell'elenco posto alla fine dell'introduzione del catalogo, venivano definiti 'canzonettisti'.

Se il catalogo Pathé del 1913 sembrava segnare il confine tra due tendenze, aprendo la strada ad una consuetudine che accomunerà tutte le grandi marche europee ed internazionali, a partire dalla metà degli anni Dieci, la milanese Società Italiana di **Fonotipia**, confermando il ruolo di *apripista* nel mondo della fonoriproduzione, inserì nel 1911 un grande interprete della lirica, il tenore napoletano Fernando De Lucia (1860-1925), che incise un corposo repertorio di canzoni napoletane³.

² Tra i titoli più significativi troviamo: *Torna a Surriento* del 1902, *Comme facette mammeta e Palomma 'e notte* del 1906, *Tarantelluccia, Serenata a Surriento* e *Manella mia* del 1907, *L'arte d' 'o sole* e *A fussetella* del 1908 e, infine, *'A luntanza d' 'o surdato*, di Enrico Cannio, che ripropone il tema della malinconia del soldato che pensa all'innamorata, un *topos* che lui stesso riutilizzerà, di lì a pochi anni, nella celeberrima *'O surdato 'nnammurato*, composta nel 1915 in collaborazione con Aniello Califano.



Per la verità questo esperimento era stato avviato da De Lucia già due anni prima presso la Gramophone, azienda con la quale il tenore lavorava in esclusiva fin dal 1902.

Nel maggio del 1909, sempre all'interno del listino Gramophone, il grande cantante incise *'O sole mio* (Di Capua), *Carmela* (De Curtis), *Non mi guardate* (Gambardella), *'A Surrentina* (De Curtis) e *Luna Lù* (Ricciardi)⁴.

La Società Italiana di Fonotipia inserì, dunque, De Lucia nell'ambito della canzone napoletana e di varietà, settore che era caratterizzato dall'essere monopolio di pochi personaggi importanti del settore quali Bernardo Cantalamessa, Nicola Maldacea e Leopoldo Fregoli⁵ mentre i titoli delle canzoni propriamente napoletane si restringevano ad un numero limitato e di consolidato successo.

Nel cuore del primo conflitto mondiale la produzione fonodiscografica, e in particolare quella della canzone napoletana, non ebbe rallentamenti ed il listino di incisioni offerto, ad esempio, dal catalogo *La Voce del Padrone* del 1916 ne era un'evidente riprova.

Il catalogo era estremamente nutrito: il settore *'Canzoni, Stornelli, Canzonette napoletane, ecc.'*, oltre ad essere il terzo per volume di produzione, comprendeva ben 191 dischi interpretati da oltre 50 cantanti.

Seguendo una strada già tracciata dal catalogo Pathé di tre anni prima, la centralità dell'interprete divenne un fatto consolidato: il catalogo apriva con la sezione *'Celebrità'* che poneva l'interprete, come appunto l'intestazione faceva chiaramente intendere, al centro dell'interesse.

Il genere *canzone napoletana* venne così *nobilitato* e consolidato, manifestandosi attraverso la pratica della *contaminazione* degli interpreti: ben sette tra i cantanti presenti nel settore *'Celebrità'* inserirono tra le loro incisioni brani tratti dal repertorio partenopeo.

Tra questi figuravano grandi nomi della lirica quali i tenori Enrico Caruso e Fernando De Lucia o i baritoni Mattia Battistini e Titta Ruffo. Anche all'interno della teoria di cantanti che componevano la rosa di interpreti del settore era presente una discreta varietà di tipologie che va dai tradizionali *'posteggiatori'*, come i celeberrimi Figli di Ciro, fino alle voci tenorili di Oreste D'Ascoli e Gennaro Pasquariello, passando per importanti nomi del mondo del varietà, dello spettacolo e della canzone, quali Nina De Charny, Olimpia D'Avigny, Elvira Donnarumma, Armando Gill e Peppino Villani.

³ Di questa produzione è importante testimone il disco Fonotipia 92719-92720 contenente le canzoni *Palomma 'e notte* e *Luna lù* presente nel catalogo ICBSA (inv. 41588).

⁴ Anche se l'importanza della testimonianza del ruolo di De Lucia all'interno della Società italiana di Fonotipia rimane comunque indiscutibile, è giusto però ricordare che la stessa società, già nel 1907, affida a Ferruccio Corradetti e a Giuseppe Anselmi l'esecuzione di tre capolavori del repertorio partenopeo: *'O sole mio* (dischi Fonotipia 62260 xPh 2540 e 62284 xPh 2825), *Maria Mari* (disco Fonotipia 62261 xPh 2544) e *Scètate* (disco Fonotipia 62285 xPh 2826). Anche se in maniera sempre piuttosto contenuta, questa attenzione proseguirà con le incisioni del triennio 1908-1910. Sul ruolo di Corradetti cfr. M. Lopez, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'ICBSA*, in *'Accademie e Biblioteche d'Italia'*, 2016 pp.175-206, cfr. pp.185-186: «L'eccellente baritono Ferruccio Corradetti, cantante dalla lunghissima carriera discografica (incide fino al 1922) ed uno dei pionieri della voce registrata, è quindi probabilmente il primo grande nome che si dedica con una certa continuità a questo repertorio: già nel 1901 interpreta, per la Gramophone, cinque capolavori del repertorio partenopeo: *'O sole mio* (Di Capua), *Santa Lucia*, *Maria Mari* (Di Capua), *Occhi di fata* (Denza), *'E spingole francesi'*».

⁵ Dei 108 brani incisi tra gli anni 1906-1910 che potremmo far rientrare in maniera un po' generica nel settore della musica napoletana e di Varietà, quasi la metà (46) sono interpretati da Berardo Cantalamessa. Gli altri interpreti coinvolti, oltre ai citati Nicola Maldacea e Leopoldo Fregoli, sono Ferruccio Corradetti, che incide nel 1906 e nel 1907, Elisa Petti (*Occhi turchini*, 1906), Giovanni Zenatello (*Vieni*, 1907), Giuseppe Anselmi, Amelia Karola, Pasquale Amato e Giuseppe Bellantoni. Interessante è il fenomeno del coinvolgimento della banda della Regia Marina Italiana che esegue, oltre a titoli famosi, diversi adattamenti di brani noti o *poutpourri* dal sapore esotico e popolare (*O sole mio*, *Funiculi funiculà*, *Poutpourri neapolitanischer Melodien*).



A conferma del successo oramai ottenuto dal repertorio partenopeo nel mondo della fonoriproduzione, il catalogo *Columbia* del 1917 rappresentò una particolarità sia per la destinazione d'uso che per il contenuto della produzione: le 290 'Canzonette napoletane' furono interamente elencate sotto il nome dell'interprete, al quale venne aggiunto anche il nome dell'autore del brano musicale

Abbiamo esaminato solo alcuni esempi a testimonianza di come ed in quale misura la produzione fonodiscografica accompagnò la crescita della canzone napoletana rappresentandone, in fondo, un indice di crescita, quasi un naturale derivato e in continua espansione, che portava il fenomeno ben oltre la sfera territoriale di Napoli.

Esaurita la spinta propulsiva della Belle Epoque, anche nel periodo tra le due guerre (anni 1918/1940) la canzone si sviluppò costantemente, forte dei grandi momenti di diffusione e produzione quali la citata Piedigrotta, con la relativa editoria nonché con la seconda generazione di autori (Bovio, Mario, Murolo padre) e di interpreti, tra i quali i posteggiatori continuarono a svolgere il ruolo di diffusori del repertorio di canzoni diremmo *borghese* verso gli strati più popolari.

Nel passaggio epocale tra gli anni '50 e '60 la canzone napoletana venne integrata con la musica leggera (forse salvandosi per i testi utilizzati e per il repertorio proletario della malavita e della sceneggiata).

La scena, più che da una produzione originale, allora sempre più olografica, venne dominata dalla reinterpretazione *in stile napoletano* e dalla fusione con altri ritmi: si pensi a Renato Carosone, che mescolava melodie con strumentazioni proprie del jazz contribuendo così ancor di più all'esportazione in America della canzone napoletana. Altri contributi furono quelli di Aurelio Fierro, vincitore di cinque Festival di Napoli, che ottenne molto successo con *'A pizza e Guaglione*.

Tra i rappresentanti della canzone melodica, vanno ricordati interpreti di grande rilievo artistico quali Sergio Bruni, Mario Abbate, Mario Merola, Maria Paris, Mario Trevi, Franco Ricci, Giacomo Rondinella, Nunzio Gallo, che arricchirono il repertorio napoletano della seconda metà del '900, portando al successo brani come *Malafemmena*, *Indifferentemente*, *Vierno*, *Luna Rossa*, e re incidendo brani del cosiddetto repertorio classico della prima metà del '900.

Oggi, nell'era digitale, la canzone napoletana è attiva e viva anche se spesso caratterizzata da discusse, e discutibili, pro-



paggini artistiche e non di rado modellata sui canoni musicali di maggior consumo.

Ma di contro, come per gli inizi, essa si conferma specchio, *narrazione*, della difficile contemporaneità della città e della sua società.

Parlare di canzone napoletana significa dunque riferirsi ad un fenomeno complesso e per di più *in movimento*, non musealizzato, solo schematicamente ascrivibile ad una scansione temporale o alla suddivisione della produzione per sottogeneri quali, ad esempio, canzoni liriche (repertorio classico), umoristiche (teatro di varietà), drammatiche (le cosiddette canzoni di giacca).

È indubbio che attività di ricerca, di scavo, di organizzazione e di valorizzazione sono possibili oggi attraverso i vasti patrimoni cioè all'interno di quell'importante serie di raccolte archivistiche, bibliotecarie discografiche diffuse in maniera disomogenea su tutto il territorio nazionale.

Accanto a istituzioni pubbliche, che comprendono istituti del MiBACT (ad esempio le Biblioteche Nazionale e Universitaria di Napoli) e del MIUR (basti pensare alle raccolte possedute dal Conservatorio di San Pietro a Majella) esiste una galassia di associazioni, enti e privati collezionisti che, in modo spesso sommerso, compongono nel loro insieme una massa critica di assoluto rilievo.

Tra i più significativi giacimenti storici (quelli per intenderci che vanno dalla seconda metà dell'800 fino al 1940/50) vanno citati in particolare la **Biblioteca Lucchesi Palli** - sezione della Nazionale di Napoli - dedicata alle arti dello spettacolo, che fu per un trentennio diretta da Salvatore Di Giacomo e che conserva un ricco fondo di testi e spartiti di canzoni napoletane pubblicati tra il 1850 e il 1960.

I titoli censiti di tale collezione consentono di percorrere un itinerario storico, musicale ed editoriale, dalle pubblicazioni ottocentesche di Cottrau e Girardo, nell'ambito della festa della Piedigrotta, che divennero la ribalta ufficiale della canzone napoletana, i prodotti dell'editoria musicale quali i fascicoli con le nuove composizioni o fogli volanti usati dalle fasce popolari fino ai socialmente più alti album da salotto.

Erano realizzazioni, giova ricordarlo, dalla veste editoriale spesso ricca e ricercata nella grafica (le illustrazioni erano affidate ad artisti di fama come Scoppetta e Migliaro) e nei testi, opera di firme illustri come Di Giacomo, Serao, Russo.

Tutta la storia della canzone napoletana, e dei suoi grandi



autori – da Di Giacomo a Di Capua, Russo, Bovio (solo per citare alcuni nomi) – passa attraverso queste pagine.

Di tale materiale è stata attuata un'opera di digitalizzazione integrale che ha riguardato complessivamente più di 2500 documenti tra spartiti, testi, fascicoli delle "Piedigrotte" e miscellanee.

Nell'ambito del settore bibliotecario va citato anche il **Legato Imbriani** della Biblioteca Universitaria di Napoli riferito a pubblicazioni editoriali, libretti e fogli popolari.

Tale materiale fu il frutto di indagini, concentrate sulla ricerca di brevi novelle popolari, testimonianze stampate di racconti spesso tramandati per tradizione orale, canzoni patriottiche pre e post unitarie, canzoni popolari, alcune con spartiti, canti garibaldini con tutte le varianti delle strofe inserite di volta in volta, vite di santi e operette di argomento religioso, contrasti amorosi, tutti di area meridionalistica.

Infine va aggiunto il patrimonio dell'**Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi**, la più grande collezione pubblica di settore, con oltre 450.000 supporti, per centinaia di migliaia di brani, con almeno 200.000 dischi a 78 giri in cui sono comprese le pubblicazioni discografiche storiche della canzone napoletana che assommano a circa 10.000 brani suddivisi in cilindri, dischi a 78 giri, a 33 giri, 45 giri e CD.

Patrimoni sono presenti, in modo episodico, anche in altre biblioteche ma i casi citati rappresentano in modo emblematico la parte più importante del posseduto sulla canzone napoletana.

Attualmente non esiste un vero collegamento tematico organico tra tali patrimoni, capace di ruotare intorno ad una proposta culturale sulla canzone napoletana condivisa dai soggetti diversi. La discussione, più volte sollecitata, è centrata sempre intorno alle possibili modalità di riproposizione e di fruizione da parte del pubblico di trascrizioni in digitale secondo modalità aggiornate ed amichevoli.

In questo senso, bisogna constatare che le esigenze espresse dai fruitori sono profondamente mutate; in termini concettuali, superati i confini dell'accesso e dell'informazione relativi al patrimonio - aspetti ormai dati per scontati - oggi l'esigenza è di favorire la *navigazione* nei contenuti.

In altri termini, non è sufficiente garantire l'accesso e la fruizione al patrimonio con strumenti rivolti a fasce di utenza più o meno esperte, sia pur con l'applicazione di rigorosi criteri di catalogazione, di soggettazione, di spoglio ecc..



È invece necessario riproporre – fermi restando i criteri di scientificità – i patrimoni documentari, in termini tematici, semantici, con percorsi ed itinerari culturali guidati ed orientati, che ne rendano possibile la fruizione sfruttando la pluralità di canali distributivi dell'informazione (dal pc, al tablet o via phone).

La necessità di studiare nuovi approcci di valorizzazione assume particolare evidenza proprio nel caso dei giacimenti culturali della canzone napoletana, rivolti non solo ad esperti ma ad un più ampio bacino di pubblico, presente a livello territoriale (con la variegata composizione del pubblico napoletano) ma anche a livello nazionale ed estero.

È evidente che affrontare in forme aggiornate iniziative di valorizzazione sulla canzone napoletana implichi non solo un'alargata collaborazione tra soggetti detentori di patrimoni, pubblici e privati, ma anche la partecipazione di esperti nel rispetto di tutte le interpretazioni, verso una condivisione di criteri ed obiettivi, di programmi e professionalità e, non da ultimo, per la parte pubblica, di oneri finanziari, poiché strumenti di valorizzazione, come ad esempio un portale, devono essere permanenti nel tempo, aggiornati ed aggiornabili, capaci di ricevere ed elaborare quanto viene realizzato in termini di prodotti editoriali e musicali, di attività didattiche e formative, di gestione integrata di patrimoni.

Last but not least, ferma restando la complessità del fenomeno, affrontare un progetto di valorizzazione relativo alla canzone napoletana significa definire strumenti con caratteristiche e criteri interpretativi adeguati e quindi riferiti al fatto che tale fenomeno è difficilmente arginabile o limitabile, riunendo in sé, come abbiamo visto, fattori culturali e sociali, e quindi artistici e storici (pensiamo alla pre-canzone napoletana dal '600 all'800) frutto di relazioni geografiche, economiche e direi antropologiche.

Ma soprattutto non è solo passato e /o patrimonio, ma è attività artistica in atto sia pur con traiettorie diverse.

I suoi retaggi storici, classici, le varie tappe della sua narrazione, forse inconsapevolmente, rivivono e si sviluppano nel presente, non solo nelle iniziative di ricostruzione, nelle collezioni, nei corsi sulle tecniche, in ambito musicale, letterario, interpretativo, negli studi storici ma anche, volenti o nolenti, nelle sue attuali reinterpretazioni di più o meno alta qualità.

Così, dentro o fuori dai canoni, la canzone napoletana è, esiste, non sopravvive, non è solo patrimonio di illustri memorie e come tale non deve essere musealizzata.



Certamente registra un *cambio scena*, un mutamento di palcoscenico che, come il mondo, è profondamente mutato.

È necessario includere queste realtà presenti, intercettarne gli snodi artistici e a nostra volta agire su di esse promuovendo la diffusione e la promozione di iniziative e di strumenti didattico-formativi per le nuove elaborazioni.

Dobbiamo dunque chiederci *come e dove* concentrare la nostra attenzione e i nostri obiettivi.

Soprattutto come utilizzare il digitale in favore della realtà della canzone napoletana in senso attivo, produttivo e non solo elencativo di prodotti; insomma con quali indirizzi, obiettivi, criteri, strumenti e azioni affrontare la questione.

Il digitale è uno strumento e non un fine; è tecnologia capace di far interagire una pluralità di elementi e di ambiti: sonoro, video, immagini, foto, documentari, dirette ed eventi.

Se l'obiettivo è evitare stereotipi nazional-popolari, esso deve comprendere anche la rinuncia all'esposizione di patrimoni senza connessioni con il presente.

Penso sia utile porsi delle indicazioni di fondo: mettere a fattor comune competenze, conoscenze, pratiche, studi dei testi e degli stilemi (ad es. da un punto di vista tecnico e letterario) e farne oggetto di studio e di didattica, per connetterli alla realtà d'oggi, "circuitando" in rete materiali documentari in chiave attiva, comprendendo gli aggiornamenti e la registrazione di eventi, fino alla creazione di attività artistiche in rete.

Per capirci, non pensare tanto ad un *portale*, chiuso in sé, ma piuttosto ad una *piattaforma* con forti caratteristiche didattico formative, interagenti ed interattive, in grado di erogare documentazioni e notizie, patrimoni storico-documentari, itinerari ragionati e guidati, interventi di esperti e *testimonial* capaci di intersezioni con l'arte, la letteratura e di illustrare le tecniche applicate ai testi.

Infine prevedere la registrazione di tutte quelle iniziative artistiche che *da attività*, appunto, *divengano patrimonio* e quindi concerti, interviste, lezioni, campagne di rilevazione di memoria storica dedicate non solo agli interpreti ma anche alle professioni (tecnici di studio, musicisti, produttori ecc.).

Solo così non si interromperà la *narrazione* della canzone napoletana portando nell'oggi la memoria di ieri.

Nel 2009, in occasione del convegno internazionale dell'IFLA, cioè di quell'organismo che raccoglie le biblioteche e le asso-




ciazioni bibliotecarie di tutto il mondo di fronte al problema di provvedere ad un dono per gli oltre 5000 convegnisti che rappresentasse l'Italia, l'Istituto decise di realizzare un'antologia della canzone napoletana (di tipo storico) tratta dal nostro patrimonio.

Le 10.000 copie andarono a ruba ed ancor oggi ci vengono richieste copie.

L'IFLA ha dimostrato che la canzone napoletana è già sentita come un patrimonio internazionale, vero esempio di *cultural heritage* (ne ha le caratteristiche), è *già* patrimonio dell'umanità; il suo pubblico non è solo italiano o napoletano ma in termini numerici è molto più numeroso fuori dai nostri confini come dimostrano peraltro le collezioni di istituzioni prestigiose quali la Library of Congress, la British library o la Bibliothèque Nationale de France.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI, GLI ISTITUTI CULTURALI E IL DIRITTO D'AUTORE
ISTITUTO CENTRALE PER I BENI SONORI ED AUDIOVISIVI



La Canzone Napoletana
le voci degli anni '30

World Library and Information Congress: 75th IFLA
General Conference and Assembly
"Libraries create futures: Building on cultural heritage"
23-27 August 2009, Milan, Italy