

Song(s) 'e Napule. Geografie sonore di un'identità urbana di Cristina Catalanotti, Giuliano Scala¹

Abstract

Gli studi urbani e la sociologia della musica possono dialogare tra loro? Quest'articolo è un esperimento di ricerca che si propone di esplorare le geografie e le identità rappresentate nel rap napoletano tra gli anni '90 e 2000, attraverso un approccio transdisciplinare. Dal caso studio napoletano e dall'analisi di alcuni pezzi iconici del rap partenopeo emerge un processo di identificazione di spazi e di localizzazione di conflitti a diverse scale, in cui la musica, seppur radicata in alcuni spazi minuti e ben delineati, emerge come un invito a viaggiare al di là dei confini tracciati dalle cartografie tradizionali, offrendo un esempio di deterritorializzazione per delineare nuovi territori. D'altro canto, le immagini di città prodotte dai gruppi analizzati – Almamegretta e 99 Posse – suggeriscono la musica rap si come strumento di analisi degli spazi di marginalità, ma anche come strumento per costruire forme di autorappresentazione spazializzata attraverso cui costruire forme di cittadinanza e (auto)governo della città stessa.

How do urban and popular music studies intersect? Can they dialogue to enrich both the fields? This contribution is a research experiment aimed at exploring geographies and identities that emerge in Neapolitan rap music between the nineties and the new century, through a transdisciplinary approach. Using the city of Naples as a case study and analyzing some iconic rap songs, the paper identifies specific spaces and conflicts at diverse scales; within this context, rap music, despite strongly related to clearly identifiable parts of the city, emerges as an invitation to cross pre-determined, traditional borders, offering an example of deterritorialization to draw new, unexpected cartographies. At the same time, the images of the city produced by the analyzed bands – Almamegretta and 99 Posse – suggest rap music both as an instrument to identify marginal spaces within contemporary territories and as a tool that allows spatial self-representation and, by doing so, enhances new forms of citizenship and (self) governance.

Parole Chiave: Napoli, cartografie, rap

Keywords: Naples, cartographies, rap music

Introduzione

Rap e città hanno un legame inscindibile. Lo stile musicale nato

¹ Sebbene questo articolo sebbene sia risultato di una collaborazione, le rappresentazioni visuali ed il paragrafo "Sfondi: dinamiche e trasformazioni di una città in movimento" sono attribuibili a Cristina Catalanotti e i paragrafi "Shh! Canta Napoli... Napoli sociologica!" e "Ritmi urbani" a Giuliano Scala. Introduzione, conclusioni e "Cartografie sonore" sono il frutto del lavoro di squadra dei due autori.

alla fine degli anni '70 è il modo – più o meno esplicito – in cui emerge una specifica narrazione dello spazio urbano, dei suoi luoghi e delle sue reti: si tratta di una narrazione dal basso, non solo capace di rappresentare e raccontare un territorio, ma anche di descrivere le relazioni tra le sue parti, le problematiche (Dubus 2009; Rérat, 2007). I rapper diventano, così, dei cartografi alternativi legittimati dall'appartenenza alla comunità locale (Forman, 2004), e la musica rap può essere interpretata come uno strumento attraverso cui individui e comunità marginalizzati trovano la propria voce, in altre parole quello che una certa parte degli studi urbani definirebbe uno strumento di *voice* (Laino, 2012). In letteratura, tale relazione tra rap e città è tendenzialmente interpretata come strumento di analisi e rappresentazione degli spazi di marginalità (Lamotte, 2014) che si concretizza nel riferimento alle categorie di ghetto e *hood* (Forman, 2002) o, più in generale, nell'enfasi posta sui fattori etnici e geografici (Krimms, 2000). Più recenti ipotesi di lavoro, ancora nel campo della geografia e degli studi urbani, suggeriscono la visione della musica rap come possibile strumento di armonizzazione dei conflitti descritti dalla stessa (Quarto, 2018). Parallelamente, nel campo della sociologia della musica, la dimensione territoriale e le geografie del rap restano un aspetto ancora relativamente poco indagato (Ivic, 2007; Pacoda, 2000; Savonardo, 1999, 2009).

Questo contributo si propone, dunque, di essere un raccordo tra due mondi – sociologia della musica e studi urbani – osservando in prospettiva storica il rap e interrogandone la capacità di narrare l'immaginario urbano producendo cartografie alternative. Infatti, nella relazione tra società e musica il linguaggio della canzone viene identificato come strumento di narrazione della città nella sua dimensione percettiva, espressione di un immaginario tra individuale e collettivo i cui fattori causali vanno ricercati nell'interazione tra spazio, società e musica stessa (Crespi, 2006; Savonardo, 2010). Similmente, una parte dell'urbanistica contemporanea affida al linguaggio visuale, nello specifico ai processi di mappatura, il compito di accogliere e restituire il complesso delle conoscenze locali, situate (Dovarch and Tedeschi, 2019). Tale processo di auto-rappresentazione spazializzata, mobilitando ampie composizioni sociali e saperi differenziati, diventa lo strumento attraverso cui costruire forme di auto-governo (Magnaghi, 2010).

In questo ampio discorso che attraversa e connette il campo della

sociologia della musica e quello dell'urbanistica, il rap, come strumento di territorializzazione e radicamento, rappresenta un linguaggio specifico che racconta le relazioni nello spazio, delineando nuove geografie urbane.

Alla luce di quanto detto, in che modo le geografie della città si esprimono attraverso il rap? Può l'analisi dei brani che compongono questo linguaggio costituire uno strumento per indagare la storia di una città, le sue politiche urbane e i conflitti che la attraversano?

Tralasciando il valore affettivo che lega i due autori alla città, la scelta di Napoli come caso studio di quest'articolo è dettata principalmente da due fattori. In primis, parlare di canzone in Italia o altrove significa parlare di Napoli: a lungo infatti la canzone napoletana è stata la canzone italiana per antonomasia² e ancora oggi è senza dubbio la canzone dialettale più conosciuta, tradotta e ripresa al mondo; In secondo luogo a partire dal secondo dopoguerra la canzone napoletana ha sviluppato un carattere transculturale (Welsch, 1989) cominciando ad integrare elementi legati a culture differenti e, così facendo, ha preso coscienza della società multiculturale, scoprendo quanto la città stessa di Napoli sia transculturale, promuovendo lo scambio tra culture diverse in una condizione di assoluta reciprocità. Certo, il fenomeno di transculturalità esiste anche in altri contesti: tuttavia nella canzone napoletana questo fenomeno è senza dubbio più vistoso proprio perché, come abbiamo già detto prima, la canzone napoletana era 'più tradizionale' della canzone altrove.

In altre parole, particolari articolazioni del globale e del locale nelle società odierne hanno dato e danno tuttora luogo a nuove forme culturali, moderne e plurali. Per spiegare i processi di formazione di queste modernità migranti (Schulze-Engler, 2002) e delle identità comunitarie virtuali, espressioni culturali localizzanti prodotte dalla globalizzazione, si rendono dunque necessarie nuove mappature e nuovi modelli di interazione culturale.

Da ciò scaturisce la vocazione transdisciplinare di questo articolo che, per cercare di rispondere alla problematica proposta, si articolerà in due capitoli.

² Si pensi che ad Anversa, nel 1920, in occasione dei giochi della VII Olimpiade, la banda incaricata di suonare l'inno italiano dopo la vittoria del marciatore Ugo Frigerio si accorge di aver smarrito lo spartito del *Canto degli Italiani* e al suo posto suona 'O sole Mio che tutti i musicisti conoscevano a memoria. (cfr. Paliotti, 2004).

Il primo, consacrato da un lato al complesso rapporto tra Napoli e musica e dall'altro al contesto territoriale tra gli anni '80 e 2000, illustra i fermenti culturali e sociali che animavano il capoluogo campano evidenziando in tal modo come la musica e la città dialoghino tra loro costruendo nuovi paradigmi.

Il capitolo successivo metterà la lente di ingrandimento su due dei gruppi più rappresentativi del rap partenopeo tra l'inizio degli anni '90 e gli anni 2000 e, attraverso le *lyrics* e le musiche di alcuni brani in larga parte già analizzate in letteratura, cercherà di tracciare delle inedite mappe sonore della città.

La conclusione, infine, ci permetterà di esplicitare e analizzare i risultati della ricerca in forma riassuntiva.

Shh! Canta Napoli... Napoli sociologica!

Parlare di musica napoletana non è facile: c'è ancora molta confusione in merito e, se fossimo in un negozio di dischi probabilmente troveremmo nello stesso scaffale *Michelema', Tammurriata nera, Curre Curre Guaglio'e Sanacore*. Su questo ipotetico scaffale questa vasta e articolata produzione verrebbe etichettata come 'Canzone napoletana' (Scala, 2021). La cosa certa è che la canzone napoletana sia uno dei rarissimi e imperituri esempi dell'esportabilità internazionale di un modello musicale regionale e dialettale. Temi, testi e melodie sono conosciuti in tutto il mondo e vengono reinterpretati in qualsiasi modo.

A cosa è dovuto tutto ciò? È forse dovuto alla peculiarità della cultura napoletana? Questa cultura marcata in modo incontestabile dalle influenze di una lunga lista di popolazioni con caratteristiche socio-linguistiche spesso molto diverse tra loro, che nella città di Partenope si sono incrociate e combinate in modo originale e creativo, dando origine a una serie di sforzi sinergici che hanno indotto allo sviluppo di una identità plurima a cui si è già precedentemente accennato.

Sarebbe impossibile e forse anche inutile in questo contesto tracciare un'esaustiva storia della canzone napoletana dalla sua evoluzione fino ad oggi: necessario è invece approfondire il periodo che vede il punto di contatto tra la canzone napoletana classica e le influenze esterne; periodo che darà vita al movimento musicale del *Napule's Power* e al rap partenopeo (Marengo, 2021).

Napoli e New York, legate virtualmente dal 41esimo parallelo, cominciano a stabilire i primi contatti musicali tra i due mondi

nell'immediato dopoguerra, quando nel 1943 gli Alleati entrarono in città (Librando, 2004,). Fu allora che la musica napoletana incominciò la sua rivoluzione: dall'embrionale e parodistico spirito che alimentava i ritmi jazz di Carosone, a cui si deve il primo verso proto-extrabeat nella storia della canzone italiana³, passando per il blues mediterraneo di Pino Daniele la canzone napoletana smette di guardare al passato con nostalgia e fa del suo sound ibrido uno strumento di lotta.

La musica che disegnano i musicisti del Napule's Power è lontana da quel ritorno della perenne spontaneità naturale napoletana nascosta sotto un'altra forma, essa è da intendersi come il risultato di un importante sviluppo sociale: una nuova classe lavoratrice urbana, emarginata politicamente ed economicamente, finalmente in grado di esprimersi attraverso una rivoluzione culturale musicale (Fofi, 1976). Nell'intervista a noi rilasciata, Marengo sottolinea come il Napule's Power sia ormai un paradigma da poter declinare all'infinito attraverso nuovi linguaggi musicali: il rap, il dub, il raggae vengono assorbiti dalle nuove generazioni di musicisti napoletani per esprimere «la stessa rabbia che veniva espressa attraverso il rock negli anni '70». Il fatto eccezionale è che questi nuovi linguaggi musicali, una volta passati sotto il filtro partenopeo assumono caratteristiche e attributi diversi: i due gruppi di cui ci occuperemo in questo articolo, i 99 posse e gli Almamegretta, rientrano nella categoria rap per il loro modo di cantare, e tuttavia di tratta un rap 'altro' di cui sembra necessario stabilire i contorni.

Plastino in *Mappa delle Voci, Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia* cercando una definizione per la musica degli Almamegretta utilizza il concetto di «contaminazione musicale» delineando «dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione» (Plastino, 1996: 81-82) che mescolano sì il reggae e il dub alle tradizioni folk campane, ma che sono proiettate verso le più svariate traiettorie. Gli Almamegretta riescono non solo a infrangere la dislocazione di centro e periferia proprio della world music (Chambers, 2003) ma soprattutto ad assurgere una sorta di *in-between* culturale, scegliendo consapevolmente di spostarsi «tra le scene, i suoni e le

³ Ci riferiamo al celebre verso «palline 'e glicerofosfato, bromotelevisionato / Diddittì, bicarbonato / Borotalco e seme 'e lino / Cataplasma e semolino / 'Na custata â fiorentina / Mortadella e duje panine / Cu nu miezu litro 'e vino / Nu caffè con caffeina / Grammi zero, zero, tre / Ah!» che chiude il brano *Pigliate 'na pastiglia* scritta nel 1957 da Nicola Salerno e musicata da Renato Carosone.

lingue dell'ibridismo, dove non c'è né la stabilità dell'*autentico* né il falso» (Chambers, 2003: 97). Così la ritmica cadenzata e urbana del Bronx si mescola alle Fronne delle Campania e ai gorgheggi arabeggianti del medio-oriente dando vita ad un nuovo tipo di rap di stampo 'mediterraneo-glocal' (Chambers, 2003).

I 99 posse, come vedremo in seguito, sono figli del Centro Sociale Occupato napoletano Officina 99, e il loro legame con l'attivismo politico sarà, nel corso degli anni (e seppur con alti e bassi) sempre molto intenso, tant'è che i brani del gruppo faranno da megafono ad alcune battaglie del circuito antagonista come la richiesta del salario garantito per i disoccupati, la lotta al liberismo e la legalizzazione delle droghe leggere. La loro musica è una scelta politica marcata dalla forte affermazione dell'identità dell'Italia meridionale, in opposizione a un'identità italiana monolitica, come suggerito in alcune canzoni dei Posse, *Napoli* (1993) o *Pagherete caro* (1998). Joseph Pugliese si è soffermato su *Napoli* come caso studio di quelle manifestazioni di resistenza del mezzogiorno che descrive come «a tactical blackening of Italy in the face of a virulent and violent caucacentrism» (Pugliese, 2008: 2). La difesa dell'identità meridionale che i 99 Posse mettono in atto attraverso la loro musica può (e deve) essere intesa come una reazione culturale l'onnipresente rappresentazione del Sud come Altro: si tratta di una musica volta a combattere la costruzione di una comune identità italiana basata sulla contrapposizione nord-avanzato/sud-arretrato (Pugliese, 2008). I 99 Posse costituiscono il braccio armato della musica partenopea, e la potenza di fuoco è nella cadenza del rap, nel ritmo raggamuffin «E ssaie che 'o mitra 'o tengo ncanna / E lo uso per cantare – pecché / 'O mitra mio se chiazza raggamuffin»⁴ (99 Posse, 2000).

Identità, migrazione, lavoro (assenza di), lotta sociale, disagio precarietà e razzismo: temi cardine della nuova canzone napoletana che si fa strumento di lotta e megafono della voce dei senza voce, disegnando così la nuova geografia della città, raccontando le periferie dimenticate e i vicoli in cui «nun trase 'o mare»⁵ (Almamegretta, 1995).

Slegandosi dai suoi cliché, lanciata verso la modernità pur restando legata alle sue tradizioni, Napoli diventa così una metropoli postmoderna. Città globale e allo stesso tempo

4 E sai che il mitra ce l'ho in gola / e lo uso per cantare / il mio mitra si chiama raggamuffin [traduzione degli autori].

5 Non entra il mare [t.d.a.].

fortemente locale, un «luogo di immutabili permanenze, di tradizioni inossidabili ma anche di inedite forme di integrazione sociale e di ibridazioni culturali» (Savonardo, 2019: 3-4).

Sfondi: dinamiche e trasformazioni di una città in movimento

Pur senza pretese di completezza, è qui necessario qualche breve accenno al contesto locale dal punto di vista delle trasformazioni del territorio in quegli anni, dei temi di dibattito e delle stagioni di politiche urbane che attraversano il periodo storico oggetto di questo contributo.

L'obiettivo di questa sezione è di rintracciare la geografia urbana in trasformazione così come presentata nella letteratura che afferisce al campo degli studi urbani, per radicare i conflitti e le immagini di città che emergono nei brani discussi nel paragrafo successivo.

In generale, il panorama di politiche urbane che si configura in quegli anni – soprattutto a partire dal 1993 – è un terreno variegato di sperimentazione e tentativi di innovazione (Brancaccio, 2009; Savonardo, 2019) che però, comunque, faticano a stare al passo con le nuove forme di governance Europea, ma anche con le nuove identità che attraversano la città e che emergono, infatti, nel rap partenopeo. Di conseguenza, si sceglie di utilizzare in questa sede una chiave di lettura specifica: l'immagine di città in declino, la cui forma si costruisce intorno ad una complessa distribuzione spaziale dei diversi gruppi sociali.

Lo sfondo su cui nasce e cresce il rap partenopeo degli anni '90 è dunque quello di una delle città in cui, tra gli anni '50 e '60, la speculazione edilizia ha sconvolto il paesaggio, costruendo in ogni spazio libero, lasciando illimitatamente crescere l'urbanizzazione verso le colline ma mantenendo la stessa, ormai inadeguata, infrastrutturazione (Di Mauro e Vitolo, 2006). Più tardi, nel 1971, Napoli è una delle città italiane con il più alto indice di segregazione residenziale in Italia (Barbagli e Pisati, 2012), ed il processo di de-industrializzazione che la città affronta negli anni seguenti, senza essere capace di re-indirizzare il proprio sistema produttivo, espone ampi segmenti della popolazione ad una condizione di povertà cronica, di esclusione e disagio socio-economico (Amaturo e Zaccaria, 2019; Mingione and Morlicchio, 1993). Come sottolineano Morlicchio e Pugliese (2006), tre sono le

parti di città che diventano iconiche nei decenni successivi⁶:

- Il centro storico, caratterizzato, come già emerso da uno studio di Allum degli anni '70, da una struttura economica precaria, informale e che nel tempo si trasforma da economia di piccola scala, orientata a rispondere ai bisogni dei ceti più bassi, a produzione di piccola scala, orientata al mercato. La disoccupazione e l'impiego di basso livello restano comunque tratti distintivi di questa parte di città.
- Il quartiere di Bagnoli, che con la dismissione dello stabilimento siderurgico si trasforma da parte vitale dell'economia urbana a spazio decadente, con alti livelli di disoccupazione ed emblema del processo di de-industrializzazione, assimilato alla *rust-belt* americana⁷.
- La periferia Nord (includendo, dunque, Scampia, Secondigliano, Piscinola e Miano) che fu concepita negli anni '80 come area residenziale – monofunzionale – per ospitare le classi lavoratrici ma che, rapidamente, diventa la periferia povera della città con alti livelli di deprivazione socio-economica.

Una quarta parte della città, parzialmente tralasciata dall'immaginario collettivo, è quella dove si insediano i ceti medio-alti: se essi, prima, occupano la parte sud della città e il centro storico, nei decenni qui in analisi si formano alcune realtà peculiari. Si tratta di enclave benestanti (Arenella, Vomero, Chiaia, San Ferdinando e Posillipo) che – come conferma un recente studio basato sui dati del censimento del 2011 – ancora oggi sembrano immuni dalla situazione di marginalità che ha invece caratterizzato per lungo tempo altre parti di Napoli (Catalanotti and Consolazio, 2020).

In realtà, per quel che riguarda la relazione tra le diverse parti di città è utile notare come, all'interno del centro urbano, strutturalmente coesistono ceti sociali medio-alti e «[...]» sacche periferiche degradate del centro, il residuo della Napoli-tribù: con le sue semi-comunità, l'edilizia di pregio, i lavori para-legali e la

⁶ Lo studio qui citato conferma precedenti ricerche (Benassi, 2002; Morlicchio e Pratschke, 2004), basate sui dati del censimento del 1991.

⁷ Sebbene la città avesse altri distretti industriali abbastanza rilevanti – San Giovanni a Teduccio a Sud-Est e Pomigliano D'arco a Nord-Est – il caso di Bagnoli, è emblematico ed attraversa la storia delle politiche urbane napoletane per lunghissimo tempo (si veda, tra gli altri, Lepore, 2007).

camorra, che pure cambiano (contraddittoriamente) mescolando nuova esclusione e gentrificazione, a volte indotte entrambe da politiche di riqualificazione» (Berruti e Lepore, 2007: 1-2).

A queste nuove esclusioni e processi di gentrificazione fornì una spinta propulsiva il terremoto del 1980 che minò la già precaria struttura (economica e residenziale) del centro storico e spinse verso l'implementazione della città pubblica, già avviata con la legge 167/1962. Allo stesso tempo, per quel che riguarda il centro storico napoletano, il processo di espulsione dei ceti sociali marginali è stato piuttosto limitato, anche se, come osserva Laino (2016), ci sono state dinamiche di avvicendamento e sostituzione sia di attività che di gruppi sociali, anche connaturate alla qualità e alla tipologia del patrimonio abitativo.

Infine, una nota sulla distribuzione degli immigrati, tendenzialmente tralasciata nelle indagini degli anni '90 e 2000 perché meno rilevante rispetto alla questione socio-economica. In realtà gli stranieri a Napoli crescono in maniera abbastanza stabile ed evidente; tale fenomeno, oltre ad associare già dagli anni '80 etnia, lavoro svolto, sesso, quartiere in cui si è localizzati, progetto migratorio e quindi strategia abitativa, suggerisce di guardare ai processi di localizzazione alla scala più vasta (Laino, 2003). Gli immigrati lavoratori agricoli si stanziavano nel casertano «dint' e terre 'e Baia Domizia» (99 Posse e Bisca, 1994) nel «ghetto a Villa Literno» (Almamegretta, 1995), a Napoli prevalgono invece cittadini africani o indiani occupati nell'ambulante e la componente femminile «int' e famiglie da borghesia» (99 Posse e Bisca, 1994) per i lavori domestici.

Ritmi urbani

All'inizio degli anni '90, i ritmi della 'città porosa' (Benjamin e Lacis, 1925) si concentrano nei Centri Sociali Occupati, CSO: infatti tra il 1990 e il 1992 una giovane generazione di attivisti e di pubblico crea e inizia a frequentare i CSO, i quali diventano quartier generali di movimenti studenteschi, luoghi di aggregazione e cultura e inedite scene per la nuova musica indipendente. In questo contesto, a Napoli come nel resto d'Italia, nasce e si sviluppa un fenomeno musicale e sociale ricco di implicazioni interessanti: le *posse*.

Nello Stivale le *posse* rappresentano un linguaggio in cui vengono canalizzati desideri, aspirazioni e rivendicazioni sociali

e politiche della generazione figlia degli anni '70: si tratta di istanze politiche appartenenti alla sinistra extraparlamentare e autonoma che vengono espresse attraverso basi campionate su ritmi rap afroamericani e reggae giamaicani.

Il dizionario Longman definisce il termine *posse* come «a group of men gathered together by a sheriff [=local law officer] in the US in past times to help catch a criminal» (Procter, 1978, def. 2). e solo in seguito, nell'edizione online, viene aggiunto «a group of friends from a particular place who share an interest in rap, hip-hop, or house music» (def.3.b). Se dunque teniamo conto della definizione prima, le *posse* musicali rappresenterebbero il 'braccio armato', del movimento, e la loro potenza di fuoco è data dalle parole dei loro brani che affrontano problemi urgenti e di grave entità. Il braccio armato del movimento, di un movimento irregolare e organizzato.

Una *posse* è dunque una band musicale, ma prima ancora è un collettivo di militanti che ha come obiettivo prioritario la difesa – a tutti i costi – del proprio territorio e degli emarginati. Come alcuni studi sull'argomento dimostrano, il rapporto tra CSO e *posse* è reciproco e inscindibile: se i CSO rappresentano il principale catalizzatore delle subculture giovanili, le *posse* ne sono il linguaggio privilegiato e ne fanno propaganda.

A Napoli è dall'estremità est della città, nel quartiere di Poggioreale e più specificatamente ancora dal CSO Officina 99, che i 99 Posse si esibiscono nei loro primi concerti di *hipfolkrap* (Savonardo, 2019) con basi e ritmi campionate su cui scivolano *lyrics* che alternano dialetto e italiano. Questo processo creativo è dovuto al fatto che per le *posse* le problematiche legate ai diritti d'autore e alla paternità musicale non esistono, tanto per motivi etico-politici quanto pratici:

«Sentii un pezzo che si chiama Afrikà. Tornai a casa co 'sta cazzo di melodia in testa e pensai di scrivere un pezzo che invece di fare 'afrikà' faceva 'Napoli'. Poi [...] tornando a casa mi sono dimenticato la melodia, ma io ero convinto di fare una copia sputtanata di una cosa, [...] lo spirito stava proprio nel fatto che tu prendevi un pezzo e lo riadattavi alla tua città. [...] avevo bisogno di una ritmica raggamuffin. Ho beccato tutti i dischi che avevo a casa e ho scritto tutto il testo per farlo entrare bene negli stacchi della base» (Luca 'Zulù' Persico in Plastino, 1996: 86).

Il processo di composizione di *Napoli* è un ritorno ai processi di

composizione orali: si impara a memoria un brano raggamuffin, ne si 'dimentica' la melodia e la si riscrive in base ai riferimenti culturali (e musicali) di un altro musicista.

Nei testi dei 99 Posse sono numerosi i capovolgimenti di senso e l'abbattimento degli stereotipi napoletani, da cui prendono nettamente le distanze: recuperare quello che della tradizione e dalla tradizione è più vicino alla contemporaneità e traslarlo, attualizzarlo nel contesto culturale e urbano. Prendiamo ad esempio il celeberrimo ritornello della canzone *simmo e Napule paisà* del 1944 (chi ha avuto ha avuto ha avuto ha avuto / chi ha dato ha dato ha dato) che nel brano *A finanziaria* viene ripreso e riscritto per parlare degli scandali legati alla malasanità (chi ha avuto ha avuto ha avuto / chi ha dato ha dato la vita).

E la già citata *Napoli*, in cui si fondono approcci musicali, melodici e ritmici appartenenti a culture differenti delineando i contorni di uno spazio cittadini 'altro': così, il suono mediterraneo di uno strumento a fiato (probabilmente una Zukra tunisina) e i sei ottavi di una tammurriata giuglianesa si plasmano sul suono etnico dei fiati creando un innovativo *tarantarabe* (Marengo, 2021). Al minuto 1'20" il brano lascia spazio ad un breve intermezzo di voci *a fronna*⁸, sirene e un mormorio che scandisce «guagliù 'e gguardie: fujemme»⁹: attraverso questi suoni liberi le *posse* delineano i contorni di una città e i diversi attori sociali. Si

8 La fronna, o più esattamente la fronn' 'e limone (fronda di limone), è una particolare forma di canto campano, eseguito a distesa e senza accompagnamento strumentale eseguito da due o più persone, particolarmente diffuso nei campi agricoli. Tale tecnica di canto riprende i versi fatti dai mercanti per avvicinare i possibili acquirenti. Metaforicamente il termine 'fronna' indica le parti del cibo che nessuno compra poiché non sono commestibili. Ed è per questo che i commercianti devono essere particolarmente bravi e persuasivi, così da vendere ai clienti merci che normalmente risulterebbero invendute perché inutili. Per quel che riguarda i testi, in genere si attinge ad un vasto repertorio di fronne che però, a seconda della circostanza, possono essere variate, rimescolate o improvvisate in parte dall'esecutore (e ciò avviene massimamente quando le fronne sono articolate tra due o tre persone che si rispondono e dialogano con tali canti). Per questa loro disponibilità al dialogo, le fronne sono state anche utilizzate come comunicazione con i carcerati. Infatti in passato era abbastanza frequente sentire il cantare sotto le carceri alcuni tipi di fronne, articolate da parenti o amici di reclusi. Spesso erano informazioni che si davano al carcerato, messaggi d'amore, parole di conforto, il tutto articolato con un linguaggio oscuro e gergale che sfuggiva anche alla comprensione dei secondini. cfr. De Simone, R. (1979). *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Foligno: Lato Side Editore.

9 Ragazzi, la polizia! Scappiamo [t.d.a.].

tratta di un rap contro la classe politica e il governo, contro la prefettura e contro il razzismo dei settentrionali nei confronti dei meridionali. Con il suo incedere cadenzato e italonapoletano, Luca 'Zulù' Persico recita un rap che da un lato si appoggia alla tradizione musicale folk e dall'altro fa eco alle poesie comiche facendo prevalere il tono tendente alla battuta di chi ride o vuol far ridere ricorrendo anche all'uso di parole volgari o all'insulto. Discorso slegato dal senso delle *posse* è invece quello legato agli Almamegretta che, pur condividendo gli inizi e i primi concerti con i 99 Posse, seguono un'altra evoluzione artistica, viaggiando attraverso le grandi metropoli occidentali e infine visitare gli emisferi sud delle diverse culture del mondo.

Le anime migranti – questo il significato del nome – costruiscono un passaggio che permetterà alle tradizioni musicali folk di accedere e mescolarsi a nuovi sound, di integrarli e modificarli, in un dialogo costante tra pari. Con gli Almamegretta una nuova generazione entra in scena: sono i figli del villaggio globale teorizzato da McLuhan che vedono nella mondializzazione la possibilità e la necessità di perlustrare nuovi territori, dialogare con culture 'altre', battere sentieri inediti facendo crollare muri fisici e pregiudizi. Gli Almamegretta si differenziano dunque dai 99 Posse perché si collocano all'interno di discorsi sulla world music e sul world beat, nei quali l'accento è posto sull'autenticità (Feld, 1994), le tradizioni, le radici, in rapporto a dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione e non a quel processo compositivo 'orale' cui si legano le *posse*: ad esempio, in *Sanacore 1.9.9.5.* (1995) si può ascoltare Giulietta Sacco – cantante tradizionale che rappresenta, secondo De Simone, l'espressione di «quella composita tradizione musicale che è la canzone napoletana» (De Simone, 1983: 3) – cantare su una base dub, oppure ascoltare un testo scritto appositamente per gli Almamegretta da Salvatore Palomba (paroliere di Sergio Bruni e autore di *Carmela* (1976), considerata come l'ultima canzone napoletana 'classica'), alcuni strumenti legati a tradizioni folkloristiche campane (si pensi ai flauti di *Sanacore*) e, soprattutto, nei loro brani vi è quella che Plastino (1996) definisce la 'cantabilità napoletana' e dunque la possibilità di far 'canticchiare' le loro canzoni come quelle della tradizione (si pensi ad esempio a *nun te scurdà o Pe' dint e viche addo nun trase o mare*). Almamegretta è ritorno alla tradizione non in senso reazionario, ma come uno slancio verso il futuro: tradizione vuol

dire rifiuto della modernità e della società dello sfruttamento, delle egemonie sui subalterni, dei Nord sui Sud, dei bianchi sui neri: *l'anima migrante* viaggia nel tempo e attraverso il mondo delineando uno spazio differente, diverso, ibrido e solidale. Questo meticcioso culturale è raccontato attraverso i ritmi e suoni di diversi luoghi del mondo, che coesistono e convergono al centro del mediterraneo riscrivendo la tradizione. Quello in cui le *anime migranti* si muovono è uno spazio dai contorni fluidi, caratterizzato da una geografia intima e individuale che allontana o avvicina città, province, paesi, e continenti.

L'11 luglio 1993 viene appiccato un incendio doloso nel piazzale che ospitava un campo di accoglienza con un centinaio di immigrati, in via delle Dune a Villa Literno: in *Sciosce Viento* (1995) Raiz interpreta uno degli ospiti del centro d'accoglienza. Africano che parla solo in dialetti (napoletano e un non precisato dialetto africano) e che fa il bracciante nei campi, racconta i suoi estenuanti viaggi «Caserta Napule» per poi tornare nel «ghetto a Villa Literno». Sono intere parti di territorio, pezzi di città al margine che, di fatto, inseriscono Napoli in una geografia globale, più orientata al mediterraneo e al sud del mondo che all'Italia in lotta delle *posse*.

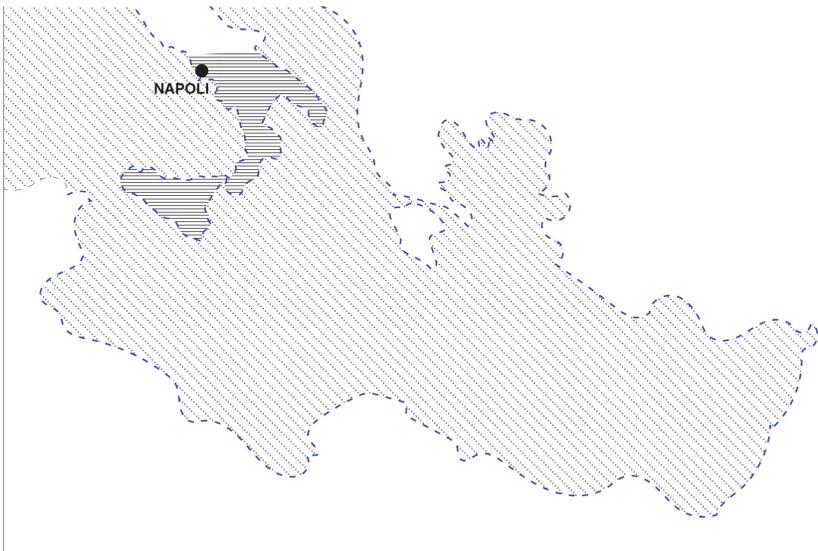


Fig. 1. Almamegretta, geografie e relazioni al di là della città. Napoli è inserita in una geografia globale più orientata al Mediterraneo e al sud (del paese, del mondo). Disegno degli autori.

La marginalità e la periferia diventano parte centrale del discorso degli Almamegretta: luoghi di forte tensione sociale e di ibridismo sociale. Quest'ultimo, considerato dalla band come fondamentale per l'evoluzione dei popoli: senza l'incrocio di più etnie non ci sarebbero le condizioni per una reale evoluzione. Un esempio ne è *Black Athena* (1998) in cui per metà in lingua o slang inglese e per metà in dialetto napoletano, viene messa in musica la tesi di fondo di Martin Bernal e del suo *Black Athena* (1987), che alla base di tutte le popolazioni vi sia una promiscuità di etnie e culture (Savonardo, 2019).

Come abbiamo visto, nella produzione musicale di entrambe le band la contaminazione di stili, di linguaggi e di espressioni ha un ruolo centrale. Questa ibridazione dà vita a una nuova identità musicale, plurima, multietnica e postmoderna che si muove e vive in uno spazio metropolitano diverso da quello conosciuto. Attraverso le loro canzoni i 99 Posse e gli Almamegretta hanno – in modo diverso – raccontato i processi di contaminazione che hanno da sempre caratterizzato la città di Napoli, ridefinito i confini della stessa e i rapporti di forza tra i diversi attori sociali dal singolo quartiere all'intero pianeta.

Cartografie sonore

Attraverso i brani dei due gruppi si rintracciano dunque due immagini di città diverse che, seppur poggiate sulle sacche di marginalità socio-economica e, più in generale, urbana, inquadrano dibattiti e punti di vista differenti.

La città cantata dai 99 Posse è quella della lotta politica: le voci di protesta, emergono e riconnettono i tessuti della città operaia ad est (Bagnoli) e ad ovest (Barra, San Giovanni, Ponticelli). Poggioreale, quartiere che sta alle spalle del centro sociale Officina 99, fa da cassa di risonanza: la presenza del carcere lo rende il simbolo della città dimenticata e sfruttata, attanagliata tra il governo che «ce dà sulo 'a polizi'»¹⁰ (99 Posse, 1993), la camorra, i belpensanti, il razzismo e la retorica oleografica pizza-sole-mandolino (99 Posse, 1993). Su questa figura di fondo si stagliano piazze e viali: Piazza del Plebiscito è il grande spazio aperto in cui confluiscono le proteste e le lotte che attraversano la città partendo da piazza Garibaldi e attraversando Corso Umberto I dove «stà a manifestazione 'o burdell' 'a polizia 'o

¹⁰ Ci dà solo la polizia [t.d.a.].

votta votta 'o curdone»¹¹, tangente a via Mezzocannone sede dei principali atenei partenopei e denominata dal gruppo come *l'Università* (con circa 20 anni di anticipo sulla denominazione topografica della fermata della metropolitana a Piazza Bovio), luogo dove «sturià pe capì é cose comm' stann'»¹² ma anche palcoscenico di riunioni preparatorie all'attacchinaggio coatto notturno di manifesti «Se fa sera i manifest' ò sicchio à colla e vai a azeccà»¹³ e di aggregazione sociale «cull'amic' vai a svarià»¹⁴ (99 Posse, 1994).

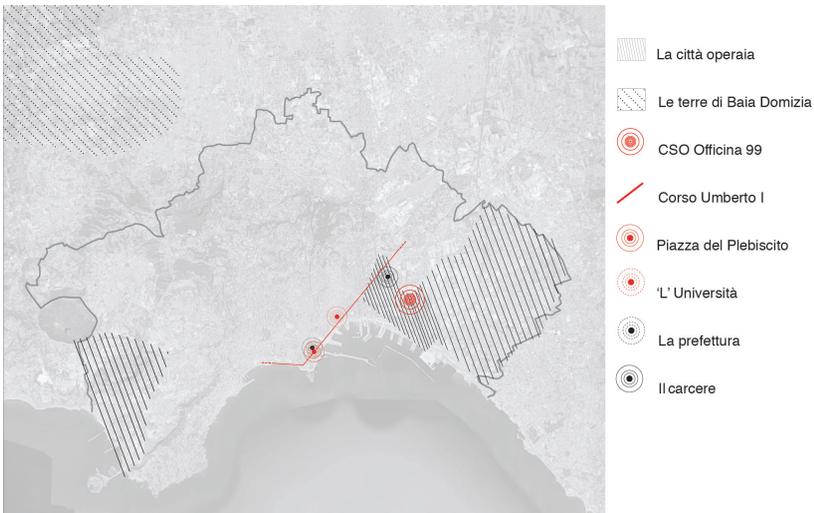


Fig. 2. 99 Posse, cartografia della città: le voci di protesta, emergono e riconnettono i tessuti della città operaia ad est e ad ovest. Disegno degli autori.

Officina 99, come già detto, amplifica i suoni della protesta e assume un significato ancora più vasto: in questo spazio si mette in relazione Napoli con gli altri centri sociali italiani in cui si fa rap – primo tra tutti il Leoncavallo a Milano – e si costruiscono, dunque, dei flussi opposti a quelli dell'emigrazione verso Torino e Milano che, invece, hanno contraddistinto la storia del Sud Italia fino ad allora.

11 C'è la manifestazione, la confusione, la polizia, il cordone [t.d.a.].

12 Studiare per capire le cose come stanno [t.d.a.].

13 Si fa sera, prendi i manifesti, il secchio, la colla e vai a fare attacchinaggio [t.d.a.].

14 Con gli amici vai a divertirti [t.d.a.].



Fig. 3. 99 Posse, geografie e relazioni al di là della città: opposta ai flussi degli emigranti verso Torino e Milano, e alle direttive provenienti da Roma, le rete dei CSO disegna una geografia orizzontale e solidale che attraversa il paese. Disegno degli autori.

In parte, questa relazione che le *posse* costruiscono con il resto del paese, il ruolo di megafono della protesta che esse stesse assumono e la risonanza a scala nazionale che ben presto raggiungono, possono spingere a cancellare i confini della città; la geografia delle *posse* smette di riguardare la città in sé per essere la rappresentazione di uno Stato intero. Non a caso, per quel che riguarda l'uso del dialetto, i 99 Posse non rientrano nel campo del tradizionalismo, il loro napoletano è piuttosto italianizzato; esso comunica ai movimenti militanti e studenteschi di tutta Italia.

Se, dunque, nella narrazione dei 99 Posse Napoli si configura come una metropoli sospesa tra grandi spazi e giochi di potere, in quella degli Almamegretta Napoli è fatta di un tessuto più minuto: nei loro brani si rintracciano scene del quotidiano, immagini meno spazializzabili ma fortemente simboliche.

Sullo sfondo della città meticciasca, collocata dalla letteratura al centro e nei quartieri suburbani (Catalanotti and Consolazio, 2020), l'innamorato malinconico, sconfitto e sofferente, ritrova fiducia grazie all'amore della «cchiù bbella de quartieri»¹⁵ (Almamegretta, 2001) (plausibilmente, i quartieri spagnoli); l'alba, vista dalla spiaggia di Mergellina, colora di blu il Vesuvio; la pioggia «Che lava 'e pprete e che cancella 'o mmale»¹⁶ (Almamegretta, 2001) cade «Pe' dint' 'e viche addo' nun trase 'o mare»¹⁷ (Almamegretta, 1995).

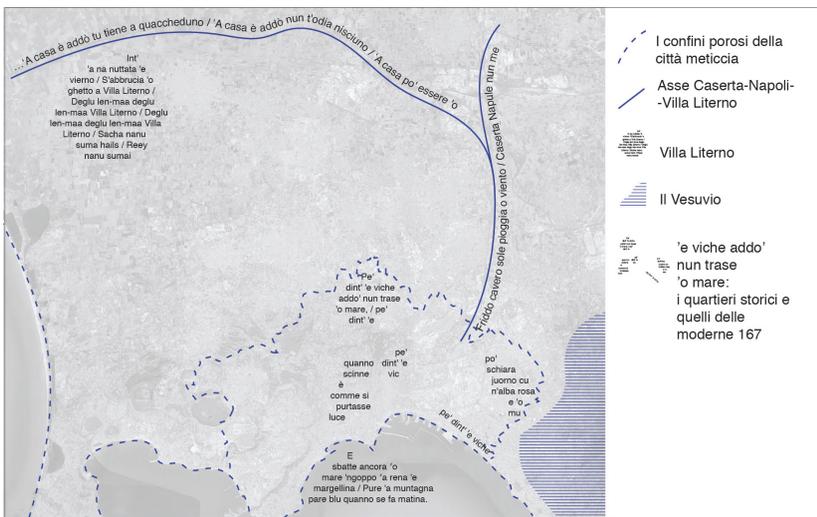


Fig. 4. Almamegretta, cartografia della città: il tessuto minuto e quotidiano si intreccia con la scala metropolitana e l'asse Caserta-Napoli-Villa Literno, accumulate dal senso di marginalità.

Sono proprio questi vicoli bui che, se georiferiti nella città, accomunano le sacche periferiche centrali con le nuove periferie della 167: se «il mare non bagna Napoli» – celebre titolo del libro pubblicato dalla Ortese nel 1953 – dipinge una città le cui viscere sono abitate dalla miseria e dal degrado, anche la città nuova produce immagini simili.

¹⁵ La più bella dei quartieri [t.d.a.].
¹⁶ Lava le pietre e cancella il male [t.d.a.].
¹⁷ Nei vicoli dove non entra il mare [t.d.a.].



Fig 5. I viche addo' nun trase 'o mare della città nuova, Scampia, 2019. Foto degli autori.

Ancor più complesso è lo spazio extraurbano degli Almamegretta: lo spazio dei braccianti descritto nel paragrafo precedente raffigura una complessa rete di relazioni tra Napoli

e il territorio circostante, suggerendo che esista, di fatto, una continuità tra Napoli e Caserta, un'area metropolitana in cui gli individui – tendenzialmente, nei brani analizzati, i migranti – abitano, lavorano e si spostano quotidianamente. Di quella stessa metropoli di migranti parlano i 99 Posse e Bisca quando citano Baia Domizia (99 Posse, 1994).

Conclusioni

Come abbiamo fin qui osservato, a Napoli già nella metà degli anni '80 la cultura musicale intercetta i primi, embrionali, caratteri del rap – si consideri *Stop Bajon* di Daniele e De Piscopo (1984). Innegabile e caratterizzante è la relazione simbiotica tra città e musica (Savonardo, 1999): il rap napoletano negli anni '90 e 2000 racconta un processo di identificazione di spazi, di localizzazione dei conflitti a diverse scale.

Nella musica degli Almamegretta traspaiono la dimensione minuta del quotidiano e il dovere di ri-osservare le relazioni tra città e area metropolitana, anche rimettendo in discussione il mancato adeguamento dell'infrastruttura fisica e sociale che tali relazioni dovrebbero sostenere. Emerge, inoltre, la vocazione transculturale della città (Welsch, 1989), in una tensione tra centro e periferia che trascende i perimetri amministrativi.

Contemporaneamente, i 99 Posse tracciano linee tra quartieri identificando una nuova centralità in cui si strutturano le relazioni di potere verso Poggioreale e Gianturco, dove nasce *Officina 99*. *L'officina delle posse* si configura come spazio di costruzione di cittadinanza e dialogo: un'alternativa (Catalanotti, 2020) che esprime (e accetta) il diverso e che fiorisce negli spazi di cui le comunità si appropriano spontaneamente (Savonardo, 1999). *Officina 99*, rappresentava uno spazio di inclusione e riflessione che oggi definiremmo bene comune urbano; un concetto che ha visto nella Napoli contemporanea, con l'esperienza dell'amministrazione De Magistris, nuova vita.

In conclusione, data la sua fluidità e le molteplici influenze che si sintetizzano in una nuova produzione, queste musiche possono e devono essere considerate come un invito a viaggiare al di là dei confini tracciati dalle cartografie tradizionali. Se è comunque vero che esse ci offrono un esempio di deterritorializzazione (Chambers, 2012) spingendoci a delineare nuovi territori, esplorare contrade a venire (Deleuze e Guattari, 1972), è

d'altronde necessario sottolineare che nel rap si riscontra una capacità adattiva della musica ai contesti ed ai conflitti locali, nei testi così come nei suoni.

Il connubio tra due discipline che tradizionalmente dialogano poco sembra poter produrre interessanti indagini sulla relazione tra espressione artistico-musicale e spazio urbano; lungi da qualunque pretesa di esaustività questo articolo può fungere da volano per inedite forme di progettualità. In particolar modo, la capacità di territorializzazione che il rap napoletano degli anni '90 esprime suggerisce la musica rap sì come strumento di analisi degli spazi di marginalità (Lamotte, 2014), ma anche come possibile strumento di armonizzazione dei conflitti descritti dalla stessa (Quarto, 2018). L'autorappresentazione-spazializzata, come già noto in letteratura, può diventare strumento attraverso cui costruire forme di cittadinanza e governo della città stessa (Magnaghi, 2010).

Bibliografia

Amaturo, E., Zaccaria, A. M. (2019). *Napoli. Persone, spazi e pratiche di innovazione*. Soveria Mannelli: Rubettino.

Barbagli M., Pisati M. (2012). *Dentro e fuori le mura. Città e gruppi sociali dal 1400 a oggi*. Bologna: Il Mulino.

Belli, A. (a cura di) (2007). *Non è così facile. Politiche urbane a Napoli a cavallo del secolo*. Milano: Franco Angeli.

Benjamin W., Lacin, A. (1925). «Neapel», *Frankfurter Zeitung*, LXX, 613.

Berruti, G., Lepore, D. (2007) «Fuori dal centro non c'è il Bronx. Un esercizio di descrizione delle periferie metropolitane». In *National Conference: Territorial areas and cities in Southern Italy. How many suburbs? What policies for territorial government*, 22-23 marzo, Napoli.

Brancaccio, L. (2009). «Napoli: L'illusione decisionista». In Burrone L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C, a cura di, *Città metropolitane e politiche urbane*. Firenze: Firenze University Press. DOI: 10.1400/121485.

Catalanotti, C., Consolazio, D. (2020). «Patterns of ethnic and

social segregation in Naples: An update of the literature». *Territorio*, 92: 108-120. DOI: 10.3280/TR2020-092013.

Chambers, I. (1993). «'World music', ovvero la musica di un mondo in frantumi: di chi è il centro, di chi la periferia?». In Paci G., Stazio M., a cura di, *Non più e non ancora. Verso nuove realtà della comunicazione*. Napoli: Cuen.

Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi.

Chambers, I. (2012). *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*. Torino: Bollati Boringhieri.

Crespi, F. (2006). *Manuale di sociologia della cultura*. Roma-Bari: Laterza.

Deleuze, G., Guattari F. (1972). *Millepiani. Capitalisme et schizophrénie*. Parigi: Minuit.

De Sario, B. (2009). «Lo sai che non si esce vivi dagli anni Ottanta? Esperienze attiviste tramovimento e associazionismo di base nell'Italia post-'77». *Interface: a journal for and about social movements*, 1(2): 108-133.

De Simone R. (1983), «Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana». *Culture Musicali*, a. II/3: 3-40.

Di Mauro, L., Vitolo, G. (2006). *Breve storia di Napoli*. Pisa: Pacini.

Di Quarto, F. (2018). «Reclaiming democratic (public) spaces through music: The case of Viaduto Santa Tereza in Belo Horizonte, Brazil». In Fisker, J.K., Chiappini, L., Pugalis, L., Bruzzese, A., a cura di, *The Production of Alternative Urban Spaces*. Londra: Routledge.

Dovarch, B., Tedeschi, L. F. (2019). «Co-mapping e GIS: codificare il racconto dello spazio». *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, 125: 68-93. DOI: 10.3280/ASUR2019-125004.

Dubus, C. (2009). «Le rap, entre lieux et réseaux : États-Unis, France, Tanzanie». In Raibaud Y., a cura di, *Comment la musique vient aux territoires (Bordeaux, 2007)*. Bordeaux: MSHA.

Farinelli, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.

- Feld, S., (1994). «From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of “World Music” and “World Beat”». In Keil, C., Feld, S. *Music Grooves. Essayes and Dialogues*. Londra e Chicago: The University of Chicago Press, 257-289.
- Fofi, G., (1976). «Studia Napoli e poi canta». *Muzak* 12: 50–51.
- Forman, M. (2002). *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan.
- Forman, M. (2004). «Represent: Race, Space and Place in Rap Music». In Forman M., Neal M.A., *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Ivic, D., (2010). *Storia ragionata dell'Hip Hop italiano*. Roma: Arcana.
- Krims, A., (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laino, G. (2003). «Gli immigrati nel centro storico di Napoli: Inserimento e gentrification». *Urbanistica Informazioni*, 189: 63–65.
- Laino, G. (2012). *Il fuoco nel cuore e il diavolo in corpo: la partecipazione come attivazione sociale*. Franco Angeli.
- Laino, G. (2016). «Il palazzo delle donne sole. Dinamiche urbane in un condominio napoletano». *Territorio*, 78: 7–25. DOI: 10.3280/TR2016-07800.
- Lamotte, M. (2014). «Rebels Without a Pause: Hip-Hop and Resistance in the City». *International Journal of Urban and Regional Research* 38 (2): 686–94. DOI: 10.1111/1468-2427.12087.
- Lepore, D. (2007). «Il riuso dell'area di Bagnoli». In A. Belli, a cura di, *Non è così facile. Politiche urbane a Napoli a cavallo del secolo*. Roma: Franco Angeli.
- Magnaghi, A. (2010). «Auto-rappresentazione verso l'autogoverno: Le mappe di comunità». *Contesti: città, territori, progetti*, 1: 70–81. DOI: 10.1400/183297.
- Marengo, R. (2021). *Napule's Power, movimento musicale italiano*. Napoli: Tempesta editore.

Mingione, E., Morlicchio, E. (1993) «New forms of urban poverty in Italy: Risk path models in the North and South». *International Journal of Urban and Regional Research*, 17, 3: 413-427. DOI: 10.1111/j.1468-2427.1993.tb00230.x.

Morlicchio E., Pugliese E, (2006). «Naples: unemployment and spatial exclusion». In *Neighbourhoods of Poverty*. London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1007/978-0-230-27275-0_11.

Musterd S. (2005). «Social and ethnic segregation in Europe: Levels, causes, and effects». *Journal of urban affairs*, 27, 3: 331-348. DOI: 10.1111/j.0735-2166.2005.00239.x.

Pacoda, P. (2000). *Hip hop italiano: suoni, parole e scenari del Posse power*. Torino: Einaudi.

Paliotti, V. (2004). *Storia della canzone napoletana*, Roma: Newton Compton Editori.

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

Procter, P. (1978). *Longman dictionary of contemporary English*. Harlow England: Longman.

Pugliese, J. (2008). «Whiteness and the blackening of Italy: la guerra cafona, extracomunitari and provisional street justice». *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 5, 2. DOI:10.5130/portal.v5i2.702.

Rérat, P. (2007). «Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol». *Géographie et cultures*, 59: 43-55. DOI: 10.4000/gc.3751.

Savonardo, L. (1999). *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il rock, il rap e le posse*. Napoli: Oxiana.

Savonardo, L. (2010). *Sociologia della musica: la costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*. Torino: UTET università.

Savonardo, L. (2019). «Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli». In *ATeM Archiv für Textmusikforschung*, 4, 2, Innsbruck: Innsbruck University press. DOI:10.15203/atem_2019_2.10.

Scala, G. (2021). «Movimento in movimento». In Marengo R., a cura di, *Napule's Power, movimento musicale italiano*, Napoli: Tempesta.

Welsch, W. (1999). «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today». *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 195–213. London: SAGE. DOI: 10.4135/9781446218723.n11.

Discografia

99 Posse, *Curre Curre Guagliò*. Esodo Autoproduzioni ESA 001, 1993 (CD).

99 Posse, *Incredibile opposizione tour*, IO, IO 001 CD, 1994 (CD).

99 Posse, *La Vida Que Vendra*, NOVENOVE, BMG, NON0028CD,74321737992, 2000 (CD).

Almamegretta, *Animamigrante*, Anagumbra BMG, GVL 518, 1993 (LP).

Almamegretta, *Imaginaria*, RCA, 74321 62274, 2001 (CD).

Almamegretta, *Lingo*, BMG RCA, 74321 54825 2, 1998 (CD).

Almamegretta, *Sanacore 1.9.9.5.*, Anagumbra BMG, GVL 740, 1995 (LP).

Renato Carosone, *Pigliate 'na pastiglia / 'A sonnambula*, Pathé, 45 GQ 2045, 1957 (EP).

Tullio De Piscopo, *Stop Bajon*, Bagaria, BAG-X 001, 1984, (LP).

Cristina Catalanotti (IUAV Università di Venezia, Dipartimento di culture del progetto) è urbanista e giovane ricercatrice, e si occupa di processi di rigenerazione urbana bottom-up e processi collaborativi di trasformazione dello spazio. Dottore di ricerca in Urban Planning, Design and Policy presso il Politecnico di Milano, la sua ricerca dottorale ha esplorato le trasformazioni dell'architettura e dell'urbanistica, attraverso i cambiamenti delle competenze e dei ruoli di architetti, designers e urbanisti. Dal 2013, con diversi studi di architettura internazionali, organizzazioni no-profit e associazioni di cittadini, ha collaborato all'organizzazione di eventi di co-design, installazioni temporanee, e workshop di autocostruzione. Attualmente, è assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia per il progetto 'Abitare Venezia/Abitare a Venezia', che indaga la dimensione produttiva e del lavoro per sostenere l'abitare nel centro storico della città. ccatalanotti@iuav.it

Giuliano Scala (Aix-Marseille Université, CAER – Centre aixois d'études romanes; Università degli studi di Napoli Federico II, Dipartimento di scienze sociali) è nato a Napoli nel 1987, vive a Marsiglia da 9 anni. Da sempre attratto dalla carriera di libero pensatore gli hanno presto spiegato che questa richiede natali aristocratici o almeno un appartamento in eredità da affittare a studentesse fuori sede. Nato in una famiglia scolarizzata e generosa – ma senza titoli nobiliari né appartamenti – ha dovuto organizzarsi diversamente. Attualmente Professore d'italiano al liceo e Chargé de Cours all'università di Aix-Marseille. Dottorando in civilisation italienne sotto la direzione di Perle Abbrugiati all'università di Aix-Marseille, in cotutela con la Federico II di Napoli in Sociologia della musica sotto la codirezione di Lello Savonardo. Oggetto della sua tesi è il cantautore napoletano Pino Daniele. giuliano.scala@gmail.com