

## Introduzione

Gerhild FUCHS, Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (Innsbruck)

Anche fuori da ogni contesto musicale, un confronto tra Napoli e Marsiglia, le due metropoli portuali affacciate sul Mediterraneo, si mostrerebbe comunque fertilissimo. Basti elencare, tra le numerose somiglianze insite nelle due città, solo quelle più evidenti. Entrambe risalgono a delle fondazioni greche (la *cit  phoc enne* et la *citt  partenopea*) e hanno vissuto una storia movimentata, segnata soprattutto nel caso di Napoli da un alternarsi di domini stranieri; malgrado la loro vivacit  culturale e la loro importanza storica possono dirsi due tipiche *secondary cities* con una posizione tendenzialmente periferica nel rispettivo contesto nazionale; tutt'  due uniscono la fama di destinazioni turistiche attraenti, immerse in un idillico paesaggio mediterraneo, a una reputazione di citt  'pericolose' a causa degli alti tassi di povert , disoccupazione e criminalit . Inoltre, nei due casi, il fatto di affacciarsi su quell'area mediterranea con i suoi molteplici influssi comporta l'assorbimento di una diversit  culturale notevole, riflessa dagli abitanti e dalle rappresentazioni culturali delle due citt  – caratteristica cui va associato ovviamente il fattore dell'immigrazione, molto rilevante soprattutto per Marsiglia.

In un convegno tenutosi dall'11 al 13 aprile 2018 all'Universit  di Innsbruck, si   voluto concentrare l'attenzione sulla sfera dei contesti musicali che, sia da un punto di vista storico sia da quello delle vivacissime scene musicali contemporanee, rappresenta un altro importantissimo aspetto in comune delle due citt . Organizzato dall'Istituto di Filologie Romanze e dall'Archivio di Testo e Musica dell'Universit  di Innsbruck in cooperazione con il CAER, il LESA e il CIELAM dell'Universit  di Aix-Marseille, riuniti nel consorzio di ricerca "Les ondes du monde", il convegno intendeva connettere due ambiti di ricerca cari alle dette istituzioni: quello riguardante la musica e il cinema di Napoli che viene coltivato a Innsbruck, e l'interesse particolare che si persegue all'universit  di Aix-Marseille per la cultura musicale di Marsiglia e per la *chanson française* in generale.

Gli articoli riuniti in questo numero speciale di *ATEM* provengono da un'ampia scelta dei contributi presentati a tale convegno. Gi  in essi si manifestava una preponderanza dei temi ispirati al contesto musicale napoletano, spiegabile forse con il considerevole slancio che gli studi scientifici sulla musica (ma anche sulla letteratura) della citt  partenopea hanno vissuto negli ultimi anni e decenni. Gli articoli rivolti alla scena musicale marsigliese, bench  meno numerosi, dimostrano tuttavia fino a che punto vanno di pari passo alcune delle grandi tendenze della *popular music* nelle due metropoli.

Nel primo capitolo, in cui si tracciano alcune panoramiche sugli sviluppi delle due scene musicali a partire dal loro passato, le tendenze condivise sono essenzialmente due: primo, il

considerevole influsso che emana dai patrimoni tradizionali della *canzone napoletana* e delle *chansons de Marseille* su certe forme anche molto recenti della *popular music* nelle due aree; e secondo, l'importanza che vi ha sempre avuto, in tutte le forme musicali, la componente della performance, sia teatrale che cinematografica. Così per Napoli si può pensare alla fioritura della *macchietta* e di altri generi da *café chantant* a partire dal 1890, o alla nascita, nel 1919, della cosiddetta *sceneggiata napoletana*, mentre a Marsiglia tale tendenza si manifesta per esempio, oltre che nel genere dell'*opérette marseillaise* sviluppatasi negli anni Trenta, in numerosi film che ricorrono alla musica e alle *chansons* per evocare la città.

Nel contributo che apre questo capitolo, “‘O sole mio’ e l’habanera: napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della *popular music*” di **Jacopo Tomatis**, è effettivamente il patrimonio stesso della *canzone napoletana* a essere interrogato: i significati identitari strettamente legati ad esso, sia di napoletanità che di italianità, proprio in questo esempio tanto celebre del repertorio partenopeo si trovano, fino a un certo punto, compromessi, dato che musicalmente “‘O sole mio” viene composto nel 1898 su un ritmo di habanera, di ascendenza cubana. Tale elemento inizialmente ‘esotico’, come dimostra Tomatis tra le altre cose, viene però velocemente ‘normalizzato’, al punto di diventare veicolo di significati di ‘napoletanità’. L’inglobamento di stili musicali ‘stranieri’, procedimento diffusissimo in tutta la *popular music* napoletana, tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento diventa un marchio caratteristico anche delle produzioni musicali di Renato Carosone. Concentrandosi su “Le macchiette interculturali di Renato Carosone”, **Gerhild Fuchs** punta sul fatto che i grandi successi degli anni Cinquanta quali “Tu vuò fa’ l’americano”, “Torero”, “Caravan petrol” o “O pellirossa” si riallacciano strettamente al genere della *macchietta napoletana*, sia per la loro affinità alla performance teatrale da varietà, sia per i loro ritratti ironici la cui novità consiste in un gioco a volte complesso, a volte schematico o persino demenziale, con gli stereotipi culturali napoletani e di altri paesi. Anche nel contributo di **Roberto Ubbidiente** viene discusso il genere della *macchietta napoletana* il quale, in quel denso panorama di storia culturale e musicale intitolato “La figura del guappo e le sue declinazioni musicali dalla sceneggiata ai neomelodici”, rappresenta una tappa significativa. Ubbidiente ritrae gli sviluppi di quel personaggio dalle sue prime apparizioni nel Settecento (nella veste dei ‘lazzari’) e in epoca postunitaria (i ‘guappi’ e gli affiliati alla camorra) attraverso varie fonti letterarie fino alle principali evoluzioni del ‘guappo’ in determinati generi della *popular music* napoletana, tra i quali oltre alla *macchietta* spiccano (come forma musico-teatrale) la *sceneggiata* nonché il vasto filone neomelodico di Napoli. Con il contributo di **Dario Martinelli**, “Tra crimine e nostalgia: note sulla rappresentazione musicale e audiovisiva di Marsiglia”, avviene un trasferimento in un’altra città (Marsiglia) e un altro medium (il cinema). Ciononostante esiste più di un punto in comune con l’articolo di Ubbidiente: a parte il carattere ricco e istruttivo della panoramica (sono ben 120 i titoli di film con ambientazione – piena o parziale – a Marsiglia che Martinelli ha raccolto), si nota la ricorrenza di personaggi stereotipati che presentano innegabili affinità con il ‘guappo’ napoletano, quali ‘simpatiche canaglie’, ‘bei tenebrosi’ o ‘burberi dal cuore d’oro’. In seguito a una classificazione dei film raccolti secondo cinque ‘pseudo-generi’ e secondo ricorrenti

contesti tematico-narrativi, Martinelli indaga sul ruolo delle colonne sonore constatando l'assenza di una vera e propria autenticazione musicale della città. Più che a Marsiglia, i topoi musicali si legano ai contesti particolari o alle convenzioni di genere di ciascun film, un aspetto che viene illustrato attraverso un approfondito studio della colonna sonora del film *Borsalino* (1970). Seguendo un filo di evoluzioni prettamente musicali, Joël July nel suo contributo "Les bruits de Marseille" giunge invece alla dimostrazione che, se è possibile parlare di una *chanson parisienne*, esiste anche una *chanson marseillaise*. I pilastri principali di quest'ultima possono essere individuati da un lato nella tradizione dell'*opérette* e della *narration chantée*, dall'altro nel rap, ancorato nella *cit  phoc enne* sin dalle prime apparizioni del genere in Francia. Sull'esempio di due canzoni distanti nel tempo, "Tais-toi Marseille" di Maurice Vidalin (1958) e "Le Sud" del cantante rap Iraka (2012), July mostra che la *chanson marseillaise* opera spesso per mezzo di sensazioni sonore che la citt  propone o mette a disposizione dei suoi abitanti, siano esse melodie o rumori.

I due capitoli successivi, dedicati interamente a Napoli, mettono a confronto – e al contempo in relazione – due decenni cruciali per la *popular music* della citt  partenopea nonch  del Sud d'Italia in generale: gli anni Settanta con la loro svolta verso stili musicali e di canto circoscritti dal filone della *black music*, svolta attuata in primo luogo da Pino Daniele e da gruppi come gli Showmen e Napoli Centrale (musicisti di cui trattano tutt'e tre i contributi riuniti in questo capitolo); e gli anni Novanta in cui si nota, soprattutto per l'avvento di stili musicali quali rap, dub e raggamuffin, una decisa e marcata svolta 'transculturale', avviata comunque gi  sin dagli anni Settanta.

Nel suo articolo "*Black music* e musicisti napoletani. Un'indagine introduttiva", Gianpaolo Chiriac  si interroga su come la *black music*, intesa come musica di compositori, strumentisti e cantanti di origini africane ma attivi in un contesto euro-occidentale, abbia fornito modelli estetici e sociali ad alcune figure fondamentali della *popular music* napoletana. Seguendo un approccio metodologico tratto da *Beginnings* di Edward Said, Chiriac  espone le narrazioni circolari (p.es. su questioni di razzismo e di subalternit ) e gli influssi musicali vicendevoli (nell'ambito di stili e generi 'neri', afroamericani) che si possono rintracciare proprio nel quinquennio 1976-1980 in opere di Pino Daniele, Mario Musella, James Senese (o dei gruppi di cui facevano parte) e di Roberto De Simone (*La gatta cenerentola*, 1976). Le prospettive etnomusicologiche di Chiriac  vengono in parte confermate, in parte completate dai due contributi successivi di Orsino e Scala che, essendo redatti da studiosi di letteratura, pongono una maggiore attenzione sui testi. Nel suo studio intitolato "Neri a met . Napoli Centrale... oltre Napoli", Margherita Orsino mette in risalto i grandi temi del gruppo jazz Napoli Centrale, tra cui l'impegno per i 'perdenti' di un Sud globale, l'opposizione tra centro e periferia con un'inaspettata accentuazione del ruolo della campagna, e il rischio della messa a morte fisica e sociale di tutta una citt , la 'mattanza'. L'importanza del dialetto napoletano in tutto ci  viene ricondotta dall'autrice allo stesso contesto culturale napoletano in cui allora cresce anche l'entusiasmo per gli stili musicali 'neri' (il jazz, il blues e altri) e per il *métissage*: il *Neapolitan Power*, che secondo Orsino trova in quel periodo i suoi maggiori esponenti proprio in personalit  come Mario Musella e James Senese (i due 'neri a

metà') o come Pino Daniele (che del *Nero a metà* fa il titolo di un suo celebre album). Come argomenta **Giuliano Scala**, è già con il suo primo album, *Terra mia* (1977) che il grande cantautore e chitarrista Pino Daniele sviluppa i suoi sincretismi musicali e la coscienza di una complessa identità plurima e transculturale. L'album rappresenta perciò, come Scala lo esprime nel titolo del suo contributo, "il punto di non ritorno della canzone napoletana", anche per via dell'influenza che esso generò sulle successive generazioni di musicisti partenopei. Tramite l'analisi esemplare di tre brani dell'album, Scala dimostra la presenza di aspetti transculturali e dei nuovi linguaggi musicali implementati da Pino Daniele.

Sono proprio questi sviluppi iniziati negli anni Settanta, segnati fra le altre cose dalla decennale attività di Pino Daniele, che preparano il terreno per la grande ventata di contaminazioni culturali, di *cross-over* e di transculturalità che si diffonde marcatamente nella città partenopea a partire dalla fine degli anni Ottanta. Un'overview estesa e articolata sulle rispettive tendenze di quel periodo viene offerta dal sociologo **Lello Savonardo** con il suo articolo "Ritmi, suoni e contaminazioni culturali a Napoli". Dopo aver definito Napoli come città contraddittoria e fluttuante (perciò, 'porosa'), come metropoli cosmopolita e globale, benché allo stesso tempo fortemente locale e segnata da marginalità, come porta del sud che crea aperture, rotture e scambi verso altri mondi (per riportare solo alcuni degli aspetti nominati), Savonardo dirige l'attenzione sulle espressioni musicali della città nominandone i maggiori esponenti sin dagli anni Settanta. Ricorrendo a teorie di Iain Chambers, lo spazio urbano viene definito come luogo in cui culture ed etnie diverse si *confondono* al punto da creare un *terzo spazio* in cui sono favoriti processi di ibridazione e contaminazione, rintracciabili per esempio in melodie arabo-napoletane o in ritmi afroamericani e metropolitani. Per tutti questi processi vengono discussi anche i *network* sociali che accompagnano la nascita di nuovi stili musicali, dai centri sociali nei decenni passati ai *social media* e al *web* in quelli contemporanei. Buona parte dei protagonisti musicali menzionati da Savonardo ritornano nel contributo successivo, "Concerto senza frontiere': il Sud del mondo si ritrova a Napoli. Integrazione e transculturalità nella canzone napoletana odierna" di **Corinna Scalet**. Dopo una contestualizzazione teorica che si rifà a Welsch e Chambers, l'autrice analizza un corpus di quindici canzoni di artisti diversi, collocati in un arco temporale che va dal 1993 fino al 2017, ossia da "Pummarola Black" del Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco a "Gente do Sud" dei Terroni Uniti. L'analisi segue tre nuclei tematici, rappresentativi per la *popular music* napoletana 'transculturale' di quel periodo: la subalterità del Sud d'Italia come elemento di comunanza con altri popoli mediterranei, l'immagine del Mar Mediterraneo come ponte che collega popoli e culture, e l'esplicito appello a una coesistenza pacifica, tema in parte metanarrativo nella misura in cui la musica esalta il potenziale anti-razzista e pacificatore. Anche **Vittorio Valentino**, in conclusione del suo articolo su "Musica e coscienza nella Napoli dagli anni Novanta a oggi: dub, reggae e rap precursori delle nuove dinamiche di migrazione e transculturalità", individua nel lavoro di gruppi e cantanti su cui indaga un simile impegno etico contro le discriminazioni e una società globalizzata che sempre più si chiude nei confronti di ogni 'alterità'. Basandosi su concetti teorici di Glissant, Cassano e Bauman, Valentino parte da un accenno all'affinità tra le scene rap marsigliese

e napoletana, materializzata nella collaborazione del rapper italo-francese Akhenaton con il gruppo napoletano Co'Sang (cf. l'articolo di Daniele Vitagliano nell'ultimo capitolo), per concentrarsi in seguito sul movimento rap e dub nella Napoli degli anni Novanta. Le sue analisi di brani rappresentativi dei 99 Posse e degli Almamegretta vengono completate e rivalutate dagli estratti di un'intervista condotta personalmente con Raiz, il *frontman* di quest'ultimo gruppo, nel marzo 2018.

Gli aspetti di contaminazione e transculturalità sono di grande rilevanza anche nel capitolo conclusivo, dove il focus si sposta sulla rappresentazione (specialmente verbale) di costellazioni sociali e problematiche urbane di Marsiglia e di Napoli nel rap e nel raggamuffin, stili musicali molto vivaci nelle due città. Un confronto almeno parziale delle scene rap dell'una e dell'altra viene attuato da **Daniela Vitagliano** nel suo articolo "IAM et Co'Sang: le rap au croisement des cultures marseillaise et napolitaine". L'autrice dimostra che i due gruppi rap, sebbene provenienti da scene musicali ovviamente diverse, condividono una concezione del proprio ruolo come cronisti della vita di quartiere capaci di fornire delle esperienze affettive a loro volta accomunanti. Al centro dell'analisi è il brano "Rispettiva ammirazione", sorto dalla collaborazione tra il cantante del gruppo IAM, Akhenaton, e i napoletani Co'Sang, brano in cui si intrecciano *ferté marseillaise* e *napoletanità*. Non sempre però il rap ambisce al realismo delle sue rappresentazioni urbane. Nel suo contributo "Stylisations phocéennes: Soprano et Marseille", **Stéphane Chaudier** argomenta che nei suoi brani spesso ricchi di rimandi a Marsiglia il rapper Soprano si serve piuttosto di vari meccanismi della stilizzazione, quali la selettività e la rappresentazione di tratti particolari, la semplificazione e l'estetizzazione. Dal punto di vista tematico, l'articolo procede in tre tappe: la costruzione di un'etica identitaria che porta l'io dei testi a definirsi 'marsigliese', 'l'antropoetica' della vicinanza che fa dire 'la mia' città, 'il mio' quartiere, 'la mia' famiglia, ecc., e il concetto poetico della *cosmopolitanie* che dà anche il titolo a un album dell'artista. Con l'articolo finale, "Il beat, la melodia e il dialetto napoletano nei testi dei 99 Posse: dai retaggi popolari alle influenze d'Oltreoceano" di **Tommaso Manfredi**, si ritorna a Napoli e a un progetto artistico – quello dei 99 Posse – meno estetizzante, ma in compenso più politico e interventista, sorto in diretta concomitanza con l'esperienza dei centri sociali. Manfredi dimostra che anche il dialetto nei brani dei 99 Posse è principalmente uno strumento di espressione autentico e diretto che nasce nel contesto urbano del quartiere, tratto con cui il gruppo si riallaccia a quella *nouvelle vague partenopea* iniziata con Pino Daniele e altri negli anni Settanta e portata avanti da band come gli Almamegretta, i Bisca e, appunto, i 99 Posse. L'analisi di tre brani esemplari ("Curre curre guagliò", "Sant'Antonio", "Napoli") viene sorretta e completata dalle ampie interviste svolte dall'autore nel febbraio 2018 con membri dei 99 Posse.