

'O dialètt' r”o bblùs.
*Per un'analisi linguistica
delle canzoni di Pino Daniele*

di Francesco Avolio*

Si racconta che l’etnomusicologo ed etnologo Diego Carpitella, qualche tempo prima della sua scomparsa, piuttosto prematura (morì infatti nel 1990, all’età di 66 anni), guardasse e riguardasse alla moviola gli sketch di Massimo Troisi, impressionato dalla straordinaria aderenza dei gesti e della mimica di quest’ultimo al repertorio cinesico tradizionale della sua zona di origine. L’attore napoletano, quindi – benché ancora molto giovane e considerato, a ragione, con il gruppo della *Smorfia*, un innovatore nel panorama piuttosto asfittico del cabaret e del teatro brillante di quel periodo –, appariva invece, all’occhio esperto degli antropologi, come il depositario di un intero patrimonio culturale.

Oggi che anche Pino Daniele, purtroppo, non c’è più (e la sua improvvisa dipartita, vent’anni dopo quella del suo amico Massimo, trasforma quasi di colpo la “nuova” Napoli musicale e teatrale degli anni Settanta e Ottanta in una fotografia ingiallita), è però possibile compiere nei suoi confronti, sul piano della lingua, un’operazione non molto diversa da quella compiuta da Carpitella con Troisi su quello della gestualità.

Più esattamente – avendo avuto fra l’altro la ventura di crescere in contesti linguisticamente molto simili –, cercherò di mostrare nei prossimi paragrafi come sia possibile impostare l’analisi di alcune delle sue più note canzoni dal punto di vista dialettologico, ben sapendo che una trattazione più adeguata e approfondita, che resta ancora da fare, avrà bisogno di tempi e spazi diversi. Prima, però, è doverosa una breve premessa: se molto, moltissimo è stato detto, dal 1976 ad oggi, su di Lui, il suo rapporto con la città natale, la nascita del nuovo “sound”

partenopeo e quindi di una rinnovata immagine di Napoli, lontana da stereotipi già allora logori ecc.¹, molto poco si sa sul tipo di dialetto che ha scritto e cantato in tantissimi brani e sul ruolo che esso ha in rapporto alla musica, come del resto poco è stato fatto, più in generale, per quanto riguarda l'analisi delle forme di plurilinguismo contenute nei testi dei cantautori italiani degli ultimi decenni². Neppure ampi, recenti studi linguistici su Napoli e la Campania nel Novecento danno spazio al tema, il che potrebbe a tutta prima stupire, visto che ad altri personaggi, provenienti dal mondo della letteratura e magari non proprio dotati della stessa rilevanza mediatica, è stata comunque prestata,

¹ Ecco un esempio, scelto tra quelli rilanciati un po' ovunque sulla rete dopo la sua improvvisa scomparsa: «Il nero a metà, l'americano della nuova Napoli che sognava di veder passare la "nuttata", il mascalzone latino, il Lazzaro felice, l'uomo in blues, il musicante on the road, il neomadrigalista, cantautore che negli anni in cui dominava il messaggio non mise mai in secondo piano la musica, pur avendo cose da dire, e che cose». Anche un critico di grande esperienza come Gino Castaldo, recensendo l'ultimo album dell'artista, *Nero a metà live*, contenente l'ultimo concerto dal vivo, si esprime in termini simili, quasi entusiastici: «Riduttivo perfino chiamarlo cantautore. In realtà la sua vocazione era quella di una costante esaltazione della musica [...], dell'invenzione di quel blues napoletano pieno di struggente malinconia ma anche di vita, di passione, di bellezza [...], in bilico tra due mondi [...], napoletanissima e internazionale allo stesso tempo» (*Pino Daniele Nero a metà – il grande blues napoletano*, in *"la Repubblica"*, martedì 9 giugno 2015, p. 55). Francesco Festa sottolinea invece, non a torto, in un articolo intitolato, significativamente, *Neapolitan Power: la potenza plebea della musica*, che «il *Neapolitan Power*, nel suo piccolo, è stato l'affermazione di una diversità di linguaggi, di un'alterità di immaginari, a dispetto delle immagini stereotipate, per dare nuovo significato alla propria identità e alle identità subalterne» (in *"Alfabeta2"*, 25 gennaio 2015, disponibile in <http://www.eurononomade.info/?p=4085>).

² Tra le poche eccezioni, meritano di essere ricordati lo studio di A. Scholz, *Neostandard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, il recente volume di Roberto Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Aracne, Roma 2013, che si occupa prevalentemente della Sicilia, e l'articolo, della stesso Sottile e di G. Paternostro, *L'italiano cantato tra modulazione diafasica, tradizione canzonettistica e accesso alla variabilità*, in Atti del XIII Congresso della SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), su CD e anche all'indirizzo [https://www.academia.edu/8707161/Litaliano_cantato_tra_modulazione_diafasica_tradizione_canzonettistica_e_accesso_alla_variabilit%C3%A0_in_Atti_del_XIII_Congresso_della_SILFI_presentati_in_CD_Palermo_22-24_settembre_2014_](https://www.academia.edu/8707161/Litaliano_cantato_tra_modulazione_diafasica_tradizione_canzonettistica_e_accesso_alla_variabilit%C3%A0_in_Atti_del_XIII_Congresso_della_SILFI_presentati_in_CD_Palermo_22-24_settembre_2014_.). Sempre sulla Sicilia, si segnala anche il saggio di M. Burgio, *Varietà di codici e finalità espressive nei testi dei cantautori siciliani*, in *"In Verbis"*, I, 2014, pp. 23-40.

non a torto, una certa attenzione³. Naturalmente non si può escludere che esistano sull’argomento tesi di laurea o di dottorato, o altri lavori pubblicati o rimasti inediti: ogni segnalazione in proposito sarà quindi la benvenuta.

1. Comunque sia, ai fini del nostro discorso – cioè cercare di capire meglio caratteri, ruoli e funzioni del dialetto usato da Pino Daniele – è importante innanzitutto precisare il luogo dove l’artista è nato e ha trascorso gli anni dell’infanzia e della giovinezza: siamo infatti non solo a Napoli, non solo nel suo centro storico, ma in una delle zone più antiche di quest’ultimo, il quartiere Porto, un intrico di stradine e di vicoli stretti e bui, benché a pochi passi da luoghi molto noti come il chiostro maiolicato della chiesa di Santa Chiara o le varie università (via Mezzocannone). In un sottoscala di una di queste stradine, via Francesco Saverio Gargiulo, già vico Foglie a Santa Chiara, il cantante nacque il 19 marzo 1955 (per l’appunto il giorno di San Giuseppe); qualche anno più tardi si trasferì in casa di due zie che godevano di una condizione economica più agiata e che abitavano poco distante, in Largo Santa Maria La Nova (zona Monteoliveto), che però si trova già nel contiguo quartiere San Giuseppe⁴.

³ Si tratta di Giuseppe Montesano, Antonio Franchini, Domenico Starnone e Valeria Parrella, il cui rapporto con il dialetto è stato preso in esame da Patricia Bianchi in Id., *La funzione del dialetto nella narrativa di autori campani contemporanei*, in N. De Blasi, C. Marcato (a cura di), *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Liguori, Napoli 2006, pp. 267-79. Su Daniele mi pare che non sia stato scritto nulla nemmeno nel volume “gemello” *Lo spazio del dialetto in città*, a cura di Nicola De Blasi e Carla Marcato, Liguori, Napoli 2006, né in altri lavori dello stesso De Blasi. D’altro canto, una parola napoletana usata anche da Daniele, e cioè *appocundria*, pronunciata *appucundrià* ‘malinconia, avvilimento’, è entrata ultimamente perfino nel *Portale della lingua italiana* della Treccani, con una non lunga voce a firma di Silverio Novelli, dedicata anche al rapporto lingua-dialetto in Italia e all’uso di entrambi da parte del nostro artista (http://www.treccani.it/lingua_italiana/articoli/parole/Daniele.html). Qualche accenno al plurilinguismo di Daniele, comunque, lo si trova ora nel recentissimo manuale di M. Palermo, *Linguistica italiana*, il Mulino, Bologna 2015, p. 246.

⁴ Cfr. S. Coccoluto, *Pino Daniele. Una storia di blues, libertà e sentimento*, Imprimatur, Reggio Emilia 2015 (e-book). Per una bizzarria del caso, è questo anche il quartiere dell’informatore napoletano dell’AIS, un portinaio (cioè *nu ’uardapòrtə*) di 62 anni con cui Gerhard Rohlfs svolse l’inchiesta per il P. 721 (Napoli) dal 31 ottobre al 3 novembre 1924. Le risposte da lui fornite rispecchiano spesso l’uso reale e sono a volte più attendibili sul piano fonomorfologico e sintattico che non su quello lessicale. Rohlfs scrive infatti che era «esposto all’influsso della lingua scritta», come del resto, a suo parere, molte altre persone da lui intervistate in diverse

Da ragazzo, dunque, Daniele si divideva tra Santa Maria La Nova e via San Giovanni Maggiore Pignatelli, vicinissima al vico Foglie, girovagando in una delle aree più vivaci e caratteristiche del centro antico di Napoli, contigua ad alcune delle maggiori emergenze monumentali cittadine e al margine meridionale del nucleo di origine greco-romana⁵, proprio lì dove cominciava l'espansione di epoca angioina verso il mare: questo l'ambiente – compatto, omogeneo e anche piuttosto ristretto – nel quale crebbe e si formò, anche linguisticamente; in sostanza un grosso paese, più che una città⁶. Quando poi – dopo alcune interessanti esperienze al seguito di personaggi come Jenny Sorrenti (sorella di Alan), Gianni Nazzaro e Bobby Solo – iniziò la carriera di musicista e cantautore, la scelta del “suo” dialetto apparve come del tutto naturale, e non soltanto nell’album d’esordio, *Terra mia* (1977, che comprende le famosissime *Napule è, ’Na tazzulella ’e cafè, Fortu-*

località. Cfr. K. Jaberg, J. Jud, *AIS – Atlante linguistico e etnografico dell’Italia e della Svizzera meridionale*, ed. it. a cura di G. Sanga, Unicopli, Milano 1987, vol. I, p. 150. L’AIS, cioè, lo *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (1928-40), 8 voll., Zofingen, Ringer, è oggi, grazie al benemerito lavoro dell’ing. Graziano Tisato, dell’ISTC di Padova, integralmente disponibile on line, in <http://www3.pd.istc.cnr.it/navigais-web/>.

⁵ Il quale – come osserva Nicola De Blasi (*Storia linguistica di Napoli*, Carocci, Roma 2012, p. 116) – oltre a conservare «il tracciato dei cardini e dei decumani, è anche un luogo di conservazione linguistica e di continuità abitativa». Alla fine di settembre del 2015 la giunta comunale di Napoli ha intitolato a Pino Daniele il vicoletto Donnalbina, proprio a pochi passi dalla sua casa natale, nel quartiere San Giuseppe. Prenderanno invece il nome di Massimo Troisi, su proposta di un comitato di cittadini, le scale tra via Crispi e piazza Roffredo Beneventano (quartiere Chiaia), cioè quelle dove è stata girata una delle scene più celebri del film *Scusate il ritardo* (1983).

⁶ Così Pino Daniele stesso rievocava l’ambiente dove ha trascorso la sua infanzia: «Ricordo molto bene il “basso” di Via Gargiulo, i nonni che l’abitavano, i parenti che lo riempivano, uomini e donne del vicolo, piccolo e stretto di notte, mentre di giorno quasi si allargava, si estendeva, per la vita vivace che prendeva forma sui basoli di pietra vulcanica: là c’era la bottega del salumiere, da dove usciva un odore sensuale di “buattone”, conserva di pomodoro venduta sfusa; nel portone, il falegname, don Vittorio ’o casciaro, che segava e martellava tutto il giorno; un po’ più in qua, la casa più temuta, quella del prestasoldi, l’usuraio del quartiere, quasi invisibile nel buio della sua casa a pianterreno. E poi vecchiette sempre sedute con lo scialle sulle spalle, ragazzi che correvano avanti e indietro, strillando come le rondini sui cornicioni dei palazzi» (il passo è citato in M. Russano, *Nero a metà. Pino Daniele – Storia di una straordinaria rivoluzione blues*, Rizzoli, Milano 2015, II ed., pp. 11-2, e si trova in Pino Daniele, *Storie e poesie di un mascalzone latino*, Tullio Pironti, Napoli 1994, p. 10).

nato, Che calore e altre), in cui il legame con le sonorità della musica popolare napoletana è ancora molto forte, ma anche in quelli successivi (*Pino Daniele*, 1979, *Nero a metà*, 1980, a cui si deve la sua consacrazione sul piano nazionale, e *Vai mo'*, 1981), nei quali avrebbe appunto iniziato quel percorso che – grazie anche all'incontro con diversi strumentisti, *in primis* James Senese e il gruppo *Napoli centrale*⁷ – lo portò a contaminare la tradizione partenopea innanzitutto con il blues, poi con il jazz e il rock, tutti reinterpretati in modo molto originale e creativo, fino a dar vita, appunto, a un nuovo stile da lui stesso ribattezzato, nel 1982, *Tarumbò*, come l'omonima canzone, cioè un mix di tarantella e blues, diventati l'emblema delle varie culture entrate in gioco⁸.

2. Sul piano linguistico, anzi, questa serie di innesti tra correnti musicali diverse ebbe come conseguenza la nascita piuttosto rapida di una sorta di *mélange* che combinava napoletano, anglo-americano e italiano, secondo proporzioni e miscele spesso diverse in ogni singolo pezzo⁹. Schematizzando un po', possiamo distinguere tra:

- a) canzoni con testo monolingue napoletano, che non sono solo le più vecchie, tra cui *Napule è, Bella 'mbriana*, dall'album omonimo (1982), *Lassa che vene*, in *Musicante* (1984), *Ammore scumbinato*, in *Mascalzone latino* (1989) e molte altre;
- b) canzoni con testo italiano, ad esempio *Anna verrà*, in *Mascalzone latino*, *Quando*, in *Sotto 'o sole* (1991), *Amore senza fine*, in *Yes I know my way* (1998) ecc.;
- c) canzoni bilingui napoletano-italiane, come *Ma che ho*, in *Vai mo'*, oppure *Schizzechea*, in *Schizzechea with love* (1988) ecc.;

⁷ Ma anche Mario Musella, “figlio della guerra” come Senese (il padre era infatti non un soldato di colore, ma un americano pellerossa), scomparso nel 1979 a soli 34 anni per una cirrosi epatica, e a cui Daniele dedicherà proprio *Nero a metà*.

⁸ I vecchi napoletani, ancora freschi del ricordo del *Festival di Napoli* (interrotto dopo un ventennio nel 1971, e la cui soppressione potrebbe ben simboleggiare la fine di una certa fase della storia cittadina nel dopoguerra), guardavano però a queste inedite e ardite sperimentazioni con un misto di stupore e di repulsione, quasi fossero un ulteriore segno di quella decadenza che la città e il suo territorio stavano già vivendo in pieno. Pino Daniele, comunque, negli anni a venire avrebbe felicemente praticato i generi e gli stili musicali più diversi, compresi quelli vicini alla tradizione napoletana “classica”.

⁹ In questo, un precedente noto e significativo può essere individuato in Renato Carosone (1920-2001); rispetto ad esso, però, come vedremo, Pino Daniele si regolerà, anche sul piano del dialetto, in modo abbastanza diverso.

- d) canzoni bilingui napoletano-americane, tra le quali *Tarumbò*, in *Bella 'mbriana*, *Oi né*, in *Musicante* – dove però è in americano un solo verso, come del resto in *Yes I know my way*, nell'album *Vai mo'* – o *Ferryboat*, nell'album omonimo (1985), nella quale, invece, il numero dei versi in americano raggiunge quello dei versi napoletani;
- e) canzoni plurilingui, cioè trilingui napoletano-italiano-americane, con accentuazione di una o dell'altra componente idiomatica: innanzitutto *I say I' sto cca'*, in *Nero a metà* (anche se per la verità qui l'unico sintagma americano è proprio *I say*), e poi *Keep on movin'*, in *Musicante*, e altri ancora.

Inutile dire che, sia nel gruppo bilingue napoletano-italiano che in quello plurilingue, sono numerosissimi i casi di *code-switching* e perfino di *code-mixing* dialetto-lingua o viceversa¹⁰.

3. Se vogliamo ora soffermarci sul ruolo e le caratteristiche del dialetto di Pino Daniele in ognuno di questi gruppi di testi, possiamo secondo me individuare almeno quattro elementi o dati di rilievo.

3.1. Il primo è che la natura del dialetto non cambia poi molto tra una canzone e l'altra: non ci sono, cioè, come vedremo, sostanziali differenze tra il napoletano delle canzoni “monolingui” e quello dei brani bilingui o plurilingui. In queste ultime, anzi, esso può rivelarsi perfino più difficilmente comprensibile.

3.2. Non di rado, infatti (secondo dato), questo dialetto può essere qualificato come “arcaico”, o meglio – per sgombrare subito il campo da possibili equivoci – particolarmente stretto, conservativo, sostanzialmente quello che lui stesso ha udito e parlato da bambino, negli anni Cinquanta e Sessanta, tra i vicoli del suo quartiere. Se sono rari i casi di dialettalità “annacquata”, cioè tendente verso il dialetto borghese italianizzato (predominante, ad esempio, in *Carosone*) o verso l’italiano regionale (il cambio di codice, infatti, non si trasforma quasi mai in una vera e propria interferenza), presso che del tutto assenti sono le varianti riconducibili alla tradizione letteraria e alla canzone napoletana “classica”, anche nei brani che più esplicitamente si rifanno a quest’ultima, come *Lassa che vene* (che addirittura risente dell’impianto melodico delle antiche villanelle) o *Lazzari felici*, entrambe in *Musicante*, 1984, con la limitata eccezione di alcune riproposte e di

¹⁰ Due esempi da *I say I' sto cca'* (in corsivo il dialetto): 1. *i' mò* però toccando quello che non ho (*code-mixing*); 2. *mò sènt'* *a' uèrr* il resto non lo so (*code-switching*).

nuovi arrangiamenti effettuati a distanza di tempo dalle prime incisioni, compresi quelli della celeberrima *Napule* è, come vedremo tra poco (PAR. 3.2.2.).

3.2.1. Per illustrare tale “arcaicità” o conservatività linguistica, basta pescare quasi a caso. Proprio *Lassa che vene* mostra, ad esempio, una ricca serie di fenomeni tipici del napoletano, tutti pienamente vitali in Daniele e anche in diversi quartieri e ambienti della città (e di un territorio più o meno vasto, a seconda dei casi). Ecco una parte del testo:

*alluccàmmə chə ppassə viérnə
passa viérnə sènza parlà
pə cchi è ggbiutə sèmpə fujènnə
primm' o ròppə s'adda 'ncuntrà [...]
Ah, lassə chə bbènə
pass' ambrèssə tuttə 'sti ssérə
e currìmmə luntanə
ašpàttannə rimanə*
(*Lassa che vene*, 1984).

Trad.: gridiamo che l'inverno passa / passa l'inverno senza parlare / per chi è andato sempre di corsa / prima o poi si dovrà incontrare / lascia che venga / passa presto tutte queste sere / e corriamo lontano / aspettando domani.

Tra i tratti linguistici più vistosi, segnaliamo¹¹:

1. il dittongamento metafonetico in *viérnə* ‘inverno’;
2. la metafonesi delle medio-alte in *currìmmə* ‘corriamo’;
3. il betacismo “forte” in *lassə chə bbènə* ‘lascia che venga’ (con *bb-* dopo il raddoppiamento provocato da *chə*, che peraltro dà luogo a una pronuncia piuttosto diversa dalla grafia del titolo): Daniele mostra di applicare piuttosto spesso questa regola (cfr. il noto *ma chə bbuó?* ‘ma che vuoi?’, dopo diversi *ma chə vvúó?*, alla fine di *A testa in giù*), con non molte eccezioni, in cui si ha (*v*)*v-* (vedi sotto); da tempo infatti, l'esito in *bb-*, benché ancora comune (e, com'è noto ai linguisti, particolarmente antico), è ritenuto spesso di tipo plebeo, e quindi da evitare, soprattutto nelle canzoni;

¹¹ Per non appesantire troppo il testo con continui richiami ai numerosi saggi e studi riguardanti ognuno dei fenomeni presi in esame, si rimanda, per un'analisi complessiva, a N. De Blasi, *Profilo linguistico della Campania*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 20-44, e, più in generale, alla sintesi contenuta in F. Avolio, *Lingue e dialetti d'Italia*, Carocci, Roma 2009, pp. 51-4 e 72-3 (con relativa bibliografia alle pp. 119-26), mentre per alcuni tratti specifici, meritevoli di una più attenta discussione, saranno predisposte apposite note di approfondimento.

4. il rotacismo di *d*- in *ròppə* ‘dopo’ (altro fatto assai comune, ma ritenuto diastraticamente piuttosto basso, su cui ritorneremo fra poco);
5. l’assimilazione consonantica progressiva in *fujènnə* ‘scappando’ e *ašpøttannə* ‘aspettando’;
6. il raddoppiamento della cons. iniziale dei femminili plurali dopo gli articoli o i dimostrativi (*'sti ssérə* ‘queste sere’);
7. il participio passato in *gghiutə* ‘andato’ (< ITU(M), con metaplasmo), dove si ha anche il rafforzamento di *j*- in *gghj-* provocato dalla voce verbale è (raddoppiamento fonosintattico);
8. il costrutto durativo *andare* + gerundio (*pə cchi è gghiutə sèmpə fujènnə* ‘per chi è andato sempre di corsa’);
9. sul piano lessicale, l’avverbio *ambrèssə* ‘di fretta’ e i verbi *alluccà* ‘gridare, urlare’ e *fui* ‘fuggire, scappare’ (< FUGIRE).

Nello stesso album, *Musicante*, un brano meno noto, *Disperazione*, offre un campionario altrettanto ricco. Trascriviamo il testo della seconda parte:

*si fóssəmə futtùtə
 c"èssəm'a rassignà
 e cchellə chə tta vènə
 vuttə fòrə si' o ttiéna
 e ffammə stà
 só ttuttə fassariə
 e gghiù, nun pazzìa.
 E ppò 'a dišparazzionə
 chə ta pigli' int'o suónna
 e tta fa šummiglià
 nuj c" a purtamm' appriessə
 cacchə vvòt' è ddóçə.*

Trad.: se fossimo fregati / dovremmo rassegnarci / ma quello che ti viene / buttalo fuori, se ce l’hai / e lasciami stare / sono tutte stupidaggini / e dai, non scherzare / ma poi la disperazione che ti prende nel sonno / e ti fa scoprire / noi ce la portiamo dietro / e qualche volta è dolce.

Tra i fenomeni più notevoli:

1. altri dittongamenti metafonetici (*appriessə* ‘appresso’ *suónna* ‘sonno’, ma anche ‘sogno’); nel primo esempio è percepibile una ritrazione piuttosto forte dell’accento sul primo elemento, che da semiconsonantico diventa quasi vocalico, provocando anche l’indebolimento della vocale seguente (dinamiche ben note in altre zone del Mezzogiorno, come la Puglia e la Lucania orientale, che hanno portato in molti casi all’eliminazione del dittongo stesso: *apprissə, sunnə*);
2. altri casi di metafonesi: *nuj(ə)* ‘noi’;

3. la forma debole del betacismo: *vuttə* ‘butta (imp.)’ (quella forte in *bb-* stavolta è stata neutralizzata, cfr. *cacchə vvòtə* ‘qualche volta’ anziché *bbòtə*, che pure è comune);
4. la pronuncia con affricata dentale intensa sorda in *dišpərazzionə*, che si affianca, in altri brani, a quella con la scempia sonora (del tipo *eſpoſižionə*), ancora attestata a Napoli e radicata un po’ in tutto l’alto Mezzogiorno, e che continua il nesso originario -TJ-;
5. il dileguo di *l* in *vòtə* ‘volta’ e *dóçə* ‘dolce’, uno dei possibili esiti di *l-* antec consonantica, assieme al rotacismo (*curtiéllə* coltello) e ai vari tipi di velarizzazione (*fáuzə* ‘falso’, *àvətə* ‘alto’);
6. le due forme del neutro meridionale, con il dimostrativo non metafonetico *chéllə* ‘quella cosa’ e il pronomine ad esso riferito che provoca il raddoppiamento sintattico (*'o ttiénə* ‘ce l’hai’)¹²;
7. il periodo ipotetico dell’irrealtà con il doppio congiuntivo: *si fóssamə futtùtə, c"éssam'a rassignà* (‘se fossimo fregati, dovremmo rassegnarci’). È questo certamente il più diffuso, oggi, a Napoli e nei dintorni (ben presente anche in autori come Viviani e altri, nonché nell’AIS, a Monte di Procida, P. 720), benché il portinaio del quartiere San Giuseppe abbia usato, nello stesso Atlante, anche la variante con il condizionale nell’apodosi (cfr. AIS, cc. 1633, 1634), che del resto è ancora ben attestata in zone periferiche come la penisola sorrentina;
8. sul piano lessicale, da notare l’uso di *tenere* per ‘avere’ (*'o ttiénə* ‘ce l’hai’; nel verbo c’è poi un ulteriore dittongo metafonetico), avverbi come *appriessə* ‘appresso, dietro’ e verbi come *šcummiiglià* ‘scoprire’.

3.2.2. Venendo ora al sia pur minimo influsso del dialetto colto e letterario, può essere utile un confronto tra due diverse versioni di *Napule* è: nella colonna di sinistra c’è la trascrizione del testo secondo la pronuncia riscontrabile nella prima incisione del 1977, in quella di destra è rappresentata la dizione del remake del 1998. Come si vedrà, ci sono alcune piccole differenze e oscillazioni, che proveremo a motivare.

¹² Sul genere neutro a Napoli e nel Mezzogiorno può essere utile ricorrere a G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino 1966-69, vol. II, par. 419, 420, 449, 456, e a F. Avolio, *Il “neutro di materia” nei dialetti centro-meridionali: fonti, dati recenti, problemi aperti*, in “Contributi di filologia dell’Italia mediana”, x, 1996, pp. 291-337.

Napule è (1977)

Nàp^ul'è mmillə culùrə
Nàp^ul'è mmillə paùrə
Nàpəl'è a vóçə r^ue ccriatùrə
chə ssajjə chianu chianə
e ttu sai ca nun sì ssula.
Nàpəl'è nu sól' amarə
Nàpəl'è addór^ue marə
Nàpəl'è na carta špòrchə
e nnisciùn sə nə 'mpòrtə
e ognun^uašpètt^ua çòrtə
Nàp^ul'è na cammənàtə,
rint^ue vichə mmiéz^u all' àtə
Nàpəl'è ttutta nu' suónna
e 'a sapə tutt^uo munna
ma nun zann^ua vərità

Napule è (1998)

Nàp^ul'è mmillə culùrə
Nàpəl'è mmillə paùrə
Nàpəl'è a vóçə d^ue ccriatùrə
chə ssagliə chianu chianə
e ttu sai ca nun sì ssula.
Nàp^ul'è nu sól' amarə
Nàp^ul'è addór^ue mar^u
Nàp^ul'è na carta špòrc^u
e nnisciùn sə nə 'mpòrtə
e ognun^uašpètt^ua çort^u
Nàp^ul'è na cammənàt^u,
int^ue vichə mmiéz^u all' àtə
Nàp^ul'è ttutta nu' suónna
e 'a sapə tutt^uo munna
ma nun zann^ua vərità

Trad.: Napoli è mille colori / Napoli è mille sapori / Napoli è la voce dei bambini / che sale piano piano / e tu sai che non sei solo / Napoli è un sole amaro / Napoli è odore di mare / Napoli è una carta sporca / e nessuno se ne importa / e ognuno aspetta la fortuna / Napoli è una camminata / dentro i vicoli, in mezzo agli altri / Napoli è tutto un sogno / e la conosce tutto il mondo / ma non sanno la verità.

Mentre l’alternanza tra *Nàp^ulə* e *Nàpələ* non sembra troppo significativa, anche se la seconda variante è più frequente nel remake del 1998¹³, colpiscono invece – in quest’ultimo – il rifiuto del rotacismo in *d^ue ccriatùrə* ‘dei bambini’, interpretabile come un inconsapevole sforzo di risalire sul piano diastratico e diafasico – optando per una pronuncia ormai presso che assente nel parlato spontaneo (ma ben testimoniata, con notevole costanza, nei cantanti napoletani classici, da Roberto Murolo a Bruno Venturini e a molti altri) –, nonché il parziale ripristino della laterale palatale in *saglia* ‘sale’, che potrebbe essere spiegato in modo simile¹⁴. Non sembra avere invece la stessa motivazione il passaggio da *rint'* (1977) a *int'* (1998) ‘dentro’: entrambe le varianti infatti, sono ammesse e usate anche nei registri più bassi. Sempre la latente tendenza a salire di registro ha determinato, infine, nel remake, una centralizzazione solo parziale di *-a* in *špòrc^u*, *çort^u* e *cammənàt^u* (in

¹³ Nell’AIS è testimoniato *nàpələ* (c. 2).

¹⁴ A Napoli questo suono, ancora testimoniato dall’AIS (ad esempio la c. 9 ci dà *figliəmə* ‘mio figlio’, la c. 45 *'uagliónə* ‘ragazzo’), è ormai presso che scomparso, mentre resiste tra gli anziani di aree più marginali, come i centri della Costiera amalfitana.

quest'ultimo caso, per la verità, sembra la conseguenza di un'spirazione più forte), mentre lo stesso fenomeno in *mar^e* è certo un fatto episodico e forse casuale, dovuto anche al ritmo leggermente più lento¹⁵.

Anche se solo per pochi dettagli, dunque, il Pino Daniele del 1977 sembra, rispetto a quello del 1998, caratterizzato da una pronuncia più spontanea, nonché più vicina al dialetto dell'infanzia (ricordiamo però, che, negli anni Novanta, già non risiedeva più a Napoli, pur rientrandovi spesso per periodi di durata varabile).

3.2.3. La conservatività di Pino Daniele, tuttavia, non si limita a quanto si è appena notato: l'artista si mostra infatti particolarmente abile nell'inserire, all'interno dei testi, frasi ed espressioni assai comuni, tratte direttamente dal patrimonio dialettale collettivo, dalla tradizione più condivisa, quasi a voler dare un tocco inconfondibile e rassicurante di “quotidianità”, frammenti in cui chiunque sia originario della zona possa riconoscersi (e tra questi c'è anche il sottoscritto). In ciò, si colloca piuttosto chiaramente su una scia che conduce quanto meno a Raffaele Viviani (1888-1950), il quale fu maestro nel comporre alcuni dei suoi versi più belli quasi assemblando questo genere di materiali, che potremmo certamente definire “etnodialettali”, quando non paremiologici¹⁶.

¹⁵ Si noti poi come la presenza congiunta della metafonesi e della centralizzazione vocalica abbia consentito rime impossibili in italiano, come *culūrə/paùrə* ‘colori/paure’, mentre i due tipi di metafonesi danno luogo ad un caso di rima imperfetta (*suónna/munna* ‘sogno/mondo’). Grazie invece alla sinope di *r*, combinata alla centralizzazione, è stato possibile far rimare *cammənàtə* con *atə* ‘camminata’ e ‘altri’. La centralizzazione di *e* in protonia (*vərità*) sembra poi costante, così come la spirantizzazione di *ć* intervocalica (*vóçə*), del resto già attiva ai tempi di Rohlf (Grammatica storica della lingua italiana, cit., vol. I, par. 213: «a Napoli [...] i giovani usano sempre più *š*, mentre le generazioni più anziane rimangono attaccate ancora a *ć*»), e lo sviluppo “meridionale” di *PL-* (*chianə* ‘piano’), quest’ultimo già presente nell’Epistola napoletana del Boccaccio (cfr. De Blasi, *Storia linguistica*, cit., pp. 26-9).

¹⁶ Un esempio è sicuramente la poesia *'A mano d'opera* (1946), le cui ultime due strofe sono le seguenti: *E sta fatica ca nuje facimmo / è 'o ppane 'e casa ch'è sapurito: / 'mpastato 'e stiente, sudore e lacreme, / t' 'o ffa' 'a muglieria, t' 'o ffa' 'o marito; / cresce cu 'o bbene e cu 'a speranza; / nun te fa sèntere manco 'a stanchezza; / e tu te siente nu gran signore. / Tiene 'a salute? Tiene 'a ricchezza.* Trad.: E questo lavoro che noi facciamo / è il pane di casa, che è saporito / impastato di stenti, sudore e lacrime / te lo fa la moglie, te lo fa il marito / cresce con il bene e la speranza; / non ti fa sentire nemmeno la stanchezza / e tu ti senti un gran signore. / Hai la salute? Hai la ricchezza (R. Viviani, *'A mano d'opera*, in Id., *Poesie – opera completa*, a cura di A. Lezza, Guida, Napoli 2010, p. 254, traduzione di F. A.).

Ecco qualche esempio (i frammenti più significativi sono in grassetto):

A)

tantə nun passə nisciuna
e nnisciuna cə pò gguardà [...]
e ggbiù, stasér”o ssaj’ nu” tèngħa ggèni” e pazzia
e’ o suónna sə nə va
(Qualcosa arriverà, 1987).

Trad.: tanto non passa nessuno / e nessuno ci può guardare / e dai, stasera, lo sai, non ho voglia di scherzare / e il sonno se ne va.

B)

cbi t’ha ritta cb’è accussi
cbi t’ha ritta cb’è ssicur” [...]
si ’o vuó sapè ’sta luna
è ffumma, è ffumma, è ffumma **e nniéntə cchiù** (ripetuto)
(Gesù, Gesù, 1988).

Trad.: chi ti ha detto che è così / chi ti ha detto che è sicuro / se lo vuoi sapere questa luna / è solo fumo, fumo e niente più.

C)

fattə ’uardà
ma cómə sì ccrisciùtə
mammà cómmə sta? [...]
Fattə sənti
Pur’ogni ttant’è bbuóna
(Schizzechea, 1988).

Trad.: fatti guardare / ma così sei cresciuto/-a / mamma come sta? / Fatti sentire / anche una volta ogni tanto.

D)

’a vit’è nu muórsa
nu m”a fà ’ntussecà [...]
tant’ è ccòs”e niéntə
pə ttramentə va
(Ammore scumbinato, 1989)¹⁷.

Trad.: la vita è un attimo / non me la rovinare [lett. ‘intossicare’] / tanto è una cosa da nulla / nel frattempo va.

¹⁷ Qui Daniele inserisce un modo dire, **è ccòs”e niéntə**, il cui uso, frequentissimo, e il cui valore – che spesso si traduce in un invito a minimizzare o a lasciar correre, alla rinuncia o anche all’indifferenza, venandosi così di negativo – erano stati ripresi da Eduardo in una delle scene più coinvolgenti e drammatiche del suo sceneggiato televisivo *Peppino Girella* (1963).

3.2.4. Infine, possiamo aggiungere che non si tratta solo di un’arcaicità linguistica, ma anche antropologica¹⁸. Della sua cultura di origine, infatti, Daniele – anche in una fase in cui era già all’apice del successo e quindi proiettato verso altri mondi, non solo musicali – non ha mai rinnegato né i riti, né le credenze e neppure quelle che noi chiameremmo superstizioni. Prova ne è, su tutte, la canzone *Bella ’mbriana*, che dà il titolo ad un intero album e che è dedicata a un’antica tradizione, e in particolare a una delle tante presenze magiche che popola(va)no le dimore e i villaggi dell’Italia meridionale (e non solo). Un po’ fata e un po’ angelo del focolare, creatura misteriosa, ma benevola, la *bbèlla ’mbriana* abita stabilmente all’interno di una casa, ponendola sotto la sua protezione. È giovane, di bell’aspetto, ben vestita e la si può intravedere durante la *controra*, cioè nelle ore più calde del primo pomeriggio; da qui, forse, il suo nome, che deriverebbe da MERIDIANA¹⁹.

Secondo la leggenda, però, se si riuscisse a sfiorarla con lo sguardo si trasformerebbe subito in una farfalla o in un geco, e, per questo, le donne napoletane stavano bene attente a non scacciare o disturbare questi animaletti; era d’uso anche lasciare in casa una sedia sempre libera, per permetterle di accomodarsi e riposare. In segno di rispetto, poi, quando si entrava o usciva, la si salutava, dicendo, talvolta ad alta voce, *Bbonaséra, bbèlla ’mbriana mià*, da cui il titolo della canzone. Daniele certamente avrà sentito tante volte parlare di lei da bambino, soprattutto la sera, nei racconti narrati dalle vecchie “con lo scialle sulle spalle”, d’inverno dentro i bassi e d’estate nei vicoli²⁰.

¹⁸ È stato infatti giustamente osservato, in termini molto “esplicativi”: «Niente letterarietà, pesca a mani piene nella tradizione, invece. Pino Daniele raccontava storie di travestiti con voglia di vita familiare (*Chill’è ‘nu buono guaglione*), descriveva spiriti della casa pronti a “fottere e scannare” (*Bella ’mbriana*), potenti incazzature (*Il mare; Mo’ Basta; Tarumbò; ‘Na tazzulella e càfè*)» (B. Giurato, *Il Pino Daniele che nessuno vi racconta*, in “Il Giornale off”, in <http://ilgiornaleoff.ilgiornale.it/2015/01/09/lanticantautore-piu-off-epiu-grande-di-tutti/>).

¹⁹ Il suo “rivale” è *’o munaciélla*, che è invece uno spirito cattivo o dispettoso, ma che può a volte muoversi a compassione e aiutare chi ne ha bisogno. Roberto De Simone ne ha fatto uno dei personaggi più intensi della sua opera teatrale in musica *La gatta cenerentola* (1976), tratta dall’omonimo *cunto* di Giambattista Basile, nel quale, però, questo spirito domestico non compare (al suo posto c’è appunto una fata). Nell’opera di De Simone, *’o munaciélla* è stato magistralmente interpretato da Giovanni Mauriello, nativo di San Giovanni a Teduccio (popolosissimo quartiere della periferia orientale, un tempo comune autonomo) e fondatore della Nuova Compagnia di Canto Popolare, la cui voce, potente e versatile, viene direttamente da una tradizione molto antica.

²⁰ Per quanto riguarda le fonti scritte, la *bbèlla ’mbriana* è citata sia nella storica

3.3. Come conseguenza di quanto si è appena osservato fin qui, il terzo dato di fondo consiste nel fatto che, nel napoletano di Daniele, c'è un grado piuttosto alto di "polimorfismo", cioè di variazione interna²¹, presente anch'esso sia nelle canzoni monolingui che in quelle plurilingui (e già intravisto nei brani commentati più sopra). Ecco di nuovo qualche esempio:

A)

siéntə fa"ccussì
míett"e ccriatùr" o só^b
pøccchè hann'a sapé addó fa ffriddə
e aró fa cchiù ccalórə
(*Yes I know my way*, 1981).

Trad.: ascolta, fai così / metti i bambini al sole / perché devono sapere dove fa freddo / e dove invece fa più caldo.

Qui l'alternanza tra *addó* e *aró* mostra come in realtà le due varianti, originariamente dotate di un diverso significato – *addó* per stato in luogo e moto a luogo (*addó stajə?* ‘dove sei?’ e *addó vajə?* ‘dove vai?’), *aró* per il moto da luogo (*aró viénə?* ‘da dove vieni?’; a infatti, quando significa ‘da’, non provoca il raddoppiamento, e la *d* può quindi rotacizzarsi) –, siano ancora in uso, e, almeno oggi, sostanzialmente equivalenti²².

rivista *Giambattista Basile. Archivio di letteratura popolare*, Ed. Luigi Molinaro del Chiaro, Napoli, vol. 1 (1883), sia nel di poco più vecchio *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri* di Raffaele D'Ambra (Napoli, 1873), dove viene definita così: «**Mbriana** e Mbrèana [sic] *sf.* Fata Imbriana, vaga figura di un ente soprannaturale benefico - 2. Nome di una fata, dimorante nella cappa del focolare, e favoleggiata per la buona ventura della casa - 3. *fig.* Giovanotta bella e bene impersonata. Chi sarrà, chi sarrà Chesta bella foretana [forestiera]? A ddò va, a ddo va, Sta fatella, sta briana? Che mbriana! Che fatella! È na nenna pacchianella [è una bella ragazza contadina]. Cat. ant.» [cioè *Catubba antica*, ballo moresco simile al forse più noto ballo di Sfessania, praticato nel XVII secolo soprattutto a Carnevale, anche con una struttura rappresentativa e drammatica, e rivisitato negli anni Settanta dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare. Le parole iniziali del canto citato dal D'Ambra sono presenti anche nella già ricordata opera *La gatta cenerentola* di Roberto De Simone].

²¹ Cfr., su questo, E. Radtke, *I dialetti della Campania*, Il Calamo, Roma 1997, pp. 39-42, e De Blasi, *Storia linguistica*, cit., pp. 128-31.

²² Nell'AIS, ad esempio, troviamo per Napoli soltanto *aró*, anche per il moto a luogo (*aró vaj?* ‘dove vai?’, cfr. c. 821), mentre gli altri punti campani mostrano compattamente *addó*. Nei decenni successivi, però, la prima variante si è di molto estesa, imponendosi presso che del tutto anche in zone periferiche dell'area lingui-

B)

*alluccàmmə chə ppassə viérnə
passa viérnə sènza parlà*
(*Lassa che vene*, 1984).

Trad.: gridiamo che l'inverno passa / passa l'inverno senza parlare.

Daniele ripete in modo diverso la stessa sequenza, prima con la centralizzazione della *a* finale in *passə* e poi, subito dopo, reintroducendo tale vocale. Quest'ultima, in giunzione fonosintattica, può certamente comparire, pur non essendo sempre obbligatoria: ad esempio **chə bbèllə fémmanə* per ‘che bella donna’ non è accettabile, ma *'na fémmenə bbèllə* (accanto a *'na fémmanə bbèllə*) lo è, in quanto il genere e il numero, grazie alla presenza dell’articolo, non sono ambigui.

In questo caso, comunque, la fonetica sintattica potrebbe rivelare un effettivo mantenimento della vocale originaria, come avviene spesso anche per *-u* (*chianu chianə* ‘piano piano’ in *Napule è, paricchiu tiémpə* ‘parecchio tempo’ in *Disperazione* ecc.), ma va tenuto presente che non sempre abbiamo a che fare con vocali etimologiche (si vedano ad esempio occorrenze come *sanda juórñə* ‘santi giorni’; in alcune varianti, dentro e fuori la città, *aggiu rittə* ‘ho detto’ ecc.), il che rende il fenomeno meno semplice e regolare di quanto non appaia a prima vista (nonché una delle tante spie a favore di un’origine piuttosto antica della centralizzazione).

C)

*i' stó ancora ccà
stóngħ' ancora ccà
tant' è ccòs"e niéntə
pə ttramèntə va*
(*Ammore scumbinato*, 1989).

Trad.: io sono ancora qui / sono ancora qui / tanto è una cosa da nulla / nel frattempo va.

In dialetto *stó* e *stóngħə*, entrambe varianti di ‘sto’, sono spesso, nel parlato, intercambiabili (si può cioè dire, indifferentemente, *stóngħə ccà* e *stó ccà*; quest’ultima variante, ad esempio, è in *I say i' sto cca'*). Qui, però, il loro alternarsi è dovuto soprattutto a ragioni metrico-sillabiche.

sticamente napoletana. Daniele, dunque, si mostra qui particolarmente conservativo.

3.4. Infine (quarto dato) il dialetto ha spesso una funzione che potremmo definire “evocativa”; i testi di molti brani, nel loro insieme, non hanno alcuna coerenza, nessun senso compiuto (si tratta infatti di “nonsense”); non è raro nemmeno il caso che non ce l’abbiano singole frasi²³. Per rendersene conto, basterà dare uno sguardo ai seguenti versi:

A)

*'nfacc"o mura cɔ st"o cò^{ra}
'e chi pavə sèmp' e nnun zèntə r^{rló^{ra}}
e aggə vista 'e nòtt"o ffuóch' a mma^{ra}
chin"e rròbbə e ccu 'nu fièrrə 'mma^{ra}*
(Bella 'mbriana, 1982).

Trad.: lì sul muro c’è il cuore / di chi paga sempre e non prova dolore / e ho visto di notte il fuoco a mare / pieno di roba e con un ferro in mano.

B)

*addó nu bbàstən"e pparòla
(si pèrda tiémpə làscəmə fà)
sə férn"a rràggə e nnascə 'o còrə
(stattə ccà)
e ppò nisciùna tòcca niéntə
(e ssò ccuntèntə 'e mə truvà)
sciisciànnə fòrtə 'nziem"o viéntə²⁴*
(Oi né, 1984. Tra parentesi il controcanto eseguito dallo stesso Daniele).

Trad.: dove non bastano le parole / (se perdo tempo lasciami fare) / si ferma la rabbia e nasce il cuore / (fermati qui) / e poi nessuno tocca niente / (e sono contento di trovarmi) / soffiando forte insieme al vento.

C)

*vòjj"o ma^{ra},
'e qquatt"o nòttə mmiéz"o ppa^{ra}
e ssi caréss"o munna sa^{ra},*

²³ È di nuovo Giurato ad osservare che Daniele «[a]mmanniva nonsense a filastrocca nei quali, alla fin fine (al contrario di quel che diceva Nanni Moretti), le parole NON sono importanti, è importante il suono delle frasi» (Giurato, *Il Pino Daniele che nessuno vi racconta*, cit.).

²⁴ In *sciisciànnə* ‘soffiando’ si nota la persistenza di un altro sviluppo caratteristico dell’area ($FL > \tilde{S}$), che nella parola in questione si è poi esteso alla sillaba iniziale (dove non è originario); cfr. AIS, c. 936, Francesco Avolio, *Meridionali, dialetti*, in *Enciclopedia dell’Italiano*, diretta da Raffaele Simone, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D’Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana G. Treccani, 2011, vol. I (ora disponibile anche on line all’indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-meridionali_%28Enciclopedia-dell’Italiano%29/).

i' nu mmi špōst" e rrèst" a sótt' a mmə 'uarda²⁵
(Qualcosa arriverà, 1987).

Trad.: voglio il mare / alle quattro di notte in mezzo al pane / e se cadesse il mondo intero / io non mi sposto e resto sotto a guardarmi.

Ciò che conta, verrebbe da dire, non è il senso, non la relazione che lega tra loro i significati delle varie frasi, ma il suono, l'effetto sonoro, anzi fonetico, tanto degli enunciati quanto delle parole o dei sintagmi, e le sensazioni che, singolarmente e insieme, grazie anche all'azione della musica, sono in grado di evocare (andando quindi in una direzione simile a quella già vista al PAR. 3.2.3).

4. Avviandoci alla conclusione, sulla base delle osservazioni qui riunite, e di altre che sarebbero possibili, Pino Daniele ci appare sempre più – soprattutto in riferimento al primo quindicennio della sua carriera, ma anche dopo, e al di là di tutti gli originalissimi sviluppi creativi di cui è stato capace (che possano piacere oppure no) – un testimone attendibile, ed anzi eccezionalmente fedele, delle condizioni e degli usi linguistici e antropologici del suo ambiente di provenienza, non diversamente da come lo fu Troisi sul piano della gestualità e della mimica (ma anche la lingua di quest'ultimo meriterebbe studi attenti e approfonditi). Va poi detto che tale fedeltà è, nel contesto storico e professionale in cui operava, più rara di quanto non sembri, se per esempio la si mette a confronto con il dialetto usato da altri noti cantautori partenopei della stessa generazione o giù di lì, dall'Edoardo Bennato di *Canta appriess' a nuje* (1981), il cui napoletano può essere definito di tipo “medio”, cioè vicino a quello dei ceti impiegatizi e operai dei quartieri semicentrali e periferici²⁶, allo stesso Enzo Gragnaniello, che

²⁵ In Daniele l'anticipazione del pronomine personale atono nelle subordinate implicite – già vista in qualcuno dei brani precedenti, e tipica del napoletano e di altri dialetti meridionali – è regolarissima e senza eccezioni. Cfr. Gerhard Rohlfs, *op. cit.*, II, par. 470, Francesco Avolio, *Meridionali, dialetti*, op. cit.

²⁶ Bennato – figlio di un operaio dell'Italsider e di una casalinga che inutilmente cercò di insegnargli le “buone maniere” – è nativo di Bagnoli (periferia occidentale), dove tuttora risiede; qualche anno dopo il successo dell’81, nella nota canzone *Chi beve chi beve* (compresa nell’album *Ok Italia*, 1987), ha tentato un esperimento linguistico un po’ diverso, cercando di imitare (e riuscendoci abbastanza bene) il dialetto del popolarissimo rione della Pignasecca (dove ha girato anche il relativo videoclip), amministrativamente diviso fra i quartieri storici di Montecalvario a Sud e Avvocata a Nord. Rispetto a quello di Bennato, ancora più sottoposto all’influsso del dialetto letterario appare il napoletano usato, in diversi LP degli anni Ottanta, da Teresa De Sio.

di Daniele fu compagno di scuola alle elementari, ma la cui pronuncia, particolarmente impostata e inconfondibile, è certo piuttosto lontana dal dialetto di uso comune²⁷.

Uno dei pochi, concreti termini di confronto – tralasciando intenzionalmente, per ora, da un lato il variegato universo rappresentato dai cosiddetti “neomelodici” e da cantanti di altra matrice come Nino D’Angelo o Gigi D’Alessio, dall’altro il panorama offerto dalle band metropolitane più aggressive come i 99 Posse o gli Almamegretta – è allora rappresentato da Eduardo De Crescenzo, anche lui, non a caso, nato e cresciuto in una delle zone più popolari della città (perfino meno “nobile” di quella di Daniele), il Ponte di Casanova, nel quartiere Vicaria, al margine orientale del centro storico, là dove questo sfuma rapidamente verso i quartieri periferici (zona ferrovia), il quale – ad esempio in canzoni come la vivace *Chiammame*, o anche la lenta e a tratti struggente *Ma quantu tempo ce vo* (entrambe nel suo album *De Crescenzo*, del 1983, interamente in napoletano) – mostra un grado di vicinanza al parlato dialettale informale che non può non essere notato nemmeno dall’ascoltatore più distratto²⁸.

Non è forse inutile sottolineare come tale “fedeltà” alle proprie radici linguistiche e culturali rappresenti non solo un evidente *trait d’union* tra i due cantautori, ma anche, e forse soprattutto, un segno importante della loro indole più profonda, in una parola, della loro umanità. Una coerenza, una determinazione a non lasciarsi snaturare²⁹, malgrado il più travolgente dei successi, che – quasi a dispetto di questo suo carattere intimamente personale – è riuscita, grazie alla loro arte, ad emergere e a raggiungere un elevato, a volte elevatissimo numero di persone, in Italia e nel mondo.

Metterla nel dovuto rilievo può dunque essere uno dei modi per ricordare un uomo e un musicista che purtroppo non è più tra noi,

²⁷ Abbastanza simili a quelle di Gragnaniello sono le scelte linguistiche di Enzo Avitabile (originario di Marianella, uno dei vecchi “casali” a Nord di Napoli aggregato nel primo Novecento al territorio comunale della città, ed oggi totalmente assorbito in quest’ultima, nonché tristemente famoso per gli agguati della camorra), anch’egli, del resto, piuttosto discontinuo nell’uso del napoletano: ad esempio nel suo LP *Enzo Avitabile*, del 1991, c’è un solo brano cantato in dialetto.

²⁸ Meritano poi di essere segnalate, sia pure di passata, le eccezionali capacità vocali di quest’artista, abilissimo nel modulare da sé una sorta di contrappunto al testo da lui stesso cantato, ed in grado perfino di affiancare o di sostituire il suono degli strumenti o dell’orchestra.

²⁹ Che a volte tracima e si infiltra anche nei testi, come in quello, particolarmente suggestivo, di *Gesù, Gesù*.

e, al tempo stesso, per sottolinearne un elemento che probabilmente si colloca fra quelli che più a lungo resteranno nel tempo. Forse non è affatto casuale quanto Daniele stesso cantava in *Ferryboat*: *spicch' americànə sulamèntə pə ppazzia!* ‘parlo americano solo per gioco!’.

