

Le macchiette interculturali di Renato Carosone

Gerhild FUCHS (Innsbruck)¹

Summary

The article wants to demonstrate that some of Renato Carosone's most successful songs, written together with Nicola Salerno in the 1950s (in particular "Tu vuò fa' l'americano", "Torero", "Caravan petrol" and "O pellirossa"), are tightly inspired by the ironic and satirical portraits of the 'macchietta napoletana'. Focusing on protagonists who attempt to imitate the behaviors or fashions of other cultures, the analyzed songs reveal an intercultural approach, based on a conception of cultures as distinct or even competing spheres. This attitude is very clear especially at the level of lyrics, also because the proclaimed opinions follow from the point of view of the 'people', whereas the music and, even more, the theatrical performances of Carosone's formations sometimes create a more complex subtlety which can measure up to transculturality, as in the case of "Tu vuò fa' l'americano".

Premesse prima di iniziare

A prima vista potrebbe forse sembrare curioso volersi accostare al grande musicista napoletano Renato Carosone da un punto di vista 'interculturale' proprio nell'ambito di un volume che porta nel titolo la 'transculturalità'. Su quest'ultima, in effetti, si concentra la maggioranza degli altri contributi di questo volume, e su di essa vertono anche molte delle ricerche fatte negli ultimi anni sulla *popular music* italiana, seguendo l'ispirazione e gli impulsi di studiosi come Franco Cassano o Iain Chambers. Tutt'e due, com'è noto, hanno insistito sul ruolo che possiede l'area mediterranea (e con essa ampie zone d'Italia, soprattutto di quella meridionale) per un intrecciarsi stretto e organico di tradizioni e tendenze culturali che, come osserva Chambers (2007, 30), formano "dei cross-over, delle contaminazioni e creolizzazioni culturali". Senza usare esplicitamente il termine di 'transculturalità', è proprio la condizione socio-culturale nominata in tal modo da Wolfgang Welsch (le cui definizioni si riportano più giù) che viene evocata da questi studiosi rispetto al Mediterraneo. Lo dimostra il seguente paragrafo tratto da *Il pensiero meridiano* di Cassano, che potrebbe essere letto in effetti come esemplificazione di ciò che Welsch intende per 'transculturalità'.

Il Mediterraneo è la possibilità [...] di una decostruzione dei fondamentalismi, di una lettura smilitarizzata della propria tradizione capace di innescare nelle altre [...] delle letture altrettanto nuove. In questo modo le culture, invece di gravitare intorno ad un'immutabile essenza, ad un'immaginaria purezza omicida, possono fare la prova dell'apertura all'altro, selezionando nel presente, ma anche nel passato, tutte le occasioni di amicizia, collaborazione, contaminazione. È un voler riaffermare la tradizione del Mediterraneo come ponte tra le civiltà [...]. (Cassano 2005, xxvi)

Tornando nell'ambiente della *popular music* di Napoli, una 'condizione mediterranea' transculturale come quella descritta da Cassano e Chambers può essere ritrovata senza dubbio nelle opere di molti protagonisti dell'area napoletana sin dalla fine degli anni Settanta, basti pensare a cantautori/cantautrici come Pino Daniele, Enzo Avitabile, Eugenio Bennato, Teresa De Sio, o a gruppi come gli Almamegretta e i 99 Posse.² È però difficile, a nostro avviso, parlare di chiare tendenze transculturali già prima di tale periodo, e tanto meno negli anni Cinquanta in cui si situano le produzioni carosoniane qui analizzate. Per quanto Carosone possa essere considerato un precursore importantissimo di protagonisti come quelli appena nominati e abbia persino influito sul carattere transculturale delle loro canzoni, le sue proprie produzioni musicali – come si cercherà di dimostrare – sono ancora ben lontane da un tale approccio.

Osservazioni introduttive su Carosone

Della scena musicale napoletana, Renato Carosone è senza dubbio un esponente tanto celebre quanto influente, con una carriera durata a lungo (in fondo fino alla sua morte nel 2000, ma con un'astinenza dalla scena di 16 anni, dal 1959 al 1975), carriera che ebbe comunque il suo apice negli anni Cinquanta. In quel primo arco di tempo dal 1948 al 1959, Carosone ha lasciato tutta una serie di capolavori della *popular music* napoletana di cui alcuni ascoltati ancora oggi, per lo meno in veste di *cover versions*. La prima fase di notorietà di questo talentato musicista attivo come pianista, direttore d'orchestra, compositore e in parte anche cantautore, inizia già nel 1948 ossia nel periodo immediatamente successivo ad un suo soggiorno quasi decenne come pianista e direttore d'orchestra in Eritrea, allora colonia italiana. Dopo il suo ritorno avvenuto nel 1946, egli crea infatti la sua prima formazione di successo, il trio Carosone, insieme al chitarrista olandese Peter Van Wood e al batterista napoletano Gegè Di Giacomo con cui si esibisce nei *night club* allora di moda. Il repertorio con cui incontrano i gusti del pubblico in quella fase, consiste in primo luogo di reinterpretazioni, in chiave ballabile, di canzoni già esistenti come "Malafemmena" o "Anema e core", ma anche di singole composizioni proprie come la famosa "Maruzzella". Già in questa prima fase, il trio, poi trasformato in quartetto (1953) e sin dal 1956 allargato a sestetto, elabora nelle proprie produzioni degli influssi musicali più vari. Nelle parole di Enzo Giannelli, autore di

un prezioso saggio biografico su Carosone, una prima caratterizzazione del profilo musicale perseguito dalle formazioni da lui guidate in quel periodo è la seguente:

La sua musica univa jazz, blues, ritmi latinoamericani, echi arabeggianti e melodia partenopea. Era una musica che nasceva per far ridere, non per far piangere. Era una musica che invitava al ballo, non alla contemplazione statica. (Giannelli 2008, 53)

Tale caratterizzazione è in gran parte valida anche per le canzoni della produzione carosonia successiva che va dal '56 fino al '59, l'anno dell'improvviso ritiro dalla scena da parte di Carosone; in più, però, si manifesta in molte di queste canzoni un approccio nuovo, sorto dalla collaborazione tra Carosone compositore di musiche e il paroliere a lui congeniale Nicola Salerno detto Nisa. È proprio ad alcune di queste produzioni comuni del duo Carosone-Nisa che si vorrebbe assegnare la denominazione di 'macchiette interculturali'. Come si sa, la collaborazione tra loro è iniziata nel settembre del '56 durante un concorso radiofonico indetto dalla Ricordi e in occasione del quale nasce, nel giro di poche ore, la grande hit internazionale "Tu vuò fa' l'americano" (cf. Giannelli 2008, 74). In quest'ultima, come anche in parecchi brani successivi tra cui soprattutto "Torero" (1957), "Caravan petrol" (1958) e "O pellirossa" (1959),³ è molto evidente il ricorso a elementi provenienti da altre culture, sia a livello del testo che a quello della musica e della performance dal vivo, per ritrarre un determinato tipo di persona o di comportamento indicato sin dal titolo delle rispettive canzoni.

L'analisi dei meccanismi 'interculturali' in gioco a tali tre livelli delle suddette canzoni, nonché degli effetti estetici e di significato che ne derivano, sarà l'obiettivo principale della seguente esposizione. Prima di procedere all'analisi stessa, è però necessario chiarire due questioni basilari: 1) fornire le definizioni di 'transculturale' e 'interculturale' per giustificare la scelta del secondo termine in riferimento ai brani esaminati di Carosone; e 2) determinare quali sono i tratti di tali brani che permettono di collocarli nella tradizione napoletana della 'macchietta'.

La questione dell'interculturalità

Per la distinzione tra i rapporti di 'transculturalità' e quelli di 'interculturalità' si rimanda alle definizioni dello studioso tedesco Wolfgang Welsch, chiarite tra l'altro in un suo saggio del 1999, "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today". Secondo Welsch, la transculturalità è la condizione che più si applica alle nostre società contemporanee con la loro enorme differenziazione interna e la loro complessità, per le quali non è più possibile mantenere la distinzione tra aspetti interamente 'propri' ad una cultura e aspetti che ne sono assolutamente 'estranei', dato che tutto, come scrive, è 'a portata': "Henceforward there is no longer anything absolutely foreign. Everything is within reach. Accordingly, there is no longer anything exclusively 'own' either." (Welsch 1999, 4) Da ciò consegue il carattere 'ibrido' delle culture contemporanee, per il semplice fatto che includono sempre già in sé tratti

di altre culture, come conseguenze di processi migratori, di sistemi comunicativi collegati materialmente e immaterialmente, e di dipendenze o interdipendenze economiche (Welsch 1999, 4). Il concetto, invece, che Welsch non considera più adatto per descrivere le società contemporanee, è quello di ‘interculturalità’ (su cui, tra l’altro, si basa anche l’approccio di ‘multiculturalità’) perché esso muove, come lo intende lui, da una concezione di culture come sfere o isole fundamentalmente separate l’una dall’altra, anche se “The conception of interculturality seeks ways in which such cultures could nevertheless get on with, understand and recognize one another” (Welsch 1999, 2).

Applicando queste definizioni, si vorrebbe ipotizzare fin da ora che il ‘contatto culturale’ tematizzato nelle canzoni da esaminare in seguito possa essere descritto secondo uno schema di ‘interculturalità’: le ‘culture’ trattate (di solito quella napoletana e una straniera), evocate attraverso determinati stereotipi, vengono rappresentate come contrastanti e il rapporto tra esse non sfocia nella loro compenetrazione. È certamente vero che Carosone, com’è stato detto ripetutamente nei saggi dedicati a lui, può essere considerato “un grande riformista della canzone napoletana” proprio per aver aperto quest’ultima “ai ritmi che arrivavano dall’America” nonché ad altre sonorità venute da fuori come “le influenze arabeggianti” (Renzo Arbore citato in Giannelli 2008, 17). È però importante specificare – e si cercherà di dimostrarlo con le seguenti analisi – che nelle produzioni di Carosone e dei suoi musicisti, il ricorso ai ritmi e alle sonorità di altre culture musicali non succede con l’intento di dimostrare una vera e propria analogia o compenetrazione tra queste ultime e la cultura napoletana, ma ben piuttosto per far riconoscere le differenze tra di esse.

Carosone e la tradizione della ‘macchietta’

Quanto alla designazione delle summenzionate canzoni carosoniane come ‘macchiette’, ci si riferisce evidentemente al genere ben noto della ‘macchietta napoletana’. In primo luogo, si tratta di canzoni parodistiche che si burlano di certi vizi o comportamenti considerati ridicoli ricorrenti nella società e che vengono presentate nei *café-chantant* di inizio Novecento di cui il più famoso è senz’altro il Salone Margherita. In quest’ultimo si esibì tra il 1900 e la prima guerra mondiale l’artista considerato il primo rappresentante del genere, Nicola Maldacea, tra le cui “precipue doti” vengono enumerati “la fissità comica dei suoi atteggiamenti, il porgere composto e signorile, una dizione pastosa e intelligente” nonché “il senso della caricatura” (De Angelis citato in Furfaro 2012, 72). Tali commenti su Maldacea risalgono ad un altro grande esponente del teatro di varietà napoletano, Rodolfo De Angelis, che secondo Giannelli può essere considerato a sua volta un predecessore di Carosone, come anche il romano Ettore Petrolini con i suoi “lazzi e [...] frizzi [...] dalla banalità solo apparente” (Giannelli 2008, 11); e potremmo aggiungere parimenti Raffaele Viviani, autore di macchiette napoletane in cui, come osserva Raffaele Cossentino (2013, 278) “è messo a nudo l’animo popolare”.

L'esposizione umoristica, parodistica o addirittura satirica di comportamenti osservati nella società è un'ovvia caratteristica in comune della macchietta e di una parte importante della produzione canzonettistica del duo Carosone e Nisa. Lo conferma quest'ultimo sottolineando che "Usare le canzoni per descrivere personaggi-tipi era l'arma vincente [...]" (Nisa citato in Giannelli 2008, 85), ed è sulla base di tale caratteristica che Antonio Scuderi, nel suo articolo (estremamente istruttivo per il nostro argomento) su "Social Change and Cultural Identity in the Songs of Renato Carosone", colloca Carosone "[i]n the satirical tradition of the Neapolitan 'macchietta'" (Scuderi 2010, 620). Un secondo nesso importante che unisce le dette canzoni carosoniane con il genere della macchietta è il loro carattere di performance teatrale. Anche su questo punto abbondano i commenti della critica, a cominciare dallo stesso Scuderi secondo cui "the theatrical quality [i.e. delle produzioni carosoniane] was developed in performance, transposed to recording, and became a defining quality of his sound" (Scuderi 2010, 622); ma ci insistono ugualmente Enzo Giannelli, che individua un aspetto centrale del nuovo approccio di Carosone nella sua tendenza a "trasformare ogni brano in una sceneggiata e fondere la musica con il cabaret" (Giannelli 2008, 64), Gianni Borgna, secondo cui la trasformazione delle canzoni "in piccoli spettacoli" sarebbe una delle due componenti principali del successo di Carosone (l'altra consistendo nella sua trovata di "innestare codici musicali americani nella tradizione canora partenopea"; Borgna 1985, 138), o Stefano Bollani, che dedica a Carosone tutto un capitoletto intitolato "il teatrante" (Bollani/Riva 2015, 25 segg.). Pino Daniele, nella sua prefazione all'autobiografia che Carosone ha scritto insieme a Federico Vacalebri, afferma addirittura che "Le sue canzoni scritte con Nisa erano l'equivalente delle commedie all'italiana interpretate da Sordi negli anni Sessanta [...]" (Daniele 2000, XIV).

Lo stesso Carosone, in questa sua autobiografia intitolata *Un americano a Napoli*, usa per i brani composti insieme a Nisa i termini di "canzone-sceneggiata" e "canzone-scenetta" (Carosone/Vacalebri 2000, 42 e 43), enfatizzando in tal modo il loro carattere teatrale che egli riconduce a sua volta alla tradizione della macchietta (Carosone/Vacalebri 2000, 29). È importante aggiungere che Carosone individua la forza motrice principale di questa tendenza teatrale nel suo mitico batterista Gegè Di Giacomo, personaggio munito di un grande dono per la recita comica e le trovate spontanee di cui si dirà oltre; perciò Carosone definisce esplicitamente la teatralità delle sue canzoni come "figlia, o almeno discendente della tradizione della macchietta, con Gegè degno erede di Gill, Maldacea e Cantalamessa" (Carosone/Vacalebri 2000, 29).

Si possono concludere queste esposizioni generali con un'autodichiarazione di Carosone sulla propria pratica musicale, in cui le caratteristiche principali di questo suo stile particolare si trovano molto ben riassunte:

La canzone mi sembrava un territorio di confine, dove poteva accadere tutto e il contrario di tutto; era la cornice dove far muovere i miei personaggi, era un paesaggio sonoro con protagonisti che, spesso, si dichiaravano fin dal titolo. Era una macchietta internazionalizzata, qualcosa che partiva sempre da Napoli, ma non sempre per ritor-

narci, visto che qualche volta approdava a lidi davvero lontani. E, più che di canzone, talvolta si doveva parlare di cabaret, di teatro dell'assurdo sonico. (Carosone/Vacalebre 2000, 47)

Analisi esemplare di alcune 'macchiette interculturali' carosoniane

“O pellirossa”

Iniziamo gli accenni analitici sulle canzoni scelte con una che, in ordine cronologico, sarebbe l'ultima, essendo del 1959, ma che sembra un ottimo esempio proprio di quel “teatro dell'assurdo sonico” di cui parla Carosone nel passaggio appena citato: “O pellirossa”. Si tratta di un brano giocoso, quasi demenziale, senza altre pretese di quella del divertimento e del riso. Lo dimostra già il fatto che buona parte del testo consiste nell'alternazione tra il coro che ripete quattro volte la voce ritmico-onomatopeica “Tumba Catumba” e il cantante, in questo caso Gegè di Giacomo, che recita in modo secco e veloce “Uè! Uè! / So' Catumbo 'o pellirossa 'o cchiù bello d' 'a tribù”.⁴ Sarebbe comunque erroneo sin dall'inizio voler spiegare l'effetto umoristico di questo brano principalmente sulla base del suo testo, poiché tale effetto non si compie interamente che nella performance dal vivo, o meglio, nella recita teatrale che Gegè di Giacomo fornì interpretando il brano sulla scena. Il video, disponibile su YouTube, in cui si vede immortalata una di queste messe in scena, risale ad una trasmissione televisiva del 5 maggio 1959 riproposta su Raidue.⁵ Il carattere di scherzo senza pretese di questa canzone diventa ovvio sin dall'inizio della registrazione, ancora prima che inizi il canto, tramite una muta performance iniziale di Gegè il quale si alza lentamente da dietro una fila di tamburi decorati con disegni ‘indiani’. La prima cosa che fa ridere è sicuramente la sorpresa di fronte al carattere volutamente diletteantesco del suo travestimento da ‘pellerossa’: dopo aver visto lentamente apparire dietro i tamburi la lunga penna che porta in testa, fa effetto vedere il suo viso di tutti i giorni, solo leggermente trasformato da un ‘tatuaggio’ dentellato apportato alla bell'e meglio sulla fronte, ma con la pettinatura abituale alla Gegè e, soprattutto, con i soliti occhiali d'oro dalle cui stanghette pendono altre due penne.

È chiaro che in tutto ciò non c'è nessuna intenzione di voler effettivamente ‘rappresentare un indiano’ e di creare l'atmosfera o le sembianze di un'altra cultura, e ancora meno vi si esprime la volontà di svilire tale altra cultura, pur usando una denominazione problematica quale, per l'appunto, ‘pellerossa’. Effettivamente la problematicità del termine si dissolve per via del contesto di gioco infantile a cui l'intero brano con la sua messinscena può essere riportato: l'obiettivo è di far vedere una persona *travestita* da ‘pellerossa’ in un modo volutamente approssimativo e diletteante, con accessori ed elementi del tutto stereotipati, come un bambino che si travestirebbe velocemente da ‘indiano’ per un gioco effimero, fissandosi una lunga penna in testa e dipingendosi il viso con il rossetto della mamma. Ed è proprio questa impressione ad essere confermata più avanti anche dal testo della canzone, quando dice:

“Comme me sceto me piazza ‘a penna ‘ncapo / e a’ faccia ‘e sti selvagge / io me faccio ‘nu tatuaggio / col rossetto di mammà!” Ancora più espliciti rispetto a questo carattere di gioco infantile sono poi i versi finali: “Uh! Che spasso a fa’ l’indiano / col rossetto di mammà!”

L’analisi di questo brano permette di mettere in luce un primo risultato provvisorio, ma valido anche per gli altri brani da esaminare: la costellazione fondamentale di un personaggio esplicitamente napoletano che, per lo più giocosamente, cerca di mettersi nei panni di qualcuno proveniente da un’altra cultura, si trova praticamente in tutte le ‘macchiette interculturali’ di Carosone.

“Tu vuò fa’ l’americano”

Questo è ovvio sin dal titolo della canzone probabilmente più raffinata e ancora oggi più celebre di Carosone, anche per via di parecchie *cover* internazionali⁶, cioè “Tu vuò fa’ l’americano” (1956). Su degli irresistibili ritmi swing, la canzone narra con molta ironia le vicende di un “napulitan” che cerca di contraffare o di fare propri certi modi ‘americani’ giudicati alla moda: portare i pantaloni “con uno stemma dietro” (cioè i jeans) nonché una “cuppulella cu ‘a visiera aizata” allo stile dei giocatori di baseball, bere “whisky and soda” col rischio di starci male, ballare il “rocchenroll”, fumare le Camel (finanziate grazie alla “borsetta di mammà”) e rischiare di non farsi capire dalla fidanzata dicendole in inglese “I love you”.⁷

Ancora una volta, il significato complessivo del brano, e in questo caso anche la sua raffinatezza, si rendono evidenti nella performance dal vivo, tramite i dettagli della messinscena teatrale di cui si ripercorrono qui solamente quelli più vistosi. Una delle prime cose che saltano all’occhio nel video YouTube probabilmente più conosciuto del brano, tratto dal film *Totò, Peppino e le fanatiche* (1958),⁸ è che l’enumerazione verbale dei comportamenti ‘da americano’ viene accompagnata da parte di Carosone (il quale canta suonando il pianoforte) da gesti tipicamente italiani o addirittura napoletani – quello più marcato essendo probabilmente il gesto del furto quando è questione della “borsetta di mammà”. Nello stesso tempo, però, questo elemento gestuale della performance stona fino ad un certo punto con il *look* perfettamente da formazione swing statunitense di tutto il Sestetto, con i loro abiti bianchi, i capelli pettinati con la brillantina e la tipica strumentazione swing (pianoforte, batteria, contrabbasso, sassofoni) – quest’ultima però con una eccezione significativa. In effetti, possiamo costatare che lo stile swing viene contrastato dall’inserimento di elementi musicali e persino di strumenti della tradizione napoletana, fatto per cui si protrae sul piano della musica la sottile ambivalenza creatasi già per il contrasto tra *outfit* e gestualità. Così il chitarrista del sestetto, Raf Montrasio, invece della chitarra suona in verità un mandolino, lo strumento caratteristico per eccellenza della canzone napoletana. Nella sequenza strumentale che in questa versione sostituisce la seconda strofa della canzone, Montrasio esegue sul mandolino un assolo, accompagnato da uno dei due sassofonisti (Toni Grottola), ma dopo che quest’ultimo ha deposto il suo strumento e tirato fuori dalla tasca della giacca un’ocari-

na, altro strumento legato strettamente alla tradizione popolare del Sud d'Italia, mettendosi a suonare un indiavolato pezzo strumentale di swing insieme a Montrasio al mandolino. A questa 'intrusione' gaia ed evidentissima della musicalità napoletana in quella americana si possono aggiungere due ulteriori elementi più discreti che notano sia Bollani (2004, 71) che Scuderi (2010, 17) nei loro rispettivi saggi su Carosone: il primo, che l'intera tonalità del brano è molto più caratteristica per la canzone napoletana che per lo swing, trattandosi di una tonalità minore, e il secondo, che nella frase "okay napulitan!" si ricorre ad una trovata armonica del tutto tipica per la canzone napoletana, chiamata infatti 'sesta napoletana'.⁹

Con "Tu vuò fa' l'americano", tutto sommato, si è di fronte a un messaggio bipartito e in parte addirittura contraddittorio. A livello della musica e della performance si nota un allacciamento di modi napoletani e americani così stretto e sottile che si potrebbe effettivamente già parlare di 'contaminazioni transculturali' *avant la lettre*, mentre le parole della canzone trasmettono un insegnamento abbastanza chiaro secondo cui le due culture vanno considerate come diverse e in parte incompatibili. I 'modi americani', in effetti, vi vengono descritti come 'modi d'altri', estranei alla cultura napoletana nella quale si mostrano presenti a forza di imitazione e contraffazione, per cui in verità il testo della canzone parla dei modi napoletani di reagire alle novità arrivate da fuori – mentre la musica e la performance da formazione swing celebrano proprio queste stesse novità e le integrano dentro la cultura napoletana, rivelando Carosone stesso e i musicisti del suo sestetto come esemplari del "napulitan" apostrofato nella canzone. Per spiegare o persino sciogliere questa contraddizione, basta forse chiedersi – e lo faremo più giù dopo aver considerato "Torero" dove si presenta la stessa problematica – qual è il punto di vista dal quale si apostrofa il "napulitan", cioè a chi appartiene la voce dell' 'io' che parla nel testo del brano.

"Torero"

Dei meccanismi almeno in parte simili ricorrono anche in "Torero", canzone del 1957 il cui personaggio centrale è stato definito da Carosone stesso come "la versione latina del guaglione americaneggiante" (Carosone/Vacalebre 2000, 58). È interessante notare che ai tempi dell'uscita delle canzoni di cui si sta parlando, fu "Torero" quella che ebbe più successo in assoluto, pur essendo nata, come ammette Carosone, "come riempitivo, come dodicesimo pezzo per un album da finire assolutamente prima di intraprendere un tour in Spagna" (Carosone/Vacalebre 2000, 58). Anche in questo caso il ritratto macchiettistico riguarda un giovane napoletano avido di contrarre le sembianze di un'altra identità, e l'immagine che lo seduce in modo irresistibile dopo la lettura eccessiva dei "giornaletti" è quella del "toreador". Diversamente dal "guaglione americaneggiante", però, questo pseudo-torero non si limita ad appropriarsi degli attributi stereotipati che contrassegnano quell'altra cultura (come "i calzoncini stretti", "la giacchetta corta corta" o "il ricciolino in fronte"¹⁰), bensì si addobba con tutto un guazzabuglio sincretistico di accessori che non hanno niente a che fare con gli attrezzi di un torero, quali "le nacchere", "il sigaro avana" o addirittura "il sombrero".

Carosone stesso definisce la narrazione ironica di “Torero” come “un esilarante campionario di luoghi comuni, dove Madrid era la capitale di un territorio fantastico che abbracciava anche l’America Latina e i Quartieri Spagnoli di Napoli, un regno caratterizzato dai cliché tropical-hollywoodiani, in modo da non dover spiegare che cosa facesse un torero con un sombrero in testa” (Carosone/Vacalebre 2000, 58).¹¹ Di fronte a questo miscuglio di elementi alla rinfusa sembra quasi conseguente che lo stile musicale del brano sia un cha-cha-cha, stonatura a cui si rimanda esplicitamente, in una vera e propria voltata autoreferenziale, nel testo della canzone: “Oh torero [...] / Mescolando il bolero con il cha-cha-cha / chi vuoi imbrogliare?”

Occorre soffermarsi brevemente su un aspetto della canzone che ricorre anche nella maggior parte delle altre ‘macchiette interculturali’ intrecciandosi con le questioni discusse qui: è la presenza di quella che Enzo Giannelli chiama la “voce del popolo” (Giannelli 2008, 86). “Torero” è probabilmente la canzone dove tale voce si fa sentire con più insistenza, dato che il testo intero è concepito come discorso rivolto ad un ‘tu’, il torero, interrogato sulle sue stravaganze ispirate dai “giornaletti” e da “Ollivud”. Eccone, a mo’ d’esempio, la prima strofa e un pezzo del ritornello:

Tu pierde ‘o suonno ‘ncopp’ ‘e giurnalette,
e màmmeta minaccia,
e páteto s’arraggia.
Te fanno girà ‘a capa sti fumette,
guardànnote ‘int’ ‘o specchio,
vuoi fare il toreador.
Come fanno a Santa Fé,
come fanno ad „Ollivud“
e cu ‘sta scusa, oje ni’,
nun studie cchiù.

Oh, torero.
Te si’ piazzato ‘ncapa stu sombrero,
dice ca si’ spagnuolo e nun è overo,
cu ‘e nnacchere ‘int’ ‘a sacca vaje a abballà.
Mescolando ‘o bolero e ‘o “ccia-ccid”
chi vuó’ ‘mbruglià?
Torero.
Cu sti bbasette ‘a sud-americano,
cu nu sicario avana e ‘a cammesella ‘e picchè.
Torero.
Torero.
Olè.

Tu perdi il sonno con i gonnaletti,
e tua mamma minaccia,
e tuo padre si arrabbia.
Ti fanno girare la testa questi fumetti,
guardandoti nello specchio,
vuoi fare il toreador.
Come fanno a Santa Fé,
Come fanno a Holliwood
e con questa scusa, oh bimbo,
non studi più.

Oh, torero.
Ti sei messo in testa questo sombrero,
dici che sei spagnolo ma non è vero,
con le nacchere in tasca vai a ballare.
Mescolando il bolero con il cha cha cha
chi vuoi ingannare?
Torero.
Con queste basette da sudamericano,
con un sigaro avana e la camicia di picchè.
Torero.
Torero.
Olè.

L'emittente di questo 'interrogatorio' non si dichiara, ma piuttosto che con una persona concreta, lo si associa effettivamente con un 'noi', con il collettivo di quelli che riescono a giudicare le cose con buon senso e saggezza, ma anche, come scrive Giannelli, "con un sorrisetto beffardo sulle labbra" (Giannelli 2008, 86). È la stessa voce che apostrofa con la seconda persona anche il guaglione di "Tu vuò fa' l'americano" e gli chiede, traendo la quintessenza dei suoi comportamenti da 'americano': "sient'a mme chi t' 'o ffa fa?". Come esposto sopra, il messaggio della voce che parla in "Tu vuò fa' l'americano" consiste effettivamente nella richiesta di un'apertura culturale che si svolga 'all'italiana', restando fedele alle proprie usanze e particolarità.

Considerando questa ripartizione delle voci in due atteggiamenti contrastanti rispetto alle abitudini, alle mode e agli influssi venuti da altrove, può venire in mente quanto Goffredo Plastino ha sostenuto in un suo saggio su "Neapolitan Song and/as Nostalgia". Plastino individua nell'intera tradizione della canzone napoletana la presenza di due tendenze o voci rivaleggianti ma anche complementari, e cioè "the traditional peasant vocal style and the aesthetic sensibilities of the bourgeoisie, who have made the Neapolitan song the space in which they met and interlaced" (Plastino 2007, 434). In questa mediazione musicale complessa tra le qualità della musica popolare e la sensibilità estetica della borghesia, Plastino scorge una condizione fondamentalmente ambivalente (Plastino 2007, 431) che definisce, ricorrendo al concetto beniaminiano della porosità, "[t]he porosity of Neapolitan voice, that has always admitted and admits within itself the existence of another voice that integrates or contradicts it [...]" (Plastino 2007, 439).

Non sembra affatto infondato concepire la dualità delle voci nelle canzoni carosoniane nel senso elaborato da Plastino, tanto più che tale dualità si verifica ugualmente a livello della musica dove elementi della tradizione popolare napoletana – o del Sud in generale – si congiungono con quelli di una borghesia che si vuole cosmopolita, come per l'appunto lo swing, il rock'n'roll, i ritmi sudamericani, e così via. Carosone si troverebbe per così dire in bilico tra le due voci e i due 'gruppi sociali', da un lato servendosi anche lui, similmente ai suoi personaggi, di un guazzabuglio sincretistico di ritmi e sonorità,¹² dall'altro criticando ironicamente, nelle sue canzoni, tali maniere che identifica ripetutamente, nella sua autobiografia, con dei vizi dell'alta borghesia, per esempio quando sottolinea che

i frequentatori dei locali in cui ci esibivamo erano gli stessi personaggi messi alla berlina in tante nostre canzoni, gli esponenti di un'alta borghesia ignorante e cafona, 'com-menda' con le amanti, politici e industriali che credevano di poter comprare il mondo con il fruscio delle banconote. (Carosone/Vacalebre 2000, 64)

"Caravan petrol"

Da un punto di vista di oggi, è certo che quel sincretismo appena sottolineato nonché l'intero gioco, tipicamente carosoniano, con gli stereotipi culturali che ci va di pari passo, possono

sembrare a volte azzardati seguendo criteri attuali di *political correctness*. È un aspetto che abbiamo già sfiorato rispetto al titolo di “O pellirossa” e che vorremmo approfondire in modo sintetico, come ultima tappa della nostra panoramica sulle ‘macchiette interculturali’, prendendo l’esempio di “Caravan petrol”, altro grande successo del duo Carosone-Nisa uscito nel 1958. Anche questo brano, come “O pellirossa”, può sembrare quasi demenziale con la sua storia di un napoletano che, convinto di poter trovare del petrolio nei dintorni di Napoli, si traveste da sceicco arabo con un turbante (comprato alla Rinascente), un narghilè e persino un cammello su cui cavalcare.¹³ Per di più è presente anche qui, come in “Tore-ro” e “Tu vuò fa’ l’americano”, la ‘voce del popolo’ smascherante e beffarda. Addirittura, “Caravan petrol” è interamente strutturato a forma di dialogo, facendo alternare le strofe in cui si fanno sentire in prima persona le stramberie del protagonista, con un ritornello nel quale risuona la voce critica del popolo. È soprattutto tale ritornello che interessa qui anche per la questione del ‘politicamente (s)corretto’:

Comme si’ bello
a cavallo a stu camello,
cu ‘o binocolo a tracolla,
cu ‘o turbante e ‘o narghilè.
Gué, si’ curioso mentre scave stu pertuso.
Scordatello, nun è cosa,
ccà ‘o ppetrolio, nun ce sta.
Alláh Alláh Alláh
Ma chi t’ ‘ha ffatto fá?

Come sei bello
a cavallo di questo cammello
col binocolo a tracolla,
con il turbante e il narghilè.
Ehi, sei strano mentre scavi questo buco.
Scordatelo, non si fa,
qua il petrolio non ci sta.
Allah Allah Allah
Ma chi te l’ha fatto fare?

Ricordiamo che l’invocazione di “Alláh” nel contesto beffardo di questa canzone diede luogo ad una specie di ‘censura’ proprio di questo verso quando nel 2006 il *reality show* “La Fattoria”, messo in onda su Canale 5, impiegò come sigla proprio il ritornello di “Caravan petrol”, ma sostituendovi “Allah Allah Allah” con “Pascià pascià pascià”. Tale fatto, notato e segnalato *in primis* da un telespettatore appassionato di canzoni napoletane, creò allora qualche scalpore a livello dei media perché venne considerato da alcuni commentatori come misura esagerata di autocensura per rendere il testo del ritornello “islamically correct” (AA. VV. 2006). Il responsabile del programma televisivo giustificò la scelta affermando che “il nome di una divinità, Allah come Gesù” non stava bene, “per una questione di rispetto”, “in un contesto ironico e giocoso come la ‘Fattoria’” (Silipo 2006) – oppure, si potrebbe aggiungere, in un contesto ironico e giocoso come la stessa canzone di Carosone. Poiché è chiaro che l’unica funzione del verso incriminato è quella di portare al parossismo una narrazione interamente comica, anzi volutamente assurda, dove anche la musica che l’accompagna non serve ad altro che a evocare beffardamente un’approssimativa atmosfera arabeggiante con un ritmo da cavalcata dondolante al cammello.

Eppure il vero approccio irrispettoso del brano non risiedeva, ai tempi in cui venne prodotto, nel significato delle parole bensì, molto di più, nella sua performance teatrale.

“Caravan petrol”, come osserva Giannelli (2008, 88), “segnò il vertice massimo del connubio canzone-cabaret”, e ciò si dimostra chiaramente guardando un’esecuzione televisiva del brano fatta nell’ambito di una puntata di *Carosello* del 1960¹⁴: Gegè di Giacomo infatti non vi si limita a recitare le parole della canzone, ma intercala tra una strofa e l’altra certi versetti in un ‘arabo’ inventato accompagnandole con gesti che imitano preghiere islamiche, contraffatto in ciò ugualmente dai due musicisti di fiati che, tramite il flauto traverso e il clarinetto, conferiscono al brano la sua sonorità strumentale ‘orientaleggiante’.

Sicuramente questa esibizione del Sestetto è abbastanza illuminante per capire ciò che oggi non sarebbe più possibile fare senza rischiare di essere accusati di vilipendio dell’islam o dell’altra cultura: è per l’appunto quel procedimento del tutto spensierato che consiste nell’impasto eclettico di singoli elementi, ricavati da una cultura (o religione, o lingua) straniera oppure semplicemente inventati, immaginati come tali; procedimento adoperato a puri fini di comicità, senza riflettere su possibili offese o trasgressioni. D’altra parte, comunque, è ovvio che tale gioco allegro con gli stereotipi culturali, segno evidente di un approccio interculturale, è sempre stata una fonte molto efficace del comico, e lo è ancora oggi, usata in tanti prodotti culturali contemporanei, basti pensare alla massa di commedie cinematografiche che se ne servono.

Conclusioni

Con ciò che precede si è voluto dimostrare per quali motivi la designazione di ‘macchiette interculturali’ sembra fondata riguardo ai brani carosoniani esaminati. Si tratta di produzioni nella scia e tradizione della ‘macchietta napoletana’ sia per la loro grandissima affinità alla performance teatrale da varietà, sia per la loro natura di ritratti ironici, in parte satirici, di determinati comportamenti esagerati attribuiti a protagonisti della società napoletana. Il loro carattere ‘interculturale’ risiede nel fatto che i detti comportamenti risultano dall’imitazione di modi di fare osservati in – o addirittura importati da – altre culture, spesso tramite modelli diffusi dai media. Da ciò consegue un gioco con stereotipi culturali in parte abbastanza complesso (l’abbiamo constatato per la musica e la performance dal vivo di “Tu vuò fà l’americano” con cui si fiora la ‘contaminazione transculturale’), in parte apertamente schematico e quasi demenziale (come in “Caravan petrol” e “O pellirossa”, non a caso i due brani più in odore del ‘politicamente scorretto’ da un punto di vista odierno). Sembra chiaro, dopo quanto detto, che Carosone e le sue formazioni non attingono ancora ad un approccio di vera contaminazione o ibridazione culturale che contrassegna invece tanta musica napoletana sin dall’avvento di Pino Daniele. Nei brani esaminati, l’immersione in un’altra cultura rimane un travestimento, un gioco ironico a distanza. Ciò non preclude, comunque, che la successiva apertura transculturale non sia stata largamente presentita e preparata da Carosone. Se a livello delle parole, le sue canzoni burlano chi imita i comportamenti ‘americani’ o ‘da torero’, i loro ritmi e le loro melodie attingono di buon grado a tali sonorità ‘straniere’. Perciò è da condividere a tutti gli effetti la seguente constatazione di Antonio Scuderi:

An important part of Carosone's message was an incentive to modernize Neapolitan/Italian culture, musically and otherwise. He believed this could and should be done without losing one's own cultural heritage. One of his most important contributions was to reinvigorate and transform the venerable tradition of the Neapolitan song, while maintaining a strong sense of his own Neapolitan heritage and ethos. (Scuderi 2010, 620)

Note

- 1 Gerhild Fuchs è professoressa associata di letteratura italiana e francese all'istituto di lingue romanze dell'università di Innsbruck, dove dirige l'Archivio di ricerche su testo e musica (Archiv für Textmusikforschung, cf. <https://www.uibk.ac.at/romanistik/institut/textmusik-in-der-romania/index.html.fr>).
- 2 Quanto alle pubblicazioni che cercano di dimostrare la tendenza 'transculturale' di alcuni di questi artisti, sia permesso di accennare a due pubblicazioni dell'autrice di questo saggio, Fuchs 2018 e Fuchs [in stampa].
- 3 Un altro celebre esempio dei ritratti canzonettistici prodotti da Carosone e Nisa in quel periodo, ma che non abbiamo sottoposto ad un'analisi rispetto all'interculturalità, è "O sarracino" (1958).
- 4 Per il testo intero di "O pellirossa" e la sua versione italiana rimandiamo al sito <https://lyricstranslate.com/de/o-pellirossa-il-pellerossa.html> (consultazione 15.11.2018). I testi delle altre canzoni esaminate in questa sede, inclusa la loro 'traduzione' italiana, sono tutti disponibili sul sito seguente: <http://www.napoligrafia.it/musica/testi/testi.htm> (consultazione 15.11.2018).
- 5 <https://www.youtube.com/watch?v=EbI43eFIqel> (consultazione 10.11.2018).
- 6 Da "Tout fonctionne à l'italiano" (1957) di Fred Minablo alias Boris Vian fino alla versione 'flamenco' di Vega (2017), passando per The Puppini Sisters (2006), Yolanda Be Cool (2010) o Akhenaton (2011), per non nominare che alcune *cover* di grande successo. In tutto abbiamo contato una quarantina di versioni diverse, presenti su YouTube o su altre fonti Internet. Cf. Chiriacò/Fuchs [in stampa].
- 7 Ecco il testo di "Tu vuò fa' l'americano" con la traduzione in italiano standard, tratto da: <http://www.napoligrafia.it/musica/testi/testi.htm> (consultazione 15.11.2018).

Puorte 'e cazune cu nu stemma arreto.
Na cuppulella cu 'a visiera aizata.
Passe scampanianno pe' Tuleto,
comm'a nu guappo, pe' te fá guardá.

Porti i pantaloni con uno stemma dietro.
Un cappellino con la visiera alzata.
Passi facendo rumore in via Toledo,
come un guappo, per farti guardare.

Tu vuò fá ll'americano,
'mericano, 'mericano.
Siente a me, chi t'ò ffa fá?
Tu vuoi vivere alla moda,
ma se bevi "whisky and soda",

Tu vuoi far l'americano
americano, americano.
Ascoltami, chi te lo fa fare?
Tu vuoi vivere alla moda,
ma se bevi "whisky and soda",

po' te siente 'e disturbá.
 Tu abballe 'o "Rock and Roll",
 tu giochi a "Base Ball".
 Ma 'e solde p"e Ccamel,
 chi te li dá?
 La borsetta di mammá!
 Tu vuó' fá ll'americano,
 mericano, mericano,
 ma si' nato in Italy.
 Siente a me, nun ce sta niente 'a fá.
 Okay, Napolitan.
 Tu vuó' fá ll'american.
 Tu vuó' fá ll'american.
 Ma pecchè?

Comme te pò capí chi te vò' bene,
 si tu lle parle miezo americano?
 Quando se fa ll'ammore sott'a luna,
 comme te vene 'ncapa 'e dí: "I love you"?

Tu vuò fá ll'americano,

poi ti senti male.
 Tu balli il "Rock and Roll",
 Tu giochi a "Baseball".
 Ma i soldi per le Camel,
 chi te li dà?
 La borsetta di mamma!
 Tu vuoi far l'americano
 americano, americano,
 ma sei nato in Italy.
 Ascoltami, non c'è niente da fare.
 Okay, Napolitan.
 Tu vuoi far l'americano.
 Tu vuoi far l'americano.
 Ma perchè?

Come ti può capire chi ti vuole bene,
 se tu le parli un po' in americano
 Quando si sta insieme sotto alla luna,
 come ti viene in mente di dire: "I love you"?

Tu vuoi far l'americano,

8 <https://www.youtube.com/watch?v=BqlJwMftMCs> (consultazione 05.04.2018).

9 La 'sesta napoletana' non è soltanto caratteristica per la canzone o la *popular music* napoletana, ma è frequente anche nell'opera lirica dove tale accordo suggerisce solitamente una latente malinconia (cf. Lang 2010).

10 Ecco il testo intero della canzone, tratto da: <http://www.napoligrafia.it/musica/testi/torero.htm> (consultazione 10.11.2018).

Tu pierde 'o suonno 'ncopp' 'e giurnalette,
 e màmmeta minaccia,
 e páteto s'arraggia.
 Te fanno girà 'a capa sti fumette,
 guardànnotte 'int' 'o specchio,
 vuoi fare il toreador.
 Come fanno a Santa Fé,
 come fanno ad „Ollivud“
 e cu 'sta scusa, oje ni',
 nun studie cchiù.

Tu perdi il sonno con i giornaletti,
 e tua mamma minaccia,
 e tuo padre si arrabbia.
 Ti fanno girare la testa questi fumetti,
 guardandoti nello specchio,
 vuoi fare il toreador.
 Come fanno a Santa Fé,
 Come fanno a Holliwood
 e con questa scusa, oh bimbo,
 non studi più.

Oh, torero.

Te si' piazzato 'ncapa stu sombrero,
dice ca si' spagnuolo e nun è overo,
cu 'è nnacchere 'int' 'a sacca vaje a abballà.
Mescolando 'o bolero e 'o "ccia-cciò"
chi vuó' 'mbrugià?

Torero.

Cu sti bbaseette 'a sud-americano,
cu nu sicario avana e 'a cammesella 'è picchè.

Torero.

Torero.

Olé.

T'hê fatto 'a giacchettella corta corta,
,o cazunciello astringuto,
e 'o ricciulillo 'nfronte.
Te ride 'a gente arreto e nun te 'mporta,
ti senti un Marlon Brando,
che a spasso se ne va.
Per le vie di Santa Fé,
per le strade di "Ollivud"
e 'a 'nammurata toja
nun te vò' cchiù.

Oh, torero.

.....

Oh, torero.

E levatillo 'a capa stu sombrero.
Nun si' spagnuolo e nun si' caballero,
sti nnacchere tu nun 'è ssaje sunà.
,E sti nnacchere, tu che n'hê 'a fà,
bello 'è mamma?

Torero.

Cu sti bbaseette 'a sud-americano,
cu nu sicario avana e 'a cammesella 'è picchè.

Torero.

Torero.

Olé.

Oh, torero.

Ti sei messo in testa questo sombrero,
dici che sei spagnolo ma non è vero,
con le nacchere in tasca vai a ballare.
Mescolando il bolero con il cha cha cha
chi vuoi ingannare?

Torero.

Con queste basette da sudamericano,
con un sigaro avana e la camicia di picchè.

Torero.

Torero.

Olè.

Hai comprato la giacchetta corta corta,
i calzoncini stretti,
e il ricciolino in fronte.
La gente ti ride dietro e non ti interessa,
ti senti un Marlon Brando,
che a spasso se ne va.
Per le vie di Santa Fé,
per le strade di Hollywood
e la tua fidanzata
non ti vuole più.

Oh, torero.

.....

Oh, torero.

E togliilo dalla testa questo sombrero.
Non sei spagnolo e non sei caballero,
queste nacchere non le sai suonare.
Di queste nacchere, cosa ne devi fare,
bello di mamma?

Torero.

Con queste basette da sudamericano
con un sigaro avana e la camicia di picchè.

Torero.

Torero.

Olè.

- 11 Tutta questa ironia non impedi comunque, se si presta fede ai ricordi dello stesso Carosone, che il “Torero” della canzone potesse essere identificato con un personaggio reale, e questo proprio nella percezione “della platea spagnola, convinta di trovarsi di fronte non a una parodia, ma a un omaggio all’eroe del momento, Luis Dominguín, il torero che aveva sposato Lucia Bosè, una della Miss Italia più belle di tutti i tempi” (Carosone/Vacalebre 2000, 58).
- 12 Cf. per esempio la professione di fede seguente: “Io non sono mai stato e non sono un intellettuale [...], preferisco l’amabile levità di un fare musica che, per combinazione e puro piacere epidermico, riciclava e adattava tutto ciò che arrivava a portata delle mie orecchie. Blues, boogie, cha-cha-cha, bajon, flamenco, mambo e samba mi servivano per divertire, per utilizzare linguaggi stranieri e fonderli nel mio napoletano [...]” (Carosone/Vacalebre 2000, 44)
- 13 Ecco il testo intero della canzone, di nuovo da <http://www.napoligrafia.it/musica/testi/caravanPetrol.htm> (consultazione 11.11.2018):

Mm’aggio affittato nu camello,
 mm’aggio accattato nu turbante,
 nu turbante â Rinascente,
 cu ‘o pennacchio russo e blu.
 Cu ‘o fiasco ‘mmano e ‘o tammurriello,
 cerco ‘o ppetrolio americano,
 mentre abballano ‘e beduini
 mentre cantano ‘e ttribbù.

Comme si’ bello
 a cavallo a stu camello,
 cu ‘o binocolo a tracolla,
 cu ‘o turbante e ‘o narghilè.
 Gué, si’ curiosu mentre scave stu pertuso.
 Scordatello, nun è cosa,
 ccá ‘o ppetrolio, nun ce sta.
 Alláh. Alláh. Alláh.
 Ma chi t’ ‘ha ffatto fá?
 Comme si’ bello
 a cavallo a stu camello,
 cu ‘o binocolo a tracolla,
 cu ‘o turbante e ‘o narghilè.

Cu ‘o fiasco ‘mmano e cu ‘o camello,
 cu ‘e gguardie ‘nnanze e ‘a folla arreto,
 ,rrevutá faccio Tuleto:
 nun se pò cchiù cammená.
 „Jammo, è arrivato ‘o Pazzariello.

Ho affittato un cammello,
 ho comprato un turbante,
 un turbante alla Rinascente,
 con il pennacchio rosso e blu.
 Con il fiasco in mano e il tamburello,
 cerco il petrolio americano,
 mentre ballano i beduini
 mentre cantano le tribù.

Come sei bello
 a cavallo di questo cammello
 col binocolo a tracolla,
 con il turbante e il narghilè.
 Ehi, sei strano mentre scavi questo buco.
 Scordatelo, non si fa,
 qua il petrolio non c’è.
 Alláh. Alláh. Alláh.
 Ma chi te l’ha fatto fare?
 Come sei bello
 a cavallo di questo cammello
 col binocolo a tracolla,
 con il turbante e il narghilè.

Con il fiasco in mano e col cammello,
 con le guardie davanti e la folla dietro,
 faccio rivoltare Toledo:
 non si può più camminare.
 „Andiamo, è arrivato il Pazzarello.

S'è travestuto 'a Menelicche.
,Mmesca 'o ppepe cu 'o trabbacco.
Chi sarrá st'Alí Babbá?"

„Comme si' bello,
a cavallo a stu camello

.....

Alláh. Alláh. Alláh.
Ma chi mm' 'ha ffatto fá?
Comme só' bello
a cavallo a stu camello,
cu 'o binocolo a tracolla,
cu 'o turbante e 'o narghilè.

Si è travestito da Menelik.
Mischia il pepe col tabacco.
Chi sarà questo Ali Babba?

Come sei bello
a cavallo di questo cammello

.....

Alláh. Alláh. Alláh.
Ma chi me l'ha fatto fare?
Come sono bello
a cavallo di questo cammello
col binocolo a tracolla,
con il turbante e il narghilè.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=Z8LRq2Rw8QA> (consultazione 19.11.2018).

Bibliografia

- AA. VV.: “La fattoria’, polemica sulla sigla: la parola ‘pascià’ al posto di ‘Allah’”. In: *la Repubblica Spettacoli&Cultura.it* (23.02.2006), http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/spettacoli_e_cultural/reality4/siglafattoria/siglafattoria.html (consultazione 28.12.2018).
- Bollani, Stefano: *L'America di Renato Carosone: il racconto di 'Tu vuò fà l'americano'*. Roma: Cooper, 2004.
- Bollani, Stefano / Riva, Alberto: *Il monello, il guru, l'alchimista e altre storie di musicisti*. Milano: Mondadori, 2015.
- Borgna, Gianni: *Storia della canzone italiana*. Prefazione di Tullio De Mauro. Bari: Laterza, 1985.
- Carosone, Renato / Vacalebri, Federico: *Un americano a Napoli*. Prefazioni di Antonio Bassolino e Pino Daniele. s.l.: Sperling & Kupfer, 2000.
- Cassano, Franco: *Il pensiero meridiano* (1996). Bari: Laterza 2005.
- Chambers, Iain: *Le molte voci del Mediterraneo*. Traduzione di Sara Marinelli. Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Chiriaco, Gianpaolo / Fuchs Gerhild: “Fare l'americano, dagli anni 50 a oggi: riflessioni sulle *cover versions* della hit carosoniana”. In: *ATeM – Archives of Text and Music Studies* 4,1 [in stampa].
- Cossentino, Raffaele: *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni. Storia e protagonisti*. Prefazione di Marcello D'Orta. Napoli: Rogiosi, 2013.
- Daniele, Pino: “La canzone popolare”. In: Carosone, Renato / Vacalebri, Federico: *Un americano a Napoli*. Prefazioni di Antonio Bassolino e Pino Daniele. s.l.: Sperling & Kupfer, 2000, XIII-XIV.
- Del Bosco, Paquito: “Il principe della macchietta”. In: *Le più belle Macchiette di Maldacea. Raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito del Bosco*. Nuova Fonit Cetra CDFO 3615, 1995, libretto del CD.

- Fiori, Umberto: "Rock Music and Politics in Italy". In: *Popular Music* 4 (January 1984), 261-277.
- Fuchs, Gerhild: "Le cabaret musical de Renato Carosone". In: Abbrugiati, Perle (ed.): *Chanson & parodie*. Aix-Marseille: Presses Universitaires de Provence 2018a, 39-53.
- Fuchs, Gerhild: "Strategie di 'ibridazione mediterranea' nel rap/raggamuffin napoletano sull'esempio degli Almamegretta". In: Marino, Gabriele – Pavese, Errico (ed.): *Cosa resterà degli anni Ottanta? Vox Popular* 2/1-2 (2018b), 54-65, http://www.voxpopular.it/wp-content/uploads/2019/01/05_FUCHS.pdf.
- Fuchs, Gerhild: "On the Construct of a Transcultural Mediterranean South in Contemporary Neapolitan Popular Music". In: Maeder, Costantino / Reichardt, Dagmar (ed.): *South as Metaphor. Comparative Approaches to a Transcultural Study of Literature*. Francoforte et al.: Peter Lang [in stampa].
- Furfaro, Amedeo: *VERSUS. Artisti contro. Sfide liti censure fra spettacolo e cultura* (Supplemento a Musica News 2/2012). s.l.: CJC, 2012.
- Giannelli, Enzo: *Renato Carosone, un genio italiano*. Roma: Curcio Musica, 2008.
- Haller, Hermann W.: *Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio*. Roma: Bulzoni, 2006.
- Lang, Robert: "Origine e tradizione del concetto di sesta napoletana." In: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4 (2010), 489-502.
- Plastino, Goffredo: "Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia". In: *Popular Music* 26,3 (2007), 429-440.
- 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.
- Scuderi, Antonio: "Social Change and Cultural Identity in the Songs of Renato Carosone". In: *Italica* 87,4 (2010), 619-636.
- Silipo, Raffaella: "Nella Fattoria Allah diventa Pascià 'per rispetto'". In: *La Stampa Opinioni* (24.02.2006), <https://www.lastampa.it/2006/02/24/cultura/nella-fattoria-allah-diventa-pasci-per-rispetto-FZhQLGwu2oWogJbw8DVBUK/pagina.html> (consultazione 28.12.2018).
- Welsch, Wolfgang: "Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today". In: Featherstone, Mike / Lash, Scott (ed.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Sage: London, 1999, 194-213.

Discografia

- Carosone, Renato: *Tu vuò fa' l'americano*. Halidon H6611, 2011 (cd).
- Carosone, Renato: *Whisky & Soda & Rock 'n' Roll*. EMI 5316752, 2001 (cd).

Sitografia

- Carosone, Renato: "Caravan petrol". In: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8LRq2Rw8QA> (consultazione 04.11.2018).
- Carosone, Renato: "'O pellirossa". In: <https://www.youtube.com/watch?v=EbI43eFIqel> (consultazione 04.11.2018).

Carosone, Renato: “Tu vuò fa’ l’americano”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=BqIJwMFtMCs>
(consultazione 05.04.2018).

<http://www.napoligrafia.it/musica/testi/testi.htm> (consultazione 15.11.2018).

<https://lyricstranslate.com/en/renato-carosone-lyrics.html> (consultazione 10.11.2018).