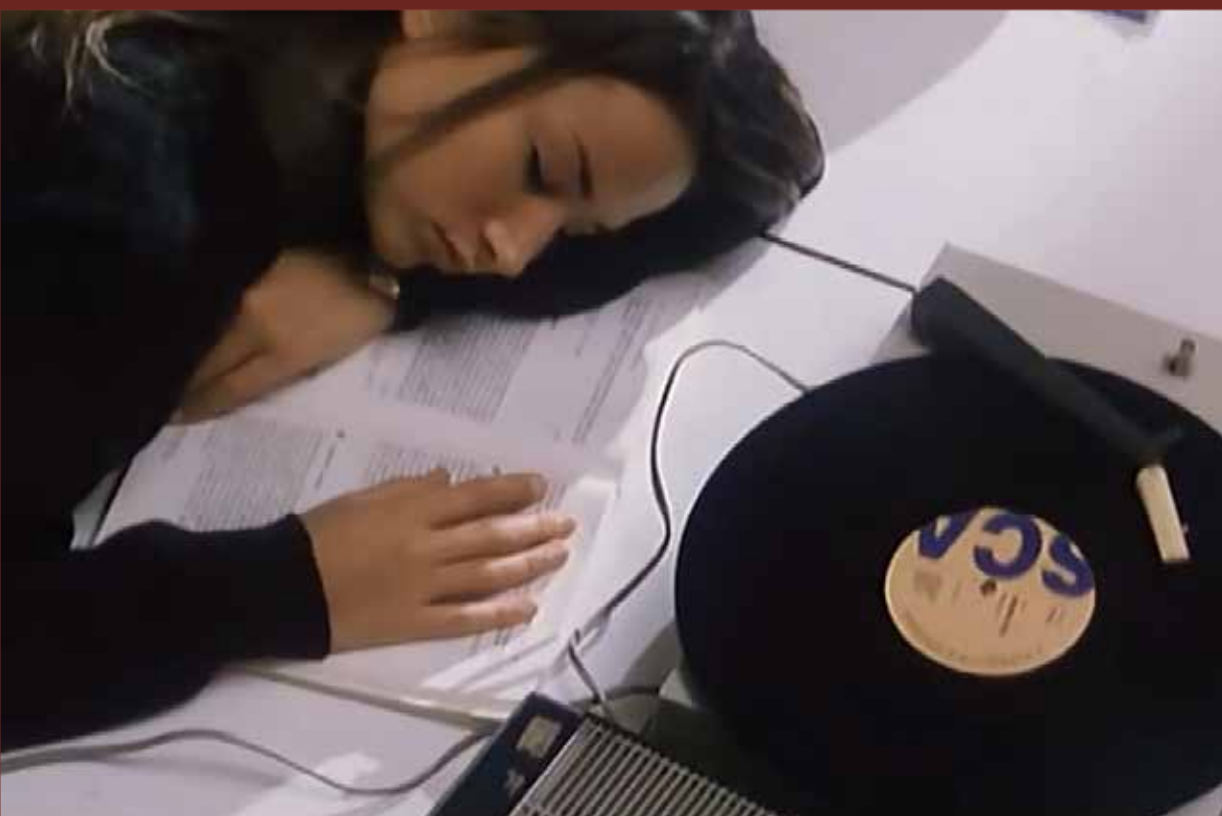


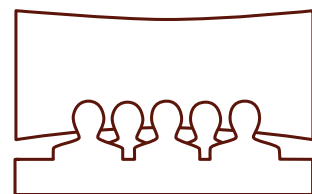
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio
giugno 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



LA COLONNA SONORA COME MIXTAPE: RAP ITALIANO E CINEMA AGLI ALBORI DEGLI ANNI DUEMILA

Alessandro Bratus (Università di Pavia)

This essay focuses on the first convergence between Italian rap and cinema that took place between the late 1990s and the first years of the 21st century. The soundtrack of three films that bear witness of such a process, “Torino Boys” (1997, by Antonio and Marco Manetti), “Semiautomatico” (1999, by AJ Sikabonyi), and “Zora la vampira” (2000, by Antonio and Marco Manetti), will be scrutinized in details. The scope of the analysis is to offer a reading of these films on the background of the specific creative practices of hip hop culture.

KEYWORDS

mixtape; hip hop; compilation soundtrack; Antonio Manetti; Marco Manetti

DOI

10.13130/2532-2486/12705

«...all’interno della cultura *hip hop* la musica ha un valore predominante, e per questo la musica avrà sempre un valore predominante nelle nostre cose perché, comunque, sentiamo l’esigenza di accompagnare tutte le cose che raccontiamo con un *beat*, in quattro quarti».

(Marco Manetti, intervista contenuta nel *making of* di *Zora la vampira*)

Il punto di partenza per questo articolo è l’idea della permeabilità delle pratiche culturali e delle convergenze che, in relazione a particolari prassi operative, aggregano attorno a sé la presenza di manifestazioni culturali di segno diverso. Sotto questo profilo la *compilation soundtrack* nella sua relazione con il primo momento di diffusione nazionale della cultura *hip hop* in Italia, tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila, fornisce un caso significativo di unione tra musica e immagine in un unico oggetto mediale coerente. La presenza di una selezione di brani – e la possibilità di ricondurre la colonna sonora di un film a quel particolare formato discografico che in alcune culture della *popular music* viene definito *mixtape* – travalica la narrazione cinematografica, tanto da incidere sull’identità stessa del genere e sulla costruzione discorsiva di una scena nazionale attorno a queste musiche. Per ragioni di spazio e relative alla cronologia, mi concentrerò su alcuni titoli accomunati dall’ambientazione romana: *Torino Boys*

(1997) e *Zora la vampira* (2000) di Marco e Antonio Manetti e, più brevemente, *Semiautomatico* (1999) di AJ Sikabonyi. La focalizzazione su questa selezione è suggerita in primo luogo dalla posizione storica di questi prodotti audiovisivi, che sono i primi a tematizzare esplicitamente la presenza del rap nella colonna sonora e a valorizzarla come istanza caratterizzante gli aspetti stilistici e sonori. In secondo luogo, vedremo come la reinterpretazione della colonna sonora alla luce del concetto di *mixtape* conservi alcuni aspetti peculiari della pratica culturale di partenza, ma allo stesso tempo si modifichi per adattarsi alle specificità del linguaggio filmico. Si giunge così a una sintesi coerente che permette all'idea di missaggio ed elaborazione di materiali preesistenti – vitale nella realizzazione di un *mixtape* – di migrare da un ambito mediale all'altro.

I. COMPILATION SOUNDTRACK TRA PROMOZIONE, NOSTALGIA E IDENTITÀ CULTURALE

Nella letteratura che si è occupata di musica per film, la concentrazione sulla prassi della *compilation soundtrack* è rimasta in molti casi ai margini di trattazioni che, specie nel caso italiano, hanno privilegiato prospettive maggiormente legate alla composizione di temi e composizioni originali. Discutendo della differenza tra le due modalità di realizzazione della colonna sonora – a grandi linee inquadrabili nella contrapposizione tra approcci compositivi e compilativi – Jeff Smith ne inquadra le principali discrepanze riferendosi a due ambiti: la possibilità di creare continuità nel corso della narrazione e la sollecitazione di una rete di significati evocati dall'uso di musiche già circolanti nell'ambito dei media e delle pratiche live.

What ultimately separates the compilation score from the classical Hollywood score is not the paradigmatic range of narrational functions each performs, but rather the compilation score's tendency to emphasize certain functions over others. Because of its formal autonomy, the compilation score is much less likely to be used as an element of structural and rhythmic continuity. Instead, filmmakers frequently use songs as a way of establishing mood and setting, and as a commentary on the film's characters and action. Moreover, much of the compilation score's expressiveness derives less from its purely musical qualities than from the system of extra-musical allusions and associations activated by the score's referentiality.¹

Entrambe le dimensioni indicate dallo studioso americano entreranno nel discorso che seguirà, insieme alla considerazione della compilation realizzata per il film come prodotto mediale sempre più indipendente dalla fruizione del film stesso, soggetta a dinamiche di tipo realmente crossmediale². È grazie a questo tipo di dinamiche che si produce quel possibile slittamento tra funzioni denotative e connotative descritto da Ronald Rodman in uno dei pochi contributi di riflessione teorica e analitica sul tema presente nella letteratura sulla musica per

¹ Smith, 1998: 155.

² Cfr. anche Smith, 2001: 411-414. Nel caso italiano, questo tipo di traiettoria storica è stata ripercorsa, relativamente agli anni Sessanta e primi Settanta in Bratus, 2015.

Il caso monografico della Titanus, quale compagnia che si spende nei settori della produzione discografica e cinematografica, è affrontato in Di Chiara, 2013.

film a livello internazionale³. A livello italiano, Mauro Buzzi ha proposto di inquadrare gli usi della canzone nel cinema italiano degli anni Sessanta e i rapporti tra cinematografia e discografia nell'ambito di quello che viene definito il «*film medio nazionale*, considerato come la risultante di una presenza congiunta di *configurazioni di stile*»⁴. Vedremo che entrambe le istanze, quella del collegamento maggiormente fluido tra industrie mediali e quella relativa alla presenza di molteplici referenti stilistici nei film, saranno ancora importanti nella descrizione dei film *hip hop* negli anni Novanta. Non va sottovalutata, in questa prospettiva, la considerazione delle trasformazioni a più ampio raggio nelle abitudini d'ascolto: nell'introduzione di un saggio dedicato alla *compilation soundtrack* nel cinema di Bollywood, Corey Creekmur osserva, ad esempio, come il passaggio al CD negli anni Novanta abbia inciso su due aspetti fondamentali. Da un lato, si nota una presenza sempre più pervasiva di musica del passato. Dall'altro, il nuovo supporto permette un approccio diverso alla colonna sonora come oggetto discografico, di cui si può ora controllare l'ordine di riproduzione avendo l'accesso diretto alle singole tracce, mentre allo stesso tempo diventa sempre più semplice la duplicazione di buona qualità su altri supporti⁵. Oltre a sollevare questioni di ordine tecnologico, la funzione della selezione musicale di brani preesistenti evidenzia la natura antologica della prassi della *compilation soundtrack* quale operazione di resa di un quadro storico in una forma analogica e non lineare:

A film typically does not offer the kinds of background information that appears in the annotation and liner notes of compilation album. That said, films nonetheless preserve some of the anthology's virtues insofar as music can be selected and sequenced in ways that indicate the depth, diversity, and richness of vernacular music history.⁶

La raccolta di una serie di tracce in una colonna sonora è, di per sé, un'operazione culturale che parla del suo contesto di riferimento e anzi, in maniera sottile ma non per questo meno efficace, suggerisce l'inclusione dei diversi brani in un contesto interpretativo comune.

Al di là della dimensione tecnica e industriale evocata da questi autori, va tenuto conto anche del ruolo della canzone nella costruzione di un complesso audiovisivo rivolto a un particolare pubblico, situato all'interno di specifiche condizioni socio-culturali contemporanee. Richard Dyer, nell'introduzione al suo *In the Space of a Song*, ripercorre con completezza la ricchezza di possibili valenze comunicative della canzone nel film, richiamandosi in particolare alle «*intersections between individual feeling and the socially and historically specific shared forms available to express that feeling, forms that shape and limit and make indirect what can be expressed and even with any degree of consciousness felt*»⁷. Il fatto che determinati prodotti culturali, risultato di specifiche condizioni storico-sociali, rendano possibili particolari modalità di espressione audiovisiva e formazioni stilistiche è tra i punti di partenza per la costruzione delle ipotesi interpretative che andrò ad avanzare nella seconda parte dell'articolo. La messa

³ Cfr. Rodman, 2006: 123-126.

⁴ Buzzi, 2013: 19. I corsivi sono riportati come nell'originale.

⁵ Creekmur, 2001: 381-382.

⁶ Smith, 2013: 152.

⁷ Dyer, 2012: 2.

in serie delle canzoni nella colonna sonora del film porta quest'ultimo a operare a livello di quelle che Anahid Kassabian ha definito *affiliating identifications*: «They operate quite differently from composed scores. These ties depend on histories forged outside the film scene, and they allow for a fair bit of mobility between it»⁸. In questa prospettiva le dimensioni culturale e strutturale non operano disgiuntamente, bensì si rafforzano. Da parte di registi e montatori, sottolineare con la sincronizzazione stretta la relazione tra passaggi sonori e visivi o la presenza di una logica di tipo musicale dietro all'organizzazione delle immagini è, infatti, il segno che le canzoni stanno «not simply exciting the audience but informing them that a highly distinctive film is to follow»⁹. Dalle canzoni e dal trattamento cui esse vengono sottoposte nel momento della loro integrazione in un complesso audiovisivo, quindi, passano anche le forme di distinzione così fondamentali per realizzare compiutamente il riferimento ai generi e alle culture della *popular music*.

Le canzoni, d'altronde, possono essere il segno della presenza della Storia nell'universo narrativo del film. Sotto tale profilo la nascita delle culture *hip hop* negli anni Ottanta partecipa a un orizzonte del tutto particolare. Forse anche in ragione della sempre maggiore disponibilità di musica del passato resa possibile dalle operazioni di recupero e ristampa del catalogo conseguenti la diffusione del CD, nella critica musicale del tempo inizia a diffondersi la constatazione di una diminuzione drastica e inedita del tasso di novità in tutto lo scenario della *popular music*. Il discorso circolante a livello mediatico su queste musiche comincia a vedere la riproposizione periodica della retorica di una stabilità a livello stilistico pervasa da quello che Mark Fisher ha definito «a crushing sense of finitude and exhaustion»¹⁰. Indipendentemente dal fatto che ciò rappresenti o meno un dato dimostrabile a livello storiografico, agli anni Ottanta si può far risalire l'origine di quella che recentemente è stata definita da Jean Hogarty la pulsione verso una *retro culture* dell'attuale *popular music*, «a structure of feeling – the “hauntological” structure of feeling to be exact – which is defined by a paradoxical harking back to a more futuristic act»¹¹. Al contrario della critica, le pratiche dell'*hip hop* portano in positivo il passato, rendendolo un dato caratterizzante delle proprie modalità compositive: le basi strumentali sono spesso largamente basate su materiali discografici preesistenti, si recuperano il vinile e il giradischi come strumenti e supporti di riproduzione già retrò per farli diventare strumenti di nuova produzione, e la stessa conoscenza del repertorio del passato e il possesso di un'ampia collezione di dischi sono segno di distinzione per DJ e *producer*.

Le pratiche di selezione della colonna sonora che prenderò in esame nelle pagine seguenti testimoniano, infine, una fase tecnologica antecedente il passaggio al digitale. Proprio il passaggio al digitale determinerà un ennesimo cambiamento nelle caratteristiche generali della realizzazione di *compilation soundtrack*. Julie Hubbert ha indicato le caratteristiche di tale transizione nel ricorso a un

⁸ Kassabian, 2001: 3.

⁹ Donnelly, 2015: pos. 3137. Tra i tentativi di proporre un approccio sistematico e pluridisciplinare a diversi esempi di uso della canzone nel cinema, cfr. anche Lannin; Caley, 2005.

¹⁰ Cfr. Fisher, 2014: 8. Per definire questo fenomeno l'autore del volume riprende da “Bifo” Berardi (2011: 18-19) l'espressione «the slow cancellation of the future».

¹¹ Hogarty, 2017: 80.

numero di brani sempre maggiore e una crescente eterogeneità a livello stilistico¹². Nei casi che vedremo la varietà non è un valore necessariamente caratterizzante il progetto audiovisivo. È un tratto presente con l'obiettivo di documentare la strutturazione interna di un genere e di una comunità particolare, quella dell'*hip hop* italiano, e creare consenso intorno alla sua esistenza e cristallizzazione. D'altro canto, la maggiore omogeneità rimanda ancora a un tipo di produzione della musica il cui referente ideale, a livello discografico, rimane il prodotto fisico del disco¹³.

II. TIPOLOGIE DISCOGRAFICHE E AUDIOVISIVE IN TRANSITO: DAL MIXTAPE ALLA COLONNA SONORA, DAL VIDEOCLIP AL FILM

Il passaggio successivo sarà quello di connettere le tecniche identificative dell'*hip hop* come genere musicale alle caratteristiche delle colonne sonore dei film presi in esame. Ho già anticipato la centralità del riferimento al *mixtape* e alle tecniche performative dell'*hip hop* in questo quadro, prime fra tutte quelle che ruotano intorno al *turntablism* come modalità di manipolazione della riproduzione del vinile sul giradischi:

[A]s scratching renders its source material into noise, it simultaneously transmogrifies it into a wholly new form of music. Turntablism denies technological determinism by proving that a machine designed for the passive reception of music may be harnessed to create a flourishing new class of performers. Using turntables, misers, and lightning-fast hands, turntablists reorganize and recontextualize fragments of recorded sound and, in a kind of musical husbandry, breed rich new meaning from their juxtaposition.¹⁴

I frammenti musicali ripresi ed elaborati in tempo reale assumono nuove valenze e significati in virtù dell'inserimento in un nuovo contesto performativo o discografico, potenziano la loro capacità di evocare connessioni attraverso la giustapposizione e ridisegnano i confini tra suono musicale e rumore. Sono questi i meccanismi che torneranno in gioco nelle analisi successive, delineando i confini e gli orizzonti del cinema *hip hop* italiano e delle sue colonne sonore nel momento della cristallizzazione del linguaggio musicale da cui esso trae ispirazione. Le prassi di ascolto e consumo musicale introdotte dalla diffusione di questi generi possono essere ricondotte in primo luogo alla loro natura "partecipativa", in cui l'ascolto si trasforma sempre più semplicemente in un'azione diretta a personalizzare la fruizione stessa¹⁵.

Nell'ambito della cinematografia, inoltre, l'uso del rap chiama in causa istanze potenzialmente sovversive delle più consuete convenzioni riguardo la gerarchia e le relazioni tra diversi media (a partire dalla relazione interna tra musica e parola, fino alla considerazione della relazione tra prodotto filmico e discografico). Ciò accade, ad esempio, nella definizione di una figura autoriale come quella di Spike

¹² Cfr. Hubbert, 2014: 307-310.

¹³ A proposito dell'inseparabilità tra tecnologie e pratiche sociali, si fa riferimento in particolare a Taylor, 2001: 3-8.

¹⁴ Katz, 2010: 145.

¹⁵ Théberge, 1997: 252.

Lee quale professionista che opera a cavallo tra forme di espressione audiovisiva apparentemente lontane, come il videoclip e il lungometraggio¹⁶. Il riferimento a Lee è anche rilevante in rapporto alla modalità di inclusione di nuovi pezzi rap scritti esplicitamente per la colonna sonora di un film (come nel caso di *Fight the Power* dei Public Enemy), che entrano nella circolazione del mercato musicale e audiovisivo nello stesso momento¹⁷. Vedremo che qualcosa di simile succede anche nelle colonne sonore di *Torino Boys* (1997) e *Zora la Vampira* (2000), così come ne *Il segreto del giaguaro* (2000) di Antonello Fassari¹⁸. In maniera simile a quanto già tentato da Maurizio Corbella nell'ambito della EDM¹⁹, nella presentazione dei casi di studio che seguiranno andrò a concentrarmi sulla trasposizione in forma audiovisiva di una serie di dispositivi tecnici tipici delle pratiche musicali *hip hop*. Sotto tale profilo l'idea di *mixtape*, in quanto selezione di brani diversi e scelta di una specifica modalità tecnica per la loro unione in una compilation, assume una pregnanza inedita, perlomeno per l'ambiente italiano del tempo. Come già si è sottolineato con il riferimento a Spike Lee, una tipologia di prodotto audiovisivo che interagisce con la narrazione filmica nelle pellicole esaminate nelle prossime pagine è il videoclip; con quest'ultimo la *compilation soundtrack* spesso entra in relazione quale veicolo promozionale tanto del film quanto della colonna sonora come prodotto discografico. L'inserzione di "MTV moments" è una prassi che si afferma rapidamente nel corso degli anni Ottanta e Novanta nel linguaggio dei registi soprattutto americani, tanto da diventare rapidamente anche un segno convenzionale e piuttosto trito di convergenza tra generi audiovisivi²⁰. Se la condizione di "isolamento temporale" del protagonista del videoclip collide con quella dei personaggi di un film «who have a history and a future, desires and intentions»²¹, la coesistenza tra i due regimi di narrazione crea un oggetto ibrido in grado di dare origine a spazi liminali all'interno della narrazione filmica. Una tale situazione chiama in causa lo spettatore proprio perché gli richiede di passare dalla fruizione della drammatizzazione della performance "senza storia" del videoclip all'immersione nella diegesi del film. È questa una condizione che

¹⁶ Si vedano a questo proposito le considerazioni analitiche su *Do the Right Thing (Fa' la cosa giusta)*, 1989) in Johnson, 1993-1994 e l'ulteriore discussione della figura di Spike Lee in Ashby, 2013: 13-14.

¹⁷ Cfr. Nicholls, 2011: 53-60.

¹⁸ Dell'ultimo titolo non mi occuperò, perché periferico rispetto all'interesse principale di questo articolo, visto che presenta una colonna sonora in cui è presente solamente una manciata di brani preesistenti. Lo cito in questa occasione, però, in quanto legato a un'operazione discografica specifica (la pubblicazione di un singolo di Piotta dallo stesso titolo). Inoltre, il film vede quali protagonisti una serie di personaggi del circuito *hip hop* romano del periodo di cui ci stiamo interessando. Per ragioni analoghe ho deciso anche di non considerare in questo quadro *Sud* (1993) di Gabriele Salvatores, per la maggiore eterogeneità stilistica, *Fame Chimica* (2003) di Paolo Vari e Antonio Bocola, che dell'*hip hop* riprende lo stile visivo più che il dato specificamente musicale, e *Senza filtro* (2001) di Mimmo Raimondi. I tre titoli sono discussi da Luca Gricinella (2013: 91-107), che mostra come – per ragioni diverse – si tratti di esempi con un carattere proprio e distinto rispetto a quelli discussi in questo articolo; inoltre in essi non si ritrovano gli stessi isomorfismi tra tecniche musicali e audiovisive che ne rendono possibile la discussione entro un quadro strutturale e stilistico particolarmente coeso.

¹⁹ Corbella, 2014.

²⁰ Cfr. Hubbert, 2014: 307. Cfr. a questo proposito le parole di Quentin Tarantino richiamate nell'articolo.

²¹ Vernallis, 2004: 62.

possiamo veder sopravvivere e fiorire nelle forme di influenza reciproca tra le prassi della comunicazione odierna, ad esempio tra il videoclip e il nuovo cinema digitale: nel decennio successivo si assiste a transizioni spesso senza soluzione di continuità da un regime narrativo all'altro, caratteristica sempre più pervasiva e diffusa dei prodotti odierni²².

III. CINEMA E HIP HOP ITALIANO: LA DEFINIZIONE DI SCENA E GENERE ATTRAVERSO LE PRATICHE MEDIALI

Il parallelismo tra diverse industrie mediali alla base di questo saggio non esplora dinamiche solamente italiane, ma riguarda un passaggio nella storia della fruizione e degli stili della *popular culture* che si ritrova anche negli Stati Uniti, se spostiamo indietro di qualche anno il riferimento cronologico. Quella che Craig Watkins ha definito la "generazione *hip hop*" di registi (il cui esponente più rappresentativo è sicuramente Spike Lee negli Stati Uniti, mentre in Italia lo sono i fratelli Antonio e Marco Manetti) si è trovata, infatti, di fronte a un passaggio simile a quello riscontrabile in ambito italiano per quanto riguarda il cambiamento delle modalità di produzione e distribuzione:

Like their contemporaries in the production of rap music, black filmmakers attempt to exercise similar modes of agency and interventions in the intensely mobile world of information technology. Whereas the producers of rap attempt to manipulate the new technologies and distribution system that govern popular music production, filmmakers, in like fashion, attempt to manipulate the new technologies and distribution system that govern popular film production.²³

Ne risulta che il rapporto con le tecnologie e i modi di produzione associati a uno specifico genere musicale rappresentano un terreno di negoziazione sociale per le pratiche culturali e le rispettive intersezioni. Allo stesso tempo, la relazione tra tecnologie di produzione e fruizione diventa spunto per immaginare in che modo rendere uno specifico prodotto attraente per il proprio pubblico di riferimento. Una delle tesi essenziali di Tricia Rose, tra le più lucide studiose della cultura *hip hop* statunitense, ha evidenziato come tutto il complesso delle manifestazioni culturali intorno a queste pratiche possa essere interpretato a partire da dinamiche comuni di organizzazione dei materiali e della performance. Attraverso il riferimento alle parole-chiave *flow*, *layering* e *ruptures in line*, si può procedere a interpretare le dinamiche della cultura *hip hop* nel suo complesso, a partire proprio da concetti che hanno nella musica e nelle sue modalità di produzione la loro origine comune²⁴. Le relazioni di tipo intermediale nel caso dell'*hip hop* assumono quindi una rilevanza ancora maggiore, permettendo di presentare i casi di studio attraverso la lente delle convergenze tra cinematografia e discografia.

²² Cfr. Vernallis, 2013.

²³ Watkins, 1998: 74. Per una recente panoramica su cinema e *hip hop* che contempla anche la situazione italiana, si veda Gricinella, 2013.

²⁴ Cfr. Rose, 1994: 38-41.

IV. TORINO BOYS (1997)

Presentato durante la XV edizione del Festival del Cinema Giovani di Torino, *Torino Boys* è il primo lungometraggio di Antonio e Marco Manetti. Prodotto per la RAI da Film Albatros, il film fa parte della serie *Un altro paese nei miei occhi*, che comprende altri quattro titoli pensati come un ritratto della vita dei migranti in Italia nel passaggio tra i due millenni²⁵. Con un approccio ibrido, tra il documentaristico e il narrativo, il film impiega attori non professionisti appartenenti alla comunità nigeriana torinese e ne segue le storie nel corso di una giornata nella città di Roma. L'obiettivo è quello di proporre allo spettatore uno spaccato della vita di questa comunità in una società diversa da quella di origine²⁶. La scelta della colonna sonora, secondo quanto dichiarato dallo stesso Marco Manetti, è conseguenza di una conoscenza diretta degli ascolti dei protagonisti del film:

Noi non abbiamo parlato di come la comunità nigeriana viene accolta dagli italiani o del rapporto difficile di integrazione con l'Italia (anche se la parola integrazione non mi convince). Frequentavamo davvero questa comunità, anche gli attori del film erano nostri amici, e volevamo raccontare la loro vita proprio come persone che vivono in mezzo a noi. Che poi questi ragazzi ascoltassero l'*hip hop* come fosse la musica più *mainstream* che ci fosse, è parte della realtà che vedevamo, ma ci tengo a separare i due ambiti: immigrazione e *hip hop* sono temi che possono avere dei legami ma diversi.²⁷

La selezione dei brani è curata da Neffa, che per il film sceglie una serie di tracce edite e inedite appartenenti alla scena contemporanea del rap italiano, all'epoca nel pieno della sua prima esplosione di vitalità. La *tracklist* rappresenta tutti i principali centri italiani del genere e le loro salde connessioni in un circuito già coeso e ramificato a livello nazionale: Torino (Neffa, Africa Unite, Lyricalz), l'area milanese e più in generale lombarda (La Pina, Sottotono, Otierre), Roma (Flaminio Maphia, Piotta, Colle der Fomento), Bologna (Dre Love, Sean, Kaos One, Sangue Misto). La natura antologica del *mixtape* si ritrova nella filosofia alla base della selezione dei brani della colonna sonora, che puntano a dare rappresentanza alla pluralità di declinazioni che la scena *hip hop* assume nelle diverse aree geografiche. La pubblicazione discografica della colonna sonora, nella forma di *soundtrack album*, allo stesso tempo si distanzia dal *mixtape* perché manca del tutto l'elemento del missaggio, dell'assenza di soluzione di continuità tra un brano e l'altro che è caratteristica distintiva di quest'ultimo formato, in quanto pensato per l'accompagnamento del ballo o dei party. Inoltre, va precisato che di vera e propria selezione – nel senso di scelta di materiali preesistenti – si può parlare solo in maniera limitata in questo film. La posizione autoriale di Neffa è di assoluta rilevanza perché, in quanto punto di riferimento per l'ambiente dell'*hip hop* italiano del momento, egli può proporsi come produttore di pezzi inediti, consentendo agli MC e a gruppi meno noti di beneficiare della popolarità dei nomi più conosciuti. Scorrendo le informazioni riportate nelle note di copertina, Neffa è accreditato come produttore in otto tracce su

²⁵ Gli altri tre sono *L'albero dei destini sospesi* (1997) di Rachid Benhadj, *Di cielo in cielo* (1997) di Roberto Giannarelli e *L'appartamento* (1997) di Francesca Pirani.

²⁶ Cfr. Parati, 2013: 116-117.

²⁷ Gricinella, 2013: 108.

quattordici, mentre gli unici due brani precedenti la colonna sonora sono *Muovi degli Africa Unite* (da *Il gioco*, 1997) e *Solo hardcore* dei Colle der Fomento (da *Odio Pieno*, 1996).

Nella sintassi audiovisiva del film le tracce sono usate in modo da sottolineare innanzitutto la trama dei rapporti intertestuali tra parola, immagine e racconto. Ciò evidenzia la natura fondamentalmente vococentrica del rap come genere musicale, in contrappunto con la disposizione – tendenzialmente vococentrica anch'essa – della costruzione sonora del film²⁸. È il livello della voce cantata a fornire un interpretante e un sottotesto all'immagine, al racconto e ai dialoghi; la selezione dei brani non è un modo solamente per ambientare il film all'interno di un contesto temporale e geografico, ma anche per inserire nel racconto filmico una "voce" in costante dialogo con le altre componenti mediali. Questo tipo di strategia viene impiegata, forse in modo un po' didascalico, ma di grande efficacia comunicativa, in un film che non presenta una trama lineare. Nelle prime sequenze, ad esempio, *Muovi degli Africa Unite* contraddistingue le scene a casa delle ragazze nigeriane a Roma, *La vita che vivo* dei Sottotono il cameratismo tutto maschile dei "Torino boys" in viaggio in autostrada, *So Far Away* di Dre Love è associata alla Nigeria e al viaggio della giovane Ifueko verso l'Italia. Un simile uso dialogico del rapporto tra canzone e immagine si ripropone, poi, nella scena in cui Eby (Paul Anthony Anderson) e Nike (Juliet Omoniji) dialogano sulla possibilità di costruirsi una felicità in Italia. Sebbene il ragazzo venga mantenuto economicamente da un'altra donna (la gelosissima "Torino girl" Faith, interpretata da Jennifer Bola Akinemi), il loro desiderio è quello di sfruttare al meglio la situazione e mantenere un rapporto sincero e autentico. A contrappuntare il dialogo è la canzone *Amici mai* di Antonello Venditti, di cui è importante in primo luogo il tono, il carattere generale (funziona qui in quanto rappresentante del genere "canzone sentimentale"). In secondo luogo, è anche di tutto rilievo il contenuto del testo verbale della canzone, in cui viene descritto il "classico" triangolo amoroso io-lei-l'altro/a, con tutte le sue possibili ambiguità. La canzone, e in particolare il testo verbale portato allo spettatore dalla voce acusmatica del cantante, si propone come approfondimento del portato emotivo della scena, fissandone il *mood* e rendendo palese la presenza di punti di vista differenziati, a dispetto della maggiore linearità che il solo racconto visivo proporrebbe se considerato di per sé²⁹.

²⁸ Buhler, 2018: 139-145.

²⁹ Un altro caso del genere, che non commento per ragioni di spazio, è rappresentato dal finale del film: sulle note di *Nella luce delle 6:00* dei Sangue Misto si assiste all'incontro – mancato ma sfiorato – tra i "Torino boys" e il calciatore nigeriano Viktor Ikpeba. È la canzone con il suo testo («Non c'è storia come stare con i miei / Con le tipe più il DJ / Sopra il beat chico hey / E ritrovarsi dopo un'altra storia / Nella luce delle sei») a chiudere il film con un finale rassicurante nei confronti della "tenuta" del gruppo di amici, nonostante il sostanziale fallimento della trasferta romana, perlomeno se confrontato con i progetti iniziali di ciascuno (assistere alla partita, farsi riconoscere dal vecchio compagno di scuola Ikpeba, passare la notte con Nike, e così via).

V. SEMIAUTOMATICO (1999)

L'interazione tra colonna audio e colonna video, in questo caso dimostrata dall'impiego di pratiche di manipolazione tipiche del *Djing*, si può osservare in una breve sequenza di *Semiautomatico*³⁰. Nel corso di un litigio tra Karim (Michael Calandra) e Maestro (GMax) si apre un *flashback* che presenta allo spettatore un episodio in cui il Cuoco (nominato nei titoli di coda del film solo come "Angelo") aveva difeso il primo da un'aggressione. In questa breve sequenza, la colonna sonora è interamente occupata dai primi secondi di *Viva o morta* di Malaisa; nella parte strumentale l'introduzione dei colpi di cassa corrisponde ad alcune discontinuità nella ripresa del primo piano dell'attore che ruota il collo da sinistra verso destra, guardando lo spettatore. Con l'ingresso della voce l'inquadratura si sposta, come a seguire lo sguardo dell'attore, su Karim che discute violentemente con altri ragazzi (mentre la cantante ripete il titolo della canzone enfatizzando la rilevanza decisiva del ricordo al quale stiamo assistendo). A questo punto, ancora una volta con un uso del montaggio che interrompe l'azione con diversi tagli e discontinuità, vediamo il Cuoco dividere i ragazzi, venendo in soccorso dell'amico. La traccia musicale qui è continua, mentre è il flusso delle immagini a subire variazioni nel suo scorrimento temporale, come a sottolineare il portato emotivo del ricordo. Riportato l'amico alla ragione, la scena ritorna nel presente della narrazione, cogliendo Karim e Maestro mentre risalgono sul triciclo Ape che hanno rubato all'inizio del film. I due quindi ripartono sulle prime note della traccia che dà il titolo al mediometraggio, *Semiautomatico* di Chef Rago *feat.* Brusco. Poco dopo, li si vede fermi a un semaforo accanto a un "pariolino" su una macchina lussuosa, che rivolge al ragazzo nero una pesante battuta razzista; a questo punto è la musica a interrompersi e lo schermo a oscurarsi mentre viene portato in primo piano all'ascolto il suono del percussore di una pistola portato in posizione di fuoco. L'immagine e la canzone riprendono, dopo questa brevissima interruzione, sulla ripresa frontale della macchina di lusso, che poco dopo vedremo guidata dai due giovani. La discontinuità dell'immagine e della musica, insieme al testo del ritornello della canzone (*Semiautomatico semino panico...*) danno corpo a un'ellisse narrativa a livello audiovisivo che basa il suo effetto proprio sulla sincronizzazione tra flussi mediali diversi; questi ultimi vengono missati per ottenere un risultato complessivo della massima efficacia. Anche in questo caso la colonna sonora è una compilation con una precisa responsabilità autoriale dichiarata nei titoli di coda (Little Tony Negri), che interviene nella produzione del film a proporre un'immagine della scena nazionale dell'*hip hop* attraverso la selezione dei brani.

VI. ZORA LA VAMPIRA (2000)

Con *Zora la vampira* i diversi elementi che ho delineato nelle pagine precedenti giungono a una sintesi ulteriore, che porta la commistione tra linguaggi e forme di comunicazione musicale e visiva a modalità di integrazione ancora più rilevanti. Il progetto complessivo che conduce alla realizzazione del film, infatti, segnala una volontà ancora più netta di realizzare un prodotto alla confluenza tra diverse forme mediali, unite attraverso il filtro della cultura *hip hop*, intesa

³⁰ L'edizione più recentemente distribuita del mediometraggio, in VHS, è stata pubblicata da Arcana in allegato a Patané Garsia (2002).

sia come rinvio alle tipiche tecniche di manipolazione audio e video, sia come allusione alle tipologie di comunicazione audiovisiva. Tale desiderio si può rilevare anzitutto nelle particolari modalità di realizzazione e uso della colonna sonora. In primo luogo, *Zora la vampira* vede la collaborazione di due personalità di primo piano nella scena *hip hop* del periodo: DJ Squarta (componente del gruppo Cor Veleno), per quanto riguarda la selezione delle musiche, e DJ Gruff, per la realizzazione degli *scratch*. Come nei casi già presentati, la presenza di brani di vari MC e progetti musicali accredita l'immagine di una scena che viene costruita a partire da uno specifico punto di vista autoriale, ma anche da una marca sonora ben delineata nelle sei tracce (su venti in totale) prodotte o registrate dal *producer* e *turntablist* romano per il film. Si tratta del maggior numero di brani riconducibili a una stessa matrice produttiva, che fornisce alla colonna sonora un'identità precisa, mentre nella restante parte della colonna sonora sembra dominare una disposizione più antologica. I soli nomi ricorrenti nella *tracklist*, infatti, sono quelli di Fish (all'epoca nei Sottotono con Tormento, che nel film interpreta la parte del *rapper* "commerciale" Cianuro) e di Little Tony Negri, che firmano rispettivamente la produzione di tre e due brani. Un elemento nuovo rispetto agli esempi precedenti è la realizzazione di tracce che hanno una destinazione prima di tutto cinematografica, parte della trama del film. I tre brani a nome Profondo Rosso (*Tabula rasa*, *Distruzione*, *Zora*) costituiscono il repertorio del gruppo formato dai due amici protagonisti del film, Lama e Zombi (GMax e Chef Ragoo); hanno quindi una vita che si esaurisce all'interno della trama e della colonna sonora di *Zora la vampira*. A parte questa novità, la logica dietro l'interazione tra i brani della colonna sonora e le immagini segue le linee fondamentali già tracciate nel caso di *Torino Boys* e *Semiautomatico*, con la stessa vocazione a usare la parola della canzone come interpretante "terzo" tra la musica e la dimensione del racconto. Un esempio per tutti è la sovrapposizione della traccia di Frankie Hi-NRG, *Il sonno della ragione*, con la sequenza in cui, con montaggio alternato, si assiste al convergere verso la villa di Dracula nel napoletano della "squadra anti-mostro" del commissario Lombardi, dei ragazzi del centro sociale all'inseguimento di Zora e dei vampiri al servizio del Principe delle tenebre.

Il secondo segno dell'ibridazione tra linguaggi sonori e visivi all'interno di *Zora la vampira* si avverte nella qualità di tutte le musiche non preesistenti che vanno a costituire la componente della colonna sonora riconducibile al ruolo di "musica per film" nel senso più convenzionale del termine. La peculiarità di questo film è l'affidare tale ruolo a una serie di interventi musicali completamente basati sugli *scratch* di DJ Gruff, che lavora in perfetta armonia con le immagini per riprodurre attraverso le tecniche del *turntablism* le strutture musicali sincronizzate e adatte al racconto per immagini. Una tecnica performativa caratteristica del genere di riferimento, quindi, viene adattata al nuovo complesso mediale per riuscire a sostituirsi a una delle componenti costitutive del prodotto filmico, finendo così per caratterizzare l'intera colonna sonora come prodotto delle dinamiche produttive e performative del rap. Nella sequenza in cui Dracula insegue e cattura una ragazza nera, che ucciderà succhiandone il sangue alla fine della scena, il ruolo dello *scratching* è proprio quello di farsi esclusivo effetto sonoro. In questa sequenza, infatti, esso maschera completamente la componente musicale della fonte all'origine dell'atto performativo (la traccia sul vinile), per diventare materiale sonoro a disposizione del DJ che interagisce con quanto

si vede sullo schermo. Il virtuosismo di DJ Gruff sul giradischi si esprime nella creazione di un commento musicale per le immagini perfettamente aderente all'atmosfera tensiva della sequenza, facendo emergere il *beat* per brevi attimi, in corrispondenza dei momenti in cui la ragazza scappa, spaventata dalle apparizioni del vampiro. All'inizio del secondo tra questi momenti si può altresì apprezzare un gioco contrappuntistico finissimo a livello di montaggio tra gesti di apertura del suono (ottenuti attraverso l'improvvisa accelerazione del movimento della puntina nel solco del disco) e un montaggio tra primi piani a diversi livelli di distanza dalla camera del volto di Dracula. In questo modo vengono sottolineate ancora con maggior forza, tramite l'interazione tra componente video e audio, le qualità soprannaturali del mostro. Nel complesso la sequenza ben sintetizza il ruolo dello *scratch* e di DJ Gruff in questo film, che si pone come un esempio pressoché unico di sperimentazione tra la convergenza di pratiche peculiari di un genere musicale con il linguaggio audiovisivo, fino all'uso esclusivo nella colonna sonora di una pratica musicale del tutto peculiare e specifica del genere di riferimento.

Non si può chiudere la descrizione delle caratteristiche più tipiche di *Zora la vampira* senza menzionare l'influenza del linguaggio del videoclip, genere audiovisivo già frequentato dai due registi negli anni precedenti la realizzazione del film, rispetto alla quale essi stessi dichiarano un richiamo consapevole:

A volte, non è detto che debba essere la musica ad accompagnare le immagini ma sono le immagini che possono accompagnare la musica. E questa è una tecnica del videoclip, perché nel videoclip tu parti da una canzone già composta e ci monti sopra. Noi abbiamo cercato a volte, in questo film, di avere alcune musiche prima e di lavorare a livello di montaggio ma anche a volte a livello di ripresa con le musiche già pronte. Questa è una nuova tecnica che noi abbiamo usato un pochino in *Zora*.³¹

Subito dopo la scena iniziale del film, i titoli di testa di *Zora la vampira* iniziano accompagnati da un *pattern* di percussioni e *scratch* sul quale si sente una voce di donna che (con regolarità non metronomica, ma sempre intorno al primo *beat* di un ciclo di due battute da 4/4) chiama il nome "Massimo". Insieme al cambiamento di scena che porta il racconto nei quartieri popolari di Ostia, come ci spiega la didascalia (*fig. 1*), viene aggiunto il *beat* della canzone *Tabula rasa* dei Profondo Rosso, che si propone qui con la funzione di vera e propria *theme song* dell'intero film; anche se non verrà più riproposta in maniera integrale, il campione di chitarra *wah-wah* con il quale viene arricchito lo strato percussivo sarà il vero e proprio motivo conduttore dell'intera colonna sonora. È questa una sequenza interamente informata da una logica di tipo audiovisivo, in cui gli elementi fondamentali con cui la canzone si presenta su disco sono riconfigurati per adattarsi alla struttura del racconto per immagini. Sulla base del pezzo si innestano prima il dialogo tra la mamma di Zombi/Massimo (che scopriamo essere la fonte delle grida dopo un piano sequenza che porta alla sua finestra del secondo piano, alla quale è affacciata) e una signora al primo piano che si offre di mandarlo a cercare. Successivamente la canzone offre il collante per la ripresa di una serie di scene che ritraggono la vita del quartiere. Nei momenti

³¹ Marco Manetti, trascrizione dall'intervista nella sezione *making of* del DVD *Zora la vampira*.

Fig. 1 –
Fotogramma tratto da
“Zora la vampira” (2000)
di Marco e Antonio
Manetti: titoli di testa.



Fig. 2 –
Fotogramma tratto da
“Zora la vampira” (2000)
di Marco e Antonio
Manetti: titoli di testa,
inizio della strofa rap.



in cui si inseriscono delle parti dialogate la base interagisce con il racconto audiovisivo togliendo il *beat* e lasciando spazio agli scambi parlati tra i personaggi, con la sola linea di basso a dare continuità alla base musicale. La logica musicale di tutta questa prima parte della sequenza viene ulteriormente sottolineata da un secondo “strato” di ripetizione di un elemento vocale, quando un secondo ragazzo in bicicletta si mette a cercare Zombi urlando il suo soprannome, sovrapponendosi alle urla cadenzate della madre. La camera stringe su Zombi e Lama nel momento in cui il primo inizia a cantare (fig. 2). In questo momento entriamo nel regime audiovisivo del videoclip: guardando fisso in camera, il *rapper* declama la prima strofa della canzone mentre cammina per entrare prima nel portone e poi nell’appartamento che condivide con la madre. La canzone si interrompe bruscamente nel momento in cui il protagonista risponde al telefono per parlare con l’amico Cianuro (fig. 3).

Fig. 3 –
Fotogramma tratto da
“Zora la vampira” (2000)
di Marco e Antonio
Manetti: titoli di testa,
la telefonata con Cianuro.



Fig. 4 –
Fotogramma tratto da
“Zora la vampira” (2000)
di Marco e Antonio
Manetti: la “jam” al
Circolo degli Artisti.



Il *groove* riprende dopo la telefonata e il dialogo con la madre di Zombi, con la transizione tra le due strofe in cui si sentono dei bambini cantare una lallazione sul cambio di scena che porta alla *jam session* al Circolo degli Artisti di Roma in corrispondenza con l’inizio del ritornello della canzone (fig. 4), per concludersi sulla fine della seconda strofa cantata da Lama. La modularità degli elementi della canzone entra in una relazione dialogica con il racconto per immagini, in alcuni momenti dettandone il ritmo e la logica prevalente – come nella prima parte della sequenza, in cui la permeabilità tra elementi diegetici ed extra-diegetici è costantemente messa in questione –, in altri momenti adattandosi alle necessità della presentazione visiva dell’ambientazione del film – con l’allungamento dell’introduzione strumentale rispetto alla versione della canzone su disco e la sovrapposizione dei dialoghi –, in altre occasioni ancora ponendosi come parte del racconto – nell’ultima parte della sequenza ambientata sul pal-

co del Circolo degli Artisti. Ecco che la convergenza tra le esigenze della musica e quelle dell'immagine confluisce in una sintassi continuamente modulata, in cui l'importanza relativa delle varie componenti sottolinea la presenza di un continuo fluire tra regimi espressivi di taglio e respiro differente. L'importante non è qui la coerenza nell'uso degli elementi, bensì la loro composizione in una successione senza soluzione di continuità, capace di sedurre lo spettatore in virtù della sua coesione sul piano formale.

VII. CONCLUSIONI: MIXTAPE E COLONNA SONORA NEL CINEMA HIP HOP ITALIANO DEI PRIMI ANNI DUEMILA

Ho cercato di dimostrare, attraverso la lettura di tre film caratterizzati dalla presenza del rap nella colonna sonora, come una serie di dettagli riconducibili al concetto di *mixtape* e, più in generale, agli elementi distintivi delle pratiche musicali delle culture *hip hop* possano essere rintracciati nelle modalità di realizzazione di alcuni film in cui la caratterizzazione musicale risulta fondante. In primo luogo, ciò avviene tramite l'allusione alla particolare vicenda storica di queste musiche, per le quali la circolazione attraverso «party tape» (o «public mixtape») antologici, che servivano tanto a rivendicare la presenza di figure centrali nel genere quanto a costruire una scena attraverso la selezione di tracce esemplari, è fondativa³². In questo senso possiamo dire che la rappresentazione della scena *hip hop* italiana – evocata in forma aurale in *Torino Boys* e presentata anche visivamente in *Zora la vampira* e *Semiautomatico* – esprime l'appartenenza a un preciso contesto cronologico e culturale «defined by the sharing of social and cultural spaces, practices, and media. Cultural scenes, we might suggest, are the spaces in which this “sharing” takes place, but generational sensibilities are revealed in the ways in which these scenes are represented»³³. Come nei film di Quentin Tarantino, l'uso della musica invita lo spettatore a godere delle tracce in sé, in quanto repertorio riferito a uno specifico contesto; il loro compito è quello di legare indissolubilmente il racconto filmico alla molteplicità delle narrazioni possibili all'interno del campo culturale di riferimento³⁴. Uno dei motivi di interesse del caso italiano, anzi di questi primi (unici) e fondativi casi, è il fatto che il cinema partecipa a una strategia più ampia di affermazione di un linguaggio stilistico che già alla sua origine è pensato per tradurre su varie arti (le cosiddette “discipline”: *MCing*, *DJing*, *breakdance*, graffiti) alcune coordinate distintive e costanti: il riuso di materiali, simboli, movenze preesistenti quale prassi creativa fondamentale; l'importanza della comunità dei pari come ambiente di riferimento privilegiato; il legame con il proprio ambiente sociale e geografico di provenienza quale punto di origine per la propria ispirazione. È vero, però, che negli Stati Uniti l'*hip hop* arriva al grande schermo in contemporanea con l'emergere del fenomeno del *gangsta rap*, in un momento in cui si comincia

³² Mitchell, 2007: 11-12.

³³ Soldani, 2016: 84.

³⁴ Un caso del genere di funzionamento della *compilation soundtrack* (in quel caso composta interamente da pezzi di caratterizzazione cinematografica) è discusso a proposito di *Inglourious Basterds* (*Bastardi senza gloria*, 2009) da Miguel Mera (2013: 441-445) sulla scorta di Lisa Coulthard (2009).

a delineare una cura specifica dell'immagine dei suoi *performer* in conseguenza dell'allargamento del pubblico del genere alla componente bianca del mercato giovanile³⁵. Per una ragione simile gli esempi di *Rapsploitation* recentemente ripercorsi da un saggio di Geoff Harkness tendono alla standardizzazione e allo sfruttamento di personaggi stereotipati e monodimensionali nella loro caratterizzazione³⁶. Se, quindi, nel contesto statunitense si cercava – e si cerca talvolta ancora, per ragioni commerciali – un pubblico il più possibile ampio e trasversale, in Italia la contemporaneità tra il successo del genere musicale e gli esempi cinematografici presi in esame nelle pagine precedenti suggerisce una vicinanza non tanto con il *mainstream* quanto con la produzione di nicchia, indirizzata a una rete di relazioni più ristretta ma anche più coesa. Perlomeno nel caso dei Manetti Bros. la presenza fondante dell'*hip hop* sembra qualificare l'audiovisivo come possibile “quinta disciplina” dell'*hip hop*, con esiti del tutto autonomi e originali rispetto ai modelli d'oltreoceano. Quest'ultimo elemento emerge in maniera particolarmente spiccata nel confronto con casi più recenti di tematizzazione dell'*hip hop* nel cinema italiano, in un esempio come *Zeta - Una storia hip-hop* (2016) di Cosimo Alemà. Uscito nell'attuale clima di ritorno in auge dell'*hip hop* e dei generi legati a tale matrice stilistica come la *trap*, quest'ultimo titolo presenta una narrazione simil-biografica legata a modelli narrativi standardizzati e un uso della componente sonora (incluso il riuso di musica preesistente) per nulla influenzato dai precedenti ripercorsi in queste pagine.

Sulle ragioni di tale originalità si può solamente speculare, ma sembra plausibile ipotizzare che possa essere conseguente alle particolari condizioni storico-culturali in cui l'*hip hop* italiano si sviluppa, quali ad esempio la vicinanza con la cultura punk e antagonista dei centri sociali, la scarsità di contatti con le scene internazionali che costringeva a inventare soluzioni artigianali per raggiungere risultati simili dal punto di vista stilistico, la necessità per la scena locale di cercare un'affermazione oltre la sfera del pubblico ristretto del genere per assicurarsi la sostenibilità economica in un mercato dalle dimensioni limitate. Va anche sottolineato da questo punto di vista un diverso peso della componente etnica. Laddove negli Stati Uniti la cultura *hip hop* si sviluppa in continuità con le vicende socio-politiche della comunità nera, in Italia tale elemento viene a mancare e si traduce in una vaga assimilazione con le classi della piccola borghesia popolare, ma senza allinearsi mai completamente a un'interpretazione di classe del genere nel suo complesso (sebbene non siano mancate esperienze marcatamente politicizzate, a cominciare dalla romana Onda Rossa Posse e dalle formazioni che da quella radice si sono originate, Assalti Frontali e AK47)³⁷. La convergenza

³⁵ Cfr. Watkins, 1998: 186-187. Sulla rappresentazione del *gangsta rap* nel cinema, in particolare in rapporto alle idee di genere e alla comunità nera americana, si veda Haupt, 2015. La fase precedente nel decennio degli anni Ottanta, che si può rubricare sotto la definizione degli *hip hop musicals* (presi in esame in Monteyne, 2013) appartiene ancora a un altro regime produttivo, quello dei film con uno stretto target adolescenziale e un'attenzione particolare per la danza quale punto centrale della convergenza tra elemento musicale e visivo.

³⁶ Cfr. Harkness, 2015: 240.

³⁷ Per una sintesi di tali fattori e una panoramica complessiva della storia del primo *hip hop* italiano attraverso la voce dei suoi protagonisti, si segnala in particolare il documentario *Numero zero. Alle origini dell'hip hop italiano* (2015) di Enrico Bisi.

di tutti questi fattori rende necessaria anche una revisione di alcune delle categorie concettuali con le quali si affronta il tema del *compilation score*, in considerazione del fatto che un'opposizione come quella tra *affiliating* e *assimilating identifications* proposta da Kassabian risulta maggiormente sfumata³⁸. È vero, per un verso, che la presenza delle canzoni e di musica preesistente permette, rispetto alla musica per film, una maggiore apertura nei processi di identificazione mentre, per un altro verso, l'uso testimoniato da queste pellicole riproduce una visione precisa e programmatica dei confini e del prestigio relativo dei singoli protagonisti della scena *hip hop*, chiamando lo spettatore ad assimilarla più che a farla propria.

Ricondurre le colonne sonore della prima stagione dell'*hip hop* italiano al concetto *portmanteau* di *mixtape* prelude, infine, a una serie di sviluppi significativi nella storia recente dei media. Nell'uso "sovversivo" della tecnologia e delle tracce mediali (a livello fisico in una pratica come il *turntablism*, quanto nel bricolage tra oggetti culturali di differente estrazione nella realizzazione dei dischi e dei film presi in esame), l'approccio alla cultura veicolato dall'*hip hop* di fatto diffondeva con una pervasività e una forza inedita l'idea che fosse possibile possedere un atteggiamento nei confronti della fruizione dei mezzi di comunicazione della cultura di massa. Gli artefatti mediali, siano dischi, immagini o materiali audiovisivi, sono materia che può essere manipolata in modo creativo:

In practice this would mean transforming the intimate media sphere of the couch potatoes into a self-directed interaction with a new and responsive medium. Although the hope for abolishment of producer and recipients (consumers) remains an unfulfilled promise of new media technologies, early 20th-century utopian expectations of a new medium for a new social system through conversion of the conditions of communication from passive consumption to active participation has greatly influenced recent media theory and practices (e.g. social media).³⁹

Un tale uso degli artefatti tecnologici e degli strumenti di produzione e riproduzione sonora e audiovisiva mantiene ancora alle spalle una precisa idea di autorialità, legata a uno specifico "saper fare" riconosciuto dalla comunità degli ascoltatori e praticanti del genere. Si distinguono chiaramente in questo modo le distinzioni tra figure centrali e periferiche, prodotti di qualità e semplici calchi stilistici di prassi riprese da altri contesti. Ma si sviluppa anche un caratteristico gusto per il gioco con le convenzioni comunicative, per la citazione dei film di genere, per la disposizione ironica nell'uso dei media che viene sottolineato da Luca Gricinella come una delle caratteristiche più spiccate della produzione italiana di «cinema in rima», in particolare a partire dalla figura centrale di DJ Gruff⁴⁰. Le colonne sonore delle quali abbiamo parlato sono selezionate e prodotte da nomi di primo piano nella scena *hip hop* italiana del periodo, che costruiscono e consegnano all'oggetto discografico l'idea di un ambiente modellato in base alle proprie particolari posizioni e idiosincrasie. Il loro ruolo è

³⁸ Cfr. Kassabian, 2001.

³⁹ Sonvilla-Weiss, 2010: 12.

⁴⁰ Gricinella, 2013: 71-80.

quello di mettere in moto la produzione di oggetti culturali che impattano a diversi livelli e su diversi pubblici: i film sono distribuiti per il grande pubblico, ma sono chiaramente indirizzati a una particolare comunità di riferimento. I brani inediti pensati appositamente per il film sono occasioni anche per arricchire il repertorio discografico del genere nel suo complesso. La tecnica dello *scratch* viene usata per sostituire la funzione “tradizionale” della musica per film con un segno sonoro immediatamente riconoscibile per gli appassionati. Allo stesso tempo la sintassi audiovisiva presenta fenomeni di isomorfismo con altre tecniche caratteristiche del *turntablism* e delle altre discipline appartenenti a quello specifico ambito culturale. Da un lato, in quanto musica per film, la colonna sonora come *mixtape* può proporsi quale prodotto dallo statuto autoriale fortemente connesso con le figure centrali del genere di riferimento, dall’altro lato, per la sua ambizione a rappresentare un’eccellenza, può proporsi quale tessuto connettivo per pratiche mediali differenziate ma ancora afferenti all’ambito della cultura *hip hop*.

Tavola delle sigle

CD: Compact Disc
 DJ: Disc Jockey
 DVD: Digital Versatile Disc
 EDM: Electronic Dance Music
 MC: Master of Ceremonies
 VHS: Video Home System

Riferimenti bibliografici

Ashby, Arvid

2013, *Introduction*, in Arved Ashby (ed.), *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*, Oxford University Press, Oxford/New York 2013.

Berardi, Franco "Bifo"

2011, *After the Future*, AK Press, Oakland/Edinburgh.

Bratus, Alessandro

2015, *Looking at the Screen through the Spindle Hole. A Phonographic Approach to Italian Cinema of the 1960s*, «Journal of Film Music», vol. 8, nn. 1-2.

Buhler, James

2018, *Theories of the Soundtrack*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Buzzi, Mauro

2013, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.

Corbella, Maurizio

2014, *Dal dance floor al grande schermo. L'elettronica dance music nel cinema di fine millennio*, «Philomusica on-line», vol. 13, n. 2.

Coulthard, Lisa

2009, *Torture Tunes: Tarantino, Popular Music and New Hollywood Ultraviolence*, «Music and the Moving Image», vol. 2, n. 2, Summer.

Creekmur, Corey K.

2001, *Picturizing American Cinema: Hindi Film Songs and the Last Days of Genre*, in Pamela Robertson Wojcik, Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham/London 2001.

Di Chiara, Francesco

2013, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino.

Donnelly, Kevin J.

2015, *Magical Musical Tour. Rock and Pop in Film Soundtrack*, Bloomsbury, New York/London [Kindle edition].

Dyer, Richard

2012, *In the Space of a Song. The Uses of Songs in Film*, Routledge, London/New York.

Fisher, Mark

2014, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester/Washington.

Gricinella, Luca

2013, *Cinema in rima. La messa in scena del rap*, Agenzia X, Milano.

Harkness, Geoff

2015, *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, in Justin A. Williams (ed.), *The Cambridge Companion to Hip Hop*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Haupt, Adam

2015, *Framing Gender, Race, and Hip Hop in "Boyz N the Hood", "Do the Right Thing", and "Slam"*, in Justin A. Williams (ed.), *The Cambridge Companion to Hip Hop*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Hogarty, Jean

2017, *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*, Routledge, New York/Abingdon.

Hubbert, Julie

2014, *The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present*, in David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, New York/Oxford 2014.

Johnson, Victoria E.

1993-1994, *Polyphony and Cultural Expression. Interpreting Musical Traditions in "Do the Right Thing"*, «Film Quarterly», vol. 47, n. 2, Winter.

Kassabian, Anahid

2001, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York/London.

Katz, Mark

2010, *Capturing Sound. How Technology Changed Music*, University of California Press, Berkeley/London.

Lannin, Steve; Caley, Matthew (eds.)

2005, *Pop Fiction. The Song in Cinema*, Intellect, Bristol/Portland.

Mera, Miguel

2013, *Inglo(u)rious Basterdization? Tarantino and the War Movie Mashup*, in Carol Vernallis, Amy Herzog, John Richardson (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford University Press, Oxford/New York 2013.

Mitchell, Shamika A.

2007, *The Mixtape*, in Mickey Hess (ed.), *Icons of Hip Hop. An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*, vol. 1, Greenwood Press, Westport/London 2007.

Monteyne, Kimberly

2013, *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space and Genre Transformation in the 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson.

Nicholls, Matthew W.

2011, *Interactions between Contemporary American Independent Cinema and Popular Music Culture*, tesi di dottorato in Humanities, University of Southampton.

Parati, Graziella

2013, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto.

Patané Garsia, Vincenzo

2002, *Sangue e ore. Vent'anni di cultura rap a Roma*, Arcana, Roma.

Rodman, Ronald

2006, *The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film*, in Phil Powrie, Robynn J. Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot 2006.

Rose, Tricia

1994, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut).

Smith, Jeff

1998, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, New York.

2001, *Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema*, in Pamela Robertson Wojcik, Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham/London 2001.

2013, *O Brother, Where Chart Thou?: Pop Music and the Coen Brothers*, in Arved Ashby (ed.), *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers After MTV*, Oxford University Press, Oxford/New York 2013.

Soldani, Maria Teresa

2016, *The Performance of the Austin Indie Scene in "Slacker": From the Body of a Scene to the Body of a Generation*, «Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies / Revue d'études interculturelles de l'image», vol. 7, n. 2.

Sonvilla-Weiss, Stefan

2010, *Introduction: Mashups, Remix Practices and the Recombination of Existing Digital Content*, in Stefan Sonvilla-Weiss (ed.), *Mashup Cultures*, Springer, Wien/New York 2010.

Taylor, Timothy D.

2001, *Strange Sounds. Music, Technology, Culture*, Routledge, London/New York.

Théberge, Paul

1997, *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*, Wesleyan University Press, Hanover/London.

Vernallis, Carol

2004, *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York.

2013, *Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Watkins, S. Craig

1998, *Representing. Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, University of Chicago Press, Chicago/London.