

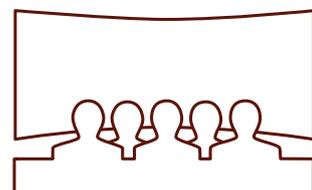
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

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



CANZONI D'ATTORE. MUSICA, PERFORMANCE E (NUOVI) MEDIA NEL FILM

LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT (2015)

Alessandro Cecchi (Università di Pisa)

The article addresses the role of music and media in Gabriele Mainetti's film "Lo chiamavano Jeeg Robot" ("They Call Me Jeeg", 2015). In so doing it relies on an interdisciplinary framework combining musicology, performance studies and media studies. I start by considering the production, circulation and reception of pre-existing music used in the film, then I shift to the dramaturgy of the film in relation to both its original music and compiled soundtrack. While the latter, including Italian songs from the period 1978-1982, is referred to the character of Fabio Cannizzaro aka "lo Zingaro" (Luca Marinelli), the former unwinds alongside the evolving psychology of the protagonist Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria). The use of songs in the film incorporates and expresses multiple dimensions of performance: the actor's performance, the villain's criminal and musical persona, and the performativity of the media, which the film explicitly problematizes. This allows to frame the film and its compilation soundtrack in a wider perspective, reflecting upon the Italian media system of the 1980s and its relation with the present pervasiveness of new digital media.

KEYWORDS

compilation soundtrack; film music; mediation; Luca Marinelli; Claudio Santamaria; Gabriele Mainetti

DOI

10.13130/2532-2486/12973

In questo articolo indago il ruolo della musica e soprattutto delle canzoni nel film d'esordio di Gabriele Mainetti *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) combinando le competenze musicologiche con istanze metodologiche derivanti dai *performance studies* e dai *media studies*. Nel film, infatti, la centralità del dispositivo canzone si connette sia alla dimensione sociale della performance, sia alla sua controparte mediale; in particolare, la performance musicale è inscindibile dalla performance attoriale che definisce il personaggio integrandosi nella performatività del cinema, a sua volta definita dal sistema mediale in cui essa si inserisce. Ciò mi permette di perfezionare un modello di analisi di canzoni nel film che ho già impostato in un precedente articolo¹, in base al quale il film può essere

¹ Cfr. Cecchi, 2019.

considerato un sistema di performance tra loro inestricabilmente intrecciate. La duplice tematizzazione dei media all'interno del film è in tal senso decisiva: a quella implicita, riferita al sistema mediale italiano tra fine anni Settanta e primi anni Ottanta, si somma infatti quella esplicita, riferita al ruolo dei nuovi media nel sistema mediale contemporaneo, del quale il film stesso partecipa, aderendo a modalità produttive che si ancorano alle pratiche attuali di distribuzione e di fruizione del cinema.

La pellicola è stata salutata come il primo film supereroistico italiano e ha posto subito in ombra il precedente film di Gabriele Salvatores *Il ragazzo invisibile* (2014) in virtù di un posizionamento risultato più convincente tra i generi contemporanei². *Lo chiamavano Jeeg Robot*, per esempio, ha intercettato il pubblico televisivo di *Gomorra – La serie*, in onda a partire dal 2014, come suggerisce la presenza nel cast del film di Salvatore Esposito, interprete di Genny Savastano nella serie e del camorrista Vincenzo nel film³. Queste concomitanze hanno fatto del film la cassa di risonanza di tendenze mediali più ampie, che a loro volta hanno amplificato l'effetto della pellicola soprattutto nel web.

Ciò che mi interessa in questa sede non è soltanto il successo del film, certificato dall'accoglienza alle due anteprime⁴, dal risultato ampiamente positivo al box office⁵ nonché dalla nutrita lista di premi e inviti a festival internazionali, che danno testimonianza di un ottimo riscontro critico non solo in Italia⁶, ma anche e soprattutto i commenti entusiastici degli internauti alle clip del film condivise su YouTube contestualmente alla prima distribuzione, che per lo più riguardano le performance di Luca Marinelli, interprete di Fabio Cannizzaro detto "lo Zingaro", il cattivo del film. Nelle clip più commentate, infatti, la sua performance attoriale è al tempo stesso un'apprazziatissima performance musicale di canzoni

² Cfr. Sponzilli, 2017: 86-88.

³ Articolo di Sergio Sozzo pubblicato sul sito «SentieriSelvaggi.it» il 25 febbraio 2016: www.sentieriselvaggi.it/lo-chiamavano-jeeg-robot-di-gabriele-mainetti (ultima consultazione 20 maggio 2020).

⁴ Due anteprime partecipatissime alla Festa del Cinema di Roma (17 ottobre 2015) e a Lucca Comics (30 ottobre 2015) hanno anticipato la prima distribuzione del film (dal 25 febbraio 2016).

⁵ Nelle prime due settimane di programmazione il film è rientrato nei costi di produzione (1 milione e 700 mila euro), mantenendo la migliore media di spettatori fino al terzo weekend di programmazione, quando ha superato i 2 milioni di euro, e superando la soglia dei 5 milioni di incasso a fine programmazione, con solo trenta copie distribuite.

⁶ Globo d'Oro 2016 al miglior film; David di Donatello 2016 al miglior regista esordiente (Gabriele Mainetti), al miglior produttore (Gabriele Mainetti), al miglior montatore (Andrea Maguolo), alla migliore attrice protagonista (Illenia Pastorelli), al miglior attore protagonista (Claudio Santamaria), alla migliore attrice non protagonista (Antonia Truppo) e al migliore attore non protagonista (Luca Marinelli); Toronto Film Critics Association Award nell'ambito dell'Italian Contemporary Film Festival 2016; Nastro d'Argento 2016 al miglior regista esordiente e al miglior attore non protagonista (Luca Marinelli). La risonanza dei premi ha portato a una seconda distribuzione nelle sale (dal 21 aprile 2016) in duecento copie.



Locandina del film "Lo chiamavano Jeeg Robot" (2015) di Gabriele Mainetti.

che quasi esauriscono la *compilation soundtrack* del film⁷. Le canzoni dello Zingarò sono memorabili anche a fronte di una musica originale minimale e discreta, che nel film riveste una diversa funzione, corrispondente alla performance attoriale non meno discreta, cioè studiatamente dimessa, di Claudio Santamaria, l'interprete dell'introverso protagonista Enzo Ceccotti.

I. LA CANZONE DEL FILM E LA MUSICA DI ENZO CECCOTTI

Anche il protagonista in teoria ha la sua canzone: la cover della sigla italiana della serie televisiva anime *Jeeg robot d'acciaio*, versione italiana della serie originale nata dal manga giapponese *Kōtetsu Jūgu* di Gō Nagai e Tatsuya Yasuda nel 1975, prodotta e trasmessa in Italia da televisioni private locali a partire dal 1979. Nel corso del film si vede e si ascolta qualche frammento dal primo episodio della serie, inclusa la musica. Significativamente, questi frammenti musicali risultano doppiati dalla voce di Santamaria, come evidenziato nei titoli di coda, a sottolineare un livello di identificazione di cui è difficile rendersi consapevoli durante la visione del film. La cover della sigla italiana, però, si trova solo sui titoli di coda del film: viene dunque proposta all'ascolto solo a vicenda conclusa. Il tempo dell'arrangiamento è qui a tal punto allargato da rendere il testo di Paolo Moroni nettamente più intelligibile rispetto alla concitazione della sigla di Michiaki Watanabe arrangiata da Detto Mariano, con il contributo del minimoog suonato da Carlo Maria Cordio, che si ritrova in molti film italiani degli anni Ottanta, e della voce di Fogus (Roberto Fogu). La posizione della cover in coda al film dipende dal fatto che solo alla fine il protagonista acquista consapevolezza del possibile ruolo salvifico dei propri superpoteri, se posti a difesa di quella stessa «gente» rispetto alla quale Enzo Ceccotti prova per gran parte del film una netta repulsione («a me 'a gente me fa schifo»).

Più canzone dell'attore che del protagonista del film, la cover pare essere stata ideata e proposta al regista proprio da Santamaria, quindi arrangiata e prodotta senza un'effettiva integrazione nella vicenda del film. Oltre a essere sincronizzata con il paratesto conclusivo, la cover è concepita come un paratesto musicale a sua volta, e destinata a una circolazione autonoma, come mezzo promozionale non esplicitamente dichiarato ma neppure taciuto. Per questo ha assunto la configurazione di un video musicale proposto in varie piattaforme mediali e nei social network, con un ruolo musicale non solo dell'attore, ma anche del regista,

⁷ Si vedano i commenti alle clip dedicate all'interpretazione di *Un'emozione da poco* condivise sui canali YouTube: «Lucky Red» il 25 febbraio 2016, <https://youtu.be/xCgnax-a6RY> (oltre 60.000 visualizzazioni); «FilmIsNow» il 26 febbraio 2016, <https://youtu.be/Be6XazaaNjs> (oltre 924.000 visualizzazioni); «Angelo Meringolo» l'11 aprile 2016 e il 3 novembre 2016, <https://youtu.be/6myJ3gRf0WA> e <https://youtu.be/lmJz24FT9nM> (rispettivamente oltre 690.000 e circa 880.000 visualizzazioni). Si vedano anche i commenti alla clip con l'interpretazione di *Non sono una signora*, condivisa sul canale YouTube «Lucky Red» il 4 febbraio 2016, <https://youtu.be/zmi5F7waUKw> (oltre 300.000 visualizzazioni); e a quella con l'interpretazione di *Ti stringerò*, condivisa sul canale YouTube «Damiano Bedini» l'11 settembre 2016, https://youtu.be/zy_g76fqBUc (oltre 235.000 visualizzazioni). Ultima consultazione dei link citati 20 maggio 2020.

del compositore e di altri collaboratori⁸; e nel web circolano anche le versioni live registrate in occasione di presentazioni pubbliche e di festeggiamenti⁹. L'arrangiamento merita qualche considerazione, nella misura in cui si appoggia a sonorità del country e del *Southern rock* statunitense, particolarmente frequentate nelle declinazioni "gotiche" del genere *neo-noir*¹⁰, e riprese da numerose serie televisive HBO e Netflix dell'ultimo decennio abbondante. Il tempo rilassato, che trasforma il pezzo in ballad, è una formante decisiva, come il tipo di intonazione vocale privilegiato da Santamaria, che raggiunge la nota giusta scivolando da un'altezza non necessariamente vicina tramite portamento o glissando. Così pure la chitarra elettrica con tremolo e riverbero richiama stilemi del country e del *Southern rock* di fine anni Sessanta e inizio anni Settanta, che rafforzano il riferimento esplicito del titolo del film a *Lo chiamavano Trinità...* (1970) di Enzo Barboni (sotto lo pseudonimo E.B. Clucher), uno spaghetti western tardo e per ciò stesso consapevole dei tratti di genere, tanto da proporsene come una parodia comica¹¹. La mescolanza dei generi è anche un tratto caratterizzante di *Lo chiamavano Jeeg Robot*, a partire dal soggetto di Nicola Guaglianone, sviluppato in sceneggiatura in collaborazione con Menotti (Roberto Marchionni)¹². Anche l'uso di concludere un film con una canzone che sintetizza o ne continua il messaggio è stato riportato in auge dalle serie HBO, che nel nuovo millennio hanno iniziato a investire in cover e, più raramente, in tracce originali di canzoni il cui significato potesse riassumere il singolo episodio alla sua conclusione, quindi sui titoli di coda¹³. Lo spettatore è ormai abituato a questa caratteristica delle serie televisive, che hanno riconfigurato la funzione stessa dei titoli di coda. A questi si arriva non di rado con un carico emozionale conseguente a una svolta perlopiù inaspettata, uno choc che pone lo spettatore in attesa spasmodica dell'episodio successivo. In ciò la televisione ha ripreso una pratica introdotta dai registi della *New Hollywood* insieme all'impiego della *compilation soundtrack*¹⁴, e che si ritrova nel Michelangelo Antonioni di *Zabriskie Point* (1970) e nei film di genere italiani degli anni Settanta, oltre che nei film dei nuovi comici negli anni Ottanta. Ora è il cinema che recupera questa pratica, sulla scorta delle nuove

⁸ Si veda il video della cover cantata da Claudio Santamaria caricato sul canale YouTube «Lucky Red» il 15 febbraio 2016: <https://youtu.be/VGMJ2vjoBXs> (oltre 945.000 visualizzazioni, ultima consultazione 20 maggio 2020).

⁹ Si veda il live di Claudio Santamaria caricato sul canale YouTube «Massimo Inzoli» il 6 aprile 2016: <https://youtu.be/gRuKwvzGgOo> (oltre 65.000 visualizzazioni, ultima consultazione 20 maggio 2020).

¹⁰ Cfr. Elsaesser, 2009.

¹¹ La musica di Franco Micalizzi, a sua volta, si appropria dei tratti musicali di questo genere cinematografico, esemplati da Ennio Morricone a partire dal film di Sergio Leone *Per un pugno di dollari* (1964), al punto di affidare proprio al celebre fischio di Alessandro Alessandroni il tema che accompagna la prima apparizione del protagonista sui titoli di testa di *Lo chiamavano Trinità...*

¹² Si veda l'intervista a Menotti pubblicata sul sito «Planetmagazine.it» il 3 novembre 2016: <https://youtu.be/dyd2lecg4pg> (ultima consultazione 20 maggio 2020).

¹³ Cfr. Davison, 2014. Più di recente si sono viste serie HBO come *True Detective* (dal 2014), un punto di riferimento del *Southern gothic* cinematografico attuale (cfr. Greven, 2016), impiegare canzoni sui titoli di testa, in tal caso per caratterizzare un'intera stagione.

¹⁴ Cfr. Hubbert, 2014.

connotazioni che essa ha assunto nelle serie televisive. Legata al titolo e allo sviluppo del singolo episodio o del film, la cover finale non narra ma rappresenta, si fa metafora o sineddoche, condensa il nucleo di senso del blocco narrativo al quale si riferisce.

In questo film non sono le canzoni a narrare. L'evoluzione della psicologia del protagonista, che ha il suo fulcro nella relazione con la problematica Alessia (Ilenia Pastorelli), è affidata alla musica originale, cioè alla successione degli M del film, accreditati in eguale misura al regista Gabriele Mainetti e al compositore Michele Braga. Si tratta di musica elettronica realizzata con DAW e *patch* di strumenti poi in parte doppiati da strumenti elettroacustici, che verso la fine si fa più incline a sonorità sospese tra rock *progressive* e sinfonico, fino alla sequenza conclusiva, decisamente epica, che fa da sfondo all'identificazione, eticamente connotata, di Enzo Ceccotti con Hiroshi Shiba, colui che può diventare Jeeg. Si tratta di un eroe suo malgrado in viaggio verso l'autoconsapevolezza attraverso la scoperta dell'amore e l'esperienza della perdita, fino alla percezione di una responsabilità e all'investimento dei superpoteri nella difesa dell'umanità da chi, mosso da brama di potere e di successo, non esita a calpestarla senza riguardi. È la musica originale, dunque, a elaborare nessi e svilupparli nel tempo dipanando i fili della narrazione¹⁵. Dall'acquisizione casuale dei superpoteri all'inizio del film all'ultima sequenza, la musica di Enzo Ceccotti presenta un *Leitmotiv* diatonico (*fig. 1*) che si muove nell'ambito di un tritono, intervallo di per sé connotato¹⁶, che occasionalmente, ma soprattutto alla fine, viene elaborato e usato in funzione di risoluzione armonica (*fig. 2*)¹⁷.

A proposito della musica originale, è stato notato un richiamo al tema di Hans Zimmer per *Man of Steel* (*L'uomo d'acciaio*, 2013) di Zack Snyder¹⁸. Ciò conferma la tendenza delle composizioni originali per film a seguire modelli cinematografici recenti e, al tempo stesso, a sviluppare funzioni narrative consolidatissime, basate su tecniche tradizionali come il *Leitmotiv* del protagonista.

La ragione per cui lo Zingaro non può avere la sua musica originale è soprattutto la mancanza di evoluzione psicologica. La psicologia dello Zingaro non può essere narrata ma solo rappresentata per istantanee, condensata in quadri staccati privi di sviluppo, come vedremo tra poco.

¹⁵ Si veda l'*Intervista esclusiva a Gabriele Mainetti e Michele Braga* pubblicata sul sito «ColonneSonore.net» il 14 aprile 2016: www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/4344-intervista-esclusiva-a-gabriele-mainetti-e-michele-braga.html (ultima consultazione 20 maggio 2020).

¹⁶ Questo intervallo era considerato il *diabolus in musica* nella teoria musicale medievale per le sue difficoltà di intonazione. Nella musica per film è molto usato, con connotazioni che lo legano a elementi perturbanti e ai temi dell'estraneo, del soprannaturale, della trasformazione. Cfr. Halfyard, 2010.

¹⁷ Si tratta della porzione di scala misolidia su Do che va dal terzo al settimo grado (Mi, Fa, Sol, La bemolle, Si bemolle). Nella forma iniziale del *Leitmotiv* un modello di tre note discendenti (Sol, Fa, Mi) si ripete una terza minore verso l'acuto (Si bemolle, La bemolle, Sol), come nell'esempio in figura 1. La combinazione del modello e della sua ripetizione crea una discesa diatonica dal settimo al terzo grado, usata per risolvere in Do maggiore, per esempio alla fine del film, come nell'esempio in figura 2.

¹⁸ *Lo chiamavano Jeeg Robot*, recensione di Massimo Privitera al disco di Gabriele Mainetti e Michele Braga (*Lo chiamavano Jeeg Robot*, RTI/Ala Bianca, 2016), pubblicata sul sito «Colonne Sonore.net» il 16 marzo 2016: www.colonnesonore.net/recensioni/cinema/4296-lo-chiamavano-jeeg-robot.html (ultima consultazione 20 maggio 2020).

Figg. 1 e 2 –
Rappresentazione
analitica del Leitmotiv
di Enzo Ceccotti nella
colonna musicale di
“Lo chiamavano Jeeg
Robot” (2015) e della sua
risoluzione. Le note della
melodia sono comprese
nell’ambito di un tritono.



II. IL FILM DI FRONTE AI SUOI MODELLI

Lo chiamavano Jeeg Robot è un film che per il riferimento incrociato alla cultura giapponese e in particolare all’universo *anime*, al gangster movie, allo spaghetti western e al film commedia delle borgate romane attinge a diversi modelli. Per Enzo Ceccotti e la storia con Alessia, donna rimasta bambina, il regista stesso ha invocato *Léon (Id., 1994)* di Luc Besson per l’accostamento tra un criminale burbero (Jean Reno) e una bambina (Natalie Portman); per lo Zingaro l’attore ha detto di essersi ispirato ad Anthony Hopkins in *The Silence of the Lambs (Il silenzio degli innocenti, 1991)*¹⁹ di Jonathan Demme, anche se il punto di riferimento più plausibile all’interno di quel film è senza dubbio il serial killer transgender Jame Gumb interpretato da Ted Levine²⁰, al quale si può aggiungere il protagonista di *The Crow (Il corvo, 1994)* di Alexander Proyas, la rockstar Eric Draven (Brandon Lee). Ma si può invocare altrettanto a ragione il Malcolm McDowell interprete di Alex, protagonista di *A Clockwork Orange (Arancia meccanica, 1971)* di Stanley Kubrick, impegnato in numeri musicali (*Singin’ in the Rain*) e caratterizzato dal trucco (le ciglia finte applicate alla palpebra inferiore), oppure certi *villain* di David Lynch, come Frank Booth (Dennis Hopper) in *Blue Velvet (Velluto blu, 1986)* o Mistery Man (Robert Blake) in *Lost Highway (Strade perdute, 1997)*.

¹⁹ *Lo chiamavano Jeeg Robot: Gabriele Mainetti “Vi presento il mio supereroe ispirato a Leon”,* articolo di Sandra Martone pubblicato sul sito «MoviePlayer.it» il 7 febbraio 2016: movieplayer.it/articoli/lo-chiamavano-jeeg-robot-intervista-a-gabriele-manetti-e-al-cast-del-f_15452 (ultima consultazione 20 maggio 2020).

²⁰ *Curiosità “Lo chiamavano Jeeg Robot”: Claudio Santamaria arrivò a pesare 100 kg,* articolo di Ciro Brandi pubblicato sul sito «FanPage.it» il 15 marzo 2019: cinema.fanpage.it/curiosita-lo-chiamavano-jeeg-robot-claudio-santamaria-arrivo-a-pesare-100-kg (ultima consultazione 20 maggio 2020).

Tra i modelli più recenti si può poi citare il protagonista del film di Pablo Larraín *Tony Manero* (2008), Raúl Peralta (Alfredo Castro), assassino ossessionato dal personaggio interpretato da John Travolta in *Saturday Night Fever (La febbre del sabato sera, 1977)* di John Badham²¹.

Per altri versi il film si pone nell'era aperta da Quentin Tarantino, offrendosi al tempo stesso come alternativa ideologica al modello supereroistico della Marvel e di altri produttori *mainstream*. La donna vestita di giallo evocata dallo Zingaro dopo avere impacchettato con il nastro adesivo Enzo Ceccotti disattivandone i superpoteri grazie a una potente dose di anestetico, non è altri che The Bride, la Sposa di *Kill Bill (Id., 2003)*, interpretata da una iconica Uma Thurman. Tuttavia, Tarantino è più una risorsa dell'immaginario dello Zingaro che un punto di riferimento della regia. Per la dissonanza espressiva tra scena di violenza efferata e canzone italiana lo sceneggiatore Guaglianone ha rimandato piuttosto a Lucio Fulci e, in particolare, alla scena del linciaggio della maciara (Florinda Bolkan) in *Non si sevizia un paperino* (1972), sulle note della canzone scritta da Iaià Fiastrì e Riz Ortolani *Quei giorni insieme a te*, cantata da Ornella Vanoni²². Fulci e il film citato sono essi stessi da annoverare tra i modelli di Tarantino, ed è interessante che si citino le fonti autoctone, anche se la generazione del regista e degli sceneggiatori di *Lo chiamavano Jeeg Robot* non può non avere assimilato la riformulazione proposta da Tarantino nella scena della tortura in *Reservoir Dogs (Le iene, 1992)* con *Stuck in the Middle with You* degli Stealers Wheel²³.

Rispetto a Tarantino c'è chi ha parlato dello sfruttamento di una risorsa abusata e fuori tempo massimo, rimandando al tempo stesso ai film dei fratelli Manetti e al Takashi Miike della trilogia *Dead or Alive* (1999-2002)²⁴. Tuttavia il proliferare di modelli contribuisce a stabilire una certa distanza da Tarantino²⁵. Per esempio, per alcuni passaggi del film Mainetti e Guaglianone si sono ispirati piuttosto a un film come *Balada triste de trompeta (Ballata dell'odio e dell'amore, 2010)* di Álex de la Iglesia²⁶. In questa combinazione, *Lo chiamavano Jeeg Robot* raggiunge una cifra stilistica peculiare che si estende all'uso delle canzoni e all'approccio alla *compilation soundtrack*, comprensibile anche sulla scorta delle opzioni musicali del cinema di Paolo Sorrentino, che si ritrovano nelle sue recenti serie televisive.

²¹ *Un supereroe all'italiana. È arrivato Jeeg Robot*, articolo di Paolo Marella pubblicato sul sito «Artribune» il 16 marzo 2016: www.artribune.com/arti-performative/cinema/2016/03/cinema-film-jeeg-robot-mainetti-santamaria-marinelli (ultima consultazione 20 maggio 2020).

²² *Nicola Guaglianone, di cinema, tv e supereroi di borgata*, intervista a Nicola Guaglianone pubblicata sul sito «ViviCreativo.net» nel corso del 2017: www.vivicreativo.com/nicola-guaglianone-di-cinema-tv-e-supereroi-di-borgata (ultima consultazione 20 maggio 2020). La canzone risulta pubblicata per la prima volta come lato B del 45 giri Ariston (AR 0555) che reca nel lato A *Parla più piano*, una delle diverse canzoni basate sul tema di Nino Rota per il film *The Godfather (Il padrino, 1972)* di Francis Ford Coppola, in questo caso con il testo di Gianni Boncompagni.

²³ Per una discussione della sequenza in relazione alla musica cfr. Kalinak, 2010: 1-9.

²⁴ *Lo chiamavano Jeeg Robot, di Gabriele Mainetti*, articolo di Sergio Sozzo pubblicato sul sito «SentieriSelvaggi.it» il 25 febbraio 2016: www.sentieriselvaggi.it/lo-chiamavano-jeeg-robot-di-gabriele-mainetti (ultima consultazione 20 maggio 2020).

²⁵ Cfr. Sponzilli, 2017: 89-90.

²⁶ *Conferenza stampa: Lo chiamavano Jeeg Robot*, articolo di Francesco Lomuscio pubblicato sul sito «MovieTrainer.com» l'8 febbraio 2016: www.movietrainer.com/magazine/conferenza-stampa-lo-chiamavano-jeeg-robot (ultima consultazione 20 maggio 2020).

III. LE CANZONI DELLO ZINGARO

La coerenza della selezione delle canzoni del film di Mainetti, esito del controllo di un regista che estende il raggio d'azione alla musica²⁷, è storica, tipologica e ricettiva. La scelta caratterizza psicologicamente il personaggio e predispone lo spettatore a una precisa esperienza del film. Se, come è stato affermato, lo stile o il genere delle canzoni può essere di per sé un *Leitmotiv* e quindi sviluppare una funzione «denotativa» nel film²⁸, ciò accade sicuramente nel caso di *Lo chiamavano Jeeg Robot*. Tanto più che qui le canzoni sono trattate come performance in senso proprio: estrinsecazioni del tipo criminale del *villain*, che è al tempo stesso una «musical persona» nel senso delineato da Philip Auslander²⁹. Le canzoni sono tra le risorse che lo Zingaro usa per dare prova di sé³⁰. Possono essere pertanto strumenti di introspezione e auto-presentazione, ma anche strumenti di uso, di dominio, di comunicazione intersoggettiva, dispositivi finalizzati a un piano criminale che si avvale dei nuovi media. Dopo il fallimento dello Zingaro con i vecchi media, e in particolare con la televisione, sono i nuovi media a farsi strumento di riscatto e ascesa nel mondo della criminalità romana. Delle canzoni dello Zingaro intendo esplorare tre dimensioni fra loro intrecciate: quella compilativa e produttiva, cioè la coerenza della selezione entro il sistema film; quella performativa, cioè la performance musicale legata alla performance criminale dell'antagonista, che è al contempo performance attoriale di Marinelli; quella mediale, cioè la performatività dei media invocati nel film e del loro porsi in un sistema storicamente connotato. La distinzione è artificiale, perché il film è un'esperienza pluridimensionale e non solo bidimensionale, come parrebbe suggerire il concetto di "audiovisivo", ma può servire allo studio della canzone incorporata nella mediazione che è il film stesso.

1. LA DIMENSIONE COMPILATIVA

Sono quattro le canzoni chiamate a tratteggiare a vario titolo la personalità dello Zingaro, al contempo esplorando sistematicamente le possibilità costruttive ed espressive della presenza di questo dispositivo mediale nel film. La loro coerenza è in primo luogo storica. Si riferisce, cioè, al sistema dei media che gravita intorno alla televisione italiana nel 1979, anno di arrivo di *Jeeg robot d'acciaio* in Italia, con le televisioni commerciali locali in pieno fermento, in prossimità dell'evento che sancirà la fine del monopolio o, se si preferisce, l'inizio del duopolio: la prima programmazione nazionale delle televisioni private e in particolare del consorzio Canale 5, che inizia a trasmettere nel settembre 1980³¹.

La prima canzone a comparire nel film è *Un'emozione da poco*, che dal punto di vista della produzione è parte del contesto cantautorale (il testo è di Ivano

²⁷ Cfr. Hubbert, 2014.

²⁸ Cfr. Rodman, 2006.

²⁹ Auslander, 2006a: 102. La «musical persona» si distingue tanto dalla persona reale quanto dal personaggio. Auslander la intende come una «presentazione di sé» nel dominio della musica.

³⁰ Auslander, 2015: 531.

³¹ Cfr. Piazzoni, 2014: 136-148. In generale, sulle vicende della televisione italiana negli anni dell'avvento delle televisioni commerciali, si vedano Grasso, 2019; Grasso, 2004; Menduni, 2002; Monteleone, 1992.

Fossati, la musica di Guido Guglielminetti), mentre la sua ricezione va riferita al contesto televisivo nazional-popolare. La canzone, infatti, è stata notoriamente presentata da Anna Oxa, poco meno che diciassettenne, al Festival di Sanremo 1978 piazzandosi al secondo posto, dopo *...E dirsi ciao* dei Matia Bazar nella formazione storica con la voce di Antonella Ruggiero, e prima di *Gianna* di Rino Gaetano. La rilevanza della canzone è data dalla posizione di apertura del lato B nel doppio album *Sanremo 78*, particolarmente ambita nell'era dell'analogico e per questo riservata alla seconda classificata (il lato A era aperto naturalmente dalla prima classificata, seguita dalla terza)³². Delle altre tre canzoni, due hanno partecipato con molto successo al Festivalbar 1982, l'ultima edizione trasmessa dalla seconda rete RAI: *Non sono una signora*, ancora di Ivano Fossati, cantata da Loredana Bertè, che vince l'edizione insieme a Miguel Bosé e a Ron, è destinata a diventare il cavallo di battaglia della cantante; *Ti stringerò*, scritta da Gerardo Manzoli e Mauro Luisini e arrangiata dai Goblin, è un grande successo di Nada (Nada Malanima). Si tratta dei brani di apertura, rispettivamente, dei lati B e C del doppio LP *Festivalbar '82*, grande successo di questa stagione³³. Anche la quarta canzone, *Latin Lover* di Gianna Nannini, è del 1982 e interseca lo stesso contesto mediale nazionale, benché sia uscita subito nell'album al quale dà il nome, *Latin Lover*³⁴; la cantante vincerà il Festivalbar 1984 con tre sue canzoni. Sono brani portati al successo da voci femminili non di rado graffianti e da donne dalla spiccata personalità artistica e dalla forte presenza mediale. Gli anni che incorniciano l'uscita o la presentazione pubblica di queste canzoni (1978-1982) sono anche i primi anni della trasmissione di *Jeeg robot d'acciaio* in Italia. Presumibilmente i personaggi del film, in particolare Alessia e lo Zingaro, hanno incontrato la serie animata e le canzoni nel momento in cui è possibile dedicare più tempo esistenziale alla televisione e ad ascoltare musica, quindi tra infanzia e adolescenza. Si tratta, infatti, di canzoni note a più generazioni di spettatori. Come è già stato notato, il senso della performance musicale dello Zingaro passa dall'interpretazione di canzoni cantate da donne e usate contro il potere di una donna³⁵, la capoclan camorrista Nunzia Lo Cosimo (Antonia Truppo), della quale, di converso, vengono messi in evidenza i tratti mascholini. La prima e l'ultima canzone dello Zingaro aprono e chiudono il rapporto con lei. *Un'emozione da poco*, una performance/karaoke dello Zingaro (fig. 3), è una dedica a

³² Oltre che come traccia di apertura del lato B del doppio album *Sanremo 78* (Peters International, PLD 4204), la canzone esce come lato A di un 45 giri RCA Italiana (PB 6144), e in apertura del lato B dell'album *Oxanna*, edito ancora nel 1978 (RCA Italiana, PL 31384).

³³ Nel doppio album *Festivalbar '82* (CGD 30 COM 21211) tutti i lati erano inaugurati da voci femminili caratterizzate da incisività e spiccata personalità. Il lato A è aperto da Alice che canta *Messaggio*, da lei scritta con Giusto Pio e Franco Battiato (sotto lo pseudonimo Kui), mentre la prima canzone del lato D è *Un'estate al mare* di Franco Battiato, cantata da Giuni Russo. *Non sono una signora* esce lo stesso anno anche come lato A di un 45 giri (CGD 10407) e come primo brano del lato B dell'album *Traslocando* (CGD, 20321). La canzone darà inoltre il titolo all'album di Loredana Bertè *Non sono una signora* (CGD LSM 1011), pubblicato nel 1983. *Ti stringerò* di Nada esce come prima canzone della raccolta *Ti stringerò* (Polydor 228 137 e 2449 029), come lato A di un 45 giri (Polydor 2060 257) e come lato B del 45 giri di *Paperlate* dei Genesis (Vertigo/Polydor AS 5000 618), a certificare la matrice *progressive rock* dell'arrangiamento.

³⁴ Nell'album *Latin Lover* (Ricordi SMRL 6297) il brano è la quarta e ultima traccia del lato A.

³⁵ Cfr. Hipkins, 2017.

Fig. 3 –
Screenshot dal film
“Lo chiamavano
Jeeg Robot” (2015).



Nunzia, un regalo per il suo compleanno, nel momento in cui sono alleati, quindi all’inizio del film. *Ti stringerò* di Nada è, invece, una post-sincronizzazione della traccia originale (la sola concessa per il film)³⁶ con la performance criminale dello Zingaro che chiude definitivamente i conti con Nunzia e il suo clan dopo l’acquisizione dei superpoteri. In mezzo, *Non sono una signora* viene prima cantata dallo Zingaro, che si esprime attraverso il suo testo, in un atto di introspezione e di identificazione; quindi lo Zingaro convince i suoi collaboratori a cantare il ritornello insieme a lui; e subito dopo entra la traccia registrata. *Latin Lover* è sovrimposta a una scena di azione, come traccia registrata apparentemente marginale. Nel film sono dunque esplorati sistematicamente i possibili usi di canzoni nel cinema.

Delle due canzoni appena citate compaiono in realtà le cover, risorsa essenziale per un film a basso budget. Proprio per abbattere i costi del film, la produzione si è rivolta a FM Records di Roma, che nel 2015 ha rilasciato due cover di ottima fattura con le voci di Stefania Caracciolo (*Non sono una signora*) e di Simona Ranucci (*Latin Lover*) in funzione di sosia vocali. La circostanza è certificata dai crediti finali, anche se è dubbio che lo spettatore possa notare l’espedito nel contesto distraente del film: non solo le due voci sono molto simili, per grana, a quelle delle celebri colleghe, ma anche le interpretazioni si sono evidentemente accostate ai modelli discografici con precisione mimetica. Le cover mediano così un’immediatezza affettivamente connotata, come nella definizione teorica del concetto di mediazione proposta di recente da Richard Grusin³⁷. Ciò che sono davvero conta meno di ciò che veicolano allo spettatore, e indubbiamente veicolano, rispettivamente, Loredana Bertè e Gianna Nannini.

³⁶ Si noti come Nada abbia usato sistematicamente la concessione come strategia di marketing. Subito dopo, per esempio, con la più recente *Senza un perché* (2004), balzata in cima ad alcune classifiche solo dopo essere comparsa in una puntata della prima stagione della serie televisiva di Paolo Sorrentino *The Young Pope* (2016).

³⁷ Grusin, 2015: 130-132. Si tratta del punto fondamentale del concetto di «mediazione radicale», secondo il quale tutto è «mediazione», ma la mediazione è «immediata» e veicola un «affetto».

2. LA PERFORMANCE IMPLICITA

La performance, come accennavamo, è un punto determinante. Parto dall'auto-presentazione dello Zingaro. La sequenza con *Non sono una signora* si svolge in automobile, recuperando in qualche modo la vecchia tradizione cinematografica del canticchiare su una canzone trasmessa da un'autoradio, il più diffuso mezzo di riproduzione analogico dell'era del digitale³⁸. Lo Zingaro si appropria del testo della canzone: questo corrisponde perfettamente al suo credo, al suo sentire. La canzone ha dunque una funzione di introspezione e comunicazione indiretta che si fa poi comunicazione diretta. La conversazione si lega alla visione su YouTube dei video di Enzo Ceccotti mascherato che letteralmente "sbarba" i bancomat con la sola forza delle mani. Verso di lui lo Zingaro manifesta invidia mista a evidente ammirazione. Nel momento in cui l'amico Riccardo (Maurizio Tesei) lo costringe a spiegare le sue reali aspirazioni, lo Zingaro afferma, tra altre cose: «io mi son stancato di rimanere inchiodato qui, crocifisso al muro», appropriandosi di due versi di una strofa della canzone («È un volo a planare / per essere inchiodati qui / crocifissi al muro»). Subito dopo ne canta a mezza voce i versi precedenti («Ma è un volo a planare / dentro il peggiore Motel / di questa "carretera" / di questa vita-balera») per poi coinvolgere gli altri occupanti dell'auto da lui guidata (solo l'amico Riccardo, che lo ritiene «matto scocciato», non partecipa) nel passaggio verso il ritornello: «ma come ricordarlo, ora / Non sono una signora / una con tutte stelle nella vita / Non sono una signora». A questo punto si passa alla traccia che continua la canzone («ma una per cui la guerra non è mai finita»). La traccia fa da raccordo verso Enzo Ceccotti sullo sfondo del graffito di uno street artist che lo ritrae con un bancomat sotto il braccio, e poi verso gli uomini del clan di Nunzia. Ad ascoltare la traccia registrata sono loro, che l'hanno rinvenuta nel PC dello Zingaro, nonostante la presenza del juke box accanto alla scrivania, dispositivo evidentemente nostalgico³⁹. Stanno aspettando lo Zingaro in quello che è il suo ufficio. È con questo colloquio che la vicenda del film avanza. L'ultimo verso udibile della canzone allude precisamente all'incipiente guerra con Nunzia.

È evidente che la canzone rappresenta lo Zingaro e fa scattare il coinvolgimento motivazionale della parte meno critica del clan, che si riconosce nel capo proprio attraverso la canzone. In ogni caso *Non sono una signora* diventa espressione di un clan di maschi. È importante il ruolo attivo e propulsivo, teso a costruire un'identità di gruppo motivata dal capo carismatico. L'aspetto nostalgico, che pure connota gran parte degli usi di canzoni nel cinema italiano almeno a partire dagli anni Ottanta⁴⁰, non è tuttavia preponderante, anche se per una parte del pubblico si attiva inevitabilmente. Conta che la canzone diventi patrimonio espressivo dello Zingaro e, per suo tramite, del clan, offrendosi allo spettatore come una realtà contemporanea, inscindibile dal film. Così la canzone potrà comunicare in modo diretto anche a chi, per ragioni anagrafiche, si sottrae a un ascolto nostalgico.

Latin Lover accompagna una scena movimentata, collegata alla precedente. In questo caso lo Zingaro vede di persona, senza l'interposizione di YouTube, Enzo

³⁸ Cfr. Bonini, 2018.

³⁹ La nostalgia deviata in patologia criminale e veicolata dalla musica può essere rintracciata in altri celebri "cattivi" cinematografici, come il già citato Frank di *Blue Velvet*.

⁴⁰ Cfr. Morreale, 2019.

Ceccotti in azione, ed è il solo momento musicale che coinvolge lo Zingaro e il protagonista del film in una stessa scena. Il testo ci fa pensare che Enzo Ceccotti sia oggetto di contemplazione e anche di attrazione, sottotraccia, da parte dello Zingaro. Per mettere a fuoco la scelta della canzone può essere utile tracciare il quadro della sessualità dei personaggi del film: Enzo Ceccotti è un solitario e misantropo fruitore seriale di DVD porno; si inserisce pertanto nel quadro delle aspettative culturali legate al genere maschile; tecnicamente è una personalità eterosessuale *cisgender*, salvo risultare “danneggiata” da un ambiente ostile. Ciò vale anche per Alessia, profilo di ragazza abusata dall’infanzia e divisa tra amore e odio nei confronti del padre abusante con tipica ambivalenza, come si desume dalle prime esternazioni di fronte allo Zingaro e ai suoi scagnozzi. La sua autodifesa, il suo rifugio psicologico, è la serie televisiva anime *Jeeg robot d'acciaio* che ora vede compulsivamente nella riedizione digitale in DVD: per questo non si separa mai dal lettore portatile da quando, come afferma lei stessa, la serie non viene più trasmessa da Telecapri⁴¹.

Fabio Cannizzaro, il cui profilo sadico si direbbe una reazione a maltrattamenti infantili, non sembra capace di amare e non manifesta inclinazioni precise; le sue performance, per quanto interpreti canzoni in origine cantate da donne, e per quanto la sua figura sia segnata dal trucco – un eyeliner che spiega il suo soprannome – sono inequivocabilmente maschili per grana vocale e per atteggiamento, da riportare direttamente all’eccentricità del *glam rock*, con la teatralità esibita non da ultimo nel trucco e nel vestiario, ampiamente discussa da Auslander⁴², che si ritrova anche nel già citato Jame Gumb. Questo avviene nella performance della canzone di Anna Oxa, che si conclude con il suono distorto, e con tanto di fischio, di chitarre elettriche decisamente incongrue rispetto alla base della canzone che sentiamo fino a quel momento. Il suo profilo è altrettanto *cisgender*. Tuttavia l’unico atto sessuale che nel film lo riguarda è non solo mercenario ma per eccellenza *queer*, dato che coinvolge il *transgender* Marcellone (Juana Jimenez), accorso ad aiutare economicamente lo Zingaro per saldare il debito con Nunzia.

Figura di enorme impatto, con un ruolo cruciale in una sparatoria eccessiva, dalla quale Nunzia uscirà sola e ferita, e a sua volta ucciso dallo stesso Zingaro alla fine di una delle scene più cruente del film, Marcellone con lo Zingaro ha un rapporto consumato in auto con foga meccanica e senza alcuna forma di coinvolgimento sentimentale. Come rilevato in qualche commento, la pratica culturale di “andare a trans” mette il *villain* in posizione di superiorità icastica rispetto ai suoi modelli supereroistici, a partire da Joker e, più in generale, dai

⁴¹ Telecapri ha cominciato a trasmettere localmente le puntate di *Jeeg robot d'acciaio* nel 1980, anticipando anche nel formato la trasmissione contenitore di Canale 5 *Bim bum bam*, iniziata nel 1981 ed evocata più volte da Mainetti come formante generazionale. A questo proposito si vedano le interviste citate nell’articolo *Gabriele Mainetti: generazione Bim, Bum, Bam* di Andrea Guglielmino pubblicato sul sito «Cinecittà News» il 5 febbraio 2016: [news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/65962/gabriele-mainetti-generazione-bim-bum-bam.aspx](https://www.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/65962/gabriele-mainetti-generazione-bim-bum-bam.aspx) (ultima consultazione 20 maggio 2020). Nel 2018, sull’onda del successo del film, l’emittente campana ha ricominciato a trasmettere i cartoni animati degli anni Ottanta, incluso naturalmente *Jeeg robot d'acciaio*. In particolare, sul ruolo dei cartoni animati nelle televisioni locali tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta si veda Piazzoni, 2014: 143, 148, 166.

⁴² Cfr. Auslander, 2006b.

cattivi delle produzioni Marvel⁴³. Un *villain* nostrano la cui performance *queer*, come il trucco e l'impersonificare cantanti donne, non solo non diminuisce il suo status di maschio, ma addirittura lo esalta e lo completa come "diversivo", come emerge da alcuni commenti in YouTube⁴⁴. Si noter , in ogni caso, che lo Zingaro tiene la posizione "attiva", quella appunto "del maschio".

In questa prospettiva l'uso di *Latin Lover* di Gianna Nannini apre una strada interessante. Enzo Ceccotti, dotato di superpoteri ma ancora dedito a mettere a segno i suoi colpi senza alcun accenno a una presa di coscienza, assalta il furgone portavalori che lo Zingaro e i suoi stanno aspettando per svaligiarlo (questi ultimi hanno un accordo con una delle guardie giurate, come si   appreso nella scena che prosegue con *Non sono una signora*). A mani nude, dopo avere lanciato delle semplici pietre per fermarlo, il protagonista dimostra una forza sovrumana. Chi guarda per    lo Zingaro, al quale la performance di Enzo Ceccotti si presenta come un evento che non suscita solo rabbia e invidia. La canzone filtra il punto di vista dello Zingaro, un'ammirazione la cui vena omosessuale non emergerebbe affatto se non intervenisse la canzone di Gianna Nannini e in particolare il testo del suo ritornello: «Stai / con le tue foto stai / con i tuoi trucchi stai / sull'orlo della notte. // Stai/ coi tuoi disegni stai / con le tue storie storte / sull'orlo della notte». I trucchi non sono forse quelli dello Zingaro, ma l'orlo della notte   abitato da un/a professionista del sesso, e «storte» vale inequivocabilmente *queer*.

3. LA PERFORMANCE ESPLICITA

Un'emozione da poco, la vera performance musicale dello Zingaro,   quella che pi  si aggancia alla vicenda e fa il paio con *Non sono una signora* quanto a identificazione e auto-presentazione. La canzone portata alla ribalta da Anna Oxa  , dicevamo, una dedica del performer a Nunzia, il regalo per il suo compleanno. L'atteggiamento di quest'ultima   per  inspiegabilmente sospettoso e alla fine della performance precisa: «io a'ssa canzone nun 'a saccio proprio». Nunzia non conosce la canzone e non si riconosce in quello che la canzone rappresenta. Una canzone di Sanremo nel contesto di Nunzia   gi  di per s  una sfida. Le canzoni di Nunzia sono presumibilmente altre, quelle dei cantanti neomelodici napoletani, cos  spesso associati ai clan camorristi nelle cronache giudiziarie⁴⁵. La posizione geografica di Sanremo e la stessa destinazione del Festival, cio  la televisione pubblica nazionale, si contrappongono al Sud e al mondo delle televisioni locali che sono il punto di riferimento di Nunzia.

Il testo stesso della canzone contiene un messaggio criptato. Si tratta di una storia di emancipazione di una donna da un uomo che si trasforma in volont  di emancipazione di un uomo (lo Zingaro) dalla donna che teme (Nunzia) e con la quale   provvisoriamente alleato per la smania di crescere nel mondo della malavita capitolina. A questo si pu  riferire l'attacco: «C'  una ragione che cresce in me / e l'incoscienza svanisce». Anche i versi «dimmi dimmi dimmi che senso ha / dare amore a un uomo senza piet  / uno che non si   mai sentito finito / che

⁴³ Si vedano i commenti alla citata clip con *Ti stringer *: https://youtu.be/zy_g76fqBUc (ultima consultazione 20 maggio 2020).

⁴⁴ Si vedano i commenti alla citata clip con *Un'emozione da poco*: <https://youtu.be/Be6XazaaNjs> (ultima consultazione 20 maggio 2020).

⁴⁵ Cfr. Plastino, 2014.

non ha mai perduto, mai» sono rivolti alla capoclan, donna che è “uomo” nella misura in cui offre la performance del capo, ruolo “maschile” per tradizione. La stessa «emozione da poco» contrasta con «il botto» che lo Zingaro vuole fare, e farà, anche grazie alla performatività dei nuovi media. Questo, però, avverrà solo dopo che avrà ucciso Nunzia grazie ai superpoteri. Qui il testo originale viene tagliato e giuntato («per te, per te una canzone / [...] che un'emozione da poco / mi faccia stare male / una parola detta piano basta già»), in modo da arrivare subito al ritornello e su questo spezzare la canzone. È una dinamica di appropriazione del testo da parte del suo performer, ma anche di stravolgimento motivato dalla incorporazione della canzone nel film.

Il testo che resta intatto si lega bene all'idea di un'alleanza che cela una guerra. Gli ultimi versi cantati («la mia incoerenza / pensare che vivresti benissimo anche senza») fanno emergere il collaboratore che è, o alla lunga sarà, un sabotatore, un nemico. Quando, nel corso della canzone, la cinepresa stringe su Nunzia, la sua espressione non è affatto convinta, soprattutto quando lo Zingaro la indica cantando «per te, per te, una canzone» e trascurando il «mai» che dà senso alla frase nella versione originale del testo («mai / per te, per te una canzone / mai una povera illusione / un pensiero banale / qualcosa che rimane»). Il tutto indica una lettura parziale, una non totale comprensione o cognizione del testo, da ascoltatore disattento e occasionale, da cantante superficiale, non professionista; ma è anche la prova di come la strategia di inquadratura e montaggio, con il gesto dello Zingaro in evidenza, modifichi il significato del verso della canzone. Una intenzionale falla estetica della performance è anche la ripetizione declamata delle ultime parole intonate («anche senza»), che non solo spezzano la canzone in un punto del tutto incongruo ma scimmiettano il contesto d'uso che dovrebbe corrispondere ai gusti di Nunzia.

Proprio durante la performance una telefonata informa Riccardo, il collaboratore che, in quanto amico, non perde occasione per prendere le distanze dallo Zingaro e metterlo in guardia, del grosso problema con il recupero della partita di droga di Nunzia: la vicenda coinvolge il padre di Alessia, Sergio (Stefano Ambrogio), che rimane ucciso, e il protagonista Enzo Ceccotti, che sopravvive a una caduta fatale solo grazie ai superpoteri inconsapevolmente acquisiti. Lo scontro con Nunzia, che diverrà poi eclatante, è solo anticipato dalla canzone. Qui mi preme, però, notare la coerenza tra canzone e configurazione mediale nazionale rispetto alle aspirazioni di Fabio Cannizzaro. Il collaboratore di Nunzia alla fine della performance ricorda lo Zingaro nel ruolo di imitatore al *Grande Fratello*; lo Zingaro precisa che si trattava di *Buona Domenica*. La locandina del programma, nella quale è stata inserita una foto giovanile dell'antagonista del film, fa bella mostra di sé, appesa nel suo ufficio, in un'altra sequenza del film. La locandina rimanda alle edizioni condotte da Paola Perego (2006-2008). Si tratta della fase in cui il programma invitava spesso i concorrenti dei reality show: entrambe le trasmissioni andavano in onda su Canale 5, e ciò giustifica l'errore. Anche questo contesto mediale pare però del tutto sconosciuto a Nunzia.

A chiudere musicalmente i conti tra lo Zingaro e Nunzia è *Ti stringerò* di Nada, una traccia selezionata dallo Zingaro, che la ascolta da un auricolare collegato a un iPod. La canzone pervade la scena e ne occupa lo spazio acustico, per una sincronizzazione con la più spettacolare performance criminale dello Zingaro, destinata a comporsi nel video da lui girato contemporaneamente con un iPhone appoggiato su un tavolo. Qui il film lavora per contrappunto. Come nei già ricordati *Non si sevizia un paperino* di Fulci e *Reservoir Dogs* di Tarantino, la canzone è tutt'altro che appropriata alla situazione. Dice «Ti stingerò / giuro che ti farò male», ma evoca un amore felice, spensierato e sensuale (le metafore dell'orgasmo sono nella canzone assai numerose). Il film prende alla lettera ciò che nella canzone è allusivo e metaforico, anche se non totalmente antifrastico.

La presenza del suono della traccia nel film non si sposa con una modalità di ascolto tramite auricolare, ma svolge varie funzioni. La prima è quella "classica", attenuare la violenza delle immagini ed estetizzarla. Nel fare ciò la canzone collabora con altre tecniche del film: il *ralenti* misto a improvvise accelerazioni (il controllo digitale del tempo), l'editing video (il controllo digitale dell'immagine), l'uso di inquadrature incompatibili con la posizione del tutto fissa dello smartphone che sta riprendendo la scena. Tutto collabora a una dinamica di opacizzazione del medium che Jay David Bolter e Richard Grusin hanno ricondotto al concetto di «hypermediacy»⁴⁶. Qui lo spettatore non può non accorgersi che si tratta di un film, poiché la dimensione realistica della scena viene disattesa in tutte le sue componenti; e tuttavia lo spettatore accede alla mediazione del film in modo immediato, come ha rilevato Grusin in un più recente articolo teorico⁴⁷.

Anche la strategia del *sound design* di questa sequenza è significativa. Quando lo Zingaro, sconfitti uno a uno gli avversari posti a difesa di Nunzia, si avvicina a lei e la invita al macabro ballo, il suono della canzone torna a una forma di plausibilità acustica. Il punto di ascolto è cambiato: ora ascoltiamo la canzone come se provenisse dall'auricolare di un'altra persona, cioè come si presume che la debba sentire Nunzia. Il passaggio del punto di ascolto avviene con il rallentamento più estremo, contestuale alla compressione del suono dello sparo con cui lo Zingaro uccide uno degli uomini di Nunzia già sconfitto e ormai fuoricampo, che ricorda la *nonchalance* di certi duelli degli spaghetti western, non ultime le performance velocizzate con la pistola di Terence Hill in *Lo chiamavano Trinità...*, piegata alla sensibilità sadica e spettacolare dell'antagonista, che si sta riprendendo in video. Nel momento in cui la traccia è ormai appena percettibile, la performance dello Zingaro, con la finzione del ballo, assume tutt'altra connotazione soprattutto per effetto della emersione degli effetti sonori: i rumori del corpo di Nunzia stritolato non possono lasciare indifferenti gli spettatori, proprio per la differenza rispetto alla attenuazione e palese estetizzazione della violenza della parte che precede, quando la canzone era in primo piano. Questa non viene tanto "mediata" dal film quanto di-

⁴⁶ Bolter; Grusin, 1999: 31-44.

⁴⁷ Grusin, 2015: 135.

rettamente incorporata nella mediazione che è il film stesso⁴⁸. Qui vige anche una duplice istanza di “mediatizzazione”: la performance live dello Zingaro è in relazione da un lato con la traccia musicale post-sincronizzata, dall’altro con la registrazione video, allestita in vista di una post-produzione tecnologica, la cui possibilità, secondo Auslander, ha creato il concetto stesso di «liveness»⁴⁹.

4. LA DIMENSIONE MEDIALE

Un aspetto tematizzato in modo iperbolico nel film è quello della performatività dei media. In una delle scene iniziali, lo Zingaro uccide un collaboratore colpevole di insubordinazione sbattendogli ripetutamente un iPhone sulla testa. La scena è particolarmente efferata e si svolge tra le espressioni infastidite dei complici dello Zingaro, i cui volti sono raggiunti da schizzi di sangue e materia cerebrale. In un’altra scena, quando ormai lo Zingaro è rimasto solo contro Nunzia dato che i suoi collaboratori (eccetto il più ingenuo e intellettualmente limitato) sono stati uccisi o da lui stesso giustiziati (in particolare l’amico Riccardo, fatto sbranare dai cani nel momento in cui ha abbandonato i piani dello Zingaro), l’invidia dello Zingaro nei confronti del misterioso uomo dotato di superpoteri i cui video su YouTube veleggiano ormai al di sopra dei 41 milioni di visualizzazioni, come mostra il contatore ben evidenziato sullo schermo e in continuo aggiornamento, lo porta a distruggere il computer portatile. Contestualmente viene visualizzata la locandina usurata di *Buona Domenica*, la trasmissione di Canale 5 alla quale, come già ricordato, lo Zingaro ha partecipato. Non è una messinscena casuale: il montaggio, di fatto, tematizza la differenza tra vecchi e nuovi media, la distanza tra la televisione e YouTube.

Lo Zingaro è reduce da un fallimento cocente con i media “tradizionali”: pur essendo arrivato a Canale 5, in televisione non ha sfondato, non ha fatto il botto. Per questo è ossessionato dal supereroe e individua nei superpoteri il suo nuovo obiettivo, ciò che lo renderà grande attraverso YouTube. Il ragionamento che c’è dietro è il seguente: la televisione è un mezzo di intrattenimento da fruire a una certa distanza, che ormai incide solo per il tramite dei reality show e dei talent, con la dimensione di performance funzionale all’esperienza mediatizzata; i nuovi media sono invece pezzi di realtà, dotati di un’efficacia sociale inedita che li rende facilmente strumenti di prevaricazione e di morte. L’indizio più evidente si trova alla fine della resa dei conti con Nunzia, con *Ti stringerò*. La sequenza ha un dettaglio di notevole interesse. Quando lo Zingaro, dopo la strage, recupera lo smartphone con il quale ha registrato la sua performance, per un momento vediamo la ripresa effettuata dal dispositivo. Paradossalmente, il video si contrappone alla sequenza del film che abbiamo descritto, improntata a quella logica che Bolter e Grusin hanno definito «hypermediacy». Lo smartphone ci pone infatti di fronte a una ripresa realistica della scena, connessa alla logica opposta di una «transparent immediacy»⁵⁰. Così il film tematizza la «doppia logica» dei media⁵¹, il punto fondamentale del loro funzionamento e della loro efficacia, proponendo la competizione tra vecchi

⁴⁸ Qui elaboro il concetto di «mediazione radicale» (Grusin, 2015) applicandolo in particolare alla mediazione del film in quanto è al tempo stesso una mediazione musicale.

⁴⁹ Auslander, 1999: 56.

⁵⁰ Bolter; Grusin, 1999: 21-30.

⁵¹ Bolter; Grusin, 1999: 3-15.

e nuovi media in modo quasi esplicito: i primi legati a una dinamica di produzione dall'alto, al controllo serrato da parte delle istituzioni, a una costruzione da parte di professionisti, e destinata ormai ad ascolti limitati, se si escludono eventi medialità di particolare impatto come, non a caso, il Festival di Sanremo o le "prime" della Scala; gli ultimi sfuggenti, meno esposti al controllo delle istituzioni, ideologicamente connotati nel senso della immediatezza percettiva e della spontaneità, intesi come pròtesi, come «estensioni» del sensorio umano in un senso ben più radicale rispetto alle prime teorizzazioni dei nuovi media di un tempo, tra i quali, appunto, la televisione aveva un ruolo centrale⁵². Con ragioni più consistenti vengono pensati i nuovi media oggi, nell'era digitale, entro un orizzonte concettuale che mette al centro del discorso proprio la «immediatezza della mediazione»⁵³.

Mentre lo Zingaro carica il video su YouTube, il protagonista salva una bambina dalle fiamme di un'auto nella quale era rimasta intrappolata dopo un incidente, sotto gli occhi degli agenti impotenti e di un ampio pubblico pronto a celebrare e certificare, anche riprendendolo con gli smartphone, il suo gesto eroico. A questo punto si scorge il video con cui lo Zingaro, sullo sfondo dell'arsenale di Nunzia, minaccia di far esplodere una bomba allo Stadio Olimpico nel corso del derby capitolino. Il video viene riproposto dai telegiornali, in un certo senso "rimediato al contrario" dalla televisione, come avviene di continuo, confermando che i nuovi media sono ormai la realtà di cui i vecchi media danno notizia⁵⁴. Proprio grazie al video Enzo Ceccotti trova un senso di responsabilità che lo porta alla scelta morale: userà i superpoteri per tentare di fermare il piano dello Zingaro e salvare quella gente verso la quale inizialmente provava solo una forte repulsione.

IV. OLTRE LA SOGLIA

La performatività dei media è in grado di infrangere platealmente la distinzione più radicale del nostro sistema culturale, esito di una elaborazione di molti secoli: quella tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. A ben vedere la performance dei superpoteri del *villain* si svolge già oltre la soglia. In una delle sequenze decisive lo Zingaro, sadico ma anche schizzinoso, non intende buttarsi nel bidone che il protagonista gli ha indicato, in un preciso punto del Tevere, per acquisire i superpoteri. Lo fa soltanto perché Nunzia, che nel frattempo lo

⁵² Cfr. McLuhan, 1964.

⁵³ Grusin, 2015: 135.

⁵⁴ I processi di «remediation» delineati da Bolter e Grusin (1999) possono essere interpretati anche al di là di una relazione lineare tra media tradizionali e nuovi media, o tra media storicamente precedenti e successivi. Il cinema successivo alla nascita della televisione, in altre parole, ha propriamente rimediato aspetti della televisione, così come la fotografia successiva alla televisione ha potuto rimediare in senso proprio il medium televisione. La mia ipotesi è che il recente ritorno di Grusin (2015) al concetto di «mediazione» miri proprio a evitare i possibili fraintendimenti innescati dal termine «rimediazione». Questo concetto non si limita a definire la mediazione di una precedente mediazione, ma arriva ad affermare qualcosa che potremmo esplicitare in questo modo: non esiste mediazione che non sia una rimediazione. In altre parole, non esiste alcuna "realtà mediata" che sia separabile dalla sua stessa mediazione, e se anche esistesse, tale "realtà" sarebbe a sua volta una "mediazione". Cfr. Cecchi, 2020: 15-17.

ha raggiunto, lo ha “appiccato” con il lanciafiamme, decretandone la morte. Da questo momento lo Zingaro è entrato in un certo senso nella categoria dei non-morti o dei morti viventi. La mosca che lo tormenta mentre in auto si trucca le carni bruciate del volto non può sbagliarsi. Indipendentemente dalla validità del rimando a *The Fly* (*La mosca*, 1986) di David Cronenberg, che declina piuttosto il tema della trasformazione come ibridazione con il non-umano, il film recupera le formanti decisive del mito del morto vivente: la bomba, per esempio, lo deve decapitare per mettere fine alla sua malvagità.

Vi è un secondo indizio. Quando, alla fine del film, sulla variante eroica del tema musicale originale, Enzo Ceccotti indossa la maschera di Jeeg creata all'uncinetto da Alessia, non fa che mettere in atto l'identificazione che la ragazza preconizza fin dal loro primo incontro, e che culmina nel mandato da lei pronunciato in punto di morte, quasi citando il testo della sigla della serie anime: «Salvali, salvali tutti, tu che puoi diventare Jeeg». Soltanto dopo la morte di Alessia, infatti, il protagonista, sperimentando il dolore oltre la soglia, si sveglia alla responsabilità morale.

Vi è infine un terzo indizio. Dalla cima del Colosseo, dove ci troviamo con Enzo Ceccotti alla fine del film, si sentono le parole dei commentatori televisivi e radiofonici rendere omaggio al nuovo Jeeg *post mortem*; danno per scontato che l'eroe sia morto insieme al suo nemico, sotto le acque del fiume dal quale tutto è cominciato. Se sul piano della storia si può concludere che l'umanità ha trovato il suo Jeeg proprio nel momento in cui crede di averlo perduto per sempre, in una prospettiva mediale il film viene a certificare quella alleanza «intermondana» che cancella anche la soglia estrema in nome della performatività dei media⁵⁵.

Ma a ben vedere Enzo Ceccotti è già morto verso l'inizio del film, in seguito alla caduta fatale dall'ultimo piano del palazzo in costruzione dove si trovava con il padre di Alessia. L'esperienza dei superpoteri è quindi anche nel suo caso oltre la soglia. Si potrebbe aggiungere che il supereroe è sempre in qualche misura un non-morto, nel senso delineato da Thomas Elsaesser per tutti i protagonisti del *neo-noir*, segnati sovente da un «eccesso di esperienza»⁵⁶. Il tono dolente della cover, che evoca le atmosfere musicali del *neo-noir* nello spazio postremo e liminale ma anche emozionale dei titoli di coda, sospesi tra verità e finzione, trasforma la canzone in una meditazione *ex post* sulla vita, sulla morte e sul valore della scelta, forse per consegnare il mandato morale del protagonista, tramite l'attore e la sua voce, allo spettatore. Eppure è soltanto la sigla di un vecchio cartone animato.

⁵⁵ Cfr. Stanyek; Piekut, 2010.

⁵⁶ Elsaesser, 2009: 305-306.

Tavola delle sigle

CGD: Compagnia Generale del Disco
 DAW: Digital Audio Workstation
 DVD: Digital Versatile Disc
 FM: Frequency Modulation
 HBO: Home Box Office
 LP: Long Playing
 PC: Personal Computer
 RCA: Radio Corporation of America
 RTI: Reti Televisive Italiane

Riferimenti bibliografici

Auslander, Philip

1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London/New York; 2a ed. 2008.

2006a, *Musical Personae*, «TDR: The Drama Review», vol. 50, n. 1, Spring.

2006b, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

2015, *Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited*, in Wolf Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen (Hrsg.), *Sound und Performance: Positionen - Methoden - Analysen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard

1999, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

Bonini, Tiziano

2018, *La radio digitale. Processi di innovazione tra pratiche residuali e tecnologie emergenti*, in Paolo Magaudo, Gabriele Balbi (a cura di), *Fallimenti digitali. Un'archeologia dei "nuovi" media*, Unicopli, Milano 2018.

Cecchi, Alessandro

2019, *Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta*, «Biblioteca Teatrale», nuova serie, n. 129-130, gennaio-giugno.

2020, *Forme e concetti dell'esperienza musicale: testo, performance, media nella prospettiva della mediazione radicale*, in Alessandro Cecchi (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, NeoClassica, Roma 2020.

Davison, Annette

2014, *The End is Nigh: Music Postfaces and End-Credit Sequences in Contemporary Television Serials*, «Music, Sound and the Moving Image», vol. 8, n. 2, Autumn.

Elsaesser, Thomas

2009, *Between Erlebnis and Erfahrung: Cinema Experience with Benjamin*, «Paragraph», vol. 32, n. 3.

Grasso, Aldo

2004, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Garzanti, Milano; nuova ed. ampliata.

2019, *Storia critica della televisione italiana*, con la collaborazione di Luca Barra e Cecilia Penati, Il Saggiatore, Milano.

Greven, David

2016, *The Southern Gothic in Film: An Overview*, in Susan Castillo Street, Charles L. Crow (eds.), *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, Palgrave Macmillan, London 2016.

Grusin, Richard

2015, *Radical Mediation*, «Critical Inquiry», vol. 42, n. 1.

Halfyard, Janet K.

2010, *Mischief Afoot: Supernatural Horror-Comedies and the Diabolus in Musica*, in Neil Lerner (ed.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Routledge, London/New York 2010.

Hipkins, Danielle

2017, *Performing 'Girl' against Girlpower: The Case of "Lo chiamavano Jeeg Robot"* (Mainetti, 2015), «The Italianist», vol. 37, n. 2.

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.

Kalinak, Kathryn

2010, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York/Oxford; trad. it. *Musica da film. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2012.

McLuhan, Marshall

1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York.

Menduni, Enrico

2002, *Televisione e società italiana, 1975-2000*, Bompiani, Milano.

Monteleone, Franco

1992, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia; 6a ed., 2009.

Morreale, Emiliano

2019, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.

Piazzoni, Irene

2014, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Roma.

Plastino, Goffredo

2014, *Cosa Nostra Social Club. Mafia, malavita e musica in Italia*, il Saggiatore, Milano.

Rodman, Ronald

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

Sponzilli, Giada

2017, *Il mito del supereroe. Dal fumetto al cinema contemporaneo italiano*, Edizioni Mediterranee, Roma.

Stanyek, Jason; Piekut, Benjamin

2010, *Deadness: Technologies of the Intermundane*, «TDR: The Drama Review», vol. 54, n. 1, Spring.