

Newpolitana. Scambi intertestuali e incroci di immaginario fra la nuova musica napoletana e il cinema italiano contemporaneo

Antonio CATOLFI (Perugia) / Giacomo NENCIONI (Perugia)¹

Summary

This essay explores the interplay between cinema and music in the contemporary representation of Naples. Drawing on Benjamin and Lăciș's concept of urban *porosity*, it traces how the Neapolitan New Wave and the alternative music scene known as Neapolitan Power have converged into a hybrid audiovisual language spanning film, television, and digital platforms. Through case studies – Sorrentino, Martone, the Manetti Bros., *Mixed by Erry*, *Mare fuori*, and *Liberato* – the essay argues that music functions as the primary semantic engine of Neapolitan storytelling, giving form to what visual and verbal language cannot express, within a distinctly glocal aesthetic framework.

Sguardi diversi

Nel panorama cinematografico italiano contemporaneo, Napoli rappresenta un luogo di convergenza e conflitto tra rappresentazioni stratificate e tensioni innovative. È una città continuamente narrata, osservata, performata e spesso stereotipata: oggetto di fascinazione e pregiudizio, luogo simbolico in cui il folklore si mescola al degrado, la poesia alla violenza, la sacralità al profano. Nel tempo, questa città ha saputo reinventare il proprio immaginario sfruttando con consapevolezza la pluralità dei linguaggi artistici, diventando laboratorio di un'estetica intermediale che oggi si rivela centrale nell'analisi del rapporto tra cinema e musica.

A partire dalla metà degli anni Ottanta – con la crisi del cinema di genere italiano e la diffusione di nuovi modelli produttivi – Napoli ha cominciato a proporsi come uno dei luoghi privilegiati per sperimentazioni narrative che sfuggissero agli stereotipi consolidati.² Autori come Mario Martone, Antonietta De Lillo, Pappi Corsicato e Antonio Capuano – i cosiddetti esponenti della *scuola napoletana degli anni Novanta* (cf. Addonizio et al. 1997; Marlow-Mann 2011; Tabanelli 2011) – hanno dato vita a un cinema autoriale profondamente legato al territorio ma capace di parlare una lingua estetica moderna e universale (cf. Brunetta 1993). Questa stagione si pone in netta discontinuità rispetto ad un'immagine da

cartolina folcloristica e getta le basi per un rinnovamento profondo della rappresentazione della città, ed è da questo nucleo di sguardi nuovi che inizia il percorso di incroci e narrazioni che affrontiamo in queste pagine. La nascita del fenomeno viene in genere fatta risalire erroneamente al 1997, quando uscì dopo l'anteprima veneziana con tanto di amplificazione mediatica il film collettivo *I vesuviani* (1997), ma già i primi anni Novanta videro alcuni significativi esordi che lasciavano intravedere i fermenti, le personalità e gli stili di un nuovo cinema napoletano. Come suggerisce Giuseppe Borrone nella sua introduzione al *Dizionario del nuovo cinema napoletano*:

Con l'espressione Nuovo Cinema Napoletano si è soliti indicare un insieme di autori legati dalla comune appartenenza geografica, ma soprattutto uniti dalla consapevolezza di trovarsi al centro di un profondo processo di rinnovamento. La definizione fu usata per la prima volta negli anni Novanta, quando risultò evidente che la lunga serie di debutti, tutti caratterizzati dalla discontinuità con la tradizione, non potesse essere casuale. (Borrone 2020, 12)

La musica napoletana, dal canto suo, vede fin dagli anni Sessanta e Settanta un fervore sottoculturale alternativo e parallelo ai successi nazionali della canzone partenopea 'moderna' attraverso episodi di contaminazione con sonorità globali ben rappresentati nell'esperienza del cosiddetto 'Neapolitan Power': Pensiamo alle esperienze in pieno boom di gruppi come gli Showmen, in cui militava un figlio della guerra come James Senese, gli Osanna negli anni Settanta con la forte commistione tra progressive, rock mediterraneo e jazz, la Nuova Compagnia di Canto Popolare che percorre una strada parallela con il recupero filologico della canzone antica napoletana e campana, etnica e mai folkloristica, e ancora i Napoli Centrale di James Senese e Franco Del Prete, nati nel 1975 proprio dalle ceneri degli Showmen, con un percorso di ricerca musicale tra jazz, rock e prog che incontra temi e linguaggi profondamente legati alla città. Come ben sottolinea Gennaro Ascione:

Sebbene riformata e reinterpretata da personaggi del calibro di Roberto Murolo, Sergio Bruni o Salvatore Palomba, la canzone continua a incarnare una Napoli passione e nostalgia. Cuore-in-mano e scaltrezza. Di necessità, virtù romantica. Bambini adulti e fanciulleschi anziani. Miseria e nobiltà del quotidiano. La Napoli che parla un dialetto sempre musicale, rotondo, ritmico, aggraziato, barocco, sinuoso e scioglievole. Serve il momento di rottura, però. Ci vuole un salto di qualità. La novità. La sfida. La resa dei conti: il duello tra tradizione e modernità. (Ascione 2025, 21-22)

Parliamo di una scena musicale fluida, interclassista, che fonde funk, jazz, tradizione e sperimentazione elettronica. Pino Daniele, James Senese, Enzo Avitabile, Tullio De Piscopo diventano protagonisti di un racconto musicale che rompe le barriere tra alto e basso, locale e globale, disegnando un panorama in cui molte anime musicali, anche apparentemente dissonanti tra loro, convivono (cf. Plastino 2013; Ascione 2025).

Negli ultimi quindici anni, questa doppia traiettoria – cinematografica e musicale – è confluita in un'inedita ibridazione dei linguaggi: una forma di racconto transmediale in cui musica, immagini, teatro e cultura digitale si intrecciano per costruire nuove rappresentazioni della città. La Napoli di oggi è raccontata contemporaneamente da film d'autore, serie televisive, videoclip musicali, installazioni teatrali e contenuti social. In questo senso la città si conferma un dispositivo culturale e narrativo in cui si incontrano elementi apparentemente eterogenei – dalla sceneggiata al trap, dal cinema festivaliero alle hit virali – caratterizzati da dinamiche di contaminazione e stratificazione. Elementi fondamentali di questo dispositivo sono l'ibridazione mediale, ovvero la commistione strutturale tra cinema, musica, teatro, danza e audiovisivo, favorita dalle logiche produttive del digitale e dalle piattaforme di distribuzione; la rielaborazione del cliché, non più evitato o negato ma strategicamente riutilizzato, ironizzato, decostruito o trasformato, il dialogo continuo con la tradizione, intesa non come repertorio da conservare ma come materiale da rielaborare e contaminare, in senso radicalmente postmoderno, l'esportabilità glocal, ovvero la capacità di costruire prodotti culturalmente radicati ma globalmente fruibili, che parlano la lingua dei territori ma si rivolgono a pubblici internazionali.

Napoli oltre la cartolina e oltre il noir

Quelle citate non sono certo dinamiche nuove, ma rappresentano una ulteriore conferma, implementata dalla sfera digitale, di quella *porosità* della città di cui parlano Benjamin e Lācis (2020) nel loro celebre articolo “Neapel” del 1925 sulla *Frankfurter Zeitung*³: come il tufo vulcanico su cui è costruita la città, Napoli appare come un luogo permeabile, senza confini netti, in cui architettura, vita sociale, tempo e spazio si compenetrano continuamente e pubblico e privato, dentro e fuori si infiltrano vicendevolmente. Una città fatta di strati spesso invisibili in cui sacro e profano, privato e pubblico si confondono, e quindi, al pari di altre grandi città storicamente aperte al mondo e attraversate da una storia complessa, particolarmente (potremmo dire quasi geneticamente) predisposta alla contaminazione. Come sostiene Dottorini (2018), un'identità che il cinema sembra poter cogliere e raccontare: “Napoli dunque spicca come forma-cinema particolare, luogo di recupero di ciò che scarta, che resiste all'omologazione della modernità trionfante”, e ancora: “Le *Immagini di città* di Walter Benjamin possono quindi servire da punto di partenza attraverso il quale ripensare – tramite il cinema e la sua storia – il ruolo complesso che la città (in questo caso Napoli) ha svolto come segno, espressione, ricettacolo di una contemporaneità altra, di un altro modo di intendere la modernità, come rimosso, luogo sospeso dalla storia, sopravvivenza dell'arcaico”.

Il cinema napoletano contemporaneo – da Paolo Sorrentino ai Manetti Bros., da Mario Martone a Edoardo De Angelis – incarna questi principi in modo esemplare. I film ambientati a Napoli non cercano più l'autenticità come realismo, ma la costruzione estetica di una città-mito, capace di contenere in sé contraddizioni, fantasmi e desideri una città che come

accade nel recente *Parthenope* di Sorrentino (2024) è insieme sogno, memoria, corpo e mancanza. Come sostiene lo stesso Martone parlando della sua esperienza con Enzo Moscato:

Enzo dà vita a ... una città fantasma, ecco ... che sebbene quasi non esista più, lui riesce a scoprire, a disvelare ... ed Enzo ci lavora su, la ricrea attraverso il linguaggio. Questa città fantasma è concretissima, vive nella città che noi viviamo. Noi abitiamo in una città che nell'aspetto esteriore non ha quasi più niente di quella descritta da Pasolini come la tribù chiusa dentro il ventre della grande città di mare che non si arrende alla trasformazione del moderno. Nella realtà tutto sembra non esserci più, eppure invece c'è ... bisogna scavare, scavare, e la trovi dentro, è ancora presente a Napoli. Monacielli, belle mbriane, demoni napoletani [...]. (Velardi 1992, 61-62)

Ma la chiave di volta delle modalità di racconto della Napoli contemporanea è il ruolo sempre più centrale della musica. La musica non solo accompagna le immagini, ma ne diventa motore semantico e costruttivo. Nei videoclip, nelle colonne sonore, nei concerti e negli ambienti digitali, il suono assume il ruolo di narratore implicito (cf. Morelli 2000), capace di generare senso, emozione e appartenenza.

Se da un lato c'è una presa di distanza dalla Napoli oleografica della tradizione – quella dei mandolini, del Vesuvio sullo sfondo e della pizza a ogni angolo – dall'altro c'è anche il tentativo di superare il paradigma del 'noir meridionale' inaugurato da *Gomorra* (Garrone 2008) e radicalizzato dalla serie televisiva che ne è seguita (Sky 2014-2021). Questo duplice superamento si è tradotto in una molteplicità di approcci che vanno dalla lirica soggettiva di Paolo Sorrentino alla parodia pop dei Manetti Bros., dalla stilizzazione teatrale di Martone alla commistione di generi di Edoardo De Angelis.

Il punto di svolta si colloca simbolicamente nel 2008, con l'uscita del film *Gomorra*, tratto dal bestseller di Roberto Saviano. Il film di Garrone impone un nuovo codice visivo: macchina a mano, fotografia fredda, recitazione asciutta, ambientazioni disadorne. Napoli non è più raccontata attraverso la sua bellezza o la sua vitalità, ma attraverso la sua marginalità, il degrado, la ferocia sistemica. La serie televisiva che seguirà alcuni anni dopo, *Gomorra – La serie*, ne radicalizzerà i tratti, rendendo quel linguaggio una nuova forma di estetica mainstream (cf. Maiello 2016).

Eppure, già negli stessi anni si sviluppa una contro-narrazione ben rappresentata, ad esempio, dal cinema di Sorrentino, che punta a restituire la complessità attraverso i codici del grottesco, dell'ironia e della malinconia.

In *È stata la mano di Dio* (2021), ad esempio, Napoli diventa luogo interiore, matrice affettiva, territorio della memoria. La città appare filtrata attraverso il ricordo di un adolescente che cerca di diventare autore e di trovare il proprio sguardo. La tragedia familiare (la morte dei genitori) non è solo evento narrativo: da quel momento il protagonista comincia a 'vedere' il mondo e a elaborarne una poetica. Nel finale del film, l'inquadratura sul treno che lascia Napoli è accompagnata da una colonna sonora che sostituisce la parola. È la musica a parlare, a riempire lo spazio dell'assenza. Questa strategia è assimilabile a quella

utilizzata da Massimo Troisi in *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991), il cui finale sembra in qualche modo essere citato da Sorrentino, come emerge nel documentario *Laggiù qualcuno mi ama* (Martone 2023): qui Tommaso (Massimo Troisi), seduto in un bar con Cecilia (Francesca Neri), che ha appena abbandonato all'altare, sembra dare la priorità alla musica sulle parole. La loro conversazione è surreale ("Io credo che in particolare un uomo una donna siano le persone meno adatte a sposarsi tra di loro") e procede verso chiacchiere che perdono progressivamente di senso e di volume, per lasciare posto al brano "Quando" di Pino Daniele, che si sostituisce al parlato come assumendosi la responsabilità di riempire di significato quel grande enigma che, nel film di Troisi, è rappresentato dall'amore e dalle relazioni. Qui la musica, in una forma non diegetica, emerge con tutta la sua capacità di completare e potremmo dire con Chion dare "valore aggiunto" (1990) all'immagine, confermando quel primato che secondo la fortunata intuizione di Morelli (2000) essa avrebbe sulla genetica stessa del cinema, forse ancora più forte della narrativa o del dramma.⁴

Un'altra direttrice fondamentale del nuovo cinema napoletano è il dialogo con la tradizione teatrale, in particolare con l'opera di Eduardo De Filippo. Mario Martone, con *Il sindaco del Rione Sanità* (2019), compie un'operazione di grande audacia: prende un testo fondativo del teatro napoletano e lo trasporta in un presente senza tempo, girando interamente in studio, con una messa in scena geometrica, quasi brechtiana. In questo film l'anacronismo generato dall'utilizzo dei testi originali rappresenta perfettamente quel territorio sospeso che cerchiamo di raccontare in queste pagine. Come ricorda lo stesso Martone:

Il sindaco per me è una reviviscenza. Il fantasma di una lingua che torna. Noi, banalmente, attraverso le regole dello spettacolo, della pubblicità parliamo il "napoletano", ma il napoletano è un'idea astratta, non esiste più. [...] Quindi è chiaro che davanti agli occhi hai un oggetto che diventa misterioso perché non origina da un parlare di oggi però al tempo stesso non è neanche più il parlare di ieri; in questo modo si colloca in un dialogo tra quel tempo, tra quel testo e il nostro tempo. Questi, chiamiamoli anacronismi, sono inviti, come ho detto prima, al viaggio ma sono anche inviti al dialogo, al confronto. (Nazzaro/Armocida 2022, 24)

La colonna sonora, affidata a Ralph P. – esponente della scena trap partenopea – spezza la continuità temporale e aggiorna la tensione morale del testo. L'uso della musica qui non ha funzione mimetica ma dialettica: produce attrito aprendo nuovi livelli di lettura.

Edoardo De Angelis, in *Natale in casa Cupiello* (2020), sceglie invece una strada più emotiva, ma non meno innovativa: recupera la collaborazione con Enzo Avitabile, già suo complice in *Indivisibili* (2016), e costruisce una colonna sonora che unisce canti natalizi, strumenti tradizionali, elettronica e sonorità mediterranee. Il risultato è un tappeto sonoro che accompagna la decostruzione visiva del mito di Lucariello, presentato qui come figura tragica e fragile.

Sceneggiata 3.0

Una delle operazioni più interessanti nella rilettura dell'immaginario napoletano è quella compiuta dai Manetti Bros., con *Song'e Napule* (2014) e *Ammore e malavita* (2017). In questi due film, il genere del musical incontra la sceneggiata e il poliziesco, dando vita a un ibrido narrativo di grande originalità. La musica diventa qui vero e proprio veicolo della narrazione, con numeri cantati che interrompono l'azione per riformularla in chiave grottesca, ironica o sentimentale. Napoli è insieme set e soggetto, icona e cliché rielaborato. Pensiamo ad esempio, in *Ammore e malavita*, alla scena in cui un gruppo di turisti viene portato in un viaggio organizzato presso le vele di Scampia, per una 'vera esperienza' di Napoli (cf. Schrader 2019), che non può che concludersi con una rapina, per rendere davvero autentica la visita, e un momento musicale in cui i turisti ballano e cantano la gioia di essere derubati proprio sul set di film e serie a loro noti. I Manetti giocano con l'immaginario collettivo, lo citano e lo smontano, lo rilanciano in forma pop costruendo un cinema post-genere e post-sceneggiata. In questo contesto, la musica funziona come detonatore: è quando i personaggi cantano che il film sembra rivelare la sua vera natura.

Tra le operazioni più riuscite di rilettura dell'identità napoletana attraverso il cinema e la musica vi è certamente *Mixed by Erry* (2023), di Sydney Sibilìa. Il film racconta l'ascesa e la caduta dei fratelli Frattasio, inventori delle cassette pirata che tra gli anni Ottanta e Novanta hanno segnato l'educazione musicale di una generazione. Il film non è solo un biopic ma una riflessione profonda sul concetto di copia, sulla distribuzione culturale dal basso, sull'appropriazione popolare dei linguaggi sonori: la storia dei fratelli Frattasio d'altro canto è ben raccontata da Simona Frasca (2023) che inquadra la vicenda e la contestualizza nella Napoli post terremoto del 1980, in un mosaico che include lo scudetto, la guerra di camorra, i movimenti dei disoccupati e il fermento contro culturale dei primi centri sociali.

La colonna sonora diventa elemento narrativo fondante: brani iconici dell'epoca – da "People from Ibiza" a "Masterpiece" – si mescolano a inserti originali come "O' DJ", scritto da Liberato appositamente per il film. La scelta di coinvolgere un artista come Liberato – simbolo della contemporaneità musicale napoletana – in un film che racconta la Napoli analogica e pirata degli anni Ottanta crea un cortocircuito temporale interessante: è il presente che dà voce al passato, la storia si compone come un mixtape, in cui la città si racconta per frammenti.

L'omaggio alla cultura popolare è evidente, ma non nostalgico. La figura di Erry non è quella del genio incompreso, ma del creativo marginale, dell'artigiano sonoro che scavalca le logiche del mercato. Il film riflette così sul rapporto tra legalità, creatività e marginalità, facendo della musica il luogo in cui la trasgressione si fa arte. Non è un caso che il titolo stesso, *Mixed by Erry*, riprenda la formula dei nastri pirata: la cultura remix diventa la chiave di lettura non solo della trama, ma dell'estetica del film.

Un altro esempio emblematico di questa stratificazione è la serie televisiva *Mare fuori* (Elia et al. 2020), prodotta da Rai e trasmessa anche su Netflix, che racconta la vita di un gruppo di ragazzi detenuti in un carcere minorile a Napoli. La serie ha ottenuto un successo

clamoroso, soprattutto tra il pubblico giovane, grazie a una sapiente costruzione dei personaggi, una narrazione emotiva e una colonna sonora centrale. La presenza di Raiz, leader degli Almamegretta, nel ruolo di uno dei detenuti, è altamente simbolica: la Napoli musicale degli anni Novanta rientra in scena in un prodotto destinato a una nuova generazione.

La serie, e il fandom che da essa è nato e si è consolidato negli anni, rappresentano un caso felice di convergenza tra trap, neomelodico, cantautorato e rap come vettori dei temi della marginalità e del riscatto, quasi trasportando le istanze sociali del 'Neapolitan Power' degli anni Sessanta e Settanta in una cornice digitale, depotenziata se vogliamo dalla funzione meramente di intrattenimento del prodotto seriale, ma comunque ancora una volta centrata su alcuni temi portanti dell'identità e della storia di Napoli. Non è un caso che molte delle canzoni della serie siano diventate virali su TikTok e Spotify, superando il prodotto seriale stesso e confermando la centralità dell'idea di 'spreadability' di Jenkins, Ford e Green (2013), secondo cui diventa importante l'atto stesso del partecipare alla costruzione di un contenuto e soprattutto alla sua viralizzazione, ricordando che insieme agli atti creativi è la partecipazione degli utenti ai processi di 'spreading' che definisce il nostro rapporto con la cultura digitale. Nel contesto digitale di produzione e consumazione si parla anche di prosumismo (cf. Ritzer 2010).

Estetiche glocali

Tutti gli esempi analizzati finora dimostrano come il nuovo cinema napoletano agisca dentro un orizzonte estetico glocal, ovvero capace di tenere insieme la radice territoriale e l'apertura internazionale. I film di Sorrentino, i musical dei Manetti, la serialità di *Mare fuori* e l'ibridazione di *Mixed by Erry* sono prodotti fortemente ancorati alla lingua, ai codici e alle atmosfere di Napoli, ma strutturati per dialogare con un pubblico globale.

Ciò si traduce in una precisa scelta estetica: alternanza tra dialetto e italiano, uso della sottotitolazione, contaminazione visiva con le estetiche del videoclip e della fiction americana, montaggio veloce, fotografia patinata. Una Napoli che parla molte lingue, ma resta sempre sé stessa, rilanciando le proprie radici nel futuro.

In questa cornice, la città non è mai ridotta a semplice sfondo. È piuttosto un 'attore culturale', un organismo vivo che attraversa ogni narrazione, trasformandosi di volta in volta in mito, trauma, desiderio, ossessione, linguaggio. Un dispositivo narrativo complesso, capace di tenere insieme alto e basso, sacro e profano, reale e simbolico.

Di questa complessità e di questo radicamento nella contemporaneità e nei suoi linguaggi è un esempio cruciale il fenomeno Liberato. Il progetto Liberato si presenta fin dal suo esordio – con il singolo "Nove maggio" pubblicato su YouTube il 9 maggio 2017⁵ – come un vero e proprio dispositivo estetico e culturale complesso, fondato sull'intersezione tra musica, immagine, anonimato e narrazione urbana. Più che un semplice artista o un progetto musicale, Liberato è una macchina narrativa capace di attivare letture molteplici e partecipate, che coinvolgono non solo l'ascolto, ma anche la visione, l'interpretazione, l'affiliazione affettiva.

La cifra stilistica di Liberato è fin dall'inizio l'occultamento della propria identità: nessuna apparizione pubblica, nessuna intervista ufficiale, nessun volto. L'anonimato diventa così una strategia, capace di spostare l'attenzione dal soggetto creatore al prodotto estetico, e al contempo di generare un gioco di enigmi, speculazioni e mitologie attorno alla figura dell'autore: l'assenza di volto non è sottrazione ma moltiplicazione, chiunque voglia immaginarsi dentro le sue canzoni può essere Liberato (cf. Valentino 2018).

L'anonimato, in questo senso, non è solo una scelta di branding, ma un gesto performativo, che trasforma la ricezione in partecipazione e l'autore in costrutto collettivo. A questa strategia si accompagna una lingua ibrida, in cui il napoletano si fonde con strutture lessicali contemporanee (anglicismi, slang urbano, forme abbreviate) e con sonorità elettroniche che spaziano dalla trap all'R&B, dalla deep house alla world music.

Un aspetto essenziale dell'ecosistema Liberato è rappresentato dai videoclip diretti da Francesco Lettieri, regista che ha accompagnato l'artista fin dalle origini e che ne ha modellato l'immaginario visivo (cf. De Blasio/Teti 2019; 2020). I videoclip non sono semplici supporti promozionali, ma narrazioni autonome, veri e propri cortometraggi che espandono e complicano il significato delle canzoni. La trilogia costituita dai brani "Tu t'è scurdat' 'e me" (2017)⁶, "Intostreet"⁷ e "Je te voglio bene assaje" (2018)⁸ mette in scena una storia d'amore tra due adolescenti, con uno stile visivo che richiama tanto il neorealismo quanto la Nouvelle Vague, ma declinato attraverso una fotografia ipercontemporanea, fatta di slow motion, colori saturi, frammenti ritmici e simbolismi.

Lettieri costruisce una Napoli cinematografica che sfugge a ogni stereotipo: non c'è né miseria né folklore, ma corpi giovani, spazi marginali, segni visivi ricorrenti (motorini, fuochi d'artificio, mare, pontili, terrazzi). La città diventa un personaggio autonomo, capace di evocare emozioni, tensioni e memorie. In questo senso, i videoclip di Liberato dialogano con il cinema: adottano e rielaborano linguaggi filmici, come accade in modo evidente con il brano "Partenope", il cui video lavora in modo sontuoso con una messa in scena in costumi settecenteschi sul mito della sirena Partenope, non a caso elemento mitico tra quelli fondativi per Napoli.⁹

I testi di Liberato costituiscono un'ulteriore componente centrale del suo impianto espressivo. Scritti in lingua napoletana, ma privi di intento folklorico, essi rappresentano una forma di lirismo urbano contemporaneo, capace di fondere la tradizione della canzone partenopea con tematiche proprie del linguaggio trap: abbandono, desiderio, malinconia, memoria, possesso, perdita. Liberato riprende così la tradizione dell'amore 'perduto' della canzone classica napoletana, ma lo declina in forme nuove (cf. Valentino 2018).

Il rapporto tra Liberato e il cinema non si esaurisce nei videoclip. Al contrario, il progetto ha generato una vera e propria osmosi narrativa, in cui i due linguaggi si nutrono reciprocamente. Francesco Lettieri, dopo aver firmato tutti i videoclip di Liberato, ha esordito nel lungometraggio con *Ultras* (2020), film ambientato nel mondo del tifo organizzato napoletano, prodotto da Netflix, seguito da *Lovely Boy* (2021) e dal recente documentario *Il segreto di Liberato* (2024), che ripercorre la vita del cantante utilizzando live action e inserti animati.

Allo stesso tempo, il cinema ha accolto la musica di Liberato al proprio interno. *Mixed*

by Erry ne è il caso più evidente, con l'inserimento del brano "O' DJ" nella colonna sonora. Ma anche *Mare fuori* e altri prodotti audiovisivi hanno adottato stili, suoni e atmosfere riconducibili all'universo liberatiano. In questo senso, si può parlare di una vera e propria 'liberatizzazione' del racconto audiovisivo napoletano, ovvero di una diffusione di stilemi estetici, sonori e narrativi generati dal progetto.

Questa osmosi ha portato anche a una riscrittura dei generi: il videoclip si fa cortometraggio, il film assume strutture musicali, il teatro si colora di sonorità trap. È il caso, ad esempio, delle colonne sonore affidate a Ralph P., Livio Cori o Enzo Avitabile in film e serie recenti. Napoli diventa così un laboratorio sonoro e visivo in cui tutto può contaminarsi: la sceneggiata e il musical, il neomelodico e la trap, l'opera e il rap, la fiction e il videoclip. Contaminazioni che caratterizzano progetti come *Napoli Segreta* o il gruppo *Nu Genea*, che negli ultimi anni hanno riscoperto e rielaborato la tradizione musicale partenopea degli anni Settanta e Ottanta, mescolandola con funk, disco, elettronica, afrobeat, costruendo una nuova archeologia del suono napoletano.

Conclusioni

La rappresentazione di Napoli nel cinema e nella musica contemporanea non segue logiche lineari o univoche, ma si sviluppa attraverso forme complesse di contaminazione, intertestualità e rielaborazione simbolica. Al centro di questo processo si trovano due fenomeni apparentemente distinti ma profondamente intrecciati: da un lato, il nuovo cinema napoletano, che ha saputo emanciparsi tanto dalla retorica folclorica quanto dal paradigma criminale, costruendo nuove grammatiche visive e narrative; dall'altro, la scena musicale contemporanea, che ha introdotto un'estetica del sentimento urbano capace di reinventare la canzone napoletana come forma transmediale.

Questi due mondi si incontrano e si rafforzano reciprocamente attraverso molteplici canali, come la composizione delle colonne sonore, la forma del videoclip come linguaggio autonomo e cinematografico, la presenza di musicisti attori (Raiz, Avitabile, Ralph P.), la diffusione di stili e sonorità comuni, riconoscibili come tratti distintivi di una Napoli globale e post-tradizionale. Uno degli elementi centrali è il costante gioco con i cliché. Lungi dal rimuoverli, i nuovi autori li assumono, li smontano e li ricombinano. La pizza, la camorra, la sceneggiata, il Vesuvio, la maschera di Pulcinella: tutto può rientrare nel discorso estetico, ma con uno spostamento di senso.

Un ulteriore asse di riflessione riguarda l'impatto delle piattaforme digitali e delle logiche glocal. La diffusione di Netflix, Spotify, YouTube, TikTok ha modificato profondamente la fruizione dei prodotti culturali, rendendo accessibili a pubblici internazionali, opere profondamente radicate nel territorio. Film come *È stata la mano di Dio* e *Parthenope*, serie come *Mare fuori*, brani come "Tu t'è scurdat' 'e me" circolano in contesti globali, ma mantengono una fortissima marcatura locale. Questo fenomeno conferma l'ipotesi secondo cui l'ultra-locale può rappresentare il nuovo globale, come emerge evidentemente anche nel mercato

audiovisivo delle piattaforme in cui si tende sempre di più a investire su storie ed estetiche estremamente localizzate ma confezionate secondo crismi appetibili al mercato internazionale.

La forza del racconto della città risiede proprio in questa tensione irrisolta tra locale e globale, tra reale e simbolico, tra passato e futuro e la musica, in questo sistema, rappresenta lo strumento più efficace per raccontare ciò che il linguaggio visivo o verbale non può o non osa esprimere. Come accade nei citati finali di *Pensavo fosse amore...* o *È stata la mano di Dio*, quando le parole vengono meno, è la musica a colmare il silenzio, a tradurre il dolore, a dare forma all'invisibile.

Note

- 1 Antonio Catolfi e Giacomo Nencioni sono professori (rispettivamente di I e II fascia) al settore scientifico Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali (PEMM 01/B) del Dipartimento di Lingua, letteratura e arti italiane nel mondo, Università per Stranieri di Perugia. Gli autori hanno condiviso il contenuto dell'intero articolo. In particolare, Antonio Catolfi ha scritto i paragrafi "Sguardi diversi" e "Sceneggiata 3.0" e Giacomo Nencioni i paragrafi "Napoli oltre la cartolina e oltre il noir" e "Estetiche glocali". Le conclusioni sono frutto di un'elaborazione condivisa.
- 2 È importante ricordare come nota di contesto che dalla metà degli anni Ottanta in Italia una nuova generazione di sceneggiatori rimette il cinema al centro del processo di produzione dell'immaginario riconnettendosi con la tradizione della scuola di Zavattini, Amidei, Flaiano, Pinelli, Guerra, ma anche tenendo conto della lezione del cinema classico americano, pensando al cinema come vera e propria macchina mitopoietica (Muscio 1992; Brunetta 1993). Tra i nuovi autori che rivitalizzano il cinema italiano nel decennio certamente Massimo Troisi, fin dal suo esordio alla regia, riveste un ruolo centrale nella costruzione di un racconto di Napoli spogliato dai cliché più vieti, come emerge chiaramente dalle testimonianze dirette in Troisi 2004 e Hochkofler 2019.
- 3 Benjamin/Lâcis 2007. L'edizione del 2020 a cui facciamo riferimento nel testo, curata da Elenio Cicchini, rappresenta una versione inedita rispetto al testo pubblicato sulla *Zeitung*, ritrovata dal curatore fra le carte di Gershom Sholem, al quale Benjamin le aveva spedite, e include alcune aggiunte inedite.
- 4 Sul tema del recupero della centralità della musica nel linguaggio del cinema e sulla sua specificità si rimanda, tra gli altri, inoltre ai già citati Chion 1990 e Morelli 2000, anche a Mouëllic 2003, e per una ricognizione anche diacronica sul valore del suono nel cinema, a Valentini 2005.
- 5 Liberato: "Nove Maggio". Il video ha raggiunto i 29 milioni di visualizzazioni ed è disponibile sul canale di Liberato all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=73Ns52Cb7_A&list=R-D73Ns52Cb7_A&start_radio=1 (consultazione 13 marzo 2026).
- 6 Liberato: "Tu t'e scurdar 'e me", 9 maggio 2017, in: https://www.youtube.com/watch?v=AWQc-DIH0E4o&list=RDAWQcDIH0E4o&start_radio=1 (consultazione 13 marzo 2026).

- 7 Liberato: “Intostreet”, 2 maggio 2018, in: https://www.youtube.com/watch?v=nhs0fuubs1I&list=RDnhs0fuubs1I&start_radio=1 (consultazione 13 marzo 2026).
- 8 Liberato: “Je te voglio bene assaje”, 3 maggio 2018, in: https://www.youtube.com/watch?v=tB0ApQWQTLs&list=RDtB0ApQWQTLs&start_radio=1 (consultazione 13 marzo 2026).
- 9 Liberato: “Partenope”, 9 maggio 2022, in: <https://www.youtube.com/watch?v=SSuj4Cz9F0M> (consultazione 13 marzo 2026).

Bibliografia

- Addonizio, Antonio / Carrara, Giuseppe / Chiesi, Roberto / De Simone, Ernesto / Lippi, Roberto / Premuda, Eugenio / Roncaglia, Gianluca: *Loro di Napoli. Il nuovo cinema napoletano 1986/1997*. Palermo: Edizioni della Battaglia, 1997.
- Ascione, Gennaro: *Napoli balla. Dancefloor e sottoculture nella città postcoloniale*. Napoli: Tamu Edizioni, 2025.
- Benjamin, Walter / Lăcis, Asja: “Napoli”. In: Benjamin, Walter: *Immagini di città*. Ed. Enrico Gianni. Torino: Einaudi, 2007, 3-13 [riedizione di Benjamin, Walter / Lăcis, Asja: “Neapel”. In: *Frankfurter Zeitung* (19 agosto 1925)].
- Borrone, Giuseppe: *Dizionario del Nuovo Cinema Napoletano*. Roma: Centoautori, 2020.
- Brunetta, Gianpiero: *Storia del cinema italiano*. Vol. 4: 1970-1990. Roma/Bari: Laterza, 1993.
- Chion, Michel: *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau, 2001.
- De Blasio, Antonella / Teti, Marco: “Napoli It’s Me and You. Costruzione e diffusione del brand musicale Liberato attraverso i videoclip di Francesco Lettieri”. In: *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes* 1 (2019), 115-130.
- De Blasio, Antonella / Teti, Marco: “Regia e narrazione all’epoca dei social e degli OTT. La serie videomusicale *Capri rendez-vous* di Francesco Lettieri e il consolidamento del ‘brand’ Liberato”. In: Bandirali, Luca / Castaldo, Daniela / Ceraolo, Francesco (ed.): *Re-directing. La regia nello Spettacolo del XXI secolo*. Lecce: Università del Salento, 2020, 81-86.
- Dottorini, Daniele: “Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità”. In: *Cahiers d'études romanes* 19 (2008), <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1688> (consultazione 25.05.2026).
- Frasca, Simona: *Mixed by Erry. La storia dei fratelli Frattasio*. Napoli: Ad Est dell’Equatore, 2023.
- Hochkofler, Matilde: *Caro Massimo*. Milano: La nave di Teseo, 2019.
- Jenkins, Henry / Ford, Sam / Green, Joshua: *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*. Apogeo: Milano, 2013.
- Maiello, Angela: *Gomorra – la serie. La famiglia, il potere, lo sguardo del male*. Formigine: Edizioni Estemporanee, 2016.

- Marlow-Mann, Alex: *The New Neapolitan Cinema*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2011.
- Morelli, Giovanni: *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaàl*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Mouëllic, Gilles: *La musica al cinema. Per ascoltare i film* (2003). Torino: Lindau, 2005.
- Musco, Giuliana: "Un cinema di storie. Sceneggiatori e nuovo cinema italiano". In: *Script* 1 (maggio 1992), 23-27.
- Nazzaro, Giona A. / Armocida, Pedro: *Mario Martone. Il cinema e i film*. Venezia: Marsilio, 2022.
- Plastino, Goffredo: "Naples Power. Neapolitan Sounds of the 1970s". In: Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo: *Made in Italy. Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013, 56-71.
- Ritzer, George et.al.: "Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'". In: *Journal of Consumer Culture* 10,1 (march 2010), 13-36.
- Schrader, Sabine: "'Very cool essere scippati a Scampia.' Zu einer Filmgeschichte der Peripherie Neapels". In: Lange, Stella / Schrader, Sabine (ed.): *Jenseits der Hauptstädte. Stadttex-te der Romania. Stadttex-te der Romania im Spannungsfeld von Regionalität, Nationalität und Globalisierung*. Göttingen: V&R, 2019, 115-134.
- Tabanelli, Roberta: *I 'pori' di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*. Ravenna: Longo, 2011.
- Troisi, Massimo: *Il mondo intero proprio*. Ed. Marco Giusti. Milano: Mondadori, 2004.
- Valentini, Paola: *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*. Venezia: Marsilio, 2005.
- Valentino, Gianni: *Io non sono Liberato*. Milano: Arcana, 2018.
- Velardi, Claudio (ed.): *La città porosa. Conversazioni su Napoli*. Napoli: Cronopio, 1992.

Discografia

- Daniele, Pino: *Quando*. CGD YD 768, 1991 (LP).
- Liberato: *Nove Maggio*. Self-released, 2017 (mp3).
- Liberato: *Tu t'e scurdat' e me*. Self-released, 2017 (mp3).
- Liberato: "Intostreet". In: Liberato: *Liberato*. Self-released, 2019 (LP).
- Liberato: "Partenope". In: Liberato: *Liberato II*. Self-released 002, 2022 (LP).
- Liberato: "Je te voglio bene assaje". In: Liberato: *Liberato*. Self-released, 2019 (LP).
- Marton, Sandy: *People from Ibiza*. Ariola 601 473, 1984 (LP).
- The Temptations: *Masterpiece*. Gordy G965L, 1973 (LP).

Filmografia

- De Angelis, Edoardo (dir.): *Natale in casa Cupiello*. Italia, 2020.
De Angelis, Edoardo (dir.): *Indivisibili*. Italia, 2016.
Garrone, Matteo (dir.): *Gomorra*. Italia, 2008.
Lettieri, Francesco (dir.): *Ultras*. Italia, 2020.
Lettieri, Francesco (dir.): *Lovely Boy*. Italia, 2021.
Lettieri, Francesco (dir.): *Il segreto di Liberato*. Italia, 2024.
Manetti Bros (dir.): *Song'e Napule*. Italia, 2014.
Manetti Bros (dir.): *Ammore e malavita*. Italia, 2017.
Martone, Mario (dir.): *Il sindaco del Rione Sanità*. Italia, 2019.
Martone, Mario (dir.): *Laggiù qualcuno mi ama*. Italia, 2023.
Elia, Carmine et al. (dir.): *Mare fuori*. Italia, 2020ss.
Sorrentino, Paolo (dir.): *È stata la mano di Dio*. Italia, 2021.
Sorrentino, Paolo (dir.): *Parthenope*. Italia, 2024.
Sibilia, Sydney (dir.): *Mixed by Erry*. Italia, 2023.
Troisi, Massimo (dir.): *Pensavo fosse amore... invece era un calesse*. Italia, 1991.
Sky Atlantic (prod.): *Gomorra – la serie*. Italia, 2014-2021.