

“Concerto senza frontiere”: il Sud del mondo si ritrova a Napoli. Integrazione e transculturalità nella canzone napoletana odierna.

Corinna SCALET (Heidelberg)¹

Summary

As a crossroad of different cultures, Naples occupies a culturally relevant role in the Mediterranean. Once land of emigration, the city has now become a land of immigration, a cosmopolitan metropolis where different peoples live together in a transcultural context. The recent Neapolitan music describes this contemporary process of integration, recounting the social and cultural changes. Mixing traditional popular rhythms with new sounds and using functional code-switching, the Neapolitan song can therefore be considered a typical example of world music. The article, based on a corpus of 15 songs from 1993 to 2017, aims to highlight and analyze the characteristic subalternity of southern Italy as an element of connection with other Mediterranean populations; the image of the Mediterranean Sea as connecting point between cultures; the process of integration and peaceful coexistence as themes of recent Neapolitan songs.

Gli importanti flussi migratori che hanno interessato l'Europa tutta e in particolare il Meridione italiano negli ultimi anni hanno reso Napoli, vivace metropoli mediterranea, una città transculturale, riferendoci con ciò al concetto di *Transkulturalität* proposto da Welsch intorno agli anni Ottanta del Novecento allo scopo di illustrare una società sempre più globalizzata e ibrida come quella odierna.

Punto fondamentale nel concetto welschiano di transculturalità è l'idea di *Hybridisierung*, ibridazione. Superato il modello separatista di Herder², così come i concetti di multiculturalità e di interculturalità³, le società odierne appaiono ormai prive di barriere: il libero mercato, la libera circolazione di merci e persone, nonché gli imponenti fenomeni migratori degli ultimi anni hanno notevolmente contribuito a creare una realtà globalizzata, prodotto di una viscerale fusione fra elementi diversi. Per ibridazione si intende, quindi, il fatto che nelle società di oggi le diverse culture non possano differenziarsi in maniera netta, dal momento che i loro elementi costitutivi hanno radici comuni: “Zeitgenössische Kulturen sind generell durch Hybridisierung gekennzeichnet. Für jede einzelne Kultur sind tendenziell

alle anderen Kulturen zu Binnengehalten oder Trabanten geworden. Das gilt auf der Ebene der Bevölkerung, der Waren und der Information.” (Welsch 1997, 72) Ciò non significa, però, che non esista più un fattore ‘locale’, bensì che nel processo transculturale il locale e il globale si fondano:

Das Transkulturalitätskonzept [...] vermag sowohl den globalen wie den lokalen, den universalistischen wie den partikularistischen Aspekten gerecht zu werden, und es tut beides ganz selbstverständlich gemäß der Logik der transkulturellen Prozesse selbst. Sowohl Globalisierungswünsche als auch ein Bedürfnis nach Spezifität können innerhalb der Transkulturalität erfüllt werden. (Welsch 1997, 80)

La cultura napoletana, in particolare quella degli ultimi trent’anni, sembra rispondere perfettamente a queste caratteristiche, apparendo come il risultato della fusione tra *local* e *global*, fra tradizione e innovazione. Lo stesso può dirsi per la musica, la quale sfrutta la contaminazione fra generi differenti per descrivere e fotografare i cambiamenti sociali della città e il percorso di integrazione e accoglienza che essa ha intrapreso negli ultimi anni. Sin dalla sua fondazione, Napoli è stata profondamente influenzata da culture diverse: se analizzata in un’ottica transculturale, la cultura partenopea appare come il prodotto di intersezioni fra le varie dominazioni che nel corso del tempo si sono susseguite, contribuendo alla costruzione della sua identità. L’aspetto transculturale appare tanto più vero se si volge lo sguardo alla musica napoletana, profondamente debitrice di apporti culturali esterni e connessa con le altre realtà musicali mediterranee:

I melismi e i microtoni, così centrali nelle tonalità lamentevoli della voce napoletana, forse hanno un debito più verso le scale musicali del maqám arabo (tono modale) che verso i parametri strutturati dell’armonia europea. In questa ‘musicalità mediterranea’, la canzone napoletana, con il suo pathos urbano e la sua marginalità recitata, è consanguinea musicale del flamenco di Siviglia e del fado di Lisbona, ma anche dei suoni del Mediterraneo orientale proposti nel rebetiko di Atene e nell’orchestrazione moderna della fondamentalmente improvvisata, musica ughniyna del Cairo (notoriamente associata alla voce di Oum Kalthoum) e, più recentemente nel raï algerino. (Chambers 2007, 48)

A partire dal secondo dopoguerra, inoltre, i profondi cambiamenti socio-culturali di cui è oggetto la città favoriscono un contatto sempre più profondo anche con generi provenienti da Oltreoceano, come il reggae, il blues, il dub.

Il motivo di queste contaminazioni non è da ricercarsi quindi solo ed esclusivamente nella volontà dell’industria discografica contemporanea di inserire un prodotto ormai di nicchia, quale la canzone dialettale napoletana, in un circuito sicuramente più grande come quello della *world music*, rendendola in questo modo molto più commercializzabile. Se infatti esiste un ‘fattore commerciale’, è anche innegabile che queste progressive commistioni

musicali siano dovute a fattori artistici, storici e sociali, vale a dire alla volontà di fotografare e descrivere, attraverso la canzone, i cambiamenti della società napoletana odierna. Parlando a proposito del *nuevo flamenco* spagnolo Steingress sostiene che la maggior parte della musica etnica abbia una dimensione artistica e un fine estetico-culturale solo parzialmente dipendenti dal processo di produzione musicale e che non si possa per questo definirla come folklore globalizzato, bensì la si debba considerare come un prodotto transculturale (cf. Steingress 2004). Quanto sostenuto da Steingress sembra valere anche per la musica napoletana. Il bagaglio musicale popolare napoletano è stato ed è tuttora rielaborato, combinato, contaminato, nel tentativo di non perdere il folklore ma di riutilizzarlo alla luce della mutata situazione culturale e tecnologica. In altre parole, spiega Goffredo Plastino a proposito degli Almamegretta (ma questo discorso vale per molti altri musicisti), “dalla tradizione si può prendere ciò che più piace, soprattutto ciò che può essere riformulato in un linguaggio contemporaneo” (Plastino 1996, 86).

L'intento è quello di uscire da una cultura monolitica per crearne un'altra, più ricca, più complessa e più globale: attraverso una sua progressiva fusione di elementi diversi, la musica riesce quindi nell'arduo compito di avvicinare e unire realtà diverse ma vicine che “vengono poste in relazione in uno spazio extraterritoriale, in cui le tradizioni vanno in frantumi per divenire la sede di traduzioni continue. Tutto ciò rappresenta una rottura e, al contempo, lo svecchiamento di un retaggio.” (Chambers 2007, 50)

Sulla base teorica dei concetti di transculturalità (Welsch) e di ‘Sud del mondo’ (Cassano, Chambers), l'articolo si propone di descrivere, attraverso un percorso tematico-musicale, la Napoli odierna, capitale musicale e culturale di un grande Sud mediterraneo di cui condivide i valori e la storia, nonché metropoli moderna fondata sulla fratellanza e sulla diversità intesa come ricchezza culturale. Nella prima parte dell'articolo si analizzeranno due temi ricorrenti nella canzone napoletana degli ultimi trent'anni, cioè l'origine comune e l'attitudine alla resistenza dei popoli del Sud del mondo come elementi di vicinanza transculturale. Si passerà, poi, all'analisi dell'immagine del Mar Mediterraneo, di cui Napoli è presentata come capitale musicale. Infine, si focalizzerà l'attenzione sulle tematiche dell'integrazione e dell'accoglienza, che sono divenute ricorrenti negli ultimi anni, soprattutto a seguito delle ondate migratorie che hanno interessato il territorio napoletano.

Il corpus analizzato è composto da 15 canzoni di artisti diversi e copre un arco temporale che va dal 1993 fino al 2017. La maggioranza delle canzoni sono in dialetto napoletano, elemento che ha sicuramente un forte valore identitario⁴; in numerosi brani qui presi in analisi si nota, inoltre, il ricorso al plurilinguismo, cioè all'uso di una o più lingue oltre al dialetto napoletano e/o all'italiano. Le canzoni selezionate appaiono, dal punto di vista musicale, come un prodotto composito, profondamente influenzato da *sound* non napoletani, quali il reggae e il dub, o da sonorità arabe o africane; inoltre numerose sono le collaborazioni con artisti africani e mediorientali. La raccolta di brani scelti per questo articolo può essere vista, quindi, come un tipico esempio di *world music*, la cui ibridità appare funzionale anche e soprattutto alla descrizione di questa nuova Napoli, culla di una civiltà transculturale.

A Sud del mondo: origini e problemi comuni

In un'intervista rilasciata qualche anno fa, Pino Daniele, parlando della sua musica contaminata e sperimentale, si esprimeva così: “Il disagio dell'uomo contemporaneo, le sue paure e le sue speranze sono identiche e più si assomigliano se appartengono all'uomo del Sud, di tutti i Sud del mondo.” (Aiello et al. 1997, 169) La storia del Meridione italiano, luogo dell'arretratezza e del mancato progresso tecnologico, è paragonabile a quella di molti altri luoghi anche geograficamente distanti. Le correlazioni storico-sociali rendono quindi possibile lo svilupparsi di un 'sentire comune' che oltrepassa i confini geografici: appartenere al Sud del mondo significa, in questo senso, condividere problematiche e sofferenze. A questo concetto ben si collega la definizione di Chambers di Mediterraneo come 'mare postcoloniale':

Il Mediterraneo è uno spazio essenzialmente coloniale e colonizzato: dal Marocco al Libano, e poi la Siria, l'Iraq, l'Iran e l'India. Oggi, visto dalla sua sponda settentrionale, in particolare dall'Italia, esso appare come uno spazio generalmente sconfessato, associato alle vacanze e all'alimentazione, oppure come il luogo di un'eredità problematica e ambivalente, per non parlare di una formazione interculturale esuberante e irriconosciuta, che storicamente precede ed eccede l'inquadramento nazionale e occidentale conferito nelle sue storie. [...] Grazie a simili coordinate è possibile tracciare una serie di affinità tra i Caraibi delle rivolte schiaviste e delle sue culture subalterne creolizzate e la formazione del Mediterraneo moderno. (Chambers 2012, 18)

Definire il Mediterraneo come 'mare postcoloniale' consente l'accostamento con altre realtà subalterne, motivando così anche le contaminazioni a livello musicale. Ripensare alle proprie origini con una prospettiva diversa, in modo da decostruire l'idea di separazione che è spesso alla base delle culture occidentali, attuando al contrario un'operazione di avvicinamento, alla ricerca dei punti comuni: in questo senso la canzone si fa portatrice di un messaggio impegnato, divenendo manifesto della dimensione transculturale della società moderna.

Il progressivo interessamento della canzone dialettale napoletana alla situazione del Mezzogiorno italiano ha fatto sì che il concetto di Sud del mondo sia divenuto una tematica ricorrente. Il gruppo napoletano degli Almamegretta ha reso la ricerca delle origini mediterranee una sorta di missione musicale. Il loro manifesto si intravede già nel nome stesso del gruppo, Almamegretta cioè 'anima migrante', nonché nel soprannome del *frontman* Raiz, 'radice' (cf. Aime/Visconti 2014, 99).⁵ In questa ricerca delle radici, la subalternità che da troppo tempo affligge il Meridione italiano diviene un elemento di vicinanza con gli altri popoli del Sud del mondo. Questa inferiorità, che non è mai inferiorità culturale, diventa così un costituente specifico, provocando un'irrompente voglia di riscatto derivante dalla rabbia per una condizione reputata ingiusta. In “Sanghe e Anema” (1993), contenuta nell'album d'esordio *Animamigrante*, vi è una personificazione di questa 'anima [del Sud] del mondo', sofferente e martoriata, costretta a una continua migrazione. Nel testo gli Almamegretta parlano di un sangue comune che scorre nelle vene di tutti i popoli del Sud del mondo. Questo

“sangue mediterraneo” (Martini 2016, 171) ribolle come lava a causa delle sofferenze e delle vessazioni a cui “a gente mija” è da troppi anni sottoposta. Una sofferenza che sembra non essersi ancora conclusa, ma che anzi accomuna entrambe le sponde del Mediterraneo. Lo stesso modo di cantare di Raiz, “quella voce che, piena di rabbia e di sabbia del deserto africano, graffia” (Aime/Visconti 2014, 101), esprimendosi su “ritmi africani di un reggae tribale” (Martini 2018) aumenta la sensazione di sofferenza che è al centro della canzone, di cui si riportano qui alcuni versi nell’originale in napoletano e nella loro traduzione italiana:

E soffre ancora l’anema d’o munno
soffre e nun sape pecchè
pecchè sta ‘a guerra immiezo a’ gente
o pecchè tu staje meglio ‘e me.
Dall’Africa ‘o Mediterraneo
s’anema nun se ferma maje
domanda ‘e figli suoje ch’è stato
ma sente sulamente uaje.

E soffre ancora l’anima del mondo
soffre e non sa perché
perché c’è la guerra tra la gente
o perché tu stai meglio di me.
Dall’Africa al Mediterraneo
quest’anima non si ferma mai
domanda ai suoi figli cosa sia successo
ma sente solamente disgrazie.

Un discorso simile, seppur più politicizzato e più concreto, si ritrova in “Pummarola Black” (1994), del Gruppo Operaio ‘E Zezi di Pomigliano d’Arco. Su un ritmo tradizionale si sviluppa la narrazione della difficile vita di chi, scappato dalla guerra, arriva in Italia come clandestino alla ricerca di un futuro migliore. Il titolo della canzone sembra rimandare al problema tuttora attuale del caporalato: soprattutto nel Mezzogiorno sono molti gli stranieri, sia regolari che irregolari, che lavorano in condizioni spesso disumane per un salario insufficiente alla sussistenza. La ‘pummarola’, il pomodoro, da colorato simbolo di una patria rigogliosa e fertile, diventa nero, vestito a lutto, testimone della tragica situazione di chi, arrivato in Italia alla ricerca di una vita migliore, si è dovuto accontentare di una vita ai margini. La canzone, interamente in dialetto napoletano, oltre a veicolare un messaggio di denuncia, è anche un invito alla fratellanza. Lo straniero diviene così ‘paisà’, compagno, accomunato da un comune destino di sfruttamento e sottomissione (“Stai in guardia, paisà / che la nuttata addà passà”). La voce femminile si rivolge con intensità a chi soffre, a tutti coloro che sono discriminati per il colore della pelle, vittime di un dannoso razzismo:

Io so janche, giallo e niro
comme m’adda parè a me
pecchè nun’è cosa e pelle
e ve l’avimma fa sapè!

Io sono bianco, giallo e nero
come pare a me
perché non è una questione di pelle
e ve lo dobbiamo fare sapere!

Un’analogia fra le condizioni dei bambini che nascono nelle periferie del mondo, nei luoghi dove guerre, sfruttamento ed emarginazione sono all’ordine del giorno e i bambini che nascono nei quartieri spagnoli di Napoli, una delle zone più difficili della città, è il nucleo tematico di “Children ov Babylon” (1995) dei Bisca 99 Posse. È un rap duro, completamente

in dialetto napoletano, quello su cui si sviluppa una canzone chiaramente politica. “Padrone ro’ Nord fanno e’ guerre e s’arricchiscono / ‘e pat soffrono, ‘e mamme se disperano” (“I padroni del Nord fanno le guerre e si arricchiscono / i padri soffrono, le mamme si disperano”): questa è l’accusa rivolta contro il Nord ricco e industrializzato, considerato responsabile di guerre, massacri e sofferenze, reo di negare un’infanzia ai minori che vivono in zone difficili. L’uso di anafore e ripetizioni continue contribuisce a dare alla canzone un ritmo ossessivo, rendendola una sorta di elenco di colpevoli e vittime: “Criature nate in Cile / criature in Palestina / criature nate in Bosnia / criature r’o Brasile / criature r’o Ruanda / criature r’e’ quartieri” (“Bambini nati in Cile / bambini in Palestina / bambini nati in Bosnia / bambini del Brasile / bambini del Ruanda / bambini dei quartieri”). Il parallelismo fra la situazione dei bambini che vivono in aree di guerra e i bambini dei quartieri spagnoli di Napoli, anch’essi nati senza la speranza di una vita migliore, anzi spesso condannati a vivere ai limiti della legalità, rovescia la prospettiva nazionale. Napoli non appare più come una città dell’Occidente ricco e pacificato, ma è una delle tante città del Sud del mondo, con tutte le problematiche che questo comporta.

Su un ritmo reggae si sviluppa il brano “Da Sud a Sud” (2007), di Valerio Jovine in collaborazione con i siciliani Gente Strana Posse. Pur essendo incentrato sulla descrizione delle bellezze e dei problemi del Meridione italiano, il brano può essere riferito all’intero sud mediterraneo.

Stamm a Sud, a Sud ‘e chesta vita,
addò l’aria è cavera, addò non se po’
cchiù campà,

addò a vita te l’e’ inventà, addò nun
ce sta ‘a fatica.

Disoccupati, sottooccupati, sfruttati
e abbandonati, emarginati dalla società,
cumme amma fa’, nuje simme,
simme ‘e Napule, paisà.

Siamo a Sud, a Sud di questa vita,
dove l’aria è calda, dove non si può
più vivere,

dove devi inventarti la vita, dove non
c’è lavoro.

Disoccupati, sottooccupati, sfruttati
e abbandonati, emarginati dalla società,
come dobbiamo fare, noi siamo,
siamo di Napoli, paisà.

Chi vive a sud, canta Jovine, vive ‘a Sud della vita’, ai margini della società: la mancanza di lavoro e una certa emarginazione sociale sono le caratteristiche del Mezzogiorno. Questo suo ruolo marginale, o per meglio dire periferico, è però anche il suo stesso punto di forza. Ci si ricollega così alle parole di Franco Cassano, il quale in un saggio del 2000 dal titolo “Il Sud tra gioco piccolo e gioco grande” spiegava che “l’originalità del Sud d’Italia, non sta, come qualcuno potrebbe ritenere, in una piatta e banale riproposizione della tradizione mediterranea. La grande risorsa, l’abbiamo già detto, è la posizione di confine del Sud, il suo essere proiettato in un mare che collega terre diverse, che si trova nel punto in cui modernità e tradizione s’incontrano” (Cassano 2000, 63). Proprio per questo chi vive nel Meridione italiano o, più in generale, a sud del mondo, deve abbandonare l’atteggiamento vittimistico a favore di un’attitudine più positiva che punti verso lo sviluppo economico e la

modernità (cf. Cassano 2000, 61). È un discorso simile a quello tematizzato nella canzone, dove l'arretratezza e la problematicità caratteristiche del Meridione sono compensate da una notevole creatività culturale, nonché da quell'*arte di arrangiarsi*, cioè di superare le difficoltà della vita, che poi risulta essere il simbolo stesso di questi luoghi. In questo contesto Napoli assume un ruolo centrale, accogliendo tutti coloro che si trovano in una posizione subalterna (“simme ‘e Napule, paisà”), divenendo la capitale ideale di un Sud del mondo che può trasformare la marginalità in forza.

Nella tematicamente ricca “Gente do Sud” (2017), canzone di un eterogeneo collettivo di artisti, i Terroni Uniti, quello descritto è proprio un Sud moderno, dove immigrazione e integrazione non spaventano. La canzone, di cui proponiamo qui sia la versione originale che la sua la traduzione italiana, è una risposta alla politica di Salvini e della Lega, considerata estremista e xenofoba⁶, fenomeno del resto sempre più attuale nell’Europa odierna, dove “political and public rhetoric portrays migrants as endangering European health, security, identity and welfare, an inhuman presence gathering at the southern frontier of *Fortress Europe*. Hostile feelings towards migrants are politically constructed in a delicate strategy of social manipulation” (Gjergji 2015, 156).

Gente d’o sud
 gente d’o mare
 gente capace ‘e credere ancora dint’a
 ll’ammore
 e chist’ è ‘o mood
 vene d’o mare
 dint’e culure c’ammiscammo e simme
 tale e quale
 [...]
 Chi parte ‘a luntano peché è disperato
 tu ‘o chiamme immigrato
 ma io ‘o chiamme frate
 restamme umane

Gente del Sud
 gente del mare
 gente capace di credere ancora
 nell’amore
 e questo è il mood
 viene dal mare
 nei colori ci mescoliamo e siamo uguali
 [...]
 Chi parte da lontano perché è disperato
 tu lo chiami immigrato
 ma io lo chiamo fratello
 restiamo umani

Anziché essere considerato come barriera, un confine naturale, il Mediterraneo diviene ponte fra popoli che condividono una stessa cultura, quella mediterranea appunto. Centrale nella canzone è poi il tema dell’immigrazione, che negli ultimi anni è divenuto uno dei temi caldi in questa nuova Europa dalla vocazione multietnica, ma paradossalmente spaventata dal cambiamento⁷. Definita come “l’unica via di salvezza”, l’immigrazione diviene una possibilità di arricchimento culturale: l’invito quindi è quello a rimanere umani, ad aprirsi all’accoglienza di fronte a chi fugge. Il dramma dei migranti di oggi è lo stesso dei napoletani che tra Otto e Novecento salpavano alla ricerca di fortuna verso le lontane terre d’Oltreoceano, come si vede nei versi qui riportati: “Partono ‘e bastimiente pe terre assaje luntane / Cantano a bordo e so’ napulitane / Tornano ‘e bastimiente da ‘na terra cchiù vicina / Cantano ‘a buor-

do e so', so' tale e quale” (“Partono i bastimenti per terre molto lontane / Cantano a bordo e sono napoletani / Tornano i bastimenti da una terra più vicina / Cantano a bordo e sono, sono uguali”). La citazione di una delle più famose canzoni dell’emigrazione, “Santa Lucia lontana”, serve a evocare un passato che deve servire da insegnamento, da monito. Del resto, Napoli ben ha conosciuto l’emarginazione e l’esclusione dal circuito governativo, essendo stata condannata ad una posizione subalterna dopo l’Unità d’Italia. Il riferimento esplicito è alla questione meridionale:

Ma Napule ‘sta storia ‘a sape ggìa
 Quei signori eleganti son passati di qua
 Per chiamare briganti chi nun steva cu lloro
 Per lavare col fuoco chi era fuori dal coro

Ma Napoli questa storia la conosce già
 Quei signori eleganti sono passati di qua
 per chiamare briganti chi non stava con loro
 per lavare col fuoco chi era fuori dal coro

Nei quattro versi qui riportati anche in traduzione italiana, cantati da Eugenio Bennato, si parla della figura del ‘brigante’: una figura non nuova e soprattutto carica di significato, come nota Gerhild Fuchs nell’analisi di un’altra canzone del cantautore napoletano, “Questione meridionale”:

Il motivo della subalternità è incluso chiaramente nella figura del “brigante” che nell’immaginario del sud è da sempre emblema di un’esistenza ribelle all’interno di un contesto sociale fatto di ingiustizie e oppressione; egli è rappresentante di “una storia negata” allo stesso livello di tanta altra “gente anonima” che Bennato si propone di scegliere come maestri e come protagonisti. (Fuchs 2018b, 9)

Analizzare e ricordare la storia significa, però, inserire il particolare in un contesto più grande per capire e poter affrontare le dinamiche del mondo di oggi. Questo Sud d’Italia, che ha il suo *hinterland* nel Mediterraneo (cf. Cassano 2000, 59), deve essere quindi rivisto “come connessione preziosa tra il vecchio continente, l’Africa e l’Asia” affinché si combatta “quel sentimento diffuso che conduce il Sud ad avvertire la propria specificità solo come una patologia” (Cassano 2000, 59).

Come si è detto, un altro elemento di vicinanza transculturale fra i popoli del Sud del mondo è la loro origine comune, intesa come origine mediterranea e non solo. In un brano dal *sound* esotico ma con inserti di rap, “Canto do Mar” (1997), Pino Daniele e Raiz riprendono il concetto di sangue mediterraneo, o più precisamente, di “sangue misto” (si riporta qui esclusivamente la traduzione italiana):

Figli di uno stereo sul Mediterraneo
 figli di qualcosa che è arrivata da lontano
 da lontano
 [...]

Siamo nati noi
figli del duemila
generazione antifascista
e nelle vene il sangue misto

Protagonista della canzone è la nuova generazione di napoletani, figli musicali delle sonorità mediterranee, nonché risultato della fusione di culture e genti diverse. Il brano ripercorre, seppur in modo non cronologico, la storia stratificata e complessa della città di Napoli ed elenca gli influssi esterni che hanno reso la sua cultura così ibrida. Il concetto di sangue misto viene ulteriormente rafforzato nella strofa cantata da Raiz, incentrata sulla fratellanza mediterranea. L'ascoltatore è invitato a vedere il mare, in questo caso il Mediterraneo, non come una frontiera, ma come il proseguimento naturale della terraferma: in questo modo ancora più del sangue è il mare a legare i popoli mediterranei, ad unire ciò che l'uomo divide in un grande e unico Sud.

Di sangue unico, “one blood”, parla sempre Raiz in una canzone del 2004, “W.O.P.”, contenuta nell'omonimo album che segna l'esordio da solista dell'ex *frontman* degli Almagegretta. Il brano, contraddistinto da un largo uso dell'inglese alternato all'italiano e al dialetto napoletano, oltre ad essere incentrato sulla figura dell'emigrante napoletano, è una sorta di tributo alle diverse culture e razze che compongono l'identità napoletana e italiana.

<p>Nuje simmo tutti ammiscati, tu che ce vuo' fa simmo 'e pate 'e tanti figli, forse è chesta 'a verità so francese, i' so spagnolo songo pure 'mericano fa cchiù ambresso, chiammame napulitano</p>	<p>Noi siamo tutti mescolati, che ci vuoi fare, siamo i padri di tanti figli, forse è questa la verità sono francese, sono spagnolo sono anche americano sii più veloce, chiamami napoletano.</p>
--	---

L'orgoglio italiano deriva proprio da questo suo essere un mix etnico ibrido, divenuto possibile grazie all'apertura verso il mare, al contatto seguito alle migrazioni. Il popolo napoletano porta nel sangue e sui volti quei tratti: essere napoletano acquista così il significato di ‘cittadino del mondo’, frutto di una storica mescolanza. Il testo della canzone è particolarmente ricco e non mancano i riferimenti alla nuova società italiana, divenuta sempre più multi-etnica in seguito alle imponenti migrazioni, in particolare dal continente africano e asiatico. Raiz canta così questa nuova Italia, “fatta di India, Marocco, Albania, Colombia, Senegal”, ma lo fa invitando l'ascoltatore alla tolleranza e all'accoglienza. La storia italiana, drammaticamente segnata dal fenomeno dell'emigrazione, non deve essere dimenticata, ma anzi deve aiutarci a comprendere meglio chi parte alla ricerca della “felicità”.

Sul sovvertimento della supremazia eurocentrica è incentrato il discusso brano degli Almagegretta, “Black Athena” (1998), la cui nota linguistica è, ancora una volta, la commistione fra dialetto napoletano e l'inglese del rapper Dre Love.

L'ispirazione è lo studio sulla “Atena nera” ipotizzata nel 1987 da Martin Bernal: una tesi controversa e contestata che ipotizza sostrati egizi e fenici preesistenti allo sviluppo della civiltà greca, che viene quindi ripensata come meno eurocentrica di quanto dica la tradizione. Per estensione, vengono messe in discussione l'identità bianca e la sua presunta supremazia nella formazione dell'occidente. (Martini 2016, 171)

Riprendendo le tesi di Bernal, seppur non in maniera accademica, il gruppo partenopeo esprime la convinzione affascinante di una discendenza africana della popolazione europea. Su un ritmo dub viene esposta l'idea di una comune origine afroasiatica, che sarebbe testimoniata anche dalle caratteristiche fisiche, quali il colore della pelle, della popolazione europea e di cui si propongono qui alcuni versi più significativi sia nell'originale (inglese-napoletano) che nella traduzione italiana:

Original man you got to understand
we were all Africans
[...]
Look back Athena was black
Athena was black if you look back
ma te hai visto bbuono dint 'o specchio
'e che culore tiene 'a faccia

Original man you got to understand
we were all Africans
[...]
Look back Athena was black
Athena was black if you look back
ma ti sei guardato allo specchio
hai visto di che colore hai la pelle del viso

La canzone è carica di rabbia: è un grido liberatorio contro coloro che, sulla base di una concezione eurocentrista, hanno sfruttato le popolazioni del Sud del mondo.

Musiche dal Mediterraneo

Il Sud d'Italia, frontiera di un'Europa che si apre verso il mondo, si trova al centro di un mare dalle numerose valenze simboliche, punto d'incontro di tre continenti diversi, delle tre grandi religioni monoteiste. Se, come si è detto, l'emarginazione del Sud Italia “è l'altra faccia dell'emarginazione del Mediterraneo” (Cassano 2000, 58), il suo ruolo periferico si trasforma in centralità se viene considerato appunto nell'ottica mediterranea. Attraverso un cambio di prospettiva radicale la periferia diviene centro di un nuovo universo, anzi di un multiuniverso che raccoglie più identità e le combina, producendo quindi qualcosa di ibrido e unico. In questo contesto anche la musica gioca un ruolo fondamentale: essa non conosce frontiere, anzi le abbatte. La musica “rivela un'altra prospettiva, in cui i suoni errano senza la nevrosi della ricerca di un'identità omogenea. Seguire la scia di un suono, piuttosto che le prescrizioni delle identità imposte, dischiude una storia decisamente più intricata e una gamma più ampia di possibilità inedite” (Chambers 2007, 49). In questo senso la musica sembra contribuire al processo transculturale intrapreso nel Mediterraneo, il quale “diviene

un'elaborata cassa di risonanza in cui la migrazione della musica suggerisce storie e culture che si esprimono a chiara voce, e che sondano il terreno, trasformandosi e tramutandosi a vicenda” (Chambers 2007, 51). La metanarrazione della dimensione transculturale della musica è uno dei nuclei tematici che si ritrovano nella produzione discografica napoletana recente: è musica che parla di musica, esaltandone il potenziale antirazzista e pacificatore. Nelle canzoni analizzate il ‘Mediterraneo musicale’, con le sue sonorità molteplici ma spesso simili, si ritrova a Napoli, che ne diviene così la capitale musicale, punto di incontro tra l'est e l'ovest, tra il nord e il sud.

Nelle ballate di Eugenio Bennato, il quale ha dedicato parte della sua carriera alla riscoperta delle tradizioni popolari musicali mediterranee, tema ricorrente è proprio quel Mar Mediterraneo, definito dal cantante come un “luogo di frontiera che pone l'Europa di fronte a una scelta di civiltà” (Fiocchi, 2016). In “Che il Mediterraneo sia” (2002) l'immagine del *mare nostrum* è quella di una casa aperta a tutti, di una patria comune basata sulla tolleranza religiosa e linguistica, come si riscontra nei versi qui riproposti:

Che il Mediterraneo sia
la fortezza ca nun tene porte
addo' ognuno po' campare
d'a ricchezza ca ognuno porta
ogni uomo con la sua stella
nella notte del dio che balla
e ogni popolo col suo dio
che accompagna tutti i marinai
e quell'onda che non smette mai
che il Mediterraneo sia

Che il Mediterraneo sia
la fortezza che non ha porte
dove ognuno può vivere
della ricchezza che ognuno porta
ogni uomo con la sua stella
nella notte del dio che balla
e ogni popolo col suo dio
che accompagna tutti i marinai
e quell'onda che non smette mai
che il Mediterraneo sia

Nel testo viene espresso il desiderio che il Mediterraneo, che purtroppo sempre più spesso “looks more like a military zone than a happy place or a lab for new and inclusive political practices” (Gjergji 2015, 155), divenga un luogo di pace e tolleranza. Nel mare polilinguistico e polireligioso cantato da Bennato non esistono né migranti né pirati ma soltanto marinai. Si passa così ad una raffigurazione estremamente positiva di chi viaggia attraverso il Mediterraneo, la figura del marinaio-viaggiatore che si sposta di luogo in luogo per arricchire e arricchirsi culturalmente: “E nisciuno è pirata / e nisciuno è migrante / simme tutti naviganti” (“E nessuno è pirata / e nessuno è emigrante / siamo tutti naviganti”). Nella canzone di Bennato la diversità culturale dei popoli che si affacciano sulle sponde del Mediterraneo non diviene diversità identitaria, come spiegano i versi “Andare, andare, / simme tutti uguale / affacciati alle sponde dello stesso mare” (“Andare, andare, / siamo tutti uguali / affacciati alle sponde dello stesso mare”). La musica mediterranea, in cui la melodia napoletana si fonde ai “tamburi dell'Algeria”, è il prodotto dell'interazione fra culture diverse, strumento ulteriore di legame per i popoli del Mediterraneo. Il brano, una vivace tarantella

contaminata da *sounds* africani, è contraddistinto da un uso alternato di più lingue (italiano, francese, arabo, napoletano), a voler raffigurare sonoramente anche la ricchezza linguistica mediterranea.

Nella più malinconica “Sponda Sud” (2007) l’influenza di sonorità africane e mediterranee, chiaramente espressa a livello testuale, trova conferma anche a livello musicale. Contraddistinto dall’alternanza di enunciati in italiano, dialetto napoletano, portoghese ed etiope (nel coro), il brano è il racconto di un metaforico viaggio intrapreso dal cantautore attraverso il continente africano alla ricerca dei tesori e delle origini del grande Sud (si ripropone qui solamente l’originale, in cui si nota un unico enunciato in dialetto napoletano):

Che me fa fa' st'ammore
 la grande Africa attraversare
 dalle sorgenti fino al mare
 per ritrovare tra quella gente
 il Sud di tutte le leggende
 per ritrovare la bellezza
 e dissetarsi e ripartire
 per una sponda ancora da scoprire

Il risultato di questo viaggio è un incontro di suoni mediterranei che emergono all’unisono nella tradizione musicale partenopea, che accoglie un “concerto senza frontiere” multietnico e transculturale “di voci bianche e di voci nere”.

L’immagine del Mediterraneo come Babele musicale e linguistica, si ritrova anche nella già citata “Gente do Sud”, la quale si concentra in particolar modo sul fenomeno dell’immigrazione nella città partenopea. Nel percorso verso l’integrazione, la musica rappresenta un primo fondamentale elemento di comunanza, poiché è un simbolo del multiuniverso mediterraneo. Narrando una storia comune, seppur con parole diverse, essa diviene uno strumento di comprensione reciproca e rivela radici comuni talvolta negate: “Dint’a ‘na musica m’arriva ‘nu fatto antico / capace ‘e raccontà chello ca nun dicite” (“Dentro una musica arriva un fatto antico / capace di raccontare quello che non dite”). Si rappresenta quindi una città multietnica, nei cui caratteristici e pittoreschi vicoli si contaminano e si fondono il vecchio, il dialetto napoletano della tradizione, con “una lingua nuova”, cioè le diverse lingue degli immigrati, dando vita a un *pastiche* ibrido che risuona collegando idealmente Il Cairo al quartiere napoletano della Sanità. La canzone, tematicamente molto ricca, affronta anche il tema della tolleranza religiosa, considerata un importante elemento nel percorso di integrazione che Napoli sembra aver intrapreso.

La musica suggerisce un cambio di prospettiva, orientata ora verso il Mediterraneo, ribilanciata verso sud, poiché “dall’altra parte del mare non c’è solo ciò che non è ancora sviluppo ma vie che vanno verso i deserti e gli altipiani, altre preghiere, altre chiese, altre lingue che rifiutano la traduzione. Di qui una sfida antica e grande per l’uomo mediterraneo, quella di costruire ponti, di rendere *pontos* quel mare alto e difficile” (Cassano 1996, 49).

La nuova Napoli fra integrazione e fratellanza

Come si è già in parte constatato nei paragrafi precedenti, Napoli, di fronte agli importanti fenomeni migratori che l'hanno interessata negli ultimi anni, ha reagito con un atteggiamento generale di apertura, divenendo una patria accogliente per chi è dovuto scappare dal proprio Paese d'origine.⁸ Il percorso di integrazione è ovviamente ancora lungo e non si può negare che risulti spesso problematico, sebbene la maggior parte degli immigrati che risiedono a Napoli, provenienti soprattutto dall'Est Europa, dal Nord Africa e dal Sud-Est asiatico, si siano ben inseriti nel contesto cittadino.⁹ Il sensibile aumento del flusso migratorio ha comportato, quindi, un profondo cambiamento della società napoletana, che è divenuta progressivamente sempre più multi-etnica. Del resto, dagli anni Novanta in poi lo stesso fenomeno della migrazione appare profondamente cambiato. Si assiste, infatti, ad una diversificazione sempre maggiore sia dei Paesi d'origine che dei Paesi d'arrivo dei migranti, i quali costituiscono un 'gruppo' sempre più eterogeneo a livello sociale e economico (cf. Schmoll 2006). In questo processo di transculturazione e di creolizzazione, la musica ha un ruolo fondamentale, veicolando un messaggio di tolleranza e un invito all'integrazione e allo scambio culturale.

Esemplare raffigurazione di una Napoli che cambia è “Via Medina” (2001) di Pino Daniele. La canzone, in cui enunciati mistilingue in inglese e in italiano si alternano al canto arabo di uno dei più famosi cantanti tunisini, Lofti Bushnaq, è particolarmente interessante. Il titolo, Via Medina, si riferisce esplicitamente a un'importante arteria cittadina del centro storico della città. La strada, che collega il Maschio Angioino con la piazza del Gesù Nuovo, è una delle vie più affollate e trafficate di Napoli.¹⁰ Nella canzone di Daniele, Via Medina diviene un *suk*, un mercato mediorientale (“Walking in the suk”), in cui si incontra gente diversa che condivide, però, “lo stesso cielo di casa mia”. Nel testo vengono nominati vari luoghi, tra cui appunto Medina, connessi alla zona del Medioriente. La canzone ben si inserisce nel percorso di contaminazione musicale intrapreso da Daniele sin dagli inizi della sua carriera. “Via Medina” è la fotografia di una città che cambia, della presenza, passata e presente, della cultura araba nella sfaccettata identità napoletana. Ciò che viene espresso a livello testuale e figurativo viene rafforzato dall'elemento musicale: su una melodia che molto deve alle sonorità arabe, la voce del cantautore napoletano si alterna al canto arabo di Lofti Bushnaq, in un interessante esperimento di ibridazione.

Una Napoli cosmopolita è anche quella descritta in “Napulitan” (2012), di Valerio Jovine con la collaborazione del rapper O' Zulù. Su un ritmo reggae si sviluppa un discorso sulla 'napoletanità', non prodotto monolitico di una chiusura culturale, ma al contrario risultato dell'incontro tra molteplici e variegate realtà. È l'atteggiamento nei confronti della vita ad essere fondamentale e non il luogo di nascita. In questo modo tutti coloro che nella città partenopea risiedono, indifferentemente dalla loro provenienza, possono considerarsi napoletani: “So' giamaican, african, so' nato a Milano / So' napulitan” (“Sono giamaicano, africano, sono nato a Milano / Sono napoletano”). Cadendo le barriere etniche e razziali, si passa da un modello separatista a un modello transculturale, di scambio e di creolizzazione. Il concetto di napoletanità si equipara così al concetto di cosmopolitismo.

Per concludere si analizzerà più da vicino il concetto di fratellanza, esaminando tre brani recenti, “Paisà” (2004) di Enzo Avitabile e i Bottari, “Prayer for Kumbaya” (2015) di Tommaso Primo e “Te vengo a cercà” (2017) dei La Maschera in collaborazione con il cantante senegalese Laye Ba. Le tre canzoni, seppur diverse dal punto di vista musicale, hanno un’affinità tematica, raccontando, con toni che vanno dal tragico al romantico, storie di immigrazione, di nuovi arrivi, di traversate, paure e speranze.

Nella canzone di Avitabile, contenuta nell’album *Salvamm’o munno*, il ritmo incalzante dei tamburi scandisce la tragica storia di chi, su una barca, ha cercato di raggiungere la sua nuova patria. L’argomento non è nuovo nella produzione del cantautore napoletano, il quale si è dedicato nella seconda parte della sua carriera alla ripresa delle musiche tradizionali campane innovandole attraverso la contaminazione con suoni provenienti dal mondo. In questa direzione va il progetto intrapreso con i Bottari, incentrato sull’impegno umanitario e sul concetto di transculturalità (cf. Fuchs 2018b, 10). In “Paisà” protagonista è il migrante, che ha affrontato un viaggio difficile durato molti giorni (“Puort’ mmare quaranta juorne e’ mare” – “Porti in mano quaranta giorni di mare”) e ha vivo in sé il ricordo delle guerre e delle persecuzioni da cui è fuggito (“Puorte n’ capa ‘na guerra rint’ a’ n’ata” – “Porti nei ricordi una guerra dentro l’altra”). Il termine ‘paisà’, che dà il titolo al brano e che si è visto essere un termine ricorrente nel nostro corpus, rende evidente la vicinanza del cantante e della città verso chi scappa dal suo Paese alla ricerca di una vita migliore. Il migrante trova così una nuova dimora (“a casa mija è ‘a casa toja” – “la casa mia è casa tua”), una città pronta ad accoglierlo e ad ‘adottarlo’.

Un tono più dolce contraddistingue “Prayer for Kumbaya”, contenuta in *Fate, sirene e samurai*, album d’esordio di Tommaso Primo, uno degli interpreti emergenti della scena napoletana.¹¹ Il lavoro artistico del giovane cantautore napoletano è contraddistinto da una contaminazione musicale, che vede ritmi latino-americani e africani fondersi con la tradizione napoletana, dando vita a brani in dialetto napoletano su un *sound* esotico, su un “ritmo di djambè”. Come il resto dell’album, anche “Prayer for Kumbaya” è caratterizzato da una forte componente infantile-onirica: protagonista del brano è un bambino che intraprende un viaggio fantastico alla ricerca di un mondo in cui non esistono né guerre né violenze. Su una melodia che ricorda una filastrocca, si descrive l’arrivo del bambino, proveniente da una sofferente Africa, in una “terra libera senza re”. Ad aspettarlo c’è qualcuno che lo prenderà per mano, aiutandolo nella sua nuova vita. Il motivo della fratellanza, esplicitamente espresso nei versi in napoletano “frat’ e sor’ simm io e te” (“fratello e sorella siamo io e te”), è il *leitmotif* della canzone di Primo. Seppur narrato su un piano più giocoso e ambientato in un’atmosfera onirica, il viaggio del protagonista ricorda il viaggio affrontato dai migranti. L’invito è anche quello a non perdere la speranza, a superare i momenti di sconforto e le difficoltà affidandosi a quel sentimento di solidarietà universale che metaforicamente il giovane cantautore descrive come una strada stellata nei versi “e’ stelle tutte insieme fanno ‘a via” (“le stelle tutte insieme fanno la strada”).

Un invito ad aiutare coloro che sfuggono dalla guerra e a non perdere la nostra umanità si ritrova anche nell’altra canzone più recente del nostro corpus “Te vengo a cercà” (2017), del

gruppo emergente La Maschera. Il gruppo, che riprende la tradizione della canzone napoletana dialettale, non disdegna, nel suo secondo album, collaborazioni con artisti stranieri. Il risultato è un tipico esempio di *world music*, in cui il dialetto napoletano si mescola al canto dell'artista senegalese Laye Ba, su un ritmo che molto deve proprio alle sonorità africane. Protagonista è ancora una volta il migrante, di cui vengono descritte emozioni e paure. Per fuggire da “na guerra addo' niente è sicuro” (“una guerra in cui niente è sicuro”) egli intraprende un viaggio pericoloso, come spiegano i versi iniziali del brano: “Je mo parto... nun me fa senti' 'a paura” (“Io ora parto... non mi far sentire la paura”). La meta del viaggio è Napoli, una città che di fronte alla sofferenza di chi arriva da zone di guerra, non può rimanere indifferente, come sottolineato nei versi “Ah... chest' è Napule e nun è Africa / scinn' 'a copp' ca nun puo' sta' fermo a guardà” (“Ah... questa è Napoli e non è l'Africa / scendi, non puoi stare fermo a guardare”). Ci si rivolge così ad un *tu*, ad un ipotetico ascoltatore, invitandolo a non restare indifferente davanti al dramma di chi scappa da guerre e oppressioni. A parlare, stavolta, non è più il migrante, ma il gruppo napoletano che si mette in gioco direttamente. Il “Nuje cantamm” (“noi cantiamo”) del verso seguente esprime bene l'idea del potere comunicativo della musica, che può e deve scuotere le coscienze. Come spiega Colella, il cantante del gruppo, in un'intervista, “Ho scritto i versi ‘chest'è Napule e nun è Africa' perché ognuno è il Sud di qualcun altro. Perché quelle che ci spacciano per differenze in realtà non sono altro che paure. Perché in qualsiasi parte del mondo, di fronte a un figlio costretto a lasciare sua madreterra, nun se po' sta fermi a guardare”.¹² Il sole e il mare, simboli della città di Napoli, vengono qui reinventati e diventano funzionali alla tematica dell'integrazione e della fratellanza; il sole che ci scurisce la pelle e che ci fa innamorare è lo stesso e il mare in tempesta non deve fermare la nostra voglia di aiutare chi si trova in difficoltà come canta il ritornello del brano, di cui riportiamo qui sia l'originale, in dialetto napoletano, che la traduzione italiana:

Ah... chest'è Napule e nun è Africa
 Scinn' 'a copp' ca nun può stà fermo a guardà
 Nuje cantamme...
 e 'o stesso sole c' abbrucia e ce fa 'nnammurà
 e pe' quanto stu mare è tempesta
 je stanotte
 te vengo a cercà

Ah... questa è Napoli e non è Africa
 scendi che non puoi stare fermo a guardare
 noi cantiamo
 e lo stesso sole ci brucia e ci fa innamorare
 e per quanto questo mare sia in tempesta, io
 stanotte
 ti vengo a cercare

Conclusioni

Da spazio di transito, Napoli si è trasformata in una delle mete mediterranee dei più recenti fenomeni migratori (cf. Schmoll 2006). Per riuscire a descrivere questa diversità culturale che è ormai divenuta la nuova realtà della città partenopea, la musica napoletana ha intrapreso un progressivo processo di ibridazione, il cui scopo è proprio quello di fotografare in

modo realistico i cambiamenti socio-culturali degli ultimi anni. Affermare che Napoli stia divenendo una città transculturale e che la sua musica si stia gradualmente contaminando, proprio come la sua società, non equivale a sostenere che essa abbia perso la sua identità, ma piuttosto che questa identità sia ormai il risultato di una serie di contatti, più o meno prolungati, con altre realtà. Per comprendere la dimensione odierna di questa metropoli transculturale si deve quindi cambiare prospettiva poiché “un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones” (García Canclini 2003). Le canzoni qui analizzate hanno mostrato proprio la necessità della *world music* napoletana di descrivere le due anime mediterranee della città, quella che cerca di conservare la sua identità e quella che, contemporaneamente, cerca di contaminarla con altre culture (cf. Gjergji 2015, 158). In questo processo verso la creazione di un multiuniverso in cui “l’identità si nutre di alterità” (Tumino 2017, 148), l’invito della musica è quello a non considerare le problematiche del Sud del mondo come un limite ma come un punto di forza e di unione. In questo senso, le canzoni del corpus qui utilizzato, hanno evidenziato l’impegno sociale della musica napoletana. Essa non vuole rimanere indifferente di fronte al cambiamento, ma anzi veicola un messaggio importante di tolleranza, partecipando attivamente alla creazione di una città transculturale basata sulla convivenza pacifica fra popoli che appaiono diversi solo a causa dell’egemonia di una visione del mondo troppo sbilanciata verso l’Occidente. Ovviamente la raffigurazione musicale della transculturalità nelle realtà cittadine odierne, nonché la ricezione del fenomeno migratorio, meriterebbero un’analisi più approfondita e, in questo senso, il presente lavoro si pone solo come un punto di inizio, uno stimolo per indagini future. Ciò nonostante, dal corpus di canzoni qui analizzato, si può cogliere l’invito della musica napoletana odierna a “*ri-guardare i luoghi*, nel duplice senso di avere riguardo per loro e di tornare a guardarli” (Cassano 1996, 9), affinché si ritrovino le idee di fratellanza e di tolleranza, affinché si torni a vedere il Mediterraneo come un ponte e non come una barriera, affinché l’anima di Napoli possa accogliere quella di tutto il Sud del mondo.

Note

- 1 Corinna Scalet è dottoranda in Linguistica italiana alla Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germania.
- 2 Come spiega Welsch, “das traditionelle Kulturkonzept, das Kultur als Einzelkultur dachte, wurde bekanntlich von Johann Gottfried Herder am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt und gewann in der Folgezeit großen Einfluß. [...] Das Konzept ist durch drei Bestimmungsstücke gekennzeichnet: durch soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung. [...] Das Konzept ist stark vereinheitlichend [...] ist volksgebunden [...] ist separatistisch”. Come spiega poi in un altro passo, “diese drei Elemente des traditionellen Kulturbegriffs sind allesamt unhaltbar geworden. [...] Das klassische Kulturmodell ist nicht nur deskriptiv falsch,

- sondern auch normativ gefährlich und unhaltbar. Der Abschied von diesem Konzept ist in jeder Hinsicht angezeigt”. (Welsch 1997, 67-69)
- 3 A questo proposito riportiamo le parole che Maurizio Disoteo utilizza in un suo saggio per spiegare le differenze che intercorrono fra i concetti di multiculturalità e interculturalità, in modo da comprendere meglio come il concetto welschano di transculturalità sia un ulteriore superamento di questi. “Un’impostazione di tipo multiculturale” scrive Disoteo, “si limita a rilevare la presenza di culture diverse in un certo luogo ed in un certo momento, a consentire a ciascuna di esse di vivere in un clima di tolleranza e, da un punto di vista educativo, di giustapporre l’una fianco all’altra le diverse culture, senza curarsi troppo delle interazioni. [...] La situazione multiculturale, che non prevede scambi e integrazioni tra le culture, si regge sulla separazione tra le stesse, sull’esistenza di nicchie culturali tenute in equilibrio dalla ‘tolleranza.’” (Disoteo 2001, 20) Per intendere cosa sia invece l’interculturalità, continua l’autore, “si deve oltrepassare la soglia della semplice e fredda presentazione di elaborati culturali, attivando dei dispositivi di confronto, interazione e scambio tra le culture in gioco. Questi dispositivi coinvolgono necessariamente anche le emozioni e la partecipazione affettiva” (Disoteo 2001, 21). In questo senso, l’interculturalità prevede già uno scambio e un contatto fra le culture, ma non una fusione come quella teorizzata da Welsch attraverso il concetto di transculturalità.
 - 4 Come spiega Plastino a proposito dell’uso del dialetto nei gruppi rap, in particolare dei 99 Posse, “adoperare il dialetto non è considerato l’esito di un rapporto diretto con la tradizione della canzone napoletana, ma un modo di espressione essenzialmente linguistico. [...] Il dialetto nei testi risponde all’esigenza di una comunicazione immediata con il mondo giovanile napoletano”. (Plastino 1996, 88-89)
 - 5 È giusto, a questo proposito, sottolineare come l’etimologia del nome ‘Raiz’ sia tuttora discussa. In molte interviste (si vedano, ad esempio, le interviste, tra cui quelle di Goffredo Fofi e di Gino Castaldo, raccolte sul sito ufficiale del gruppo partenopeo) il nome del cantante del gruppo Gennaro Della Volpe è spesso reso come ‘Raiss’. Quest’ultimo nome, spiega Gerhild Fuchs, deriverebbe non dalla parola ‘radici’ bensì da ‘comandante’, in arabo appunto ‘raiss’ (Fuchs 2018a, 58).
 - 6 “Il brano nasce da un’idea di Massimo Jovine, bassista del 99 Posse che, in occasione della visita dell’11 marzo a Napoli di Matteo Salvini, ha pensato di ‘smuovere le coscienze, contrapponendo al razzismo la grande capacità della gente del Sud, quella di allargare le braccia per accogliere’”. (https://www.huffingtonpost.it/2017/03/10/gento-do-sud-salvini_n_15277672.html, consultazione 13.09.2018)
 - 7 Sulla tematica dell’immigrazione si rimanda all’articolo di Mertz-Baumgartner (2018), che offre un’interessante panoramica sul tema nella canzone popolare spagnola più recente.
 - 8 Per i dati ufficiali sull’immigrazione, in particolare nel periodo compreso fra il 2012 e il 2017, si rinvia a: www.integrazionemigranti.gov.it (consultazione 12.11.2018).
 - 9 “A Napoli, la stragrande maggioranza del lavoro domestico femminile prima proveniva da Capo Verde, dalla Somalia, e dalle Filippine; più recentemente è stato integrato dall’immigrazione dall’Ucraina e dallo Sri Lanka, mentre la manodopera maschile, impiegata nell’agricoltura e nella vendita ambulante, deriva per lo più dall’Africa occidentale e dalla Cina. [...] Ascoltando l’arabo

sugli autobus, il cinese per le vie, osservando i turbanti, gli scialli e i disegni vivaci dei vestiti di cotone delle donne dell’Africa orientale che, presso l’ufficio postale, mandano i loro guadagni a casa, si può intravedere un futuro urbano destinato a trasformare le coordinate locali.” (Chambers 2007, 94)

- 10 “I diversi settori del mercato del lavoro in cui sono impegnati i migranti, il loro grado di stabilizzazione e di integrazione nella nuova società e, in parte, anche le caratteristiche funzionali di ciascuna zona di insediamento concorrono a delineare la geografia residenziale dei migranti in città. A sua volta, la presenza straniera contribuisce a caratterizzare e in molti casi anche a trasformare significativamente gli spazi della città, talora in modo più stabile e permanente, altre volte in modo più discontinuo e temporaneo. A Napoli, come in altre città italiane, si possono individuare delle zone maggiormente permeabili all’insediamento dei migranti, che sono soggette a processi di cambiamento che ne ridefiniscono in maniera anche radicale l’assetto, e altri spazi segnati soltanto occasionalmente dalle loro pratiche di vita.” (Schmoll 2006)
- 11 Sull’uscita del primo disco del cantautore napoletano si rinvia a: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/11/27/news/_fate_sirene_e_samurai_l_album_di_esordio_di_tommaso_primo-128285085/ (consultazione 25.10.2016).
- 12 Per l’intervista completa si rimanda a: <http://www.ilroma.net/curiosita/musica/te-vengo-cerc%C3%A0-la-maschera-tra-lasfalto-di-napoli-e-la-sabbia-di-dakar> (consultazione 13.10.2018).

Bibliografia

- Aiello, Peppe / De Matteis, Stefano / Palomba, Salvatore / Scialò, Pasquale: *Concerto napoletano: la canzone, dagli anni settanta a oggi*. Lecce: Argo, 1997.
- Aime, Marco / Visconti, Emiliano: *Je so’ pazzo: pop e dialetto nella canzone d’autore italiana da Jannacci a Pino Daniele*. Torino: EDT, 2014.
- Cassano, Franco: “Il Sud tra gioco piccolo e gioco grande”. In: *Meridiana* 37 (2000), 57–64.
- Cassano, Franco: *Il pensiero meridiano*. Roma: Laterza, 1996.
- Chambers, Iain: *Le molte voci del Mediterraneo*. Trad. Sara Marinelli. Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Chambers, Iain: *Mediterraneo Blues: musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*. Trad. Sara Marinelli. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- Disoteo, Maurizio: “Le 21 corde della *kora*: la memoria, l’incontro, il cambiamento”. In: Disoteo, Maurizio / Ritter, Barbara / Tasselli, Maria Silvia (ed.): *Musiche, culture, identità. Prospettive interculturali dell’educazione musicale*. Milano: Franco Angeli, 2001, 19-39.
- Fiocchi, Francesca: “Edoardo ed Eugenio Bennato. È la musica che abbatte i confini”. In: <http://www.famigliacristiana.it/articolo/edoardo-ed-eugenio-bennato-e-la-musica-che-abbatte-tutti-i-confini.aspx> (consultazione 19.09.2018).
- Fuchs, Gerhild: “Strategie di ‘ibridazione mediterranea’ nel rap/raggamuffin napoletano sull’esempio degli Almamegretta”. In: *Vox Popular* 2,1-2 (2018a), <http://www.voxpopular.it> (consultazione

20.05.2019).

Fuchs, Gerhild: “Sunnu li me frati’: espressioni di affinità e fratellanza tra profughi/immigrati e italiani del sud nella *popular music* del Meridione”. In: *ATeM* 3,1 (2018b), 1-16, <https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2698> (consultazione 05.10.2018).

García Canclini, Néstor: “Noticias recientes sobre la hibridación”. In: *Trans* 7 (2003), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion> (consultazione 07.09.2018).

Gjergji, Iside: “Lost in the Mediterranean: Theories, Discourses, Borders and Migration Policies in the ‘Mare Nostrum’”. In: *RCCS Annual Review* 7 (2015), 151-162, <https://journals.openedition.org/rccsar/628> (consultazione 16.10.2018).

Martini, Simona: “Anime migranti in musica: la visione mediterranea di Almamegretta e Piero Pelù”. In: *AteM* 3,1 (2018), 1-17, <https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2697> (consultazione 16.10.2018).

Martini, Simona: “Cantare una nuova nazione: un archivio della musica pop-rock italiana”. In: *From the European South* 1 (2016), 169-174, <http://europeansouth.postcolonialitalia.it/journal/2016-1/18.2016-1.Martini.pdf> (consultazione 01.11.2018).

Mertz-Baumgartner, Birgit: “Negociaciones (trans)culturales en el Mediterráneo. Inmigración y ‘clandestinidad’ en la música popular española contemporánea”. In: *ATeM* 3,1, 1-16 (2018), <https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2688> (consultazione 20.10.2018).

Plastino, Goffredo: *Mappa delle voci: rap, raggamuffin e tradizione in Italia*. Roma: Meltemi, 1996.

Schmoll, Camille: “Spazi insediativi e pratiche socio-spaziali dei migranti in città. Il caso di Napoli”. In: *Studi Emigrazione* (2006), 699-719, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00212027> (consultazione 14.11.2018).

Steingress, Gerhard: “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”. In: *Trans* 8 (2014), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos> (consultazione 24.10.2018).

Tumino, Raffaele: “Il tango come esperienza artistica transculturale”. In: *De Musica XXI* (2017), 147-163, <https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/242804/47643/De%20Musica%2c%20XXI%2c%202017%2c%207992-28172-1-PB.pdf> (consultazione 15.10.2018).

Welsch, Wolfgang: “Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen”. In: Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (ed.): *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste*. Köln: Wienand, 1997, 67-90.

Discografia

Almamegretta: *Animamigrante*. BMG Ricordi 74321548252, 1993 (CD).

Almamegretta: *Lingo*. BMG 74321548252, 1998 (CD).

Avitabile, Enzo: *Salvamm'ò munno*. Il Manifesto/Musiche Migranti CD 128, 2004 (CD).

- Bennato, Eugenio: *Che il Mediterraneo sia*. DiscMedi DM 762-02, 2002 (CD).
- Bennato, Eugenio: *Sponda sud*. Lucky Planets LKP712, 2007 (CD).
- Bisca 99 Posse: *Guai a chi tocca*. IO 8013744999624, 1995 (CD).
- Daniele, Pino: *Dimmi cosa succede sulla terra*. CGD 0706301759325 1997 (CD).
- Daniele, Pino: *Medina*. Blast Records 74321835222, 2001 (CD).
- ‘E Zezi Gruppo operaio: *Auciello ro mio*. Flying Records 8013744062229, 1994 (CD).
- Jovine, Valerio: *Sei*. Halidon 8030615067602, 2012 (CD).
- Jovine, Valerio: *Senza limiti*. Lucky Planets 8031274007152, 2007 (CD).
- La Maschera: *Parcosofia*. FULL HEADS 8053329511193, 2017 (CD).
- Primo, Tommaso: *Fate, Sirene e Samurai*. Arealive/Full Heads 8053329510868 2015 (CD).
- Raiz: *Wop*. Phoenix 0602498203811, 2004 (CD).
- Terroni Uniti: “Gente do Sud”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=TVKGGyoUIRo> (consultazione 11. 11. 2018).