MIRKO MONDILLO

Lungomare LIBERATO.
Il mare nella canzone napoletana del progetto LIBERATO.

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Bradisismi, dismissioni, grandi occasioni mancate. Le "vedute" sul golfo di Napoli tra XX e XXI secolo»
a cura di L. Morviducci

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MIRKO MONDILLO

Lungomare LIBERATO.
Il mare nella canzone napoletana del progetto LIBERATO.

Scopo dell'articolo è descrivere e analizzare la presenza del mare di Napoli e delle sue zone limitrofe nei testi di LIBERATO. Nella prima parte si tratterà della scarsa presenza di questo tema nella canzone in napoletano, nonostante la sua centralità nella grande narrazione cittadina. Per fare ciò si discuterà di come nelle sue citazioni tradizionali il mare venga rappresentato o come scenografia secondo lo stile delle barcarole (es. Santa Lucia, Cottrau) e della posteggia (es. Spusarizio 'e marenaro, Di Domenico) o come cronotopo e luogo d'esaltazione (es. Primmavera, Ricciardi). Nella seconda parte il focus sarà su quei testi di LIBERATO che più citano il mare cittadino. Innanzitutto, si rileverà quanto l'attenzione dell'autore sia diretta solo al cosiddetto golfo di Santa Lucia, a quanto il suo orizzonte contiene e al lungomare di Mergellina. L'esclusione di Ischia e Capri, da un lato, e del mare dell'Italsider e della "contro-Posillipo" Bagnoli, dall'altro, permettono di delineare i tratti del cittadino di riferimento di questi testi: giovane, a livello urbano piuttosto statico, non opulente, per lo più abitante dell'intra moenia, napoli-centrico, non periferico e distante dagli eccessi del prototipo napoletano dei media. In seguito, si discuterà di come tale mare eserciti un ruolo assente nella canzone napoletana. Infatti, frequentato da un tale utente, il mare cittadino continua la propria tradizione di luogo sentimentale, ma diventa anche l'interlocutore assunto per esprimere un distacco generazionale (particolarmente evidente dal punto di vista linguistico), un nuovo modo di vivere la città (non più ridotta ai vicoli, ai bassi, alle finestre e ai balconi) e una diversa intenzione di interpellare il passato.

Come è stato fatto per la canzone in italiano, per cui si è individuata una cesura tra un prima e un dopo negli anni Settanta, con l'imporsi di esecutori come Lucio Battisti o Rino Gaetano,[1] così va fatto per la canzone in napoletano.

Uno spartiacque in questo senso è rappresentato da Nino D'Angelo (1957), che è stato in grado sia di interrompere il primato della sonorità lidia a corde, la quale – in forza del pop in italiano – iniziava ad essere percepita come retrograda, sia di rivoluzionare l'immaginario a cui in quel periodo parolieri ed esecutori della canzone in napoletano facevano riferimento. Nino D'Angelo porta la canzone in napoletano verso il pop in lingua allora più diffuso, abbassa l'età degli individui di cui canta l'interiorità e i fatti, raffredda il carico sentimentale estromettendo violenza e prevaricazioni, allarga lo spazio umano entro i quali la vita si svolge (la discoteca, le feste in casa) e normalizza le definizioni dei suoi personaggi (*Nu jeans e 'na maglietta*, *Pop corn e patatine*, *I ragazzi della curva B*). Pur mantenendo il patetismo e il lai della canzone in napoletano a lui contemporanea e ricorrendo anche al bilinguismo, D'Angelo dà voce alle «aspirazioni [delle] fasce giovanili, con brani sottratti ai temi della malavita, […] "senza il morto", [nella] convinzione che, in fondo, innamorarsi è meglio che uccidere».[2]

La canzone in napoletano pre- e contemporanea a D'Angelo è molto attenta alla realtà in cui circola e che deve tenere in considerazione per poter essere ascoltata. È chiaro che i grandi classici continuano a essere eseguiti e che questa canzone risente di influssi e influenze tanto di quella in italiano quanto di quella straniera, però è un fatto che la canzone in napoletano prosegua lungo un cammino, relativo soprattutto a scelte tematiche, che è suo proprio. Nella varietà di canzone in napoletano su cui D'Angelo inizia ad agire vi sono almeno due fattori da osservare: l'onnipresenza mediale degli esecutori, tanto in occasioni pubbliche (feste di piazza, cinema) quanto in occasioni private (matrimoni, comunioni), che contribuisce a renderli sintetizzatori di quanto è considerato

[1] Cfr. L. MARCONI, *La canzone italiana. 1860–1990*, Roma, Donzelli, 1991; J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Torino, Il Saggiatore, 2019.
[2] P. SCIALÒ, *Storia della canzone napoletana. 1932-2003*, vol. II, Torino, Neri Pozza, 2021, 212.

napoletanità,[3] e il pubblico di destinazione. Il pubblico di questa canzone non coincide con quello che fruisce delle produzioni di Roberto Murolo o della NCCP. Gli sforzi filologici di Roberto De Simone, l'esecuzione spesso mono-strumentale e con estensioni vocali molto contenute di Roberto Murolo e l'esuberanza, polifonica e gutturale, del sodalizio NCCP/Peppe Barra sono fattori di distanziamento per fasce di popolazione che non posseggono né gli strumenti culturali né l'interesse sociale verso canzoni che, da ogni punto di vista, non li riguarda. Il sottoproletariato napoletano che in quegli anni va oltre l'intramoenia studiato da Thomas Belmonte[4] non ha interesse per nacchere, tammorre e putipù né per innamorati che *[se] 'ngrif[ano] comm'a gatto* o che *diventano sicc[he], pelient' e brutt[i]* perché avverte le canzoni in napoletano che le usano o ne sfruttano le figure come un prodotto – culturale o d'intrattenimento che sia – non interessante. Se anche può essere vero, come avanza Carlo Bernari, che certe rappresentazioni affettive presenti in molte canzoni in napoletano non sarebbero altro che sublimazioni e transfers di momenti di intimità infattibili nelle abitazioni cittadine a causa della promiscuità e della porosità,[5] non è tuttavia consequenziale che tutti gli individui che abitano i bassi o i luoghi della miseria siano interessati a questo tipo di produzione. Negli anni di Nino D'Angelo il patrimonio non tradizionale della canzone in napoletano si basa su un insieme quali il familismo amorale,[6] il paterfamilismo, il machismo e il disprezzo di un femminino avvertito come debolezza e come tesoro da difendere dagli altri. Questa etica trova negli episodi di vita marginale del sottoproletariato napoletano ed extraurbano un luogo di coltura favorevole. Nonostante il successo e la novità di D'Angelo, tra anni Settanta e anni Ottanta i dispositivi estetico-affettivi[7] e il patrimonio testuale a cui più si ricorre e che sono più riconoscibili dal fruitore ultimo sono ancora quelli della canzone sottoproletaria[8] e della canzone rimossa.[9]

Capitali per questo discorso sono due canzoni di Patrizio Esposito (1960-1984), enfant prodige che in *Papà è Natale* interpreta il giovane figlio di una coppia che implora il padre di perdonare la madre, allontanata dalla casa, perché è Natale e perché lui, innocente di colpe non sue, non merita di patire una condanna. L'altra canzone è *'O figlio d''o Marsigliese*, in cui un giovane orfano si reca dai vecchi compagni del padre contrabbandiere, morto sul lavoro, per reclamare giustizia e il rispetto di quanto dovuto. Leggendo i testi di queste due canzoni emerge chiaramente quanto l'etica di base sia proprio quella di una fascia della popolazione che si sente e vive ai margini della società civile, da cui non mutua i valori, esperendone al contrario una varietà totalmente opposta, in modo patetico e autoassolutorio. Il marcatore identitario di queste due canzoni è facilmente circoscrivibile alla luce del patrimonio etico di cui si è parlato, quello di una società che non potendo legittimarsi per via intellettuale o culturale assume una voce che parla solo di sé e si rinserra, se possibile, ancora di più in una miseria che, nonostante tutto, è tutta la sua vita. Eppure, proprio in questo rinchiudersi in sé stessa, la società marginale che produce questa canzone compie qualcosa che non si riscontra nella canzone della tradizione. In particolare, la canzone in napoletano della marginalità porta in un

[3] D'interesse, soprattutto per la coincidenza tra anno di uscita e periodo musicale ora in esame, per l'argomento della "napoletanità" è l'inchiesta condotta da Antonio Ghirelli, cfr. A. GHIRELLI, *La Napoletanità. Un saggio-inchiesta*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976.
[4] Cfr. T. BELMONTE, *La fontana rotta* (1974), Torino, Einaudi, 2021.
[5] Cfr. C. BERNARI, *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977, 251-52.
[6] Cfr. E. BANFIELD, *The Morale Basis of a Backward Society*, Glencoe, Free Press, 1958.
[7] J. PINE, *Napoli sotto traccia. Musica neomelodica e marginalità sociale*, Roma, Donzelli, 2015, 101.
[8] Cfr. G. FOFI, *Il paese della sceneggiata*, Milano, Medusa Edizioni, 2017.
[9] Cfr. P. SCIALÒ, *La canzone napoletana: dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Newton, 1995, 56.

medium diverso dalla letteratura la città in quanto tale, nelle sue porzioni più dettagliate, ma anche meno urbane.

Se Napoli ha avuto nella scrittura letteraria una notevole rappresentazione, non si può dire lo stesso nella scrittura delle canzoni. Nella canzone tradizionale e in quella di fine Ottocento e inizio Novecento la città equivale solo al nome che porta, alla natura che l'ha premiata, alle sciagure storiche che l'hanno colpita e offesa. In questa canzone la città non è né il bel presepio da cui bisogna fuggire di Eduardo De Filippo né il paradiso abitato da diavoli di Benedetto Croce, né la stanza chiusa di cui bisogna carpire il segreto salvo scoprire che non c'è segreto da scoprire di Elena Croce[10] né tantomeno il corpo canceroso da sventrare di Matilde Serao. A questa Napoli non ci si riferisce come città, ma solo come idea e al massimo come scorcio da Scuola di Posillipo. Gli scorci più intensamente citati sono quelli marittimi e costieri e il punto di vista dei performers è stabilito su una terra da cui dominano ciò che cantano. In *Torna a Surriento* e *Santa Lucia* il mare rappresentato è un'acqua qualsiasi che il cantante invoca per invogliare il destinatario – un generico innamorato, un possibile cliente[11] – o a tornare da sé o a farsi scegliere, sottolineando con malizia l'efficacia del proprio mezzo rispetto a quello di altri. Che in entrambe le canzoni vengano citati dei luoghi marittimi ben precisi non è una contraddizione rispetto a quanto s'è detto: Sorrento è nominata in quanto città in grado di offrire, quasi per antonomasia e più di Napoli urbe, possibilità di benessere e godimento;[12] Santa Lucia, invece, perché – con buona ragione di Raffaele La Capria, che lo afferma anche ne *L'occhio di Napoli*[13] – rappresenta l'unico vero luogo marittimo della città, punto del piacere contrapposto a quello del dolore del porto centrale. La dimensione in cui la canzone in napoletano inserisce il mare cittadino è già di tipo economica: come luogo non può esistere se non in quanto offerta a qualcosa che si desidera, come l'amore di una persona o il favore di un cliente. Questa rappresentazione lo cristallizza in un ruolo da cortigiano più che da sensale: piuttosto che favorire l'incontro tra individualità diverse, viene fatto agire come modello da seguire. È ancora così in *Marechiare*, in cui la destinataria, Carolina, è invitata a risvegliarsi e a concedersi all'amato, non solo perché "*ll'aria è ddocé*", ma perché è il mare stesso – con i suoi pesci che fanno all'amore – a fornirne l'esempio e la Natura non può che vincere sull'uomo napoletano.

Anche in tempi più recenti il mare napoletano continua a essere invocato come un patrimonio che essendo comune non è di nessuno e non è autorizzato ad avere caratteristiche proprie. È il caso di *Spusalizio 'e marenaro*, in cui, nonostante la diversa localizzazione del piacere, con il passaggio dalla Sorrento di fine Ottocento alla Posillipo degli anni Sessanta, l'indifferenziazione del mare si fa ancora più grave. Pur continuando a esercitare il ruolo di cortigiano dell'amore – nella dimensione economica che abbiamo già visto (con il matrimonio inteso come contratto) – del mare si citano solo gli strumenti umani (la lampara, la rete) e i prodotti più segreti (i tartufi di mare, le telline). Quello che di solito viene fatto con i monumenti cittadini o con episodi e personaggi della storia, cioè un'appropriazione indebita perché non basata su alcuna considerazione culturale, in questa canzone viene fatto col mare, che non solo è disconosciuto come parte dell'urbe, ma viene anche depredato di quel poco di riconoscimento valoriale che gli spetta.

Il connubio tra canzone in napoletano, rappresentazione della plebe e ruolo del mare prosegue nel corso del tempo, fino ad arrivare ai giorni nostri. In *Primmavera* di Franco Ricciardi (1966), di cui

[10] E. CROCE, *La patria napoletana*, Milano, Adelphi, 1999, 18.
[11] Come da prassi nel genere della "barcarola" cui *Santa Lucia* appartiene.
[12] Accade anche al cinema: in *Un turco napoletano* (1953), trasposizione filmica di *Nu turco napulitano* (1888) di Edoardo Scarpetta, si assiste proprio al cambio Sorrento > Napoli.
[13] Cfr. R. LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1992, 31.

è interessante osservare anche il videoclip, il balcone del sesto piano e la piccola spiaggia di Mergellina sono definiti come migliori di Sharm el Sheik per motivi diversi, ma affini. Se il balcone consente – grazie all'abbronzatura – di imitare i risultati di una villeggiatura evidentemente non possibile, Mergellina permette di viverne l'esperienza. Anche in questo caso, però, nonostante l'elogio alla città, presente tuttavia come esecuzione di un tropo, il mare cittadino, che è a sua volta imitazione di altri evidentemente considerati più prestigiosi, non ha carattere ed è solo sfondo oleografico per un amore, come da tradizione, combattuto. Che questo mare sia solo una cartolina è confermato da una certa presenza di elementi – la promiscuità di una battigia a metà tra spiaggia e rimessa per barche, la frittata di pasta incartata, la veduta della penisola sorrentina doppiata dalle figure dei ragazzi le cui teste richiamano le cime del Vesuvio e del monte Somma – che, se da un lato, intendono attivare la familiarità del pubblico con quanto ascoltato e visto, dall'altro sono la banalizzazione tanto di un luogo quanto di un'esperienza.

Pur nell'inappropriatezza del messaggio trasmesso, è solo nella canzone in napoletano che racconta della vita marginale – in particolare quella di anni Settanta e inizio Ottanta – che la città ottiene una rappresentazione stranamente non di maniera, perché vivificata nell'esperienza del performer o del pubblico cui la canzone è indirizzata. Lo stesso accade per il mare. Per ritornare a *'O figlio d''o Marsigliese* il mare non è solo lo sfondo su cui proiettare una narrazione dai contenuti generici (l'amore, il tradimento, la pena, l'idillio, ecc.), ma è un individuo che agisce e interagisce con i cittadini, che patisce e fa patire e che compie tutto ciò in una caratterizzazione ben precisa perché è riconosciuto come un Io e non come un essere-accessorio di qualcos'altro. Potrebbe sembrare che la scrittura di canzone in napoletano relativa alla presenza del mare sia desolante, e lo è stata e in parte lo è ancora, eppure vi è un'eccezione, che porterebbe già nel proprio nome questa consapevolezza.

LIBERATO, infatti, interrompe innanzitutto quel rapporto che vi è sempre stato tra performer e urbe di Napoli e lo fa scegliendo deliberatamente tanto l'anonimato quanto il team working. Il rapporto performer/urbe che LIBERATO esprime non sovrappone questi due poli sia perché intende evitare che il lavoro artistico venga limitato solo a una certa area geografica sia per impedire che la città lo schiacci con la propria figura culturale. Siamo molto lontani da Mario Merola, che si identificava totalmente con la città, tanto da far scrivere a Gigi D'Alessio in *Cient'anne* che quando morirà lui finirà anche Napoli. Il lavoro collettivo di cui il performer in quanto tale è evidentemente solo una delle parti permette, inoltre, che la produzione non si limiti solo alla musica, ma comprenda anche altri media, come il cinema, e addirittura anche altri ambiti, come il marketing (si pensi alla collaborazione col pastificio Voiello).

Una prima considerazione da fare in merito alla produzione musicale di LIBERATO è l'intenzione "munizionale"[14] che vi soggiace. S'è detto tanto della lingua che LIBERATO utilizza – una varietà millenial di napoletano che si allontana non solo da quello tradizionale, ma anche da quello degli ultimi quarant'anni. Lo si è definito napolinglish, ma a torto. Benché i prestiti dall'inglese, costruito sulla frase in napoletano, siano molti, LIBERATO allarga i propri confini linguistici a tutto il bacino del Mediterraneo, cogliendo termini ed espressioni, oltre che dall'italiano, anche dallo spagnolo, dal francese e persino dal greco moderno e facendo così dei testi qualcosa che – nella realtà globalizzata – è fruibile su tre livelli: municipale, nazionale e internazionale. Per mezzo di questa lingua, tuttavia, non si limita ad accogliere entro il pubblico napoletano quello non

[14] Cfr. M. MONDILLO, *Il discorso napoletano nel diario narrativo di Mistero napoletano*, «Altre Modernità», 29 (2024), 195-214.

napoletanofono, ma riesce anche ad interessare quanti non si sentivano più rappresentati dalle canzoni in napoletano degli ultimi anni, tanto di stampo neomelodico quanto di stampo culturale più elevato, e a coinvolgere – in una "terza Napoli" – gli esclusi dalla dicotomia delle "due Napoli" di Domenico Rea.[15] La rappresentazione che LIBERATO dà di questa "terza Napoli", equidistante dalla Napoli plebea e da quella culturale, restituisce una città che non è né borbonica né neomelodica, ma che è resuscitata dalla propria tradizione per essere se stessa e altro allo stesso tempo.

Nel progetto LIBERATO è proprio il mare a essere il simbolo di questa "terza Napoli". Il primo concerto-evento si tiene alla rotonda Diaz, sul lungomare di Mergellina, che proprio con LIBERATO strappa a piazza Plebiscito il primato di luogo deputato alle esibizioni; il secondo concerto-evento, complice anche lo sponsor di Voiello e l'elezione Procida a capitale della cultura 2022, si tiene su una piattaforma che galleggia in mezzo al mare, di fronte all'isola, e che obbliga il pubblico a osservarlo per lungo tempo prima che il performer appaia. I recenti spot della Voiello, con voce e musica di LIBERATO in sottofondo, propongono un rapporto col mare di diversa entità rispetto a quello abituale, con la portata di pasta che non viene più consumata sulla sabbia della spiaggia, ma direttamente in barca e secondo preparazioni più domenicali e casalinghe. Quello che possiamo definire come il neo-mare di LIBERATO è un personaggio attivo al pari degli individui protagonisti delle storie cantate e ha una profondità tale che spesso, nelle sue citazioni, poste in zone apicali come i ritornelli, risultano più di impatto dei sentimenti espressi. È indubbio che questa rappresentazione abbia beneficiato della particolare sensibilità del regista Francesco Lettieri e della scelta di non insistere su luoghi marini ormai sovraesposti ed esautorati di qualsiasi valenza che non sia meramente scenografica. Eppure, è proprio con LIBERATO che la scrittura musicale trova per il mare cittadino una nuova personalità, spesso associandone la citazione a quella di territorialità con cui persino la letteratura ha negato qualsiasi rapporto, basti pensare a quello tra Forcella e il mare di Anna Maria Ortese e quello tra Forcella e il mare nella canzone *Tu t'e scurdat e me*.

Se si traccia una mappa del mare cantato da LIBERATO non incontriamo luoghi e località insoliti, come ad esempio Bagnoli o Pozzuoli, difficilmente rappresentati, ma incrociamo luoghi e località rifunzionalizzati alla luce di una tradizione oleografica che li ha appiattiti o messi in comunicazione secondo il procedimento che abbiamo definito come della "terza Napoli". Tutto ciò è particolarmente vero per quanto riguardo il primo dei due album di LIBERATO, in cui, forte anche della spinta dei video di Lettieri, i mari di Mergellina, Marechiaro e Trentaremi smettono di essere i palcoscenici di amori arroganti della loro stessa felicità o sentimenti dai contorni estremamente netti, ma dialogano con l'intimo di personaggi che, per la loro giovane età, sono caratterizzati da *ups and down* e dall'ignoranza di scale e gerarchie sociali. Le località marittime di questo primo LIBERATO, infatti, non sono più né il patrimonio di chi un patrimonio non lo possiede né quello di chi, abitando nelle zone *in* della città, le considera di propria esclusiva pertinenza. Sono una sorta di spazio neutro in cui i quartieri possono mescolarsi tra loro perché l'indifferenziazione che era stata alla base della loro citazione nella storia della canzone in napoletana è venuta meno, rendendo ora possibile non solo la loro frequentazione, ma anche una nuova significazione, di cui mi sembra che sia emblematica la figura della sirena come rappresentata dal medium unico (audio e video) *Partenope*.

[15] Cfr. D. REA, "Le due Napoli", *Gesù, fate luce*, Torino, Einaudi, 1990.

Da un lato, il messaggio del testo delinea i contorni di una ragazza napoletana che, piuttosto che essere bollata come libertina, va considerata come pienamente coerente con gli anni che le si assegnano (le piace ballare, anche davanti agli sconosciuti; non è intimorita da eventuali brutte figure; si slancia in effusioni senza risparmio emotivo) e, pertanto, non come una figura colpevolmente fissa, ma consapevolmente mutevole (l'anticipazione fatta al ragazzo all'inizio circa la propria natura sirenica fa il paio con la conclusione della canzone, nella quale le amiche giustificano la sua improvvisa scomparsa con la sua particolare condizione, *Nun te n'adduone ca 'sta piccerella t'affunnaje?/"Ammò, era 'na sirena", dicette e me guardaje*). Dall'altro, la narrazione del video presenta un sovrano napoletano d'Ancien Regime che diventa più "ricco" di uno splendido anello trovato nella pancia di un pesce, prezioso che Partenope in persona si preoccupa di recuperare, dopo aver affermato il dominio della Natura sull'Uomo (per mezzo del ballo che impone sui cortigiani) e dopo aver ingannato il sovrano con l'offerta di un sesso che non gli offrirà. Leggendo insieme i due livelli del medium *Partenope* riusciamo a fare due operazioni. La prima. Confermare quanto s'è analizzato circa l'assenza di fissità degli elementi che appartengono o rimandano all'elemento marino cittadino. Il personaggio femminile del testo, che, come abbiamo visto, più volte enuncia la propria appartenenza al mare, appare già di per sé caratterizzato da attributi nuovi: non è più il femminino della canzone tradizionale che, conquistato, entra a far parte del patrimonio del maschile, ma è parte di un duale da cui può distaccarsi in ogni momento perché ha in propria dotazione sia la forza sia la consapevolezza di autodeterminarsi nel singolare. Gli attributi che sono di questo femminino, per comunanza sirenica, appartengono anche al mare: il mare di *Partenope* è sia ciò che ha prodotto quanto per l'Io del testo è l'oggetto d'amore, ma è anche ciò che glielo rapisce, celandoglielo e rendendolo tanto inerme quanto incapace di ulteriori azioni utili al proprio soddisfacimento egotistico. La ragazza-sirena ha potuto lasciare il ragazzo perché è il mare che le ha permesso di ristabilire e affermare un ordine che è solo il suo, scevro da sovrastrutture e influenze esterne – azioni che il mare di *Spusalizio 'e marenare* o di *Primmavera* non avrebbe potuto compiere in quanto appiattito sul proprio ruolo di marginalità e scenografia. La seconda. Benché per la sirena cantata in *Partenope* non si addica il primo degli attributi individuati da Dinko Fabris nella definizione in particolare iconografica di Partenope, quello cioè di fonte di mito di creazione, possiamo vedere come nella parte visuale ne vengano attivati almeno altri due: puttana e regina.[16] Il sovrano napoletano, in camera da letto, tenta un assalto sessuale ai danni della sirena, che è ritornata – dopo aver ballato – ad avere le parti basse da pesce: il trattamento che le riserva è quello di tropo sessuale, luogo fisico da poter violare liberamente in quanto al di là del semplicemente-umano; atteggiamento che, tuttavia, viene disinnescato proprio dalla natura oltre-umana di Partenope. Il disinnesco avviene a pena del sovrano, che infatti nel video giace morto a terra, ucciso dall'urlo della sirena. Compiuto tutto ciò, Partenope recupera il prezioso che le era stato rubato e può ritornare in mare. Oltre agli attributi classici già elencati da Fabris, cioè puttana e regina (in quanto solo un sovrano può abbattere un altro sovrano), possiamo utilizzarne un altro, applicabile a quanto osservato e ascoltato nel medium unico *Partenope* e riferibile alla ragazza-sirena napoletana: ordinatrice di *kosmos* per mezzo di *kaos*. Entrambe queste figure, infatti, proprio come il mare, di cui mutuano evidentemente comportamento e regola, attuano il *kaos* (lo sbandamento d'amore nel ragazzo, la confusione coreutica nella corte e la morte del re) non per semplice desiderio di osservarne gli effetti (saremmo, d'altra parte, di fronte all'agire della *malafemmena* o femme fatale), ma per devozione nei confronti di un ordine avvertito come imprescindibile (l'indipendenza e la

[16] Cfr. D. FABRIS, *Partenope da sirena a regina. Il mito musicale di Napoli* (2016), Barletta, Cafagna, 2022, 27-99.

non sudditanza a chicchessia della ragazza-sirena, il ritorno del prezioso a disposizione di Partenope). Il mare di LIBERATO, come la ragazza-sirena e come la stessa Partenope, non può vivere al di fuori della società e della cultura, ma le attraversa tutte, siano esse di estrazione borghese o popolare, anche se nella consapevolezza di possedere esso stesso una serie di caratteri che sono unici e non in posizione di vassallaggio nei confronti di fini e ideologie.

Non essendo più mari cafoni, mari chic o mari ideali, lungo le acque che LIBERATO canta è divenuto possibile per i giovani della "terza Napoli" incontrarsi, comprendersi e compenetrarsi in maniera non esclusivamente fisica. È presso le acque di Napoli che i giovani dell'urbe riescono a fare un'esperienza comune e comunitaria, dato che, pur nella differenza degli eventi, come i fuochi d'artificio che illuminano Forcella e la stella cadente che invece attraverso il cielo sul golfo, se piove sulla selvaggia Procida piove pure su Nisida, presso il cui *carcere 'e mare* sono rinchiusi i "selvaggi", i fuoriusciti dell'ordine sociale. La stessa figura mitica a cui l'autore ricorre per esprimere questo nuovo senso comunitario è essa stessa figura tradizionalmente associata al mare e, con qualche forzatura, al mare napoletano: *si nun c'appiccicammo/ i' nun pareo/ ccà dinto scorre o sanghe d'Odisseo/ so fatto accussì – so partenopeo* (*Niente*). Da un punto di vista costiero, il mare di LIBERATO non è più esteso di quello che La Capria, in contrasto con Ermanno Rea, riteneva essere l'unico mare napoletano, il mare luciano, ma lo è ideologicamente, dal momento che – andando oltre l'isola dei ricchi borghesi, Capri, e l'isola dei cafoni, Ischia – comprende non solo la musicalmente inedita Procida, ma anche gli isolotti di Nisida e quello del parco della Gaiola. L'allargamento del golfo da parte di LIBERATO anche a queste propaggini indica, da questo punto di vista, un'ulteriore rifunzionalizzazione del mare, di cui non si ignora alcuna porzione per desiderio di concentrarsi solo sul già conosciuto e sull'usato garantito (Mergellina, Marechiaro). È un segnale, infatti, di quanto il mare preferito di questa "terza Napoli" sia quello più riparato e intimo, addirittura preservato dallo Stato nel caso della Gaiola; quello frequentato, ma solo da chi ne ha veramente voglia e non perché spinto dalla massa; quello che per essere raggiunto richiede uno sforzo fisico e un'attesa materiale non preteso o preteso in altro modo da altre località.

In definitiva, come avviene nel secondo album dell'artista, anche per mezzo del ricorso alla tradizione urbana attraverso la citazione della sirena Partenope, che avviene stratificando mitopoieticamente diverse sue configurazioni culturali, e del rimpasto di *Cicerenella*,[17] la "terza Napoli" di LIBERATO si adagia su, piuttosto che essere solo lambita da, un nuovo mare, un neo-mare praticabile ora anche da chi ha storie di vita più complesse da narrare e non solo amori pienamente felici o pienamente infelici; da chi è attratto dal sintetizzatore e non più solo dal mandolino e dalla *fronna di limone*; da, chi pur appassionato di calcio, non si limita a far convergere appartenenza cittadina e fede calcistica perché sa che spesso le due cose possono avere passi – e bracciate – diversi.

[17] *Cicerenella*, "Liberato II", 2022.