

## Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli<sup>1</sup>

Lello Savonardo (Napoli)<sup>2</sup>

### Summary

This paper focusses on the urban landscape of Naples and on the cultural vitality that has always characterized it. Naples is a complex and contradictory city, with many faces and many nuances. The city does not pause to be framed in a pattern that is unique, rational, firm, but escapes the predictable patterns to become a floating signifier, which moves in a hundred interpretations and a thousand stories. Naples is perhaps the emblem of the city in crisis, of the city as a crisis. As a gate to the South, a virtual bridge which creates openings, breaks and exchanges towards other worlds, as the centre of a strong marginality and spearhead of a cultural universe, Naples is expressed, however and always, as a purposeful and productive place where creativity, from 'other' worlds, allows to mark new tracks, unreleased cultural and artistic tracks. Tradition and innovation, local and global, particular and universal: without putting together these dimensions, it is not possible to approach the cultural, social and political study of this city. The Neapolitan artistic and cultural production, in its various forms, has always narrated, documented and represented the thousand faces of Naples, its segments, its systems, subsystems, stratifications and changes that have characterized the history of the city. Among the various communication forms, music is an essential active ingredient and resource of meaning in the social construction of people's identities. Therefore, musical languages are a significant indicator of social and cultural transformations, and can be considered as a significant analytical category.

---

### La città globale

Tradizione e innovazione, locale e globale, particolare e universale: senza tenere insieme queste dimensioni non è possibile affrontare lo studio culturale, sociale ed economico della città di Napoli. Il presente saggio, a partire da tale riflessione, si concentra in particolare sulle produzioni artistiche, i processi creativi e le contaminazioni culturali che caratterizzano il territorio, soffermandosi su alcune esperienze rilevanti che hanno caratterizzato la scena musicale napoletana dalla fine degli anni Settanta ad oggi.

Com'è noto, Napoli è una città complessa e contraddittoria, dai mille volti e dalle molteplici sfumature, difficile da analizzare e raccontare senza rischiare di cadere in errore o in

contraddizione. Così come afferma la storica Gabriella Gribaudo (1999, 106), l'immagine di Napoli

ha sempre ondeggiato fra due opposte rappresentazioni: quella di una città dualistica, divisa da profonde spaccature sociali, residuo di un *ancien régime* mai superato, e quella di una città 'porosa', secondo la definizione di Benjamin [...], la Napoli aperta a trasformazioni continue, in cui tutti si mescolano con tutti, gli strati sociali vivono a stretto contatto, mettendo in comune valori e codici culturali.

Tali definizioni della città sono espressione – così come sottolinea Gribaudo – di “metafore letterarie” e di “immagini totalizzanti” ma non risultano adeguate a rappresentare la complessità e la contraddittorietà del tessuto urbano. L'idea di Napoli come “città porosa” sembra convincere il filosofo Massimo Cacciari (1992), il quale osserva che, nonostante sia passato quasi un secolo dagli anni in cui Walter Benjamin visitò Napoli e che quei colori della città, della comunità cittadina, siano ormai scomparsi, la ‘porosità’ rimane un carattere inalterato, assolutamente tipico della città mediterranea. In tal senso, Cacciari sostiene che “Napoli città porosa” è una definizione possibile, ‘porosa’ nel senso di ‘spugna’ ma anche, andando alla radice ‘por’, di ‘passaggio, porto’ o finanche di ‘risorsa’, che come si sa, sta insieme a *penia*, ‘povertà’. “La città porosa – afferma Cacciari – è una città nella quale nulla avanza secondo linee nette.” Il filosofo si sofferma, inoltre, sulla straordinaria modernità delle città mediterranee. “La forma di queste città non si sviluppa mai per progetti, per programmi, per a priori. E non consiste soltanto nel carattere architettonico-urbanistico; la città mediterranea ha i caratteri [...] dell'apertura anche su altri piani.” Napoli si presenta come “una grande spugna distesa sul mare, che non affronta i suoi problemi attraverso macro-progetti, sulla base di una *ratio* logo centrica, che non riduce il complesso delle tensioni, dei conflitti, che non tende ad annullarli, bensì ad assimilarli, e quasi a nutrirsi” (Cacciari 1992, 162-164).

La porosità e la complessità della realtà urbana di Napoli sono difficilmente indagabili e riconducibili ad un'analisi che non tenga conto dei diversi fattori sociali e culturali che caratterizzano la città. A Napoli il centro storico convive con i grattacieli del centro direzionale così come il sacro e il profano, il passato ed il presente, il distante e l'immediato, il morto e il vivo dividono lo stesso mondo. Il valore di Napoli potrebbe stare non nella sua pretesa unicità ma nella capacità di disperdersi, di perdersi e, così, sfuggire al predicibile. La città non si ferma per essere inquadrata in uno schema unico, razionale, fermo, ma sfugge agli schemi prevedibili per divenire un significativo fluttuante, che si muove fra cento interpretazioni e mille storie.

Vivere ‘sotto il vulcano’ ricorda quotidianamente la propria mortalità. Questa forse è la chiave dell'energia schizofrenica della città, dei suoi linguaggi di esultanza e disperazione, dei suoi estremi di violenza fisica e rassegnazione mentale. A Napoli sei costantemente conscio di non vivere semplicemente un'esperienza urbana, ma di vivere la vita urbana come un problema, come un interrogativo, come una provocazione. Costruendo e assicurando sé stessa per mezzo della parola, la città stessa è continuamente spiazzata fra lamenti sul passato

e fantasie sul futuro, mentre il presente passa inosservato, abbandonato. Napoli è ineluttabilmente trasformata da monumento autoreferenziale a intersezione, momento d'incontro, luogo di transito, in una rete più estesa. Separata dai suoi ormeggi, la città comincia ad andare alla deriva, ad entrare in altri contesti. Napoli è forse l'emblema della città in crisi, della città come crisi (Chambers 1994). Porta del sud, ponte virtuale che crea aperture, rotture e scambi verso altri mondi, centro di una forte marginalità e punta di diamante di un universo culturale, Napoli si esprime, comunque e da sempre, come luogo propositivo e produttivo in cui l'invenzione, a partire da altre culture, permette di segnare nuove tracce, inediti percorsi e altri progetti culturali ed artistici. (Savonardo 2003)

Iain Chambers (2001) sostiene che la metropoli è il luogo centrale o privilegiato per inquadrare gli sviluppi storici, sociali e culturali della modernità e che nell'economia culturale della vita urbana sono registrati i processi e le trasformazioni della storia moderna. Partendo da tale presupposto egli prende le distanze dallo stereotipo che si ha di "Napoli vista da altrove", dall'idea della "città che sta ai confini dell'Europa, sulla soglia del Mediterraneo", di "Napoli come città in crisi rispetto a Milano, Parigi, Londra". Chambers si sofferma sul "modo particolare" con cui Napoli rappresenta non solo "parte della modernità" ma anche un esempio significativo della città moderna. "Al suo interno, al posto di una realtà omogenea, uno spazio razionale che dovrebbe caratterizzare le città moderne, troviamo invece una città che segue diversi ritmi e che traduce la logica del razionalismo della modernità in una serie di ritmi e di localismi specifici." Pensando a Napoli in questo senso, Chambers sostiene, che "si potrebbe muovere una critica al concetto di modernità, al concetto del progresso visto puramente in chiave lineare" e che "se Napoli oggi fa parte del mondo moderno e dei suoi processi di globalizzazione, allora Napoli ha qualcosa da dire rispetto a come stare nel mondo". Inoltre, i processi di ibridazione che caratterizzano la città sembrano mettere in crisi la "cultura napoletana" e il senso di appartenenza e di identità dell'essere napoletani. "Ogni storia, ogni cultura è vulnerabile." (Chambers 2001, 69-81)

Napoli si presenta come una città cosmopolita che conserva caratteri localistici. Sono questi gli aspetti apparentemente in contraddizione a cui fanno riferimento Ottorino Cappelli e Lucio Iaccarino quando affermano che Napoli possiede "un'immagine bifronte, ambigua e dunque adatta a rappresentare quell'intreccio di caotica innovazione e tradizionale immobilismo" che la caratterizza (Cappelli/Iaccarino 2001, 4). Come ogni metropoli cosmopolita, Napoli vive una tensione tipica dello spazio urbano in cui si manifestano conflitti e rapidi mutamenti. Inoltre, negli ultimi decenni ha sviluppato un forte potere di attrazione sull'opinione pubblica, essendo stata a lungo rappresentata come terreno di sperimentazione politica e come laboratorio istituzionale entro il quale osservare tendenze in atto anche nel resto del paese. Si pensi, in tal senso, alla 'primavera dei sindaci' e al cosiddetto rinascimento napoletano dell'era Bassolino o alla 'rivoluzione arancione', guidata dall'attuale Sindaco Luigi De Magistris.

Napoli è una città cosmopolita e globale, ma allo stesso tempo fortemente locale: luogo di immutabili permanenze, di tradizioni inossidabili ma anche di inedite forme di integrazione sociale e di ibridazioni culturali. La sua dimensione *glocal* rende la città un terreno fer-

tile di innovazione e di contaminazione tra culture ‘altre’ che si incontrano e si *confondono* in uno spazio urbano in continuo divenire.

## I suoni e i ritmi della città porosa

La produzione artistica e culturale napoletana, nelle sue diverse forme, ha da sempre raccontato, documentato e rappresentato i mille volti di Napoli, i suoi segmenti, i suoi sistemi e sottosistemi, le stratificazioni e le modificazioni che hanno caratterizzato la storia della città. Osservando con attenzione le diverse produzioni culturali, appare evidente quanto il teatro, il cinema, la canzone, l’arte e l’artigianato sembrino costituire una sorta di sismografo della realtà napoletana, registrando trasformazioni e cambiamenti attraverso continui riferimenti al sociale, alla vita quotidiana, alla collettività, alla cronaca. I fatti della collettività sono ‘messi in scena’ secondo le trame di una socialità che regge su due ordini di riferimento: un’appartenenza (forzata o compiaciuta), cioè una localizzazione ristretta e contestualizzata, oppure una apertura, che può raggiungere lo smarrimento, dove si accolgono – nel bene e nel male – le influenze culturali di altri paradigmi di umanità.

I linguaggi della creatività, le culture urbane e le sottoculture giovanili che caratterizzano la città partenopea sono molteplici. I suoni, i ritmi, le melodie di artisti come Almamegretta, 99 Posse, Clementino, Maurizio Capone, Francesco Di Bella, Foja, solo per fare qualche esempio, rompono l’armonia delle melodie oleografiche per dare voce a un alfabeto espressivo in cui il dialetto è un codice di rottura e sfida i linguaggi televisivi. In tal senso, secondo il critico Goffredo Fofi, Napoli si mostra come luogo di contraddizione rispetto all’omologazione del resto del paese. (Marrone 1996)

Napoli è sempre stata caratterizzata da una singolare effervescenza artistica espressa attraverso un’interessante varietà musicale che va dalla canzone melodica tradizionale, riconosciuta e apprezzata in tutto il mondo, alla realtà dei neomelodici, espressione di una ‘subcultura dei vicoli’, passando attraverso la ricerca nella tradizione di Roberto De Simone e della Nuova Compagnia di Canto Popolare, l’ironia di Renato Carosone, il rock pungente di Edoardo Bennato, il blues mediterraneo del “nero a metà” Pino Daniele e la produzione musicale dei 99 Posse e Almamegretta, espressione di una subcultura metropolitana che gli A67 o i Co’Sang di Scampia, attraverso i linguaggi del rock e del rap, mettono in scena da uno dei quartieri più discussi della città. Scenari artistici e culturali in cui emerge, in modo significativo, la forza dirompente dei linguaggi di quell’universo giovanile che, tra disagi e incertezze – a partire da contesti sempre più *glocal* di una città al tempo stesso periferia e centro del mondo – sembra urlare a voce alta “nuje vulimme ‘na speranza”, così come i rapper Ntò e Lucariello nel brano di coda della serie tv ispirata al libro *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano.

La realtà urbana di Napoli, che da sempre vive la condizione di territorio ‘in transito’, di confine, luogo ibrido e crocevia di culture diverse, in un costante processo dicotomico caratterizzato da forti localismi e aperture e slanci verso l’esterno, rappresenta un esempio

interessante di città postmoderna. Una città in cui le contaminazioni sono dominanti e le espressioni musicali, dalle melodie arabo-napoletane ai ritmi afroamericani e metropolitani, si manifestano attraverso gli stessi umori e le stesse pulsioni della collettività. Analizzare la canzone significa maneggiare una sorta di sistema tassonomico degli universi culturali, dei mondi e delle visioni del mondo che costituiscono le molteplici sfaccettature di quel particolare e complesso ‘caleidoscopio’ che è Napoli. (Savonardo 2003)

I suoni, i ritmi, le melodie e i ‘rumori’ di una realtà urbana rappresentano elementi significativi dell’identità culturale del territorio. In ogni contesto la musica assume un ruolo determinante come ingrediente attivo e come risorsa di senso nei processi di costruzione sociale della realtà e delle identità individuali e collettive. L’immaginario sociale, infatti, è fortemente influenzato dalle forme di produzione simbolica della società e la forma estetica rappresenta uno degli ambiti preponderanti. In tal senso, gli artisti risultano interpreti dei diversi linguaggi che caratterizzano le trasformazioni, le dinamiche e i processi sociali di una realtà, o delle molteplici realtà urbane, in continuo divenire. La musica, i musicisti e le diverse forme culturali di cui sono espressione assumono un ruolo significativo nella rappresentazione della realtà sociale.

Iain Chambers (2001) afferma che i diversi suoni della musica forniscono un modo per ascoltare i suoni e i ritmi della storia; la musica, e in particolare la musica pop, leggera, che spesso è considerata superficiale e di poco conto, rivela – secondo Chambers – dei cambiamenti profondi nella formazione della cultura moderna. La città rappresenta il ‘palcoscenico’ e la principale ‘cassa di risonanza’ della musica pop e delle sue nuove forme di romanticismo moderno. La realtà urbana è il luogo dell’immaginazione contemporanea e le strutture della metropoli attraversano ogni angolo della nostra vita quotidiana, sempre più immersa nel flusso dei prodotti mediali della cultura di massa. “Nella musica pop, nel suo romanticismo, nei suoi gusti, stili e piaceri c’è un uso individualizzato e un dialogo aperto con i linguaggi della cultura urbana contemporanea.” (Chambers 2003, 208) Linguaggi attraverso cui gli individui sono simultaneamente soggetto e oggetto dei processi di costruzione dell’immaginario collettivo.

Concentrando l’attenzione sul concetto di città e di metropoli come luogo privilegiato per inquadrare gli sviluppi storici, sociali, e musicali della modernità, Chambers afferma che nell’economia culturale della vita urbana sono registrati i suoni e la storia moderna, sia le loro contaminazioni che le loro combinazioni. Il sociologo inglese evidenzia l’idea di spazio urbano come spazio in cui culture, etnie diverse si incontrano, si mescolano, si *confondono*. Per Chambers (2001, 71-72), non si tratta di “una addizione *alla*, o di una sottrazione *dalla* cultura esistente, si tratta invece di combinazioni che creano quello che si potrebbe chiamare un *terzo spazio*, uno spazio in cui ambedue le culture di ‘origine’, [...] sono interpellate e modificate, [...] portate altrove per realizzare una nuova configurazione culturale”. È da lì, dalla contaminazione, che emerge una novità storico-culturale che investe inevitabilmente anche lo spazio urbano e i linguaggi espressivi che lo caratterizzano.

La città di Napoli esprime tali processi di ibridazione in ogni ambito artistico, come nel cinema napoletano che, da sempre, esprime una particolare relazione con la canzone

partenopea. In tal senso, solo per fare un esempio, sono memorabili le collaborazioni tra Massimo Troisi e Pino Daniele che ha firmato le colonne sonore dei principali film dell'attore napoletano.

Disperazione e riscatto, tradizione e innovazione, nuovi linguaggi e inedite contaminazioni: sono solo alcune delle dimensioni che hanno da sempre caratterizzato il cinema napoletano che, oggi, sta vivendo una nuova fase di rilancio. Negli ultimi anni, Napoli ha infatti espresso una consistente produzione cinematografica che, grazie ai numerosi talenti del settore, alle straordinarie *location* campane, tra le più suggestive al mondo, e ad un fermento artistico e culturale sempre più rilevante, si sta affermando in Italia e non solo, ricevendo numerosi premi e riconoscimenti di critica e di pubblico anche internazionali. Come nel caso del film *Ammore e malavita* (2017) dei Manetti Bros, che racconta, attraverso una sceneggiata contemporanea, una Napoli dove la tradizione si confonde con inediti linguaggi, restituendo i colori e la vivacità di una città che non è solo *Gomorra*. Una città viva, pulsante, ricca di contraddizioni quanto di straordinarie risorse. I luoghi comuni su Napoli vengono sovvertiti o rimessi in gioco, in una ridefinizione, riconfigurazione dell'esistente e del reale. Così come nella città *ridisegnata* nei film di animazione del premio Oscar Europeo Alessandro Rak che, dopo la regia de *L'Arte della Felicità* (2013), insieme ai colleghi Dario Sansone, Marino Guarnieri e Ivan Cappiello, realizza *Gatta Cenerentola* (2017), promuovendo lo sviluppo di nuovi linguaggi creativi e di inediti codici espressivi. La tenacia del produttore cinematografico napoletano premiato ai David di Donatello (2018) per *Gatta Cenerentola*, Luciano Stella, che nel cuore pulsante di Napoli ha fondato la *factory MAD Entertainment*, sta favorendo l'emergere di una vera e propria scuola napoletana sul film di animazione, una 'bottega d'arte' ad opera di giovani talenti. Artisti che, come Stella ha sottolineato mentre riceveva il premio, lavorano in squadra. L'opera d'arte è sempre il risultato di un lavoro collettivo, come direbbe Howard S. Becker (1982) che, nei suoi studi, ribadisce sempre la necessità di considerare le produzioni artistiche nella loro dimensione professionale, oltre che creativa. Anche la collaborazione tra registi e musicisti contribuisce spesso alla realizzazione di prodotti cinematografici che favoriscono significativi risultati artistici.

I due film *Ammore e malavita* e *Gatta Cenerentola*, come spesso accade nel cinema napoletano, mettono in connessione canzoni e produzioni cinematografiche, attraverso l'utilizzo di colonne sonore che caratterizzano il panorama musicale partenopeo e che assumono una particolare rilevanza anche nel favorire la diffusione e il successo dei film stessi. Il dialogo ormai consolidato tra i due diversi linguaggi che caratterizzano la cultura napoletana, quello musicale e quello cinematografico, ha una lunga tradizione ed ha sempre prodotto interessanti connessioni e contaminazioni tra canzoni e produzioni audiovisive. Inoltre, non è un caso che i Foja, tra le formazioni musicali emergenti più rilevanti della scena italiana, abbiano promosso il loro singolo *A chi appartieni* (2016), contenuto nella colonna sonora di *Gatta Cenerentola*, utilizzando nel videoclip le immagini del film che, a sua volta, è stato promosso anche attraverso la diffusione del brano stesso. La canzone ha accompagnato sin dall'inizio la genesi del film, dove l'atmosfera vivida e passionale del brano incontra le immagini cinematografiche, in cui un luminoso passato e un presente oscuro danzano vorticosamente.

mente per raccontare in modo inedito una favola senza tempo. Inoltre, Dario Sansone, voce e leader dei Foja, è anche tra i registi del film stesso. Tale sovrapposizione sottolinea quanto nelle produzioni artistiche contemporanee i confini tra i diversi linguaggi espressivi siano sempre più labili. Confini che le nuove generazioni di artisti tendono a ridefinire, riconfigurare, attraverso inedite produzioni culturali e musicali.

## Culture giovanili e contaminazioni musicali

Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e delle tecnologie digitali ha abbattuto barriere, cancellato confini, spostato margini e limiti, provocando un'accelerazione violenta dei processi di ibridazione che hanno investito ogni forma di linguaggio. A Napoli, le contaminazioni culturali, i linguaggi dell'innovazione, insieme alla tradizione e alle caratteristiche del territorio, hanno da sempre contribuito a nutrire quel panorama musicale inedito che ha dato forma ad espressioni spesso anche molto diverse ma riconducibili ad una stessa matrice di natura 'vulcanica' e 'magmatica', in cui la canzone fonde varie esperienze culturali e musicali, adottandole e rielaborandole liberamente. La creatività giovanile nutre la produzione culturale, liberando e promovendo l'effervescenza artistica, favorendo significativi processi di aggregazione e di innovazione in città. Una città ricca di contraddizioni e disagi ma che, a partire dalla rilevante tradizione artistica espressa dal patrimonio musicale, teatrale e cinematografico, sembra ritrovare nei giovani una forte spinta verso il cambiamento e la possibilità di un riscatto sociale. Un esempio rilevante, in tal senso, è rappresentato dalla scena rap e hip hop che ha caratterizzato l'intero territorio campano negli ultimi decenni.

A metà degli anni Ottanta, nel mondo esplose una nuova forma di espressione e di denuncia sociale che ha origine negli anni Settanta e parte da sonorità musicali come il rap e l'hip hop, per assumere in Italia, e in particolare in Campania con il movimento *posse*, inedite e sorprendenti connotazioni, contaminate dai suoni, dalle parole e dai ritmi delle realtà urbane. Il rap diviene il linguaggio e lo strumento più efficace per comunicare il malessere e il disagio giovanile. I rapper del Sud Italia, inoltre, per rendere più diretti e dirompenti i loro testi impegnati, socialmente e politicamente, recuperano il dialetto riscoprendo la memoria musicale e culturale del nostro paese, cercando di costruire nuove identità e nuovi sensi di appartenenza, anche attraverso la contaminazione con culture 'altre'.

A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, il dialetto napoletano si era già diffuso in modo significativo nei linguaggi della musica pop anche grazie al movimento culturale *Napule's Power* e alle produzioni del *bluesman* mediterraneo Pino Daniele, tra i principali protagonisti della scena musicale italiana. Il cantautore, grazie alle contaminazioni tra i suoni d'oltreoceano e le sonorità della tradizione partenopea, tra le note malinconiche del blues e le scale arabo-napoletane, tra i ritmi del funk e quelli del folk, dà vita ad un linguaggio musicale inedito nel suo genere. A Napoli, gli anni Ottanta si esprimono sotto il segno della musica di Pino Daniele e di Nino D'Angelo: rappresentazione dello spaesamento, il primo, e dell'appartenenza, il secondo. Mentre l'incertezza, esistenziale e politica, diventa elemento

poetico in Daniele, D'Angelo narra, contro i regolamenti di conto, le coltellate e le sparatorie, non solo i buoni sentimenti, ma anche la speranza. Attraverso un linguaggio meticcio, del vicolo, D'Angelo esprime la speranza di una possibilità di vita, una vita migliore. Una scena musicale in cui il rock del cantautore napoletano Edoardo Bennato scala le classifiche nazionali, aprendo per la prima volta gli stadi italiani alla musica. Il capovolgimento delle categorie canoniche, la pluralità degli stili e dei generi, la provocazione, l'ironia e la denuncia sociale sono tra i linguaggi e i temi ricorrenti che, dagli anni Settanta ad oggi, il cantautore di Bagnoli esprime attraverso le sue produzioni musicali, proponendo spesso una rottura netta nei confronti del sistema e della cultura dominante. Edoardo Bennato è tra i primi cantautori a fondere il rock con la lingua italiana, quando questo genere musicale era praticamente appannaggio degli angloamericani, cioè di chi poteva disporre di una lingua musicalmente duttile, che *suonava* bene e che era funzionale ai ritmi della musica rock. Bennato è stato tra i primi a cantare musica rock in italiano, usando parole e frasi pungenti, ricche di ironia e provocazione che, allo stesso tempo, si sposavano perfettamente con tali ritmiche. Ma è stato anche un precursore dell'uso del dialetto nel rock e delle suggestioni provocate dai suoni, dai rumori e dalle voci dei vicoli di Napoli in canzoni come *Ma chi è* (1976) o successivamente *Chi beve, chi beve* (1987), suggestioni che poi hanno caratterizzato il blues del suo *alter ego* Joe Sarnataro (nome d'arte dello stesso Bennato).

In questo scenario, si sono formati gli Almamegretta e i 99 Posse che rappresentano, senza alcun dubbio, le formazioni musicali che hanno maggiormente caratterizzato – dagli anni Novanta ad oggi – la scena musicale napoletana e non solo, influenzando i linguaggi sonori e le produzioni artistiche successive. Luca Persico, detto Zulù, dei 99 Posse, Raiz voce degli Almamegretta ed altri *Figli di Annibale* o *Figli di un Bronx minore*, come li definirebbe Peppe Lanzetta (1993), hanno rappresentato negli anni Novanta una subcultura urbana costituita dalla realtà dei centri sociali, ricoprendo un ruolo significativo nell'immaginario collettivo dei movimenti *no-global*. Voci dissidenti che hanno descritto, denunciato, urlato il malessere, l'ansia, il forte disagio dei disoccupati, dei diversi, degli emarginati della realtà urbana di Napoli e non solo: artisti scomodi che hanno un pubblico che va dai giovanissimi ai cinquantenni, dagli intellettuali agli abitanti dei bassi dei quartieri spagnoli di Napoli. (Savonardo 1999)

Dal centro sociale occupato Officina 99, i 99 Posse muovono i primi passi, ovvero i primi concerti in cui, su ritmiche campionate, propongono un *hipfolkrap* con testi cantati in dialetto, usando la parola come arma impropria e la musica come megafono, che amplifica e diffonde il messaggio di protesta. Nei centri sociali nasce, in quegli anni, una nuova forma di espressione e di denuncia che prende spunto dal rap per assumere inedite e sorprendenti connotazioni, contaminate dai suoni, dalle parole e dai ritmi della 'città porosa'. Il rap diviene il linguaggio e lo strumento più efficace per comunicare il malessere e il disagio giovanile, per dare voce alle tensioni presenti nella società, affrontando tematiche come l'emarginazione, la disoccupazione, la lotta alla mafia e al razzismo. Un linguaggio comune tra le nuove generazioni che sembra esprimere anche e soprattutto la continua e costante ibridazione, elemento caratterizzante delle cosiddette neo-tribù giovanili, i cui segnali distintivi, i 'colori

di guerra' e di appartenenza sembrano sfumare, perdere i loro confini, divenire fluidi e meno riconoscibili.

Il primo album dei 99 Posse, *Curre curre guagliò*, viene pubblicato nel 1992 e, grazie all'interesse che il brano omonimo suscita nel regista cinematografico Gabriele Salvatores, diviene la colonna sonora portante del suo film *Sud* (1993), espressione di un certo malessere sociale e di un'area socioculturale vicina ai centri sociali. Questa esperienza segna senza alcun dubbio un passaggio importante nel percorso artistico dei 99 Posse che, anche grazie al film di Salvatores, si impongono all'attenzione del pubblico e della critica nazionale. Attraverso un linguaggio contaminato tra dialetto napoletano e lingua italiana, i 99 Posse esprimono, senza mezzi termini – su ritmiche rap, hip pop e raggamuffin – il disagio, la protesta, la denuncia e il dissenso nei confronti del sistema, della repressione e dell'emarginazione. Danno voce ai disoccupati, i senzateetto, gli immigrati, gli emarginati e a coloro che si riconoscono nello spirito che anima i centri sociali occupati. Uno spirito che intravede nel centro sociale un nuovo luogo di aggregazione, uno spazio fisico e sociale da autogestire, da difendere, in cui è possibile crescere, confrontandosi attraverso esperienze culturali, musicali, artistiche ed umane, fuori dalle parrocchie, dai partiti, e da un sistema omologato che non lascia spazio agli outsiders, a chi vive, per scelta o per costrizione, ai margini di tale sistema.

Nel brano "Napoli" (1993), contenuto nel cd *Curre curre guagliò*, i 99 Posse raccontano Napoli, le sue disgrazie e le sue contraddizioni, con un linguaggio diretto ed ironico nei confronti della retorica e del solito folklore. Un rap contro il governo, la classe politica, la prefettura, contro il razzismo dei settentrionali. Un brano – rivisitato più volte – che già nella versione originale conteneva i germi della contaminazione *hip folk*. Infatti la ritmica del brano è data da una tipica tammurriata napoletana, introdotta da un suono di strumento a fiato etnico che esegue una melodia arabo-napoletana e che viene in parte riproposta anche successivamente da una sessione di fiati etnici. L'intera stesura del brano è caratterizzata da un rap che sembra ricordare anche nel canto – oltre che nella ritmica e nell'uso dei fiati – una tipica canzone popolare. Il testo, per la sua particolare cadenza, ricorda invece le tradizionali filastrocche. Zulù, l'autore, il rapper-narratore racconta e denuncia il disagio di vivere in una città dai mille volti e gli innumerevoli problemi che lo stato con la sua inefficienza non riesce ad affrontare. Una città ormai lontana da *O' paese d'o' sole*, pizza e mandolino, che con le sue canzoni esprimeva la nostalgia che gli emigranti avevano della propria terra, ma diversa anche dall'immagine poetica, colorata di un malessere esistenziale, della *Napule è* (1977) di Pino Daniele. (Savonardo 1999)

I 99 Posse sono stati tra i principali promotori dell'*hip folk*, quel movimento che, nella prima metà degli anni Novanta, ha cercato la strada per una nuova musica napoletana coniugando tradizione e modernità, tammurriate e raggamuffin, rap e *fronne 'e limone* e ancora oggi – a partire dall'album *Curre curre guagliò 2.0* del 2014 – continuano a dimostrarsi aperti ad ogni forma di collaborazione-contaminazione.

"Anime migranti", "figli di Annibale", "fiori senza radici", gli Almamegretta partono da esperienze simili a quelle dei 99 Posse, ma vivono percorsi artistici diversi, percorsi migratori che attraversano le culture del Sud del mondo e passano anche per Londra, New York e

Timbuctu in un viaggio permanente tra modernità e tradizione. Un viaggio che da Napoli attraversa i ritmi dell’Africa, i suoni e le melodie del mondo arabo, i *groove* metropolitani occidentali, per nutrirsi e rientrare nella città partenopea. Aperti al confronto con l’altro, curiosi di scoprire, di capire, di comunicare, gli Almamegretta rappresentano il bisogno intergenerazionale di chi non è disposto ad accettare limiti, frontiere, razze e barriere. Di chi non può accettare una società dei pochi sui tanti, di Sud e di Nord, di bianchi e di neri, ma guarda lontano verso un mondo diverso, meticcio dentro e solidale fuori. Il concetto di mescolanza, oltre che essere centrale da un punto di vista tematico, investe anche e soprattutto la musica e i diversi linguaggi attraverso cui gli Almamegretta si esprimono, privilegiando sempre e comunque la contaminazione di cui essi sembrano essere figli naturali. I ritmi, i suoni, le tensioni, le pulsioni della metropoli, il *roots* mistico dei rasta, il dub dell’immigrazione giamaicana a Londra, le sonorità e la ricerca elettronica, il blues e il soul afroamericano, il raggamuffin, l’hip hop, il rap dei ghetti e delle periferie, le tammurriate, le melodie arabo-napoletane, le voci del Ruanda si fondono nella musica degli Almamegretta, sospesi tra modernità e tradizione in uno spazio intermedio in cui passato, presente e futuro coesistono. La fusione dei diversi generi musicali, delle sonorità dub con le melodie della canzone tradizionale napoletana, in cui tradizione e modernità si incontrano felicemente, si manifesta in maniera evidente in *Nun te scurdà* (1995). Il testo del brano attinge dal dialetto napoletano contemporaneo e la melodia si nutre della tradizione melodica arabo-napoletana e si esprime attraverso una scala minore sostenuta da una ritmica dub-reggae con accordi in minore, elemento, quest’ultimo, che accomuna la musica partenopea a quella giamaicana. L’esempio più esplicito di contaminazione linguistica tra dialetto napoletano e lingua inglese è dato, invece, dal testo del brano “Black Athena”, contenuto nel concept album *Lingo* (1998) che, non a caso, indica un’espressione gergale inglese dispregiativa per definire una lingua poco comprensibile, una lingua spuria, meticcia. Il testo, infatti, è per metà in lingua o slang inglese e per metà in dialetto napoletano. Ispirato all’omonimo libro dell’antropologo Martin Bernal (1987), il brano “Black Athena” lancia una provocazione, ipotizzando che anticamente gli abitanti di Atene, città della Grecia, culla della civiltà, fossero di origine nera. Tale ipotesi, in modo chiaramente provocatorio, mira a suggerire che alle origini di tutte le grandi civiltà vi sia un incrocio di razze e culture, fondamentale per l’evoluzione dei popoli. Senza l’incrocio di più etnie non ci sarebbero le condizioni per una reale evoluzione.

Il concetto di contaminazione e di mescolanza che da un punto di vista tematico si esprime, nell’intera produzione degli Almamegretta, attraverso il rispetto per la diversità in tutte le sue manifestazioni, assumendo una forte valenza antirazzista, investe sia il linguaggio verbale che quello musicale. La fusione di dialetto napoletano, italiano e inglese, così come la contaminazione tra i diversi linguaggi musicali, si nutre di un costante e produttivo rapporto tra modernità e tradizione. Il richiamo alla tradizione però non avviene, come più volte ribadisce Raiz, all’interno di un progetto culturale di recupero, ma piuttosto è il percorso naturale di una modernità ibrida, che si esprime attraverso incroci, intersezioni, mescolanze tra tradizione e innovazione. Gli Almamegretta, “figli di Annibale”, del villaggio globale e del blues metropolitano di Pino Daniele, segnano il passaggio verso una contaminazione di-

chiarata e adulta e stabiliscono delle linee di approfondimento culturale da cui non si potrà prescindere, in quanto riescono a riconfigurare la struttura melodica e poetica propria della canzone napoletana, con un'elaborazione musicale che dichiaratamente e liberamente si rapporta a tendenze, gusti, scelte che sono in sintonia con Napoli e con il *feeling* napoletano.

Nella produzione artistica di entrambe le formazioni, centrale è la contaminazione di stili, di linguaggi, di espressioni, che si fonde in una nuova identità musicale, plurima, multi-etnica, postmoderna, ricca di contraddizioni che convivono: dai suoni metropolitani a quelli neri africani. I processi di contaminazione che hanno da sempre caratterizzato la canzone napoletana – dalle dominazioni arabe, francesi e spagnole all'influenza della cultura musicale americana – negli anni Novanta, assumono nuove connotazioni con le produzioni di queste due band che, grazie ai consensi ricevuti sia dal pubblico che dalla critica, si sono affermati tra i principali protagonisti della scena musicale italiana. Due formazioni che, oltre ad essere originali e acuti interpreti del loro contesto sociale e culturale, sono diventate sempre di più un punto di riferimento per i numerosi artisti che, sia sul piano nazionale che locale, si sono formati attraverso le loro produzioni musicali.

### I poeti urbani della *Bit Generation*

Nella distinzione tra i diversi “mondi dell'arte”, Howard S. Becker (1982) probabilmente definirebbe gli Almamegretta e i 99 Posse artisti professionisti *non* integrati e ribelli che, con le loro attività musicali, hanno generato interessanti forme di sviluppo economico culturale, attraverso la promozione di iniziative e imprese innovative, di autoproduzione dal basso e di *network* tra ‘creatori’ e ‘consumatori’. In tal senso, è interessante richiamare le riflessioni della sociologa americana Diane Crane (1992) che, partendo dalle teorie di Becker e citando Samuel Gilmore (1987), distingue tre differenti mondi culturali in funzione della classe sociale dei pubblici che abitualmente consumano le diverse produzioni culturali e delle caratteristiche dominanti degli ambienti in cui essi vengono prodotti: reti (*network*), piccole imprese di tipo *profit* e organizzazioni *non profit*. In altre parole, la studiosa sostiene che le culture urbane prodotte in ciascuno di questi contesti organizzativi hanno caratteristiche specifiche. In particolare, alcune di esse sono determinate nel contesto di reti sociali informali composte da “creatori e consumatori”. Le organizzazioni culturali inserite (*embedded*) in questi *network* forniscono le risorse per produrre, distribuire e mostrare i propri lavori. Secondo Crane, tali *network* attirano giovani con idee culturali innovative e, allo stesso tempo, tendono a creare continui *feedback* tra gli stessi creatori e tra i creatori e i loro pubblici. La nascita di nuovi stili culturali, ricorda la studiosa, “è solitamente accompagnata dalla formazione di nuovi *network* sociali, talvolta anche come sottoinsiemi dei *network* esistenti. Quando si intersecano, questi *network* offrono contatti con creatori di altri tipi di cultura, consentendo nuove idee e nuovi approcci da diffondere rapidamente da un *network* all'altro” (Crane 1992, 152).

A tal proposito, si pensi alla produzione culturale dei centri sociali e delle *posse* degli anni Novanta in Italia, e alla diffusione dei prodotti musicali giovanili attraverso circuiti alternativi, non ufficiali, favoriti da una fitta rete di relazioni sociali tra le diverse realtà urbane ed extraurbane (Savonardo 1999). In tal senso può essere letta, ad esempio, anche l'intensa produzione della canzone cosiddetta neomelodica, che deve la sua diffusione ad un uso particolarmente significativo delle reti sociali dei suoi 'creatori' e 'consumatori'. La combinazione di un *network* sociale e di piccole imprese culturali di tipo *profit* sembra essere particolarmente proficua per la produzione di cultura che sia esteticamente originale e/o ideologicamente provocatoria. Anche in questo caso si potrebbe citare, come esempio, il fenomeno musicale delle *posse* in Italia, con particolare riferimento alla Campania, caratterizzata dalla collaborazione tra gli artisti dei centri sociali e le piccole etichette discografiche, nel promuovere e diffondere il prodotto non solo in circuiti di nicchia ma anche in mercati più ampi. (Savonardo 2003)

La scena culturale degli ultimi anni ha generato nuove tendenze musicali ma anche inedite modalità di produzione e di fruizione artistica, grazie all'uso delle tecnologie digitali, dei *social media* e del *web*, che stanno generando nuovi mercati e forme di consumo interattivo, favorendo inedite relazioni tra 'creatori' e 'consumatori', tra artisti e utenti. Anche in questo caso, Napoli e la Campania hanno caratterizzato la produzione hip hop italiana, attraverso artisti che, partendo da linguaggi alternativi, promossi anche attraverso il web, hanno conquistato palcoscenici *mainstream*, come i rapper Rocco Hunt e Clementino al Festival della Canzone Italiana di Sanremo, solo per fare qualche esempio. In particolare, il caso recente dell'artista napoletano Liberato ha suscitato molto interesse sia da parte del pubblico che della critica, nonché degli esperti di marketing e dei nuovi linguaggi giovanili.

Liberato, artista napoletano di cui non si conosce l'identità si muove tra i linguaggi del rap, del trap e della canzone neomelodica, con influenze elettroniche. I videoclip dei brani, pubblicati solo online, sono realizzati dal regista Francesco Lettieri e sono caratterizzati da un taglio cinematografico. I video sono girati in *location* particolarmente suggestive e inedite di Napoli, promuovono canzoni d'amore ma, attraverso le immagini e la narrazione filmica, trasmettono anche messaggi sociali, sulle diversità, l'integrazione, la multiculturalità, mostrando una Napoli inedita che si esprime oltre i luoghi comuni. Un progetto che sta riscontrando una rilevante attenzione mediatica e un consistente successo di pubblico, attraverso una strategia di marketing inedita rispetto alle tradizionali modalità di promozione discografica: l'anonimato dell'artista come elemento di attrazione, la *sponsorship* di multinazionali, ma soprattutto il web e i *social media* come principali strumenti di diffusione del prodotto. (Savonardo 2018, 7-8)

Napoli rappresenta, sempre di più, un palcoscenico rilevante per i nuovi poeti urbani, i rapper di ultima generazione che si nutrono della contaminazione tra i diversi linguaggi artistici e dell'uso delle tecnologie digitali, dando vita e voce alla *Bit Generation* (parafrasando

la *Beat Generation* ma con il *bit* dell'informatica), che si esprime, comunica, socializza, crea anche attraverso i *social media*, proponendo un'inedita narrazione sonora della realtà urbana e sociale. (Savonardo 2017)

In conclusione, i linguaggi musicali registrano e spesso anticipano i mutamenti culturali, offrendo a tali trasformazioni e alle dinamiche sociali che le caratterizzano, nuove forme di espressioni riconoscibili e riconducibili a produzioni artistiche inedite. I processi di ibridazione, che sono sempre esistiti, hanno subito, nelle società moderne e postmoderne, una forte accelerazione influenzando in modo significativo i diversi codici di comunicazione e di espressione. Napoli, nelle sue diverse forme culturali esprime da sempre processi di innovazione, in un costante rapporto dialettico con la tradizione. I suoni, i ritmi e le forme espressive che caratterizzano la città sono il risultato di contaminazioni artistiche e culturali che influenzano le produzioni creative e i fenomeni sociali. Le culture urbane e i linguaggi giovanili influenzano, in modo significativo, l'identità e l'immaginario collettivo della città partenopea, attraverso i fermenti artistici che, dalle produzioni cinematografiche alle diverse forme musicali, esprimono il confronto, il conflitto, la *confusione*, il *disorientamento*, le *intersezioni* e le ibridazioni che rendono Napoli una città sempre più *glocal* e postmoderna.

## Note

- 1 Il saggio contiene passaggi, in parte testuali, tratti da altre pubblicazioni dell'autore quali Savonardo 1999; 2003; 2007; 2017.
- 2 Lello Savonardo insegna "Teorie e Tecniche della Comunicazione" e "Comunicazione e Culture Giovanili" presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

## Bibliografia

- Amaturo, Enrica / Consiglio, Stefano / Saracino, Barbara / Savonardo, Lello: *Fatti ad Arte. Cultura e artigianato a Napoli*. Milano: EGEA, 2018.
- Becker, Howard Saul: *I mondi dell'arte*. Ed. M. Sassatelli. Bologna: Il Mulino, 2004.
- Bernal, Martin: *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.
- Cacciari, Massimo: "Non potete massacrarmi Napoli!" In: Verardi, Claudio (ed.): *La città porosa. Conversazioni su Napoli*. Napoli: Cronopio, 1992, 157-190.
- Cappelli, Ottorino / Iaccarino, Lucio: "Localismo cosmopolitico: un ossimoro napoletano". In Cappelli, Ottorino / Iaccarino, Lucio (ed.): *Localismo cosmopolitico. Uomini, reti e politiche a Napoli*. Napoli: ESI, 2001, 5-15.
- Chambers, Iain: *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*. Trad. P. Prato. Roma: Arcana, 2003.
- Chambers, Iain: *Migrancy. Culture, Identity*. London/New York: Routledge, 1994.

- Chambers, Iain: “Ritmi urbani, ritmi di identità. Suoni e scenari sulla strada oltre l’umanesimo”. In: Savonardo, Lello (ed.): *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*. Napoli: Oxiana, 2001, 69-81.
- Crane, Diane: *La produzione culturale*. Trad. M. Santoro. Bologna: Il Mulino, 1997.
- Gilmore, Samuel: “Coordination and convention: the organization of the concert world”. In: *Symbolic Interaction* 10 (1987), 209-227.
- Gribaudo, Gabriella: *Donne, uomini, Famiglia*. Napoli: L’Ancora del Mediterraneo, 1999.
- Lanzetta, Peppe: *Figli di un Bronx minore*. Milano: Feltrinelli 1993.
- Marrone, Titti: *Il Sindaco. Storia di Antonio Bassolino*. Milano: Rizzoli, 1996.
- Savonardo, Lello: *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il rock, il rap e le posse*. Napoli: Oxiana, 1999.
- Savonardo, Lello (ed.): *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*. Napoli: Oxiana, 2001.
- Savonardo, Lello: *Cultura senza élite. Il potere simbolico a Napoli nell’era Bassolino*. Napoli: Edizione Scientifica Italiana (ESI), 2003.
- Savonardo, Lello (ed.): *Figli dell’incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma, 2007.
- Savonardo, Lello: *Sociologia della Musica. La costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Torino: Utet, 2010.
- Savonardo, Lello: *Bit Generation. Culture giovanili, creatività e social media*. Milano: Franco Angeli, 2013.
- Savonardo, Lello: *Sociologie de la musique. Construction sociale du son des tribus au numérique*. Louvain-la-Neuve: Éditions Academia/L’Harmattan, 2015.
- Savonardo, Lello: *Pop Music, media e culture giovanili. Dalla Beat Revolution alla Bit Generation*. Milano: Egea, 2017.
- Savonardo, Lello: “Il ruolo sociale delle popstar”. In: *ATeM* 3,2 (2018), 1-18, [https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2018\\_2.08/2230](https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2018_2.08/2230) (consultazione 27.02.2019).

## Discografia

- 99 Posse: “Napoli”. In: 99 Posse: *Curre curre guagliò*. Esodo autoproduzioni ESA 001, 1993 (CD).
- 99 Posse: *Curre curre guagliò 2.0 – Non un passo indietro*. Musica Posse NONO051, 2014 (CD).
- Almamegretta: *Figli di Annibale*. Anagramma 74321-1 3871-2, 1993 (EP).
- Almamegretta: *Animamigrante*. Anagramma/BMG 74321-18092-2, 1993 (CD).
- Almamegretta: “Nun te scurdà”. In: Almamegretta: *Sanacore 1.9.9.5*. Anagramma/BMG 74321-28765-2, 1995 (CD).
- Almamegretta: “Black Athena”. In: Almamegretta: *Lingo*. BMG Ricordi 74321 54825 2, 1998 (CD).
- Bennato, Edoardo: “Ma chi è”. In: Bennato, Edoardo: *La torre di Babele*. Ricordi CDOR8553, 1976 (CD).
- Bennato, Edoardo: “Chi beve, chi beve”. In: Bennato, Edoardo: *Ok Italia*. Virgin Dischi 7866142, 1987 (CD).
- Daniele, Pino: “Napule è”. In: Daniele, Pino: *Terra mia*. EMI CDP 7467912, 1977 (CD).

Foja: "A chi appartieni". In: Foja: *'O treno che va*. Full Heads Records FH108, 2016 (CD).  
Ntò (Feat. Lucariello): "Nuje vulimme 'na speranza". In: Ntò / Palù / Stirpe Nova: *Numero 9*. No Music NM001, 2014 (CD).

## Filmografia

Manetti Bros. (reg.): *Ammore e malavita*. Italia, 2017.  
Rak, Alessandro (reg.): *L'arte della felicità*. Italia, 2013.  
Rak, Alessandro / Cappiello, Ivan / Guarnieri, Marino / Sansone, Dario (reg.): *Gatta cenerentola*. Italia, 2017.  
Salvatores, Gabriele: *Sud*. Italia, 1993.  
Solima, Stefano / Comencini, Francesca / Cupellini, Claudio et al. (reg.): *Gomorra*. Serie TV. Italia, 2014 segg.