

Luca Gricinella

# cinema in rima

la messa in scena del rap







2013, Agenzia X

### **Copertina e progetto grafico**

Antonio Boni

### **Immagine di copertina**

Luca Font ([www.lucafond.com](http://www.lucafond.com))

### **Contatti**

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano  
tel. + fax 02/89401966

[www.agenziaz.it](http://www.agenziaz.it) – [info@agenziaz.it](mailto:info@agenziaz.it)

[facebook.com/agenziaz](http://facebook.com/agenziaz) – [twitter.com/agenziaz](http://twitter.com/agenziaz)

### **Stampa**

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-95029-76-4

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Associazione culturale Mimesis, distribuito da Mimesis Edizioni tramite PDE

### **Hanno lavorato a questo libro...**

Marco Philopat – direzione editoriale

Andrea Scarabelli – editor

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

Lorenzo Fe, Marco Lorenzin, Sancho Santoni – lettura bozze

Luca Gricinella

# cinema in rima

la messa in scena del rap

**cinema**  
in rima

<b>Prefazione</b>	7
<i>Tommaso "Piotta" Zanello</i>	
<b>Premessa</b>	13
<b>L'hip hop nasce dal cinema e il cinema dall'hip hop</b>	21
<b>I primi non potranno mai essere gli ultimi</b>	39
<b>Rapporto criminale</b>	49
<b>Il bizzarro connubio tra rap e cinema</b>	71
<b>Rivalità e competizione</b>	81
<b>Il dibattito sul rap si sposta al cinema</b>	91
<b>Realismo hip hop</b>	109
<b>L'hip hop ai giorni nostri</b>	117
<b>Filmografia</b>	133
<b>Bibliografia essenziale</b>	139
<b>Ringraziamenti</b>	141



Tommaso "Piotta" Zanello, foto di Alfredo Villa

# Prefazione

*Tommaso "Piotta" Zanello*

Ogni volta che penso al rapporto tra rap e cinema mi vengono in mente le parole de *Le nuvole*, quel brano di Fabrizio De André recitato da due donne sarde, una dalla voce anziana e l'altra dal timbro più giovanile: "Vanno, vengono, ogni tanto si fermano". Le nuvole prendono forme strane: in questo caso non parlo dell'airone o della pecora o di qualche altra bestia declamata nella canzone, quanto piuttosto di forme simili a *Nuvole di skunk*, per citare una canzone più vicina all'immaginario e all'oggetto di *Cinema in rima*. A volte queste nuvole di skunk prendono le sembianze di un fumetto, a volte invece sono spigolose e cruente, altre ancora fantastiche e visionarie. Raramente appaiono romantiche e sentimentali, pur mantenendo sempre una loro poetica che, declinata in lungometraggi o videoclip, si dirama sostanzialmente in due grandi filoni, quello da commedia e quello da *gangsta movie*. In entrambi i casi il comune denominatore è il magico mondo dell'hip hop. Mi spiego meglio. Magico perché il rapper sin dall'adolescenza vive in una realtà parallela, a immagine e somiglianza dei suoi sogni. Visioni oniriche sempre poco morigerate, fatte come sono di ville hollywoodiane, donne appariscenti, piscine faraoniche, orologi tempestati di diamanti, macchine di lusso e montagne di denaro frusciante. D'altronde il successo commerciale degli artisti che inneggiano a questo stile non fa che incrementare tutto ciò. È una vera e propria esplosione di megalomania sotto forma di rime, attitudini, atteggiamenti caricaturali, a tratti macchiettistici. Le storie sono più o meno (più meno che più) verosimili. Sono pochissimi quelli che vivono davvero la vita che raccontano, nella maggior parte dei casi è un continuo sognare a occhi aperti, anche da adulti, in una sorta di eterna fanciullezza pascoliana.

È un immaginario ben foraggiato e sospinto dalla discografia delle multinazionali, dai ricchi sponsor e da media troppo spesso “bipolari”. Da una parte il politicamente corretto, le tematiche sociali, l’impegno su e per i giovani, dall’altra la raccolta del grano a mani basse, tra scene di violenza e di lusso strabordante, palesemente distonico rispetto ai movimenti delle curve macroeconomiche di questo periodo storico. Non manca infine un po’ di sesso da pornostar *de noantri*, insomma la sagra del cliché a cui molti in fondo aspirano ma che pochi, tra questi il 99% dei rapper, ammette di volere. Non discuto i due mondi, discuto la furba compresenza di entrambi all’interno del medesimo palinsesto tv. Ma torniamo al cinema che è quello che ci interessa.

Come ho detto chi fa rap, nel bene o nel male, sogna ventiquattro ore su ventiquattro e scrive sceneggiature in ogni momento, senza nemmeno accorgersene. Chi di noi non lo ha fatto? Credo che davvero nessuno possa scagliare quella famosa prima pietra. Chi vive l’hip hop ha continue “allucinazioni” nella testa che traduce in parole su un foglio, disegni su un muro e così via. Visioni ancor più intense da quando la forza comunicativa di YouTube (e similari) fa sì che si scrivano i video praticamente prima delle canzoni o, cosa ancora più assurda, canzoni a commento del videoclip che si vuole interpretare. È come se le canzoni si trasformassero in sonorizzazioni di film. Alla luce di ciò l’hip hop ha dato, sta dando e sicuramente tanto darà al cinema (ma anche alla moda, alla pubblicità ecc.). Tanto però è anche quello che l’hip hop ha preso. Non c’è copertina, rima, battuta, foto o clip che non citi e che non si nutra di cultura pop, e il cinema è cultura popolare per eccellenza. Non è becero come la tv ma nemmeno così alto e fuori moda come i libri citati dai vecchi cantautori. Un rapper preferisce citare il film tratto dal libro, in una sorta di omaggio posticcio. Sono citazioni scelte con cura e strettamente connesse all’immagine dell’mc che ne fa uso. Un film d’azione per il rapper dall’attitudine *gangsta*, una commedia brillante per quello più simpatico e ironico, una pellicola d’autore per l’mc più *conscious*, di fantascienza per quello hipster, un film in stile *Trainspotting* per quello un po’ fattone. È

naturale che di questo passo molti rapper siano passati nel tempo dall’essere meri spettatori a diventare veri e propri registi. E poi ci sono attori, sceneggiatori, produttori... insomma è inutile in questa mia prefazione fare l’elenco dei nomi, sono tanti e troverete la maggioranza nel libro che state leggendo. Voglio solo aggiungere che anche in Italia è stato fatto del cinema rap. Per chi non lo sapesse o per chi non c’era, all’inizio del nuovo millennio sono usciti a distanza ravvicinata ben tre film nati in ambito hip hop. Parlo di *Zora la vampira* dei Manetti Bros., di *Senza filtro* degli Articolo 31 e del mio *Il segreto del giaguaro*. Erano anni in cui alle nostre latitudini i pochi grandi successi musicali rap erano legati a brani che in qualche modo avevano saputo mescolare la cultura hip hop con quella autoctona. Il rap non era ancora un genere di massa e si pensava di traghettare questa riuscita miscela sonora anche a livello cinematografico, così da decuplicare gli incassi. Ora un conto è incidere canzoni da tre minuti, un conto fare film da novanta minuti. Questo per dire che tutte le opere in oggetto avevano secondo me degli spunti davvero interessanti e originali ma, declinate alle esigenze del mercato di allora, ne uscirono malconce. Era il prezzo da pagare per collaborare con produttori poco avvezzi all’hip hop e bramosi di arrivare a un pubblico natalizio? Può darsi. Quelle poche volte che ripenso alle cose fatte – ed è raro perché di solito ragiono su ciò che realizzerò – l’unica che rifarei (non che NON farei ma che Rifarei con l’esperienza acquisita oggi) è proprio il mio film. Sia chiaro, fu un’esperienza bellissima ma quello che ne è uscito è lontano da quel che avevo in testa. Poco resta del mondo *blaxploitation*, poliziottesco e hip hop che sognavo. Oggi però le cose sono cambiate e i tempi maturi. L’hip hop è un fenomeno di massa anche in Italia e sono sicuro – o almeno così dicono le voci di corridoio – che a breve la nuova scena darà vita a film hip hop senza magari dover pagare il prezzo del compromesso che pagammo noi per arrivare ai budget milionari di cui il cinema si nutre. Lunga vita all’hip hop italiano, lunga vita al cinema italiano!



*Mio padre era nero... era un agente di polizia ed è stato  
ammazzato... mi ha sconvolto, mi ha veramente sconvolto,  
come dover vedere un rapper che recita.*

Roger Guenveur Smith alias Gary Rivers  
in *Bus in viaggio* di Spike Lee



**SOMETHING FROM NOTHING: THE**

# **ART OF RAP**

"HIP HOP DIDN'T  
INVENT ANYTHING;  
HIP HOP REINVINATED  
EVERYTHING."

—KID KOALA, RAP



## Premessa

Il rap ha un carattere di finzione che fa parte della sua natura. Nascere e farsi le ossa per strada può anche significare aver confidenza con la rappresentazione pubblica. L'atteggiamento che spinge a fingere per evitare il confronto spietato con la realtà è connaturato alle origini umili. Una volta usciti dalle strette e inospitali mura di casa, grazie a qualche posa ci si illude di essere migliori del resto del quartiere, oppure con le chiacchiere si convince il gruppo di amici che il proprio sogno sta per realizzarsi. È una proiezione in un'altra vita, un passaggio da un mondo ordinario e aspro a uno straordinario e meno duro. E la radice prima dell'albero genealogico del rap parla di origini umili.

Esiste il rocker, che può anche restare chiuso nel garage o nella cantinetta a strimpellare e bere birra, ed esiste la rockstar, rincorsa da fan e groupie nei backstage dei grandi palchi. Il rapper invece è sempre e comunque il rapper. Il suo modo di esprimersi e vivere questa passione o forma artistica prescinde da fama e successo, è scenico anche al di fuori del palco. La parlata enfatica con gesticolo annesso non prevede l'autocensura in circostanze di vita quotidiana. È il marchio impresso dalla nascita agli angoli di strada dei sobborghi. Senza contare che la fusione delle parole “rap” e “star” nei dizionari non esiste e critica e pubblico ancora oggi le accostano di rado. In un momento storico in cui il rap ha raggiunto mezzo mondo senza distinzioni di origine e classe – in molti casi sconfinando dal suo contesto socioculturale originale – per una buona fetta di cultori e osservatori le forme popolari di questa drammatizzazione equivalgono

sempre più a vere e proprie mistificazioni. Il bersaglio primo di questa critica è il rap costruito a tavolino, manovrato dai piani alti, sottomesso a dinamiche da impresa, magari di serie b, compiacente in tutto e per tutto verso la fascia di pubblico più giovane o ingenua. Quel rap somigliante a un *teen drama* in cui produttori, registi, sceneggiatori, e in buona parte gli stessi attori, operano in malafede. Ma anche tralasciando queste dinamiche e i personaggi pieni di pose più o meno naturali o con movenze al limite del caricaturale e un marcato look oversize, restano i racconti della quotidianità accentuati per disturbare il più possibile i benestanti e benpensanti cresciuti lontani dalle strade del ghetto. Un'accentuazione della realtà tesa a spaventare di più chi l'ha creata o quanto meno chi si ritiene l'abbia creata: il borghese, di solito bianco, o comunque formalista e conformista. Questa è una tradizione della comunità afroamericana sin dai tempi del blues, quando si diffonde il gioco delle *dozens*, o *dirty dozens*, in cui due contendenti, senza distinzioni di sesso o età, si sfidano a parole calcando la mano su insulti e oscenità “per protestare contro la crudeltà e l'ipocrisia del mondo bianco pseudocristiano” (come scrivono Philippe Carles e Jean-Louis Comolli nello storico saggio *Free Jazz | Black Power* del 1971). Una pratica formativa riconosciuta importante anche dalle Black Panthers e di cui i contest di freestyle, sia spontanei sia organizzati, sono eredi diretti.

Le cronache in rima del rap non sono rivisitate solo per gli estranei, il pubblico di fronte a cui ci si vuole riscattare senza giri di parole, ma anche per questioni di metrica, dunque con metafore, citazioni e parole originali per ben figurare davanti ai propri fratelli e alle proprie sorelle. Quel che più importa è che in questi casi non si tratta semplicemente di pose perché queste rime provengono anche da autori attendibili, non contraffatti. Si tratta di una solida tradizione culturale.

Il rap è poesia di strada, certo, ma la specificazione implica una scrittura con un tasso di fantasticheria superiore a quello

di altri generi musicali. Bando al mito della strada come realtà superiore, pura. Dalle strade del ghetto la maggioranza fugge con l'immaginazione, un passatempo che richiede creatività e può portare a mettersi in gioco.

A giocare una parte importante c'è lo stile, uno dei punti fermi del credo hip hop: se non ne hai uno riconoscibile, sei destinato a scomparire dal giro. B-Real è la voce principale dei Cypress Hill, tra i gruppi rap più influenti degli anni novanta a livello internazionale. *Something from Nothing: The Art of Rap* (2012) invece è l'esordio alla regia del suo collega Ice-T. Un documentario in cui si indaga più che altro su stile e unità della scena rap statunitense dando rilievo a old e middle school. Ice-T interpella B-Real quando la scena si sposta da New York a Los Angeles. Negli anni novanta ascoltare per la prima volta i Cypress Hill significava anche sospettare che il dj al controllo dei piatti avesse sbagliato a far girare un 33 giri a 45. In quel periodo l'incendere di quella voce nasale e pungente, specie sotto effetto degli stupefacenti tanto decantati dal gruppo, poteva davvero spiazzare, creare scompenso. In *Something from Nothing: The Art of Rap*, B-Real racconta la sua ricerca di un timbro vocale originale, lontano dalla sua parlata reale. Agli esordi, prima dell'esposizione pubblica, il resto del gruppo non apprezzava il rap espresso con i toni della sua voce naturale. Così l'impegno per assumere uno stile unico è diventato presto una condizione imprescindibile per non venire escluso dal gruppo. Dal suo racconto pare abbia corso realmente il rischio di limitarsi a essere una sorta di *ghostwriter*. Questa ricerca è un fondamento della mentalità hip hop e significa originalità. Nell'ambiente quando si parla di stile si intende un'espressione massima di singolarità. La tecnica non basta. Ed essere un rapper "stilosò", anche se manca la fama, significa essere rispettato. È la base per farsi strada nel sempre più affollato universo hip hop. A prescindere dal genere, difficilmente un artista quando canta ha la stessa voce di quando parla. Ma il rap è conosciuto dai più come uno

stile vocale “parlato”, dunque partendo da questa definizione approssimativa e operando una forzatura utile, si può definire lo stile anche un tratto di finzione. A maggior ragione considerando che il caso di B-Real è tutt’altro che isolato nel mondo delle rime a tempo.

Poi tocca ai testi – come già si accennava. L’hip hop nasce negli Stati Uniti e in origine si forma e poi sviluppa attorno a quattro discipline: djing, breaking, rapping e writing. Nella patria del rap gli eroi presi a esempio e riferimento nelle rime della disciplina musicale del contenitore hip hop, spesso appartengono alla categoria classica del sogno americano, il *self-made man*. Ma altrettanto spesso non corrispondono alle figure integerrime e rassicuranti care all’americano medio. Il protagonista del secondo *Scarface* della storia del cinema, Tony Montana, e Malcolm X sono due dei nomi più caldi tra gli adepti delle rime più esplicite in circolazione in tutta la produzione musicale. Due modelli capaci di trasformare il sogno americano in un incubo. Uno *gangsta* e uno *conscious*, in ogni caso due protagonisti di pellicole cinematografiche di grande successo passate alla storia anche per aver creato un immaginario contagiatore, nonostante le storie messe in scena fossero, per motivi differenti, già note. E se è quasi impossibile trovare un rapper che non abbia fatto almeno una citazione cinematografica nei suoi testi, è abbastanza difficile trovare un produttore musicale hip hop che non abbia campionato un dialogo o una battuta di un film. La gang dei Warriors de *I guerrieri della notte* e i tre protagonisti de *L’odio* sono fratelli diventati famosi a cui rendere omaggio. I nemici invece possono anche prendere le sembianze di John Wayne. E se capita in un brano commissionato ai Public Enemy da Spike Lee per *Fa’ la cosa giusta*, l’hit *Fight the Power*, l’epiteto (“vaffanculo”) assume ancora più forza. A spiegare i motivi di questa ostilità ci pensa Big Daddy Kane, ospite in *Fear of a Black Planet*, lo stesso album dei Public Enemy contenente *Fight the Power*: “Mentre cammino per le vie di Hollywood Boulevard /



I Public Enemy con Spike Lee

penso a quanto era difficile per quelli che recitavano / nei film interpretando ruoli / di maggiordomi e servi, schiavi e puttane / molti Neri intelligenti sembravano selvaggi / sullo schermo”, dice tutto serio il rapper newyorchese in *Burn Hollywood Burn*. Il cinema razzista può essere un bersaglio del rap proprio come l’odiata polizia, più che mai cieca e violenta nei quartieri disagiati, gli stessi dove mettere in rima i propri pensieri su un beat significa non sottostare allo status di esclusi.

Proseguendo a sondare questo accordo tra arti, va detto che negli Stati Uniti, il principale mercato hip hop al mondo, come nel secondo, la Francia, la lista dei rapper prestati al grande schermo (non per un caso isolato) è corposa. Da una parte Ice-T, Ice Cube, Tupac, Mos Def, Common, Q-Tip, Eve, Ludacris, Queen Latifah, RZA, Method Man, Busta Rhymes, Snoop Dogg fino ad arrivare a Eminem, 50 Cent e addirittura Will Smith (per menzionare i più noti e significativi). Dall’altra basterebbe citare due pilastri come Joeystarr degli NTM e

Akhenaton degli IAM ma ci sono anche Disiz, Ekoué e Hamé di La Rumeur, addirittura passati dietro la macchina da presa prima per criticare il potere e nello specifico lo sfruttamento commerciale del rap a favore di una forma musicale affine ma più morbida, lo slam (in Francia più bianco che nero e più da centro che da periferia) nel film per la tv *De l'encre* (2010), poi per raccontare i disagi delle banlieue nel cortometraggio *Ce chemin devant moi* (2012). Nell'estate del 2012, in un'intervista al quotidiano "Corse-Matin", Joeystarr, dai primi anni novanta fisso nella top 5 dei rapper più popolari di Francia, riflette sul parallelo tra cinema e hip hop: "Le similitudini sono parecchie. Che si tratti di musica o cinema, allo stesso modo siamo lì per raccontare delle storie. Inoltre la mia esperienza nell'hip hop mi è servita molto per diventare attore. Mi riferisco al palco-scenico, in particolare. Il cinema e la canzone sono innanzitutto arti di espressione corporale. I miei anni di *smurf* (tipo di danza hip hop) mi hanno aiutato molto in questo senso! (ride) E poi bisogna imparare il testo e credetemi, al cinema è molto più complicato!".

Ma questo feeling speciale è ricambiato? Se nel cinema degli anni settanta imperversavano soul e funk, capaci di passare dalla colonna sonora al centro della scena (come Curtis Mayfield in *Super Fly*), i cineasti delle generazioni successive potevano ignorare l'erede diretto di quei suoni? Difficile parlare di un filone come è stato fatto per la *blaxploitation* degli anni settanta, in cui l'ambientazione afroamericana-criminale prevedeva scene d'azione esaltate da groove avvolgenti. Dagli anni ottanta la rappresentazione sul grande schermo della vita nei sobborghi, i cosiddetti ghetti metropolitani, spesso è scandita da ritmi hip hop, ispirata dai testi dei rapper e spronata dal loro successo. Ma questi tratti non possono bastare per inserire tali opere in una sola categoria. A maggior ragione perché le immagini in movimento non hanno oltrepassato del tutto e stabilmente il



Nejma la protagonista di *De l'encre*

confine della nazione hip hop: ancora non esiste un ramo del cinema corrispondente a una delle nuove discipline di questa composita cultura urbana che coinvolge varie espressioni artistiche. Detto ciò, è arduo anche solo stilare una filmografia delle opere che coinvolgono esplicitamente il rap nel soggetto. Il rapporto tra cinema e hip hop insomma è senza dubbio intenso e articolato, negli anni si è evoluto in varie forme e tra queste si possono individuare dinamiche, toni del racconto, ambientazioni e soggetti ricorrenti.

In Italia non mancano conferme su questa intesa tra settima arte e rap: dalle colonne sonore ai campionamenti passando per citazioni o più semplicemente film che vedono in scena l'hip hop, gli esempi sono vari. E i riferimenti in alcuni casi potrebbero non essere coscienti: da una parte perché l'hip hop si è fatto largo a spallate e si è ben ramificato nelle società contemporanee (non solo occidentali) – difficile ignorarlo o censurarlo –, dall'altra perché il repertorio cinematografico è

talmente vasto e i suoi miti talmente radicati nella collettività da permettere di scovare ovunque collegamenti impliciti. *Cinema in rima* analizza la messa in scena cinematografica del rap – più in generale dell'hip hop – e indaga sulle ragioni e le forme di questo rapporto che ha avuto un successo in alcuni casi popolare, in altri di nicchia, prendendo in considerazione artisti e opere significative in questo contesto. Con un punto di vista italiano, non solo per questioni di provenienza: la realtà e l'esperienza di queste parti risultano a più riprese funzionali al discorso.

# **L'hip hop nasce dal cinema e il cinema dall'hip hop**

Nella prima metà degli anni novanta, nel pieno del boom popolare del rap statunitense, archiviati i tentativi nostrani degli anni ottanta di scrivere e cantare rime in inglese, il rap in italiano vive i suoi primi momenti di gloria. Il genere musicale proveniente dalle strade metropolitane d'oltreoceano, da pochi anni è praticato anche nella nostra lingua e rappresenta una novità che nella nicchia di patiti della prima ora genera un entusiasmo notevole. Se negli Stati Uniti il rap trova cittadinanza nei sobborghi più disagiati e in Francia nelle *cité* delle banlieue, nell'assetto sociale italiano le espressioni culturali dei centri sociali occupati trovano una convergenza con alcuni valori e messaggi delle rime a tempo. Sono anni in cui Chuck D dei Public Enemy lancia il genere musicale di cui è uno dei portavoce più credibili e in vista, come la “CNN del popolo nero” e questa sentenza va per la maggiore. Dalle nostre parti il rap diventa presto la voce di alcune idee non rappresentate in parlamento o comunque di ambienti in cui si promuovono le

controculture, musica alternativa compresa. “La voce dei senza voce”, come definisce il rap chi amplia la sentenza di Chuck D. Succede così che molti autori di rap in italiano scelgono un nome che include il termine posse: in origine, negli Stati Uniti, un punto d’incontro tra i concetti di crew e gang, da queste parti un gruppo senza ombra di connotati violenti o malavitosi e con una sfumatura politica in più. Questa combinazione costituisce una caratteristica nostrana che per qualche anno dà un’immagine parziale ma assolutamente d’impatto della natura del rap.

Rimatori siciliani, pugliesi, lombardi, piemontesi o sardi: in poco tempo la penisola è tutta coperta. I primi a convincere e coinvolgere sono due gruppi nutriti: i romani Onda Rossa Posse e i bolognesi Isola Posse All Stars. Il gruppo della capitale si trasforma presto in Assalti Frontali e, dopo un biennio dominato da uscite di singoli, scuote la scena pubblicando nel 1992 un vero e proprio album, *Terra di nessuno*. Così nel 1993, tra coloro che più sono coinvolti nella faccenda del rap italiano, circola una domanda ricorrente che non trova risposta: come mai non arriva nei negozi un intero album firmato dall’altra crew hip hop nazionale? L’Isola Posse All Stars si forma nella città crocevia di energie provenienti da tutta Italia: Bologna. L’incontro fra Deda, Neffa, Gopher, Speaker Dee Mo’ ma anche Dj Fabri prima e Dj Gruff poi (senza dimenticare Papa Ricky e Treble) è un mix di talenti unico che produce singoli di culto come *Stop al panico* e *Passaparola*. Sul versante album però tutto tace per anni fino a quando inizia a circolare un nome che coincide con l’apice qualitativo del rap nostrano: Sangue Misto. Arrivato nei negozi nella seconda metà del 1994, *SxM* è l’album di un trio-costola dell’Isola Posse. Oggi molti sono stanchi di sentirlo citare come il “disco” del rap in italiano, ma chiunque ne parli, in qualsiasi contesto lo faccia, dimostra di averne ancora un profondo rispetto e ogni anno circolano a occhio e croce almeno dieci brani rap che lo citano. Per

identificare un degno erede non servono solo ottime basi, rap fluidi e originali e liriche coscienti: il contesto storico, lo stato di salute di un'intera scena, sia musicale tutta sia rap, e gli eventi sociali esterni devono contribuire al resto, a creare un modello di riferimento. Proprio come accaduto per l'album dei tre "guaglióni sulla traccia", Neffa, Deda e Dj Gruff. Il primo 12" ufficiale a firma Sangue Misto risale alla prima metà del 1994 e contiene *Senti come suona* sul lato A e *Clima di tensione* sul lato B. Lo stile e l'impegno, le due attitudini più chiacchierate dell'epoca, convivono da subito: basta soffermarsi sul significato dei due titoli per capirlo. Sulla falsariga di *Edutainment*, album del 1990 dei Boogie Down Productions di KRS-One che fonde le parole "education" ed "entertainment". O ancora sulla scia di un artista simbolo degli afroamericani come Melvin Van Peebles: "Se si vogliono attrarre le masse, bisogna produrre un lavoro che oltre a istruire, intrattenga", sostiene il regista, scrittore e musicista. La piccola massa italiana di patiti di rap coglie da subito il messaggio dei Sangue Misto che, generazione dopo generazione, oggi ha raggiunto una reale moltitudine di persone.

Un ragazzo che fuma hashish e marijuana per mettere in pausa la realtà ma non riesce a ignorare cosa accade fuori dalla finestra di casa ed è pronto a scendere in strada per agire e farsi sentire. Questa potrebbe essere l'immagine che condensa lo spirito di un disco la cui prima ribalta coincide con anni in cui il dibattito principale all'interno della scena rap verte appunto sul conflitto tra stile e impegno. Il primo è identificato con i concetti di originalità e cura musicale ma i più polemici dicono equivalga a fare il verso agli americani. Il secondo ha a che fare con l'antagonismo e la militanza, ma per i detrattori è vetero-comunismo, a volte stalinismo. *SxM* placa gli animi grazie a una serie di canzoni ispirate infarcite di un linguaggio che mischia gergo di periferia a idiomi stranieri italianizzati. Il nostro slang, quanto mai diffuso tra le nuove generazioni, viene riconosciuto e prende quota. Da *SxM* in poi nessuno del

giro bolognese, e non sono i soli, figurerà più in esperienze musicali in cui c'è di mezzo il sostantivo "posse". Un'evoluzione tutt'altro che di facciata perché sul termine "posse", complice la stampa più approssimativa, si era creata troppa confusione e ormai per i più era sinonimo di "gruppi dei centri sociali", nient'altro, a prescindere dal tipo di musica proposta. L'Isola Posse All Stars non pubblicherà mai il suo disco, lasciando strada all'esperienza Sangue Misto. E a posteriori si può dire che abbia fatto la cosa giusta.

Il nome è il nodo della questione. Appena sentito poteva suonare un po' lugubre per la presenza della parola "sangue". Qualche attimo dopo, il significato sembrava chiaro. Anche grazie al cinema. Qual è infatti la provenienza del nome Sangue Misto? Risulta difficile pensare che i "guaglióni", all'epoca tutti più o meno intorno ai venticinque anni, abbiano preso spunto dall'omonimo film di George Cukor con Ava Gardner. Il protagonista di questa pellicola del 1956 ambientata in India, interpretato da Stewart Granger, definisce i sangue misto come "una razza che non possiede una casta". Il collegamento con uno dei brani più noti di SxM, *Cani sciolti*, è automatico. Ma un riferimento culturale così lontano sarebbe singolare. Più plausibile immaginare che il trio sia stato ispirato da una battuta di un film di Spike Lee del 1991, *Jungle Fever*. Se il cinema da sempre è una continua fonte d'ispirazione per i rapper, *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee, distribuito nelle sale nel 1989, fa da preludio agli anni più caldi per il rap di mezzo mondo formando un'intera generazione, non solo di seguaci dell'hip hop. Per molti non americani è un'introduzione concreta nel ghetto, oltre che nelle rivolte post coloniali a ritmo di rap. Radio Raheem, ragazzone di poche parole e con l'ossessione per una canzone che porta sempre con sé, ovunque vada, è il personaggio chiave in questo senso. Il suo pezzo è *Fight the Power* dei Public Enemy e il mezzo di trasporto e



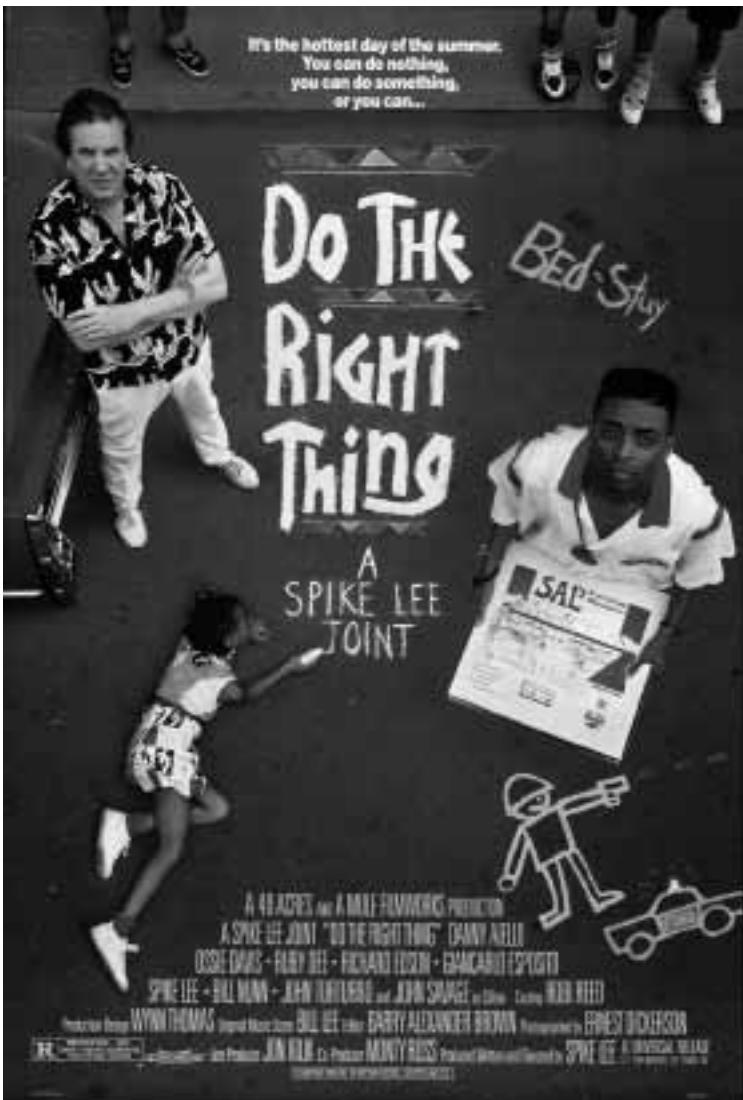
diffusione è un *boombox* (o ghetto blaster), stereo portatile di un certo peso e ingombro dotato di una piastra con un'ottima amplificazione. Un'icona di quegli anni, specie per l'hip hop. Il film fa suo il motore primo di ogni racconto che si rispetti, il conflitto, e lo mette in scena sin dalla sequenza d'apertura in cui una avvenente ragazza *nyuorican* (Rosie Perez) danza energicamente sulle rime dure di *Fight the Power* in maniera sia sexy sia mascolina. È il preludio a una storia piena di tensione



*Jungle Fever*

la cui messa in scena segnerà il punto di svolta della presenza afroamericana nel cinema.

Due anni dopo questo film epocale, arriva *Jungle Fever*. Quando l'italoamericana Angie chiede un figlio al suo amante afroamericano Flipper, questi risponde: "Niente figli mezzi neri e mezzi bianchi per me, Angie, no!". Per poi aggiungere: "Niente sangue misto...". Più che Flipper però è la società a non volere questo piccolo mulatto. Altre parole del personaggio interpretato da Wesley Snipes riguardo a sua moglie e sua figlia – di origine africana ma di pelle non proprio scura – lo confermano: "Il sangue non c'entra [...] sembrano nere, si comportano come nere e quindi sono nere. Ed è molto duro essere neri da queste parti. No, no, no, no, no... un sacco di volte i bambini misti escono fuori tutti sballati, con mille problemi in testa". Si tratta del dialogo madre del film. E proprio da queste parole potrebbero essere nati tre fratelli, a insaputa dei loro genitori Angie e Flipper: i Sangue Misto. Senza proclami, proprio come accade nelle epifanie dei racconti cinematografici. "Se la società



*Fa' la cosa giusta*

contemporanea respinge questo status, noi rivendichiamo questa identità e la facciamo nostra", potrebbe essere il sottotesto alla base della scelta di un nome simile. A quell'epoca lo stesso concetto dà lo spunto a uno dei gruppi di punta del rap francese, gli Assassin, per scrivere le rime di *La Peur du métissage* (La paura del meticciato). Il brano commenta i titoli di testa e la prima sequenza del lungometraggio di esordio di Mathieu Kassovitz. *Métisse* appare nelle sale nel 1993, è pieno di riferimenti all'esordio di Lee, *Lola Darling*, e si apre con una serie di rime serrate che celebrano il sangue misto.

L'ispirazione artistica può provenire dall'inconscio dunque non è da escludere che Spike Lee sia responsabile del nome del combo hip hop più importante della storia del rap in italiano. Senza ignorare che nei testi di *SxM* ci sono riferimenti alla finzione e, tra le citazioni dirette, figurano personaggi di culto dei cartoni animati come Mr. Magoo, eroi dei fumetti come Superman, Tintin e il Signor Bonaventura e un attore popolare come Van Damme.

Nella storia del rap non sarebbe una novità la provenienza cinematografica del nome d'arte. Prendendo in considerazione ancora una volta Stati Uniti e Francia, e soffermandosi sia sugli inizi sia sui tempi moderni, basti dire che un pioniere come Afrika Bambaataa ha preso ispirazione per la scelta del nome da un film del 1964, *Zulu* di Cy Endfield, mentre gli ultimi fenomeni popolari delle rime transalpine, i Sexion D'Assaut, hanno dichiarato che il loro ricalca quello della gang di un non meglio precisato film. A ulteriore conferma ecco un passaggio di un articolo del ricercatore di storia e cultura afroamericana u.net sul suo sito [www.hiphopreader.it](http://www.hiphopreader.it): "I pionieri della cultura hip hop, come molti loro coetanei, furono profondamente influenzati dalla *blaxploitation* e dai film provenienti dall'oriente. Quale esempio sarebbe più azzecato del mitico Grand Master Flash? Vi siete mai chiesti perché Joseph Saddler abbia scelto proprio quel soprannome? Probabilmente per dimostrare il

proprio rispetto ai grandi maestri orientali". Visti sul grande schermo, appunto.

Tornando alla prima metà degli anni novanta, in Italia, specie grazie alle ondate migratorie provenienti dall'Albania, il dibattito sul cosmopolitismo è più che mai vivo. Una questione cruciale è: la composizione della società contemporanea che va delineandosi con gli arrivi di persone da altri paesi sarà a immagine e somiglianza del modello statunitense, francese, britannico o prenderà sembianze specifiche? Difficile stabilirlo, così il dubbio crea polemiche e genera paure ataviche. A livello internazionale Spike Lee è uno dei portavoce più in vista delle minoranze sociali. Le stesse a cui il rap riesce a dare voce anche senza impiego di capitali, quanto meno in principio: basta avere fiato, creare un ritmo, andare a tempo e avere qualcosa da dire. Il regista newyorchese intuisce le potenzialità del rap attribuendogli lo stesso ruolo che avevano soul e funk venti anni prima per colleghi come Melvin Van Peebles, i due Gordon Parks, padre e figlio, e soprattutto per Ossie Davis, uno dei suoi maestri che ha coinvolto varie volte come attore. Insomma, i Sangue Misto condensano varie questioni, tutte di attualità. E sono portavoce di rime coscienti, taglienti e perspicaci ma anche compiaciute, provocatrici e fomentatrici. Un mix di qualità unico, quanto mai "stiloso", che in quel momento permette al disco di bussare alla porta della storia.

A prescindere dall'esperienza Sangue Misto – nata e morta con *SxM* –, Dj Gruff è una pietra miliare del rap italiano. Il sardo-torinese è attivo in ambito hip hop dagli anni ottanta. Nel 2005, quando il rap italiano inizia a occupare i mass media grazie alla spinta delle major, apre il suo album *Uno* con un brano che è un'autobiografia in rima, *Dj Gruff Hip Hop Storia*. "A quei tempi con qualche amico sotto casa mia, un paio di cartoni fissati col nastro adesivo, *flashati per via di Flashdance*. Grazie all'arrivo dei Rock Steady Crew con il super Crazy Legs ci prese la magia di quel ballo".

In *Flashdance*, film campione d'incassi del 1983 diretto da Adrian Lyne, c'è una scena, presente anche nel trailer ufficiale, in cui la ballerina protagonista interpretata da Jennifer Beals si ferma per strada con la sua migliore amica a osservare incuriosita le sinistre quanto plastiche danze di un gruppo di ragazzi. Nel giro di pochi secondi detterà loro il tempo battendo le mani. Alla fine del film, nella coreografia preparata per l'audizione a una scuola di danza classica, riprenderà alcune delle loro mosse. Il film è quanto mai leggero, la trama è sfilacciata, ma i paesaggi messi in scena sono urbani e spesso industriali. I danzatori che appaiono in questa scena passata agli annali sono Crazy Legs e gli altri membri della Rock Steady Crew, un pezzo di storia della disciplina hip hop popolarmente conosciuta come breakdance. Dj Gruff concentra nel verso citato tutta l'importanza di quel frammento filmico, soprattutto per i non americani in tempi in cui internet non esisteva. Perché il cinema è il responsabile fondamentale della prima diffusione dell'hip hop oltreoceano. Vari esponenti dell'hip hop italiano citano il film per l'importanza che ha avuto quella singola scena nella nascita della loro passione. Il breaking, tra le quattro discipline originarie dell'hip hop, è la più immediata: bastano un paio di cartoni buttati a terra o un sottoscala dal suolo levigato. All'epoca, per chi non viaggiava verso gli Stati Uniti, c'era prima di tutto il cinema. I racconti e le foto potevano aiutare ma il cinema da sempre permette di viaggiare restando seduti in poltrona: come altro si poteva scoprire, a costi così bassi, una realtà tanto lontana?

Se il cinema dunque, direttamente e indirettamente, genera hip hop, va aggiunto che può accadere anche il processo uguale e contrario.

La riflessione apertasi al momento dei primi grandi successi di Quentin Tarantino ha portato gli autori cinematografici italiani a sostenere che i coloriti, verbosi e incalzanti dialoghi dei film del regista italoamericano fossero gli scarti dei dialoghi



*Flashdance*

del cinema di casa nostra. Le battute tagliate nel nostro cinema in fase di sceneggiatura perché ritenute superflue o ridondanti sarebbero il succo di molte scene tarantiniane. Nel documentario sulla *blaxploitation* diretto da Isaac Julien nel 2001, *BadAsssss Cinema*, Tarantino, grande appassionato del filone, figura tra gli intervistati e a un certo punto dice: “I dialoghi dei miei film non sono rap, ma ci si avvicinano molto”. Procedendo matematicamente si potrebbe anche sostenere che i testi rap sono tout court superflui e ridondanti. Non a caso un rimprovero ricorrente della critica musicale al rap si rivolge proprio a chi, per esempio, non fa altro che autocelebrarsi o prendersela con lo scarso, il *sucker*, scrivendo uno sproposito di rime, parlandosi addosso. Quel che più importa però è che uno dei più stimati, quotati e popolari cineasti contemporanei sta dicendo che il rap ha ispirato e condizionato un aspetto fondamentale del suo cinema – che tra l’altro fino al momento di questa dichiarazione aveva messo al centro della scena soprattutto delinquenti di fascia sociale non proprio alta. Non è un caso se Spike Lee rimprovera al collega l’uso incosciente della parola *nigga*, a suo

giudizio “pericolosa”. Pare che in *Jackie Brown*, senza dubbio il film più logorroico dell’italoamericano, oltre che suo tributo alla *blaxploitation*, “la parola n” venga ripetuta trentotto volte. A grandi linee si tratta della stessa frequenza con cui si sente in media in un album rap statunitense composto da meno di dieci brani. “Cosa vuole Tarantino: diventare un nero onorario?” si chiede Lee, il cui approccio al cinema è ben lontano dallo spirito tarantiniano. Nella polemica interviene anche Elmore Leonard, autore di *Rum Punch*, romanzo da cui Tarantino ha sviluppato



Pam Grier in *Jackie Brown*

soggetto e sceneggiatura del film: “Mi chiedo quante volte si possa usare questa parola in modo che risulti accettabile. Forse diciannove? Se questa è la maniera in cui il personaggio parla, se suona così, bisogna accettarlo”. I dialoghi colloquiali dello scrittore americano abile in storie di crimine scomparso nel 2013 a ottantasette anni, sono stati spesso accostati a quelli di Tarantino. Nessuno tira in ballo il monologo del comico Lenny Bruce che condanna la repressione di parole come negro e giudeo usuraio giudicandola all’origine della violenza.

Nel 1997 il film *Gridlock'd* aiuta indirettamente a decifrare meglio la diatriba. A parte la presenza di Tupac, che nella sequenza finale lancia qualche rima a tempo, la storia non ha connessioni esplicite con il rap. Al ventesimo minuto di pellicola però c’è un dialogo tra i due musicisti tossicodipendenti al centro delle vicende: Tupac (Spoon) e il suo compare Tim Roth (Stretch) discutono animatamente sull’uso della parola *nigga* dopo che quest’ultimo, bianco, l’ha usata a sproposito con un “fratello”, rischiando grosso. Nella versione italiana il dialogo è questo:

SPOON

Stretch, la devi finire con questa stronzzata del negro! Lo so che stai bene con me e che è un tuo modo di scherzare ma non puoi chiamarmi negro davanti ai miei fratelli. Non mi va che si mettano in testa che non so farmi rispettare.

STRETCH

È una dimostrazione d’affetto.

SPOON

È una dimostrazione che ti può costare le palle. Tu non puoi dire negro a un nero! Cazzo... “negro”! Tu non sei un nero! Dillo alla persona sbagliata e vedrai che un giorno... poi ti metti nei guai e io...

A Stretch è appena stata puntata una pistola alla testa per avere detto negro a un afroamericano. Per rendere ancora meglio l'idea del valore di questa parola, viene in mente la famosa dichiarazione di Muhammad Ali a supporto del suo rifiuto di rispondere alla chiamata alle armi dell'esercito statunitense per la guerra in Vietnam: "Nessun vietnamita mi ha mai chiamato negro". Una frase che mette in risalto la lunga storia di violenze che c'è dietro quel termine dispregiativo. C'è anche una canzone dei Public Enemy, pubblicata nel 1991, con un titolo quanto mai esplicito: *I Don't Wanna Be Called Yo Niga* (Non voglio essere chiamato Ehi negro).

La polemica tra Lee e Tarantino si riaccende a fine 2012, quando nelle sale cinematografiche degli Stati Uniti arriva il nuovo film dell'italoamericano, *Django Unchained*. Si tratta di una personale e suggestiva rilettura della storia alla stregua del precedente *Bastardi senza gloria*. Un film che non stravolge le coordinate essenziali del cinema tarantiniano, anzi le ribadisce. In quasi tre ore di intreccio i contabili dicono che la parola incriminata viene pronunciata non trentotto ma almeno centonove volte! Un vero record in ambito cinematografico. Certo, lo scenario è il sud degli Stati Uniti, l'anno delle vicende è il 1858 e il protagonista è uno schiavo di origine africana. Tutto pare giustificato. Ma, dettaglio non da poco, il suo mentore è bianco. Spike Lee, tentando di andare oltre i conteggi ma stuzzicando il collega sul genere cinematografico cui fa più riferimento, sul suo profilo twitter scrive: "Lo schiavismo americano non è stato uno spaghetti western di Sergio Leone. Si è trattato di un olocausto". Tarantino dichiara che il suo è proprio "un racconto della schiavitù in chiave spaghetti western" e aggiunge che, per quanto lo riguarda, "Django (il protagonista delle vicende) potrebbe ammazzare tutti i proprietari delle piantagioni nel sud dell'America. Uno schiavo che uccide il padrone è sempre giustificato. [...] Gli Stati Uniti non hanno ancora fatto i conti con la ferita dello schiavismo, che è ancora aperta, sofferente e

LIFE, LIBERTY AND THE PURSUIT OF VENGEANCE

THE NEW FILM BY  
QUENTIN  
TARANTINO

JAMIE  
FOXX

CHRISTOPHER  
WALTZ

LEONARDO  
DiCAPRIO

HENRY  
WASHINGTON

SAMUEL L.  
JACKSON

# DJANGO

UNCHAINED

REGGIE CHRISTOPHER REESE FRANCO  
DON JOHNSON as BIG DADDY

CHRISTMAS DAY

da cui, in questi ultimi centocinquanta anni, fuoriesce ancora sangue. E la riprova arriva dall'enorme e profondo dibattito provocato dal film *in America*".

In questo contesto, il conflitto tra i due registi dalla personalità tanto forte quanto delicata appare assai rischioso perché è ben difficile trovare un patito di hip hop che non adori o rispetti profondamente Spike Lee, il regista hip hop per eccellenza. Per quanto gli incroci tra il rap o comunque l'hip hop o il mondo nero e Tarantino, anche limitandosi ai più evidenti, ci siano eccome. Basti citare il suo rapporto speciale con RZA del Wu-Tang Clan, autore di alcuni brani della colonna sonora di *Kill Bill* e da lui sponsorizzato in occasione del suo esordio alla regia, *L'uomo con i pugni di ferro*. E il lungo cameo di Tarantino in *Girls 6*, film del 1996 diretto proprio da Lee? Nonostante questo film preceda di un anno l'uscita di *Jackie Brown*, c'è chi maligna che i due già si mal sopportassero. E proprio per la stessa ragione: la presenza della "parola n" ne *Le iene* e in *Pulp Fiction*. Non a caso il cameo non mette in buona luce il regista italoamericano che, nella parte di se stesso, fa un casting in cui passa per essere un cinico montato e sgarbato che proclama senza timori di sorta che sta per mettere in scena "la più grande storia afroamericana mai realizzata per il cinema". L'ironia è evidente ma pare che le tre ore condivise sul set abbiano compromesso definitivamente il rapporto tra i due. Continuando a indagare tra questi incroci c'è anche chi ha paragonato Tarantino a un dj manipolatore di un immenso archivio, particolarmente dotato nell'arte del *sampling*, il campionamento (in questo caso dei film di genere), altro fondamento della disciplina musicale hip hop. Visto che esiste un filone di film prodotti con la tecnica del *cut and paste* utilizzando materiale di archivio, sarebbe meglio specificare che la memoria di Tarantino equivale a un'immensa libreria di campioni visivi da cui il regista prende spunto per riprodurre certe immagini e situazioni a suo modo, partendo da zero. In ogni caso l'hip hop di fatto rischia una

spaccatura con percentuali presumibilmente a favore di Lee, anche se non schiaccianti. Tarantino di certo non è un autore che bada al politicamente corretto e allo stesso tempo non ha particolare riguardo per un'etnia, una razza o una religione. La discordanza tra i due cineasti è dunque naturale, causata da questioni identitarie. “Quentin Tarantino – scrive Paola Casella nel notevole saggio di analisi e ricerca del 1998 *Hollywood Italian* – è italoamericano quasi per caso: il padre Tony, studente di legge con aspirazioni di attore, ha abbandonato la moglie Connie McHugh, una liceale sedicenne metà irlandese e metà indiana cherokee, subito dopo il matrimonio, prima ancora che Quentin fosse venuto al mondo.”

Se poi il mentore di Django è un bianco, Lee non può che irritarsi perché vede minacciata la sua funzione di cineasta nero che racconta storie da un punto di vista nero, senza concessioni ai bianchi che per decenni hanno raccontato la storia a loro piacimento, godendo di un monopolio ufficioso. Un'eredità culturale di Malcolm X: “Non siamo sbarcati a Plymouth Rock, fratelli e sorelle; è Plymouth Rock che è sbarcata addosso a noi!”, per citare una celebre frase del leader afroamericano. A leggere le interviste concesse da Lee, questo ribaltamento di prospettiva è stato il suo principale slancio a intraprendere la carriera cinematografica. Non pare dunque che sia il moralismo a spingerlo a polemizzare ma proprio il rischio che la sua missione prima venga compromessa. Meglio ricordarla al resto del mondo allora, con ogni mezzo necessario.

Alla fine, l'unico vincitore di questa polemica tra i due cineasti dal carattere di certo non accomodante è proprio il ruolo del rap, specie la sua essenza di linguaggio di strada, capace di condizionare il modo di parlare di tutta una popolazione nazionale. Con i suoi pro e i suoi contro. Prendere o lasciare. E quale arte meglio del cinema ha amplificato l'eco del linguaggio proveniente dalle zone urbane dove si vive maggiormente per strada? Solo il rap, perché è nato in questi stessi ambienti.

A SERIOUSLY SEXY  
COMEDY

# SHE'S GOTTA HAVE IT



INDEPENDENT PICTURES PRESENTS

A SPIKE LEE JOINT

"SHE'S GOTTA HAVE IT" STARRING TRACY CHALICE JOHN

ADAPTED FROM THE NOVEL BY JOHN CANNON TELLER · DIRECTED BY SPIKE LEE · STARRING KAYLA POWELL · MARK MILLER  
PHOTOGRAPHY: ROBERT DIAZ · PRODUCTION DESIGNER: RANDY COOK  
PRODUCTION DESIGN: KAREN THOMAS · ASSOCIATE PRODUCER: PAULINE JACKSON  
PRODUCED BY SPENCER J. LEE · WRITTEN, EDITED, PRODUCED BY SPIKE LEE

R RENTAL



*Lola Darling*

# I primi non potranno mai essere gli ultimi

Nelson George, scrittore, filmmaker e critico esperto di cultura afroamericana, sostiene che Mars Blackmon, il personaggio di *Lola Darling* interpretato da uno Spike Lee abbigliato in versione più che mai *street*, sia “probabilmente il primo personaggio hip hop della storia del cinema”. Qualcuno storcerà il naso perché questo primo lungometraggio di Lee risale al 1986 e negli anni precedenti il cinema non si può dire che avesse proprio ignorato l’hip hop.

Agli inizi degli anni ottanta l’hip hop è un fenomeno riconosciuto ma non del tutto popolare. Nei maggiori centri urbani statunitensi, in primis New York, se ne parla sempre di più. Una manciata di fotografi ha l’intuizione e la fortuna di testimoniare questa fase iniziale, prima della consacrazione planetaria. Tra questi c’è Sophie Bramly, corrispondente a New York di un’agenzia fotografica francese. La franco-tunisina approda nella metropoli americana all’inizio degli anni ottanta, ad appena

ventuno anni. Durante una festa a Union Square, per la prima volta nella sua vita vede dei breaker in azione, si incuriosisce e in poco tempo si appassiona a quelle movenze. Una reazione a catena la porta presto a stringere amicizia con i protagonisti di tutte le discipline hip hop, rap compreso. A questo punto decide di seguirli nei backstage degli eventi pubblici e nelle loro case. Momenti intimi a parte, il suo obiettivo non tralascia il Bronx River Center, il Disco Fever, il Roxy (“ci andavo religiosamente ogni venerdì sera”, racconta) e la metropolitana: i luoghi cruciali dell’epoca per le manifestazioni pubbliche del nuovo fenomeno. Così gli scatti in bianco e nero firmati Sophie Bramly raccontano il mondo di tanti pionieri dell’hip hop e nel contempo restituiscono l’atmosfera del tempo. Basti citare la foto in cui immortalata il dietro le quinte di un concerto dei Run DMC proprio nel memorabile club Roxy e alle spalle dei rapper, sul muro, si vede una firma sotto forma di tag di Madonna che recita “Madonna 84, Fresh Queen”.

Negli anni si è portati a rivalutare tutto: il trash può risultare simpatico, tanto improbabile quanto divertente, e la mediocrità, decontestualizzata, può apparire innocua, innocente o addirittura visionaria. La crescita esponenziale di popolarità dell’hip hop nel corso del tempo ha condotto anche alla rivalutazione di alcune pellicole cinematografiche della prima ora. A *Beat Street*, film del 1984 di Stan Lathan, calza a pennello la definizione “film di serie b”. Un membro della famiglia di quei film americani mai arrivati nelle sale cinematografiche in Italia, doppiati per la tv in maniera più amatoriale che professionale (nello specifico con battute discretamente fuori sincrono e che storpiano con evidenza il gergo originale) e trasmessi, magari di domenica, dai canali privati locali. Il caso in questione però è un po’ più complesso: i patiti di hip hop non possono non essere affezionati a un film simile. Nonostante una copertina di “Newsweek”, il film al botteghino va male anche negli Stati Uniti. Ma grazie a

una serie di circostanze puntuali entra nella storia. L'esplosione popolare dell'hip hop è il fattore più evidente. Prima di tutto però a dare un contributo alla sorte di *Beat Street* c'è il produttore, un cinquantasettenne nato ad Harlem e spinto da un giornalista del "Village Voice" a scommettere sull'hip hop: Harry Belafonte. Non proprio un signor nessuno dato che, tra dischi e film, nel 1984 ha già trent'anni di carriera alle spalle. A lui va dato atto di aver intuito e dichiarato pubblicamente che l'hip hop poteva rilanciare il cinema nero. La stampa dell'epoca non poteva che dare eco a questa opinione anche se tutto sarebbe realmente esploso solo qualche anno dopo. Ma non è tutto. Il casting e alcune riprese di *Beat Street* hanno luogo nel distretto di Chelsea e precisamente nel Roxy, come si accennava un club talmente importante per l'hip hop che secondo gli adepti più accaniti "ha cambiato il mondo". A immortalare con i suoi scatti il casting ecco Sophie Bramly. Pochi anni dopo, nel 1987, la fotografa produce e presenta per MTV Europa il programma *Yo! MTV Raps*, un anno prima che questo approdi negli Stati Uniti. Così inizia a diventare un volto sempre più pubblico e rispettato negli ambienti hip hop. Quando le sue foto iniziano a circolare nelle gallerie di mezzo mondo, in quanto esponente dei primi testimoni diretti di un fenomeno che ha segnato più generazioni, anno dopo anno anche lei contribuisce una volta per tutte alla fama e alla consacrazione di *Beat Street*.

Il periodo d'uscita di *Beat Street*, la prima metà degli anni ottanta, e certe ambientazioni originali, ne fanno un film più sincero di tanti altri che hanno tirato in ballo l'hip hop. Un film di culto? Volendo usare un'altra definizione abusata in ambito cinematografico, sì. Nelson George lo liquida come uno dei filmetti di Hollywood dell'epoca insieme ai due capitoli di *Breakin'* (in italiano *Breakdance*). Di certo si tratta di un film semplice, non pensato per un pubblico d'essai. La quotidianità di quattro ragazzi del South Bronx è spettacolarizzata solo per la presenza dell'hip hop nella loro vita. Nonostante disoccupazione

e disagio, i giovani pare pensino esclusivamente a festeggiare, anche di fronte alla tragedia. E lo spirito di competizione tipico dell’ambiente li anima più di qualsiasi altro sentimento. Sui titoli di testa si sente un urletto alla James Brown seguito a ruota, in ordine, da scratch, rap e immagini di breakdance e writing. Un concentrato di storia e cultura hip hop in poco meno di due minuti di pellicola. Le prime sequenze insomma sono quanto mai didascaliche rispetto al fenomeno newyorchese del momento. Accade lo stesso in un film realizzato due anni prima, nel 1982, proiettato per la prima volta in pubblico nel 1983 e i cui dialoghi negli anni sono stati campionati in brani di vari rapper tra cui Beastie Boys, Cypress Hill, DOOM, Nas e A Tribe Called Quest: il capostipite *Wild Style*. Il timore di non essere capiti, in altre parole il complesso di far parte di un movimento sotterraneo, ha senza dubbio inciso sulle scelte stilistiche delle sequenze iniziali di questi primissimi film a tema. Charlie Ahearn, autore di *Wild Style*, opta per una via di mezzo tra finzione e documentario in cui la trama è secondaria rispetto a una messa in scena il cui primo scopo è restituire una visione realistica dei vari aspetti dell’hip hop. La sinossi d’altronde vede il writer Zoro fare senza troppa convinzione da tramite tra la realtà nascosta dell’hip hop e il mondo bianco cool e borghese. I “sottotitoli” dunque sono giustificati dalla vicenda stessa.

Le sequenze documentaristiche piazzano questo lavoro non lontano da quello dei fotografi di questa prima fase dell’hip hop: non a caso gli scatti di scena di Martha Cooper immortalano i treni della metropolitana dipinti dai writer da un punto di vista quasi coincidente alle riprese di Ahearn. Questi scatti negli anni oltrepassano la fama del film che, aiutato dagli scenari fatiscenti da terzo mondo del Bronx, tipici di quel momento storico, si può dire abbia un’estetica indipendente. E se i difetti, come la mancanza di plot e la recitazione approssimativa, passano in secondo piano dipende solo da un fatto: se l’estetica hip hop non avesse inciso così tanto sulla società, se per esempio l’influenza



del rap nei confronti del pop non avesse raggiunto un punto di non ritorno, *Beat Street* e *Wild Style* presumibilmente non avrebbero più spettatori e mercato da anni e non verrebbero ancora trasmessi in tv. In Italia per esempio il canale a pagamento Cult, prima della trasformazione del 2012 in Sky Cinema Cult, ha trasmesso più volte *Beat Street*.

*Krush Groove* è del 1985 ed è un altro film in cui la trama latita. Il regista è il quarantasettenne Michael Schultz, lo stesso di *Car Wash*, commedia del 1976 citata esplicitamente a inizio film e anche nota per una colonna sonora funk da urlo entrata nella storia. Una volta ancora siamo a New York e sin dalle prime scene si fanno notare gli espedienti narrativi atti a spiegare alle masse in maniera didascalica l'hip hop e le sue espressioni. Vari i rapper coinvolti: i protagonisti sono i Run DMC, ma Fat Boys e Kurtis Blow hanno dei ruoli importanti. Fugace apparizione anche per i Beastie Boys e LL Cool J. Tutti questi sembrano particolarmente a loro agio con la messa in scena, dimostrando un'inclinazione naturale alla recitazione – a prescindere dalle capacità direttive del regista, non proprio alle prime armi. Le atmosfere hanno un po' il sapore di un grande successo che ha sbancato le sale nel 1980, *Saranno famosi*, e non solo per gli sconfinamenti nel musical. I pochi spunti narrativi di *Krush Groove* raccontano infatti di personaggi con una accecante tensione verso fama, successo e denaro. E in questi film della prima ora si tratta di una situazione ricorrente. È lo spirito statunitense, o *american dream* che dir si voglia, ma non solo: il tentativo di raccontare l'hip hop per agevolarne l'ascesa commerciale è evidente. Il fatto che la trama sia ispirata alla nascita di un'etichetta discografica divenuta poi storica e fondamentale per il rap come la Def Jam e che uno dei fondatori di questa, Russell Simmons, figuri come coproduttore e consulente del soggetto del film, è più che indicativo. Nella finzione, *Krush Groove* è il nome di una piccola casa discografica indipendente

The sexy singer. The sharp manager.  
The streetmart guys.  
They're rockin' it the hard way.  
and in the streets,  
on the subways and in the clubs,  
they're creating the sound  
nobody ever heard before.

Sheila E. • Run-DMC • The Fat Boys  
Kurtis Blow • New Edition

# Krush Groove

It's Chillin'



WARNER BROS. PRESENTS

Doug McHenry / CrystaLITE Production  
Amy Hanel Schultz Fin "Krush Groove"

SHILA E., RUN-DMC, THE FAT BOYS, KURTIS BLOW and introducing DANNY UNDERWOOD

Special Appearance by NEW EDITION. Co-Produced by RUSSELL SIMONE

Executive Producers: MICHAEL JACKSON and BOB KATZ EXPLANATION by DALE JONES

Produced by MICHAEL SCHULZ and DOUG McHENRY. Directed by MICHAEL SCHULZ



Rating: R  
Under 17 requires  
accompanying parent or  
adult guardian

il cui destino man mano lascia spazio alla vicenda di *self-made man* del suo fondatore Russell Walker – alter ego filmico di Simmons. Da questo tratto si può intuire anche il buon successo commerciale in sala: il pubblico si identifica e sogna la svolta come nelle grandi produzioni hollywoodiane. Soprattutto nell'area metropolitana di New York, dove sono ambientate le vicende, gli spettatori sono molti.

Un caso a parte è rappresentato da *I guerrieri della notte*, capolavoro di Walter Hill del 1979. In questo ambito un precursore, una sorta di osservatorio delle fasi precedenti al riconoscimento ufficiale della cultura hip hop. D'altronde Michael Holman, primo a usare il termine hip hop sulla carta stampata, inizia a scrivere nel 1981, due anni dopo la distribuzione nelle sale della pellicola. Il film è diviso in capitoli in cui, superato un pericolo, cambia lo scenario ma dopo un attimo di calma apparente se ne presenta subito un altro: una struttura simile a quella di *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* con una tensione sempre verosimile che non molla la presa sullo spettatore. In questo caso però si mettono in scena i conflitti tra le gang metropolitane newyorchesi composte da ragazzi di ogni origine immaginabile, con i look più disparati e che parlano lo slang delle periferie. I problemi non nascono da incompatibilità culturali ma dopo che un raduno nel Bronx convocato con intenti pacificatori, unitari e anti-potere forti finisce nel sangue. I Warriors, la banda protagonista, ha un writer che marchia ogni angolo di territorio attraversato con una bomboletta spray, come gli ha ordinato il capo. Ma è difficile scovare un muro o la superficie di un mezzo di locomozione senza una serie di tag e graffiti. Come scrive Federico Chiacchiari su "Cineforum", il film anticipa "l'estetica del videoclip (che esploderà subito dopo)". Il giornalista e critico cinematografico romano aggiunge: "Gran sfoggio di look per ogni banda che assale i nostri eroi, scontri che sono dei balletti, ritmo strepitoso, film totalmente politico



*I guerrieri della notte*

sull'invivibilità urbana e la povertà di guerre per conquistare un pezzo di miseria. Hill descrive l'“altro mondo”, quello che di giorno leggiamo sui giornali e di notte non vediamo perché rinchiusi in casa, ma lo fa con azione e leggerezza da grande musical [...]. Leggerezza che non impedisce alla mentalità piccolo borghese di bollare il film come violento, proprio come sarebbe accaduto qualche anno dopo con il rap che racconta con licenze artistiche una realtà che spesso non vediamo, non ci permettono o ci rifiutiamo di vedere. Hill, con lo sceneggiatore

David Shaber, riadatta l'omonimo romanzo di Sol Yurick del 1965, inserendo tratti della cultura urbana di fine anni settanta, descrivendo in notturna uno degli ambienti principali che covava la nascita dell'hip hop. Quello delle gang dei quartieri di cui per esempio ha fatto parte anche Afrika Bambaataa e dalla cui dissoluzione, come spiega u.net, stavolta in *Renegades of Funk*, nascono “le premesse per la nascita di quel fenomeno culturale conosciuto da lì a qualche anno come cultura hip hop”. Nella sua analisi, u.net fa un collegamento tra il raduno messo in scena da Hill e uno avvenuto realmente “con l'obiettivo però di cercare una tregua tra le gang nere e latine per ridurre il livello della violenza, ormai senza controllo, e pacificare le strade del Bronx. La cultura hip hop nasce proprio dal tentativo di normalizzazione intrapreso da gang e attivisti comunitari”.

Continuando a mettere in luce questi incroci, non può essere un caso se la calda voce radiofonica che scandisce le varie fasi del film si ritrovi in versione maschile anni dopo anche in *Fa' la cosa giusta* con una funzione narrativa simile. Walter Hill sarà bianco, il capo nero dei guerrieri viene presto rimpiazzato dal bianco avvenente del gruppo, ma anche i portavoce più oltranzisti dei diritti afroamericani faticherebbero a negare l'importanza di un simile film per la descrizione di un mondo metropolitano parallelo e, per quanto coercitivamente, alternativo a quello borghese.

Dopo questa riconoscizione, la provocazione di Nelson George sul “primo personaggio hip hop della storia del cinema” sembra assumere un senso nel momento in cui si prendono in considerazione in maniera congiunta il valore del film in tutti i suoi aspetti (non solo in quanto documento storico) e la facoltà di riconoscimento che il pubblico nelle sale cinematografiche può avere rispetto al fenomeno hip hop. In effetti prima del 1986, l'anno di *Lola Darling*, quante persone fuori dal giro ristretto degli adepti avevano modo di individuare e riconoscere i tratti hip hop di un film?

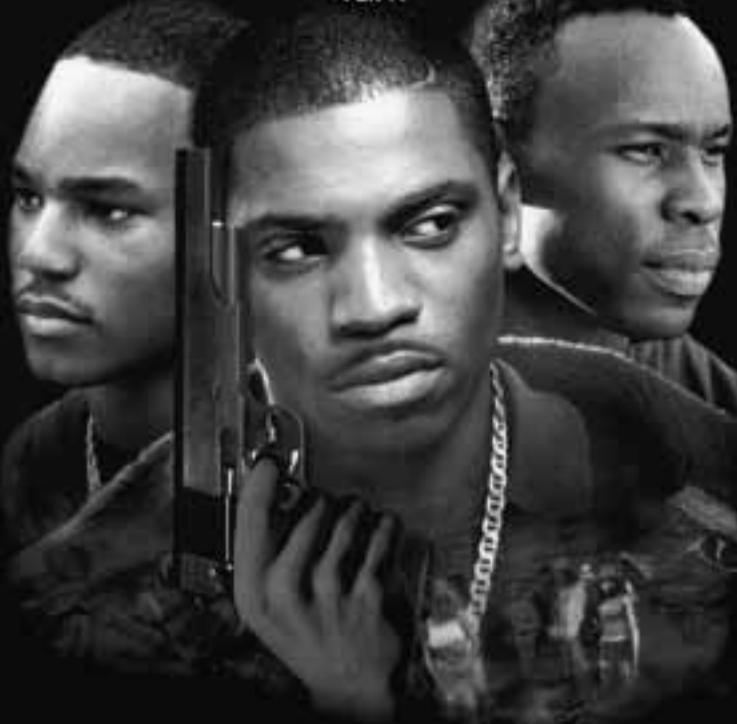
# Rapporto criminale

Nella colonna sonora non originale della serie tv più cinematografica mai prodotta in Italia, *Romanzo criminale*, non c'è neanche un pezzo rap. Claudio Baglioni, Sylvester, Alan Sorrenti, The Tramps, Chic, Franco Califano, Iggy Pop, Soft Cell, Gazebo, Laid Back, Franco Battiato e Antonello Venditti sono alcuni degli artisti scelti per commentare le vicende malavitose della Banda della Magliana, per lo più ambientate nella periferia di Roma a cavallo tra gli anni settanta e ottanta – periodo che fa da ultima premessa alla prima diffusione internazionale dell'hip hop. Ma niente rap, che in Italia nei primi anni ottanta in effetti era frequentato da gruppi oltremodo ristretti e solo nei principali centri urbani. Eppure il rapper calabrese Kento, sul numero del mensile “XL” di ottobre 2010, ha dichiarato che: “Negli ambienti hip hop *Romanzo criminale* ha avuto un impatto fortissimo” perché “muove da alcune tematiche – la vita di strada, l'ascesa dal basso, la lotta cruenta per la sopravvivenza – che sono da sempre patrimonio di ogni rapper che si rispetti”.

Il dj, producer e rapper palermitano Stokka in un'intervista per il blog di chi scrive, “Blaluca”, ha confermato sostenendo che “per certi versi anche la storia della ‘vera’ Banda della Magliana è riconducibile al mondo dell’hip hop”. Senza voler mettere in bocca a Kento e Stokka pensieri non loro, si può andare un po’ oltre queste dichiarazioni per argomentare una questione di dominio popolare. Che la scena hip hop abbia il mito del crimine è sia un luogo comune sia un dato di fatto. Inutile negare quanto la figura di Scarface, più che mai quello interpretato da Al Pacino e diretto da Brian De Palma, affascini molti rapper anche senza trascorsi *gangsta*. Il nome di Gué Pequeno dei Club Dogo deriva da Zé Pequeno, capobanda con un Dna da vero criminale, sanguinario, autoritario e superbo, che anima il film di Fernando Meirelles del 2002, *City of God*. Non a caso alla domanda “Il film preferito?”, rivoltagli in un'intervista di fine 2012 concessa a Vittorio Zincone per “Sette” del “Corriere della Sera”, il rapper milanese ha risposto: “A parte *Scarface*?”. Il personaggio di *City of God* infatti sembra un figlioccio di Tony Montana, in primis per la combinazione di ambizione e ferocia sfrenate. A confermare tutto c’è *Paid in Full*, film di Charles Stone III del 2002, la cui storia ispirata a vicende reali è ambientata ad Harlem tra il 1985 e il 1986. Nella prima parte del film si assiste a una sequenza di quasi due minuti in cui si vede una sala cinematografica dove proiettano proprio lo *Scarface* di De Palma. Il rumoroso pubblico, interamente afroamericano, soffre ed esulta platealmente insieme al protagonista del film, il cattivo sfrontato e senza scrupoli, l’antieroe per antonomasia. A saltare all’occhio è il look degli spettatori: dominano le felpe Adidas, i cappellini Kangol e i medallioni al collo. Il protagonista, un ragazzo che da lavoratore umile e onesto si converte a spacciato di stupefacenti per avere un alto tenore di vita e scansare la vita modesta, dopo varie vicende tragiche a fine film si ritrova spettatore di un set di un videoclip rap. La location è il luogo di ritrovo all’aperto della sua generazione,

**"Powerful, Edgy and Intense!"**

FOX TV



Damon Dash and Roc-A-Fella Films Present

# **PAID IN FULL**

MEKHI PHIFER WOOD HARRIS CAM'RON

From the Director of *Drumline*



*Paid in Full*

o almeno di quella del suo giro. A inizio film definisce questo posto un “palcoscenico” e lascia intendere che o sei lì o non sei nessuno. Il suo pensiero finale invece è questo: “Ora puoi vedere le nostre storie nei video musicali. Con pistole di scena e champagne finto. Credo che tu non debba più essere qualcuno ma puoi atteggiarti a qualcuno che non sei”. Lasciando stare moralismi, redenzioni e nostalgie per un passato più puro o la contrapposizione tra realtà e finzione, va detto che la suggestione per il crimine arriva da più lontano. La figura del malavitoso che in un ambiente disagiato si emancipa economicamente, agli occhi di buona parte della comunità di appartenenza equivale a quella di un uomo di successo. Non c’entra solo il colore della pelle ma in questo ambito, prima del rap, lo si può capire da quella fetta di letteratura afroamericana in cui il pappa (*pimp*) è l’eroe. Romanzi di Iceberg Slim a parte, basti leggere le notevoli autobiografie di due grandi jazzisti come Miles Davis e Charles Mingus per prenderne atto. La seconda in particolare ha i tratti del romanzo. Questa fascinazione ha generato molte controversie che hanno visto il rap preso di mira dai poteri forti e di riflesso dalla stampa: una polemica che spesso, concentrandosi

su questo aspetto, ha ignorato la denuncia, la carica eversiva, la descrizione cruda di una realtà omessa, parallela, ignorata dai più. Il rap ha amplificato un immaginario esistente tenuto a bada per interesse, sia stigmatizzato sia messo a frutto dai piani alti, e non lo ha fatto semplicemente per celebrare la malavita. Raccontare dall'interno, dunque in maniera alternativa, un ambiente sconosciuto che genera timori nella popolazione media, significa anche svolgere un compito sociale. Magari di denuncia di una situazione che si protrae da decenni per incuria e tornaconto del potere. Perché non è detto che denunciare debba per forza equivalere – come per esempio avviene spesso nella *blaxploitation* – a raccontare le gesta di un eroe che persegue il mondo degli spacciatori e dei pappa per lo più con atti violenti che vogliono apparire senza alcun equivoco giusti. Descrivere fedelmente (nel limite del possibile) una realtà, senza troppi artifici, per farne emergere i lati oscuri è meno immediato. Va da sé che anche i criminali abbiano dei concetti di lealtà, generosità, amicizia e amore su cui ci si può soffermare sia per stigmatizzare sia per celebrare. Ma chi può stabilire quale dei due registri narrativi sia più o meno efficace?

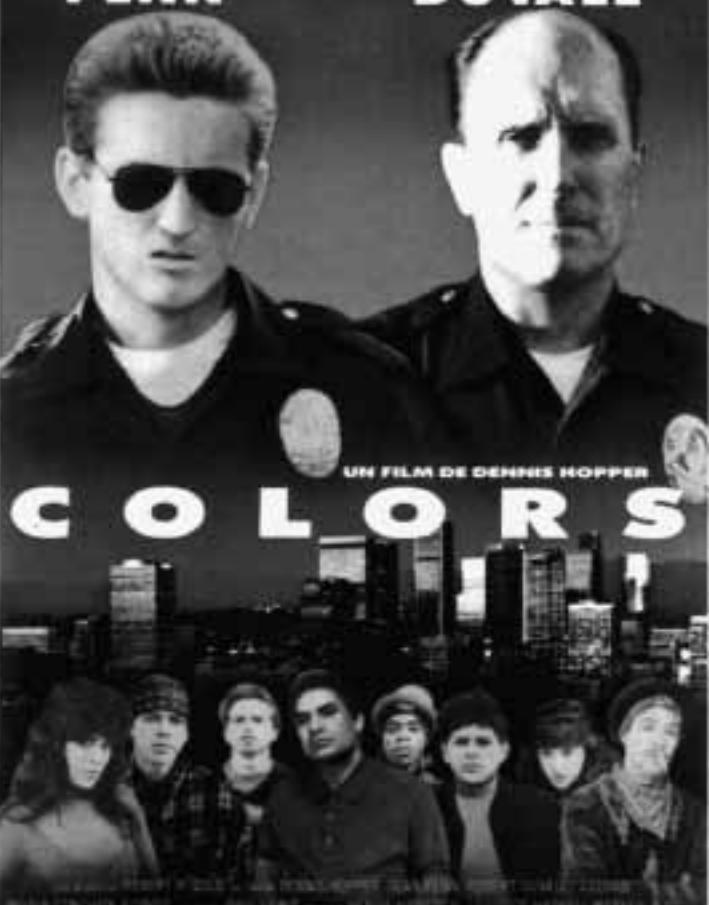
Nel 1998 una delle tesi implicite di *Belly* – film di Hype Williams non distribuito in Italia – vede il rap come musica prediletta dai criminali afroamericani perché prodotta dai loro fratelli del ghetto. Si può dedurre valga anche l'inverso: alcuni rapper, prima di diventare tali, sono cresciuti insieme a persone con il tempo coinvolte nel crimine. Le radici sono il collegamento primo tra i due ambienti. Il cammino all'interno di uno e dell'altro campo può incrociarsi o meno, resta il fatto che sono due strade battute da gente che spesso ha una storia simile e si conosce. Tra le dimostrazioni più esplicite di questa tesi nel film c'è la voce narrante fuori campo di Nas – interprete di uno dei membri protagonisti della gang criminale – che si sovrappone al beat di un pezzo rap. Non è rap, ma ci si avvicina

molto – per riprendere le parole di Tarantino sui dialoghi del suo cinema. La messa in scena del film inoltre, commenti musicali a parte, ha una spiccata estetica da videoclip hip hop, a partire dai ralenti sulle forme femminili. D'altronde il regista viene proprio dal mondo dei videoclip rap e all'epoca aveva già lavorato sia per gruppi underground come il Wu-Tang Clan sia per artisti mainstream come Puff Daddy, con una predilezione per scenografie e ambientazioni metropolitane, fotografie dai toni scuri, scene di gruppo e ralenti appunto. *Belly* può essere considerato il compimento di un processo cominciato una decina di anni prima in cui rap e crimine si incrociano sul grande schermo.

Nel 1988 Los Angeles è più che mai la capitale delle gang e la storica e sanguinosa faida tra i Bloods e i Crips dà molto lavoro alla stampa occidentale. *Colors* la mette in scena dal punto di vista di due poliziotti bianchi: uno vecchio, ragionevole e saggio, l'altro giovane, violento e autoritario. Il sottotitolo della versione italiana recita *Colori di guerra* e richiama esplicitamente il rosso e il blu che usano le due note fazioni per riconoscersi e distinguersi. Il film descrive la guerra, non le premesse che l'hanno scatenata. Non sembra esserci l'intento di capire e mostrare la situazione sociale dei ghetti, anche perché i protagonisti restano due poliziotti di strada, da volante, che fanno da guida allo spettatore. Ci pensa il brano di Ice-T, che scandisce a più riprese le fasi del film, ad accennare alla realtà e alla mentalità delle strade e delle case delle periferie di Los Angeles: “La pace è un sogno, la realtà una lama. [...] Camminerò come un gigante, sfidando la polizia. Mi dirai di fermarmi ma ti dirò che non posso. La mia gang è la mia famiglia, è tutto quello che ho. Sono una star, sui muri c'è il mio autografo. Non ti piace, quindi sai dove puoi andare. Le strade sono il mio palcoscenico e il terrore è il mio show. Tenti di psicoanalizzarmi e fare una diagnosi. Perché? Non era tuo fratello che è morto brutalmente. Era il mio, quindi lasciami definire il mio territorio, non

SEAN  
PENN

ROBERT  
DUVALL



oltrepassare la linea”. Il rap dunque nel film c’è. Sia perché le gang lo ascoltano e improvvisano qualche rima sia perché il regista, Dennis Hopper, lo sceglie per musicare le sequenze in cui i membri delle gang entrano in azione. C’è anche chi balla la breakdance e chi fa graffiti. Le musiche originali portano la firma di uno dei più grandi testimonial dell’hip hop, Herbie Hancock, proveniente da un’altra cultura, il jazz, ma molto attento a quanto gli accade intorno (si ascolti *Rockit*). Il punto di vista del film però, come detto, resta prettamente bianco. Uno degli esempi che con ogni probabilità ha spinto Spike Lee a mettersi con sempre più convinzione dietro la macchina da presa per ribaltare la maniera di osservare e rappresentare la realtà di gente a lui simile per trascorsi di vita, per fornire la versione degli altri, gli stessi a cui molti finiscono per dare colpe e attribuire usanze “disdicevoli” a causa dei tratti somatici e del colore della pelle.

“Adesso capirete quanto è difficile vivere per la strada” proclama una voce fuori campo sul nero, un attimo prima che partano i titoli di testa di *New Jack City*, esordio alla regia di Mario Van Peebles, qualche anno prima protagonista di *Rappin’* – un altro filmetto, direbbe Nelson George. Nel 1971 suo padre, Melvin Van Peebles, con il film militante *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song*, precede l’esplosione del filone *blaxploitation*, dandogli in qualche modo il la, anche se con tratti decisamente differenti. *New Jack City* invece fa parte della trilogia filmica di culto per chi ha vissuto gli anni novanta ascoltando più che altro rap. Prima dell’ormai classico europeo, *L’odio* di Mathieu Kassovitz, infatti ci sono stati gli statunitensi *Fa’ la cosa giusta* di Spike Lee, *Boyz N the Hood* di John Singleton e *New Jack City* di Mario Van Peebles. Presentato in anteprima al Sundance Film Festival il 17 gennaio 1991, all’epoca il film era un must per chi aveva tra i quindici e i trent’anni, la fascia di pubblico più vicina al rap. Siamo a New York, seconda metà degli anni

WESLEY SNIPES ICE-T MARIO VAN PEEBLES JUDD NELSON

Where survival  
depends on  
friends,  
trust  
and power...  
An organized  
crime family  
out to run  
this city  
is up  
against cops  
who know its streets.

# NEW JACK CITY

WARNER REPS...

JACKSON & HENRY .... "NEW JACK CITY" WESLEY SNIPES ICE-T CHRIS ROCK  
MARIO VAN PEEBLES, JUDD NELSON STEVEN KEMPER "MAN" CHARLES C. BENNETT  
JOHN FRANCIS KENNY, PREVON L. THOMAS, MARIE E. CHOMNIK  
+ THOMAS LEE WRIGHT, THOMAS LEE WRIGHT, RABBY MICHAEL COOPER  
RICHARD, BOOGIE, GEORGE JACKSON, MARIO VAN PEEBLES





*New Jack City*, Mario Van Peebles, Judd Nelson e Ice T

ottanta, in piena era Reagan ma anche durante l'amministrazione del democratico nativo del Bronx Edward Irving Koch. Il 105° sindaco di New York è stato eletto subito dopo i disordini dello storico blackout del 1977 anche grazie ai suoi proclami sulla sicurezza (tra l'altro si è impegnato molto nella repressione del writing). Mentre nelle periferie arriva il crack, per le strade si è affermata definitivamente la cultura hip hop, che vive la sua epoca d'oro. In una delle prime sequenze del film, un Chris Rock piscello è in fuga da uno dei rapper allora più in vista, Ice T – nei panni del tipico poliziotto infiltrato nella mala e dunque con look fuori dai canoni, un po' alla Serpico. I due sono protagonisti di un frenetico inseguimento musicato da un mix di rap e funk. Tutta la vicenda ruota attorno al boom del crack, materia che il regista tiene a sviscerare con una buona dose di coscienza. Sui titoli di testa voci giornalistiche fuori campo conducono l'ascoltatore in un percorso che a partire da elevati tassi di disoccupazione e aumento della povertà, passa per la diseguaglianza sociale fino ad arrivare all'incremento della

Once upon a time  
in South Central L.A.



# BOYZ IN THE HOOD

It ain't no fairy tale.

ICE CUBE CUBA GOODING, JR. MORRIS CHESTNUT AND LARRY FISHBURNE

ILLUMINATI PICTURES PRESENTS BOYZ N THE HOOD STARRING CUBA GOODING, JR., MORRIS CHESTNUT, LARRY FISHBURNE AND ICE CUBE. DIRECTED BY JOHN COOK. PRODUCED BY STANLEY TURRENTINE. WRITTEN BY STANLEY TURRENTINE AND JOHN COOK. MUSIC BY TONY MONTANA. EDITED BY STANLEY TURRENTINE. PRODUCED BY STANLEY TURRENTINE. WRITTEN BY STANLEY TURRENTINE AND JOHN COOK. MUSIC BY TONY MONTANA. EDITED BY STANLEY TURRENTINE.

R

COMING SOON  
TO A HOOD NEAR YOU.

criminalità, specie legata alla droga. Van Peebles compone un ritratto corale ed equilibrato: malviventi e poliziotti dominano la scena ma luci e ombre investono anche i secondi così il conflitto non è del tutto manicheo. Al loro fianco vivono volontari sociali, predicatori solitari e tossicodipendenti. Rock impersona proprio uno di questi ultimi. Il boss che manovra lo spaccio è Nino Brown, interpretato da Wesley Snipes, solo un anno prima a servizio dell'altra parte, nella squadra narcotici di *King Of New York* di Abel Ferrara. Tra gli amici di Nino Brown spicca un tipo schizzato che, microfono in mano, agita le serate più frequentate dalla comunità afroamericana. Un “maestro di cerimonia” con un grosso orologio al collo: Flavor Flav dei Public Enemy! Con ogni probabilità l’mc più scenico della storia del rap. La New York rappresentata è quella del conflitto tra minoranze etniche, in particolare quella italoamericana e quella afroamericana, proprio come si vede in *Fa’ la cosa giusta*. Ma in questo caso tutto è alimentato dall’impatto devastante del crack, capace di rompere i pochi equilibri presenti nelle periferie. Nino Brown gioca il ruolo del Tony Montana nero, tanto che quando sul megaschermo del suo lussuoso appartamento scorre *Scarface* di Brian De Palma, una delle sue donne gli suggerisce di non imitarlo. Invano: anche lui, accecato dall’ascesa, ucciderà il suo migliore amico. Le scritte finali in sovrappressione prima dei titoli di testa sottolineano che questa finzione, per chi avesse qualche dubbio, vuole essere una denuncia della realtà.

La west coast rilancia con *Boyz N the Hood* (1991), scritto e diretto dal ventitreenne John Singleton. I sobborghi depresi di Los Angeles, territorio delle gang, fanno da teatro alla vicenda, che si svolge tra la metà degli anni ottanta e i primi anni novanta. Si diceva della fascia di pubblico compresa tra i quindici e i trent’anni e dunque più vicina al rap e a questi film. In certe aree geografiche l’età si abbassa, magari perché si cresce più in fretta, magari perché ci si identifica di più in



*Boyz N the Hood*

certe situazioni, che sembrano familiari. Nel 2007 il regista e sceneggiatore newyorchese Richard LaGravenese inserisce nel suo secondo lungometraggio di finzione, *Freedom Writers*, una scena in questo senso emblematica. A Long Beach, in California, una giovane professoressa, per far socializzare i ragazzi di origini diverse della sua classe di prima superiore, usa vari artifici, dei metodi non convenzionali. Oltre all'analisi di un testo di Tupac per farli avvicinare alla poesia, propone un gioco in cui traccia una linea rossa in mezzo alla classe e chiede agli alunni di avvicinarvisi quando la risposta alle sue domande è positiva. Oltre a chiedere quanti abbiano perso un amico in uno scontro a fuoco, a un certo punto domanda quanti tra di loro abbiano visto *Boyz N the Hood*. La stragrande maggioranza dei ragazzi si avvicina alla linea rossa: che siano di origine africana, estremo-orientale o ispanica non importa, tutti hanno visto il film. L'unico che non si avvicina è la sola presenza bianca della classe, un ragazzo biondo di estrazione

medio-borghese. Le vicende sono ambientate nel 1994 ma il film arriva nelle sale statunitensi ben sedici anni dopo *Boyz N the Hood*. LaGravenese però nel 1991 ha trentadue anni e fa parte in pieno della generazione più segnata da questa manciata di film, dunque non esita a far conoscere *Boyz N the Hood* ai tredicenni e quattordicenni protagonisti di *Freedom Writers*. La vicenda di questi studenti e della loro insegnante sperimentale in ogni caso è tratta da una storia vera, quindi potrebbe non trattarsi di un artificio narrativo.

In *Boyz N the Hood* tossicodipendenza, disoccupazione, regolamenti di conti ed educazione approssimativa, soffocano la stragrande maggioranza delle prospettive dei giovani afroamericani e la reazione più immediata è la violenza. Nel quartiere sono in pochi a non possedere un'arma da fuoco. Intervallato da qualche sprazzo di soul, il rap musica il cazzeggio agli angoli di strada, le feste nei giardini sul retro delle case, ronde e “vassche” delle macchine sportive. Tre, il protagonista, ha ricevuto dal padre un’educazione dura e allo stesso tempo cosciente che lo pone in conflitto con la realtà in cui è calato. L’autore si concentra su responsabilità e conseguenze del crimine, non tanto sulla messa in scena degli atti criminali. Il suo vuole essere un appello alla pace e al ritorno della comunità afroamericana sulla via più illuminata. Il rap fa da sottofondo sia allo svago sia al crimine, lasciando al soul i momenti più coscienti.

*Il Mereghetti – Dizionario dei film* di Paolo Mereghetti bolla il film come “machista e separatista”. Il primo attributo fa parte di uno dei giudizi più diffusi sul rap, specie negli anni in cui la stampa europea, dopo il boom del rap americano, è costretta a farci i conti anche dentro casa e indaga sulle origini più che altro di riflesso, basandosi sul quadro fornito dai mass media statunitensi. A dominare è dunque la morale bianca e borghese che giudica secondo i propri valori, senza soffermarsi sulla tradizione dei giochi verbali e sui riferimenti storici e culturali (specie letterari) della comunità afroamericana. Singleton si limita a

portare sul grande schermo uno spaccato di realtà specifico e attendibile. I personaggi femminili risultano vittime del clima dittoriale di violenza anche quando cercano di adeguarsi. Ma non più vittime degli uomini. In un modo differente. La madre di Tre senza dubbio ha un comportamento ambiguo: il fatto che affidi il figlio al padre calandolo in una realtà più dura di quella che può vivere con lei, può sembrare irresponsabile. L'autore però non sembra volerla screditare né schierarsi con un giudizio netto nei suoi confronti. Tre ha un rapporto di amore e odio con il suo quartiere e l'intensa esperienza tra quelle strade, scandita da soprusi, sparatorie e omicidi, lo rende autonomo e maturo senza impedire il suo futuro fuori dal ghetto. La narrazione si concentra sul mondo straordinario del protagonista, accennando appena al mondo ordinario nei primi minuti (rappresentato dalla madre) e nelle scritte in sovrapposizione sui titoli di coda (l'università). Questo mondo straordinario segnerà la sua esistenza in maniera irrevocabile ma l'uscita da certe dinamiche è possibile, specie facendo riferimento all'esperienza dei movimenti neri degli anni sessanta e settanta tanto promossa dal padre. L'uscita in sala del film avviene in un periodo in cui Malcolm X è tornato d'attualità sia per la situazione bollente dei ghetti sia per le affinità con il rap, a partire dal linguaggio chiaro e diretto, accessibile a tutti, passando per il ritmo dei suoi discorsi. Dunque è vero che ci sono tracce di separatismo nei discorsi del padre di Tre che però, va detto, è ampiamente integrato nel modello di vita statunitense.

Subito dopo la trilogia firmata Lee, Van Peebles, Singleton, e cronologicamente prima de *L'odio*, arriva *Juice*. Dei quattro giovani fancazzisti newyorchesi protagonisti della pellicola di Ernest R. Dickerson – già fidato direttore della fotografia di Spike Lee – Quincy (Q per gli amici) è l'unico volenteroso perché ha una passione, l'hip hop. Nelle poche ore della giornata che passa a casa si rinchiede nella sua camera per scratchare e

Michael J. McPherson  
Washington Redskins  
Ring Doctor Romeo  
Terry Bradshaw  
Sammy Winder  
W.C. Young  
John R. L. Williams



mixare. La testa calda del gruppetto, Bishop, ha il viso di Tupac, uno dei rapper più in vista del momento, qui nel suo primo ruolo rilevante (e si vede che è il primo...). Quando quest'ultimo spinge gli altri a compiere una rapina, Quincy è il meno convinto perché l'hip hop gli dà una prospettiva, più che mai dopo aver battuto il campione uscente in una dj battle di un affollato club. La rapina degenera, l'atmosfera del film vira verso il thriller e le speranze passano in secondo piano. Q diventa il rivale primo di Bishop e i due rappresentano il conflitto tra hip hop come via di salvezza e crimine come spirale senza uscita. In questo caso l'hip hop ha un valore esclusivamente positivo, si contrappone ai cliché promossi dalla stampa più borghese che si concentra sugli aspetti illegali e politicamente scorretti senza spiegarne le origini socio-storiche. Passando di nuovo a Los Angeles le parti si invertono. Nel 1993 Singleton si rifa vivo, ancora una volta in veste di regista e sceneggiatore, con *Poetic Justice*. Il cast parla chiaro: dagli attori principali Tupac Shakur e Janet Jackson, fino ad arrivare ai comprimari, Q-tip, e passando per le comparse, i pionieri Last Poets, il sottotesto può essere condensato in una sola espressione, hip hop. Lo sfondo sociale di Los Angeles è rappresentato una volta di più senza lasciare spazio all'immaginazione: regolamenti di conti, droga pesante, famiglie disagiate, presidi e fermi di polizia violenti. La protagonista si chiama Justice (Janet Jackson) e nella prima scena assiste a pochi centimetri di distanza all'omicidio del suo ragazzo. Da qui in poi Justice sfoga il suo dolore scrivendo poesie: un'evocazione del potere della parola molto diffusa in quegli anni, per lo più proprio grazie al rap prodotto nei ghetti metropolitani. Il coprotagonista, Lucky (Tupac), ha un cugino rapper a Oakland a cui è molto affezionato, una sorta di fratello. Lo spettatore non lo vedrà mai perché al termine di uno dei consueti viaggi per andarlo a trovare, quello messo in scena, Lucky scopre che è stato assassinato. Un viaggio scandito dal conflitto tra Justice e lo stesso Lucky, conoscenti

per caso. La trama così riflette sulla doppia natura della parola liberatoria: da una parte la poesia del dolore che porta a pace e amore, dall'altra il rap della strada che porta a rabbia e morte. Un conflitto senza dubbio moralista, anche se l'autore, di riflesso, pare voler soffermarsi prima di tutto sul legame tra la violenza della strada e il rap. Un tema quanto mai dibattuto in quegli anni, più che altrove a Los Angeles. Non a caso, sempre nel 1993, arriva l'esordio dei fratelli Hughes, *Nella giungla di cemento*. Un film con un'ambientazione molto simile ma con una visione più tragica rispetto a *Boyz N the Hood*. I fatti si svolgono a Watts, Los Angeles, quartiere-ghetto teatro nel 1965 della rivolta scoppiata a seguito di un fermo arbitrario e violento della polizia bianca ai danni di un giovane afroamericano in cui vengono coinvolti e arrestati anche il fratello e la madre. I registi, in apertura, mostrano alcune immagini dei disordini che mettono in luce la violenza repressiva della polizia schierata per sedarli. Alla fine dei sei giorni di rivolta innescati dalle condizioni svantaggiate e dalla disuguaglianza sociale di cui è vittima la comunità afroamericana, si registrano trentaquattro morti di cui venticinque neri. Qui, quasi trent'anni



*Nella giungla di cemento*



## *Nella giungla di cemento*

dopo, le nuove generazioni non riescono in alcun modo a non avere a che fare con il crimine. Vivere a Watts non dà via di scampo: o il carcere o la morte. Chi non ci sta, è comunque invischiato in questa realtà. Una denuncia sociale e nello stesso tempo un'autocritica della comunità afroamericana, sempre più confusa, cinica e ignorante perché senza quelle guide e quei riferimenti culturali che negli anni sessanta e settanta di certo non mancavano. La religione può essere un rifugio, ma non del tutto sicuro. Il rap, diegetico ed extradiegetico, accompagna le vicende dei protagonisti in vari momenti. È la loro musica ma anche un sottofondo che passa spesso inosservato, come se avesse più presa all'esterno piuttosto che all'interno di una comunità che sembra parlare solo la lingua delle armi da fuoco senza ascoltare chi la ripudia. I piani alti sembrano averci visto lungo al momento di aver seminato per far germogliare queste condizioni. Per chiarire il proprio pensiero, i fratelli Hughes ripropongono il loro pessimismo verso la sorte dei neri anche nel successivo *Dollari sporchi*, la cui ambientazione a cavallo tra gli anni sessanta e settanta rende questa visione ancora più drammatica: i movimenti rivoluzionari, musicati da soul e funk, non sono stati capaci di salvare gli afroamericani dal loro destino “fatale” a causa di meccanismi troppo grandi di loro.

Nei primi anni novanta tanto cinema riflette sul rap, le sue contraddizioni, i suoi chiaroscuri. Il rap in quel periodo era talmente chiacchierato che in alcuni casi sembra l'invitato d'onore, magari sconosciuto anche al padrone di casa, ma di cui non si può fare a meno. Dall'altra parte tirare in ballo il crimine è un artificio narrativo tra i più suggestivi ed efficaci e nello stesso tempo permette una descrizione realista del disagio dei quartieri sensibili. La stampa ha marciato sopra questo connubio spesso collegando risse ed episodi criminali alla proiezione pubblica di questi film, anche quando non c'era un rapporto diretto. In ogni caso questi film segnano l'esplosione popolare del cinema

nero, corteggiato dai festival e seguito in mezzo mondo da un pubblico folto. Nella lista stilata dai mass media finiscono anche cineasti che non hanno una carriera molto florida da autori cinematografici, per esempio Matty Rich. Questa generazione di cineasti però, a differenza di quella dei film *blaxploitation*, ha tutta un solo colore della pelle: sempre lo stesso dei protagonisti dei film. Una conquista definitiva degli anni novanta.

MARIO + VITTORIO + CECCHI GORI +

Carlo Verdone

# ZORA La Vampira

dal film dei  
**Manetti Bros.**



# Il bizzarro connubio tra rap e cinema

Il crimine, e di conseguenza la tragedia, è uno dei risvolti della messa in scena del rap. A seconda dello stile e delle interpretazioni, questa rappresentazione può descrivere, denunciare, speculare, celebrare, stigmatizzare o esorcizzare. Ma resta solo uno dei vari risvolti perché con il rap si può anche (sor)ridere. Magari grazie a personaggi e storie strampalate, originali, stilose, innescate proprio dall'ampio background dell'hip hop.

In *Zora la vampira* (2000) – secondo lungometraggio dei registi hip hop per eccellenza in Italia, i Manetti Bros. – G. Max alias Lama, compagno di microfono di Chef Ragoo alias Zombie, a un certo punto dice: “Certo, ’n ce se crede, eh: i due mc più sfigati di Roma che sfidano er Conte Dracula. Semo d'accordo che s'aa raccontamo ’n giro nun ce crede nessuno”. A occhio e croce una conclusione più o meno coincidente con il pensiero dei produttori di Jim Jarmusch quando il regista e autore statunitense si è presentato con il soggetto di *Ghost Dog: il codice del*

*samurai* (1999). Un omone afroamericano chiamato Ghost Dog si aggira per una città non specificata degli Stati Uniti con la testa coperta dal cappuccio della sua felpa e un medaglione al collo. Una specie di Afrika Bambaataa solitario e molto rispettato dalla comunità di appartenenza. Amico e amante dei piccioni, con cui convive sul tetto di un palazzo, segue religiosamente i dettami dell'Hagakure e del suo trattato del XVIII secolo sull'etica del samurai. Il suo migliore amico parla e capisce solo una lingua a lui sconosciuta, il francese. Chiaramente la sua musica prediletta è il rap, anche se non disdegna il reggae. Per non farsi mancare niente ma più che altro per un debito di riconoscenza, fa il killer al servizio della mafia italoamericana con cui comunica tramite bigliettini minuscoli legati alle zampe dei suoi fedeli volatili. Un plot che sulla carta deve fare una certa impressione. Sul grande schermo ne fa tutt'altra, tanto che è uno dei migliori film di Jarmusch. A priori però il regista di *Daunbailò* e *Dead Man* avrà fatto leva sulla libertà acquisita grazie ai suoi precedenti successi perché un soggetto simile, per la stragrande maggioranza degli autori cinematografici sarebbe improponibile ai loro finanziatori e nello stesso tempo quasi impossibile da rendere con lo stesso grado di credibilità raggiunto da Jarmusch. In una scena clou compare un gruppo di afroamericani che ammazza il tempo al parco fumando, bevendo ma soprattutto facendo freestyle pieno di riferimenti alle vicende messe in scena: Ghost Dog li ascolta con attenzione. Dei cinque ragazzi, i tre che rappano nella realtà sono altrettanti mc underground: Timbo King, Clay da Raider e Deflon Sallahr. Ma la sequenza più significativa ed esilarante vede un boss mafioso sulla sessantina di origine italiana che davanti allo specchio fa il verso a Flavor Flav, l'mc-ombra svitato dei Public Enemy. Ai confini del surrealismo. Il film ribalta il conflitto culturale e razziale di *Fa' la cosa giusta*: non è più la comunità afroamericana a scagliarsi contro un italoamericano, ma esattamente il contrario. E il bianco malavitoso e razzista che imita un rapper nero sembra suggerire che nell'era moderna



Forest Whitaker in *Ghost Dog*

nessuno può avere scampo dall'hip hop. Un punto di vista di un autore bianco che, taglio ironico a parte, non sembra tanto lontano dagli intenti di Spike Lee: non a caso i due registi, dopo aver condiviso i corsi e le prime esperienze alla Tisch School of the Arts della New York University, sono rimasti in buoni rapporti. Il tocco finale è la colonna sonora firmata RZA del Wu-Tang Clan.

*Soul Plane* invece è una commedia dai toni caricaturali che gioca con gli stereotipi. "Del negro pagliaccio e tonto", attacca Spike Lee. Infarcito di battute sul sesso, il film di Jessy Terrero del 2004 vede il protagonista, dopo una disavventura aerea in cui muore il suo cane, fare causa alla compagnia con cui viaggiava. Va a finire che vince cento milioni di dollari e decide di investirli per fondare una linea aerea tutta sua. Il nome? NWA: nel film l'acronimo di Nashawn Wade Airlines – dal nome del protagonista –, nella realtà quello di Niggaz Wit Attitudes, il gruppo emblema del *gangsta* rap formato da Eazy-E, Dr. Dre, DJ Yella, Arabian Prince, MC Ren e Ice Cube (ormai più noto come attore che come rapper). Al terminal battezzato Malcolm X, con tanto di campetto da basket, chioschi di *soul food*, negozi di streetwear e membri della sicurezza che rappano, ci si imbarca sui voli della NWA. Il pilota del primo volo, il comandante Mack, è interpretato da Snoop Dogg. Il cugino del proprietario della compagnia è Method Man del Wu-Tang Clan. Nel video sulla sicurezza le hostess cantano le istruzioni sulla melodia di *Survivor* delle Destiny's Child. Per finire l'aereo ha le sospensioni idrauliche per fare *lowriding* come le macchine modificate ad arte nei sobborghi, specie californiani. Inutile specificare verso quali suoni è orientata la colonna sonora. Sull'aereo, tra gli altri, capita una famiglia bianca e il padre non capisce lo slang del capitano. E via di questo passo. Parafrasando un noto predecessore, si può parlare dell'aereo più hip hop del mondo. In questo caso l'inverosimile incrocia spesso il demenziale, anche se non ai livelli di *Due sballati al*



*Soul Plane*, Snoop Dogg e Jessy Terrero

college (*How High*, 2001), commedia sbracata legata all'hip hop più che altro per i due interpreti protagonisti, Method Man e Redman, per l'occasione stonati e cialtroni come pochi altri personaggi filmici. Questi toni in *Ghost Dog* non compaiono neanche quando il boss imita Flavor Flav.

Quanti generi musicali, con annessa cultura di riferimento, hanno o hanno avuto questo ruolo fondamentale in film con storie così "lisergiche"? Neanche il rock. Di certo non con questa varietà di toni.

#### *Interno. Appartamento. Sala*

*Tre uomini sui trent'anni sono adagiati, silenziosi, su due divani disposti a elle in una stanza semibuia. Di fronte a loro c'è un tavolino basso pieno di cianfrusaglie. Uno dei tre (Il Figurante) sfoglia a testa bassa un giornaletto di fumetti. Un altro (Manetti) legge un quotidiano. Il terzo (Dj Gruff) si guarda in giro con la testa appoggiata alla mano. In sottofondo parte un beat hip hop.*

MANETTI

(voltandosi verso Dj Gruff)

Certo che 'sta faccenda dell'euro. Mah... 'n ce se capisce più  
'n cazzo.

*Manetti torna a sfogliare il quotidiano. Dj Gruff dopo qualche secondo di silenzio volta la testa verso il tavolino. Appare pensieroso. In un attimo si gira verso Manetti.*

DJ GRUFF

(gesticolando)

Ma che cazzo me ne frega a me della faccenda dell'euro?!

(alzandosi dal divano)

Ma va' che tipo! Va', va', va' va'...

*Dj Gruff esce dal campo. Il rumore di una porta che si apre e chiude si fonde con uno scratch. Il Figurante e Manetti rimangono fissi ai loro posti, indifferenti.*

*Manetti chiude il quotidiano ed è pensieroso. Guarda Il Figurante.*

MANETTI

Che c'è?

IL FIGURANTE

Ma pure tu con 'sta faccenda dell'euro...

MANETTI

Ma era così per dire! Ma dai, un discorso vale l'altro!

(rimettendosi di fronte al quotidiano)

Ma che cazzo me frega a me dell'euro?

IL FIGURANTE

Ah, vale l'altro?! Allora vaffanculo!

*Il Figurante si alza ed esce sia di scena sia dalla stanza sbattendo la porta. Manetti resta da solo nella stanza seduto sul divano. Si rimette di nuovo a leggere il quotidiano mentre il beat hip hop sovrastato dagli scratch piano piano sfuma.*  
*Fine.*

*La faccenda dell'euro* è un cortometraggio del 2000 firmato dai Manetti Bros. Dura appena un minuto ed è uno spaccato realista dai tratti quanto meno bizzarri. “Stavamo sul divano di casa mia – racconta Marco Manetti. Gruff in quel periodo era mio ospite perché stavamo lavorando alla colonna sonora di *Zora la vampira*. Chiacchierando viene fuori questo scherzo e abbiamo deciso di girarlo così come eravamo vestiti e dove eravamo seduti. Per gioco, in amicizia. Chiamarlo cortometraggio è già tanto...”. La scelta di Dj Gruff come interprete di questa situazione di vita ordinaria che descrive noia, fancazzismo, insofferenza e sufficienza, è quanto mai azzeccata. Perché? Dj Gruff ha una scrittura unica. È autore di versi a volte inafferrabili perché pieni di uno slang personale, coniato ad hoc, che o lo si interpreta a intuito (divertendosi non poco) o ci si arrende. I suoi testi descrivono



Manetti Bros. (foto stampa)

stati d'animo e situazioni di vita ordinaria con un linguaggio unico al confine con la poesia urbana. Ne vengono fuori personaggi bizzarri, stonati, marginali. E il tono del narratore spesso strappa il sorriso se non una vera e propria risata, anche grazie a singole rime capaci di regalare esilaranti immagini che condensano incomprensione, incomunicabilità, pregne di conflitto. Di seguito un esempio: il testo di *Gianni e Carlo*, brano contenuto nell'album autoprodotto del 2011, *Phonogruff*.

Sono le tre, Franco è aperto e c'ha le bibite  
Gianni dice che ci va, "Gianni vedi che mo' Franco chiude"  
Carlo intanto compra, torna e ride  
Dunque Carlo mo' sta con le bevande, Gianni boh.  
I tipi sì che ne hanno viste  
ma ora Carlo festeggia e Gianni è triste.  
"Me ne dai un po'?", chiede Gianni col sorriso speranzoso  
Risponde Carlo serio e dice "no" e ora Franco è pure chiuso.  
Poi si beve tutte le bottiglie, Carlo. E a Gianni un cazzo.

Sono le sei, Gianni gremerebbe volentieri due ciccioni al volo  
ma Carlo si fa solo i ciloni e grema solo da solo  
Gianni chiede in prestito un tocchetto ma Carlo dice "me ne  
foto"  
e se ne fuma un bel mezz'etto.  
Gianni è tra le sue pare senza più nulla da bere  
inizia a pensar male di Carlo e vorrebbe ammazzarlo  
Ora Carlo gustando l'ultimo spin, giusto gli ultimi due tiri  
passa a Gianni e driiin, carabinieri.  
Apre Gianni e lo arrestano e Carlo un cazzo.

Fine di questa storia non certo isolata nell'opera di Gruff. Il seguente featuring in un brano dei napoletani 13 Bastardi del 2003, *Ma che ne so*, è un altro ottimo esempio delle qualità di narratore e poeta urbano lisergico che è Gruff:

Ma che ne so, arriva un tipo e mi fa: “Vado bene di qua, sto venendo di lì, e ho pensato che lei mi potesse indicar una piazza provvista di pusher da poter acquistar”. Io lo guardo un bel po’, gli faccio capire che “boh”. Lui fa finta di nulla. Con la mossa di uno che sta malato di hip hop, intrippato di rap, calato di trip. La faccia di chi è appena uscito da un bar in cerca di un cespuglio con la spugna. Poi si mette a gridar come un pazzo a pazzo agitando le mani sporche di spray, si è sparato un wholecar con lo sfondo di blu, l’outline che lo segue come un’ombra! Poi si piazza un throw up... e così come è arrivato il tipo se ne va.

In *Zora la vampira*, quando Zombie sta per entrare nella casa romana del conte Dracula, apre il portafoglio, afferra una foto in miniatura di Dj Gruff tratta dal booklet dell’album *O tutto o niente*, e dice “A’ Gruff... me sto a cagà sotto ma ’sta cosa la devo fa’, proteggimi te”. In qualche modo questo santino di Gruff sta a Zombie come il libro contenente i dettami dell’Hagakure sta al protagonista di *Ghost Dog*. In entrambi i film ci sono battute, gag e scene accessibili in tutti i loro significati solo ai patiti del rap, da una parte il santino di Gruff, dall’altra il fugace cameo di RZA. Entrambi i film però non raccontano storie di rapper ma calano nella o avvicinano alla cultura hip hop e ai suoi ambienti storie che, spogliate dello stile, ridotte all’osso, sono quanto mai universali. I fratelli Manetti in *Zora la vampira* inoltre omaggiano *Super Fly* e di riflesso tutto il filone *blaxploitation*, si ispirano concettualmente al cult movie di William Crain del 1972 sul Dracula nero, *Blacula*, e grazie a un certo umorismo specifico si piazzano a loro modo sulla scia della commedia all’italiana. Le musiche originali però non sono né quelle del funk nero anni settanta né quelle del funk bianco dei grandi maestri delle colonne sonore italiane in voga negli anni settanta ma portano la firma di Squarta e Dj Gruff, che si occupa degli scratch. Gli altri contributi musicali sono di Frankie hi-NRG,

Neffa, Piotta, Kaos, Cor Veleno e Sottoton. Ma non solo: proprio Tormento, mc dell'ultimo gruppo citato attivo anche come solista, ha un ruolo non proprio secondario nel film, così come Turi, talentuoso rimatore a tempo e produttore musicale patito di funk. Le musiche insomma sono hip hop prodotto in Italia. Curiosamente vari passaggi in tv di *Zora la vampira*, sulle reti Mediaset, sono stati marchiati col bollino rosso, quando si fatica a trovare dei contenuti esplicativi "non adatti ai bambini". Forse è giudicato alla stregua di un film horror.

La scrittura cinematografica dell'hip hop più visionario, sballato e ironico ha ispirato il versante più stravagante (stilos?) del cinema urbano contemporaneo. Il feeling con le droghe leggere di certo ha giocato la sua parte. Per esempio in *Due sballati al college* non potevano mancare i Cypress Hill, cantori in rima della marijuana per antonomasia. In ogni caso è l'estro a dare la svolta a testi, storie e immagini. In Italia, ma forse non solo qui, Dj Gruff è il massimo detentore di questa vena: uno sceneggiatore in rima di situazioni dai tratti ludici e paradossali con un potenziale capace di disturbare i benpensanti. Il suo stile ribalta le carte in tavola del rap come inteso popolarmente: niente violenza, nessuna crudezza di toni e linguaggio, eppure l'attacco (implicito) al perbenismo c'è e passa attraverso la narrazione di circostanze legate a doppio filo agli ambienti hip hop originari. Se a queste qualità si unisce la sua scelta di vita di evitare rapporti con il mercato discografico riuscendo comunque a vivere di scratch, mix e rap, si può davvero parlare di un artista dadaista contemporaneo prestato all'hip hop. Ed è un bene che i Manetti lo abbiano coinvolto nel loro cinema.

# Rivalità e competizione

La dimensione pubblica del rap prevede che ci siano spettatori anche se ti fermi con cinque o sei amici a improvvisare rime all'angolo di strada. Agli amici si possono aggiungere i passanti. Che gli altri autori di rime improvvisate siano volti familiari, simpatici o meno, tu vuoi ben figurare agli occhi del resto del quartiere. Tirare fuori la rima più originale, divertente, acuta è la prima cosa da fare. Ma non la sola. Non è detto che improvvisare rime equivalga a creare un'oasi di pace che prescinda dalla realtà circostante. Nella premessa si accennava alle *dozens*, le sfide oscene in voga tra gli afroamericani sin dai tempi del blues, in cui non è neanche così implicito lo spirito di competizione, concetto che arriva dunque da lontano.

*House Party* è una commedia caricaturale in cui si ironizza sui cliché riguardanti gli afroamericani. Nel film i neri stanno con i neri. I bianchi sono rappresentati dalla severa preside di una scuola a componente 100% afroamericana, che fa una



*House Party*

fugace apparizione, e da due poliziotti vessatori che tornano a più riprese per reprimere il minimo fuori programma del quartiere residenziale nero. Il popolo è nero, il potere è bianco. La colonna sonora è un mix di hip hop e funk. L'uscita in sala è datata marzo 1990 dunque la vicenda è ambientata alla fine del decennio precedente e l'hip hop ha un suono ibrido, è ancora attaccato alla vecchia scuola e il debito con le varie versioni del groove afroamericano è quanto mai esplicito. Il termine house dunque non è riferito al genere musicale elettronico ma letteralmente a una “festa in casa” (sottotitolo della versione italiana). La prima immagine di questo party casalingo al centro del plot è una selva di mani in alto che si agitano a ritmo. Seguono coreografie di danza plastica, i rimbrottì del dj a chi gli fa saltare la puntina sul vinile e non manca l'mc che aizza la folla. Ma è la sequenza del contest di freestyle tra il padrone di casa e il protagonista del film (nella realtà anche rapper, Kid Coolout) a costituire senza dubbio il climax hip hop del film. Una battle che nonostante le rime di scherno rivolte all'avversario, si conclude con un abbraccio sorridente tra i due amici. Finita l'improvvisazione in rima, si esce dalla parte,

KID 'N PLAY

FULL FORCE

ROBIN HARRIS



l'estraniazione dai rapporti canonici ha termine e tutto torna come prima, mentre nelle *dozens* si finiva anche per mettersi le mani addosso. Il film figura in concorso al Sundance Film Festival del 1990 dove il regista, Reginald Hudlin, riceve due premi: il Filmmakers Trophy e il Cinematography Award. Al botteghino *House Party* incassa ventisei milioni di dollari. Si può parlare di successo, in cui più che l'hip hop ha influito la natura di pura commedia di intrattenimento. Tanto che nel 1991 e nel 1994 saranno realizzati ben due sequel.

Se c'è un film che si piazza agli antipodi di *House Party*, questo è *Crooked*. Il docu-drama del 2001 di Skiz Fernando è fortemente critico verso l'industria musicale. Il significato letterale del titolo è disonesto ma per l'autore del film “non vuol dire criminale – racconta –, ma ha più a che vedere con il non seguire la retta, prevedibile, via. Nel film l'industria musicale è *crooked* (nel senso di corrotta) nella sua interezza, mentre il rapper protagonista Sensational lo è in un'altra maniera, perché la sua musica è considerata deviante e diversa”. Sensational è rapper nella vita come in questa mezza finzione di cui è interprete principale: “La maggioranza delle cose che gli accadono nel film gli sono accadute davvero nella sua ricerca di un contratto discografico” continua Fernando. Ad accompagnare le immagini di *Crooked* ci sono suoni dopati, sia strumentali sia rappati, che anche senza il supporto visivo creano immagini e atmosfere urbane oscure. Nella colonna sonora figurano nomi abbastanza noti come i tre Antipop Consortium e Prince Paul ma soprattutto c'è Sensational con il suo stile un po' dimesso, un po' stonato. Sin dai primi fotogrammi, *Crooked* ha un sapore nettamente indipendente. A dirla tutta in alcuni passaggi è quasi amatoriale. L'audio e la recitazione non risultano sempre all'altezza ma si può chiudere un occhio, prima di tutto perché è un film scritto con cognizione di causa. Le prime due sequenze, per esempio, sono emblematiche: c'è un parallelo tra un vinile

appena inciso e qualche grammo di marijuana confezionato per lo spaccio. Poi subentra il denaro. Tutti elementi cardine del plot, che continuano a incrociarsi e restano al centro di tutti i temi principali, sviluppati in modo da portare a galla una serie di rapporti socio-culturali viziati. Nella sequenza successiva si conosce un po' meglio *Sensational*, che si aggira losco nei sotterranei di New York e quando riemerge in strada si reca a un *open-mic competition*, in cui se la vede proprio con gli Antipop Consortium al completo. Dalla messa in scena la competizione è sana e diverte sia pubblico sia partecipanti. La location è un bar qualsiasi, non un vero e proprio club con tanto di palco, dunque tutto si svolge tra intimi. È la competizione dell'underground, dove non ci sono in gioco grandi interessi. Il premio è una cifra in denaro, ma piccola. Skiz Fernando prende le distanze da ansie e tensioni delle competizioni messe in scena per esempio in *8 Mile* (2002) di Curtis Hanson, dove la voglia di arrivare e svoltare o comunque di vincere, ossessiona i personaggi tanto da fargli aver bisogno di un antagonista per raggiungere il proprio sogno. *Crooked* rappresenta la competizione in maniera sana come fa *House Party* ma, a parte i toni nettamente differenti, pone in conflitto questa leggerezza con l'industria musicale, che diventa l'antagonista reale. Un film dal basso, a suo modo militante.

Anche *Slam* (1998) di Marc Levin mette in scena la competizione. E come nel più noto *8 Mile*, la vicenda del protagonista muove dal disagio sociale. Il titolo si riferisce al poetry slam, pratica che, oltre alla cultura urbana per eccellenza, abbraccia vari ambiti, soprattutto il teatro e la poesia. Lo slammer ha una totale libertà di concezione di queste arti nei tre minuti di performance davanti al pubblico-giuria. L'importante è che si tratti di versi originali, propri, e che non ci sia il supporto di una base musicale. Gli incroci con i contest che vedono al centro della scena i rapper non mancano ma la discriminante principale è che



Words make sense out of a world that won't.

WINNER  
CANNES FILM FESTIVAL  
1998 Camera d'Or

WINNER  
SUNDANCE FILM FESTIVAL  
1998 grand jury prize

WINNER  
soil Williams - sajja John  
IFF ROTTERDAM/FERRY FILM  
1998 breakthrough award

# Slam

the screenplay and filmmakers' journals  
edited by Richard Stratton and Kim Wozencraft

si tratta di un'arte con origini bianche e borghesi, come alcuni rapper hanno denunciato. Nel film di Levin il protagonista è Saul Williams, rapper, poeta e slammer di origini haitiane nella finzione come nella realtà. La vicenda ha dei toni tutt'altro che spensierati. La vita di Raymond Joshua, il protagonista, ruota attorno a versi improvvisati: il rap gli compromette e salva la vita. Quando finisce in prigione per possesso di droga, improvvisa versi sopra un ritmo creato dal vicino di cella battendo mani e pugni su pareti e sbarre. I due si rimbalzano la palla usando un linguaggio ben diverso. Raymond usa parole e immagini forbite e spirituali, il suo vicino un linguaggio più sboccato, di strada. Sembra proprio una rappresentazione del conflitto tra slam e rap, anche se Raymond è un rapper cosciente che, grazie a un artificio narrativo, si scopre slammer per caso. In ogni caso tra i due improvvisatori di rime un terreno comune c'è, a partire dalla permanenza in carcere, così tutto finisce con una stretta di mano difficoltosa da cella a cella e una dichiarazione di rispetto. La scelta di ambientare questa scena dietro le sbarre ha prima di tutto il sapore di denuncia, anche perché il film è uno spot all'istruzione, alla non violenza, alla consapevolezza, vere armi suggerite alle comunità più disagiate per affrancarsi dalle dinamiche di potere.

La competizione fa parte della mentalità hip hop e ha formato e messo in luce una miriade di rapper. In alcuni ambienti saltano gli intenti ludici e amichevoli perché le condizioni di vita innescano una violenza che porta a improvvisare rime sempre e comunque a muso duro invece che con il sorriso. Come dire: quanto meno con un violento sfogo verbale non si rischia il carcere. Nella prima scena di *8 Mile*, Eminem, nei preparativi pre-battle di freestyle si atteggia ed è vestito come Rocky Balboa e sembra rivolgersi alla sua immagine riflessa nello specchio alla stregua di Travis Bickle, il protagonista di *Taxi Driver*, con tanto di dita puntate come una pistola. La tensione lo attanaglia fino



a ribaltargli lo stomaco. Gli amici, si scoprirà qualche attimo dopo, lo ritengono il tramite per la svolta, il papabile per il contratto discografico, dunque lo pressano un po' per gioco e in parte seriamente. Anche nella città operaia per antonomasia, una sempre più fatiscente e in crisi Detroit, è il rap la via che permette a un gruppo di ragazzi di sognare fama, soldi e donne. E le battle di freestyle sono la via più accessibile per mettersi in mostra. L'ansia da svolta e competizione è quanto mai giustificata da uno scenario che decreta il fallimento dell'*american dream*: le case residenziali ma soprattutto le fabbriche abbandonate sono simboli incontrovertibili del declino. Meglio dunque puntare sul sicuro: il rap. Così se svolti ti togli pure la soddisfazione di amplificare il tuo vaffanculo, diretto o indiretto che sia. Con tutto ciò che comporta questa via al successo: rivalità tra gruppi, risse violente, minacce e tradimenti. La classica guerra tra poveri, un bel banco di prova per degli under 25 lasciati al loro destino prima che dalle famiglie, dal loro paese. E questo è il punto: la competizione in rima ti fornisce un antagonista in carne e ossa, ti mette di fronte a qualcuno con cui prendertela e sfogarti. È un'evoluzione del rap ma nello stesso tempo un legame con la tradizione culturale afroamericana in cui le rime a tempo confermano la loro natura di cartina di tornasole del presente. Una valvola di sfogo artistica. *8 Mile* è uno dei film hip hop più professionali e – a proposito di competizione – in questo senso se la gioca con *Notorious* – biopic sull'omonimo rapper di fama mondiale assassinato nel 1997 e di cui si parla nell'ultimo capitolo.

Il filo conduttore di questi film è dunque il concetto di competizione, inteso in vari modi e usato sempre per raccontare qualcosa di più grande ma senza dimenticare l'importanza che ha negli ambienti messi in scena. Si tratta di un altro dei punti fermi del credo hip hop che, proprio come lo stile, per imitazione e senza bisogno di spiegazioni si è diffuso tra gli

adepti di questa cultura in giro per il mondo. Il cinema ha il dono di poterlo spiegare in maniera molto più articolata ed efficace di tanti articoli. Perché anche la competizione è stata, è e sarà sempre materia di discussioni e polemiche tra le file della critica e del pubblico. Il rap d'altro canto si esprime in modi che difficilmente lasciano indifferenti e il cinema spesso può esserne un buon manuale di lettura.

# Il dibattito sul rap si sposta al cinema

“Il periodo migliore del rap è stato quello tra il 1990 e il 1994. Era il periodo delle grandi jam, si discuteva tra mc, si parlava di quanto il rap potesse influire... insomma il rap era argomento di discussione in assemblea, aveva un certo peso.” Con queste parole, uno dei rapper italiani protagonisti di quell’epoca, Lou X, una decina d’anni dopo ben restituisce il clima della nostra scena di allora. Soprattutto quella più vicina ai movimenti controculturali. Più in generale, Italia o meno, quella segnata soprattutto dal rap dei Public Enemy inteso come “CNN del popolo nero”, con tutto lo spettro di significati che questa definizione può racchiudere. Se è un’approssimazione dire che il rap vero è solo quello impegnato o di protesta, è un errore dire che l’impegno non c’entra nulla con il rap.

*Quel pomeriggio di un giorno da cani* in Italia arriva quasi venti anni dopo l’originale con Al Pacino. *Sud* sbarca nelle nostre sale nel 1993 ed è il settimo lungometraggio di Gabriele

Salvatores, fresco di premio Oscar per *Mediterraneo*. Siamo nel pieno dell'inchiesta "Mani pulite" per i fatti di tangentopoli e poco prima dell'inizio ufficiale dell'era Berlusconi. Invece della sfortunata rapina nella banca tenuta in scacco per varie ore da due disgraziati, come nel magistralmente nervoso e disperato film di Sidney Lumet, qui si mette in scena l'occupazione di un seggio elettorale da parte di tre disoccupati meridionali e un africano. Il seggio è quello di un piccolo paesino del sud, fortezza di un politico corrotto, colluso con una malavita organizzata che fa affari al nord. Il film restituisce un'immagine tanto critica quanto realistica dei poteri forti ma non apre gli occhi su una realtà sommersa perché all'epoca tangentopoli in questo senso aveva già messo sulla buona strada i sospettosi italiani e un film come *Il portaborse* era arrivato due anni prima. Quel che più importa è che l'uscita in sala di *Sud* coincide con il culmine dell'apertura dei centri sociali occupati a musiche e ritmi suonati anche dai dj e in particolare al rap, per almeno tre anni vera e propria colonna sonora del movimento. Rispetto agli anni ottanta i frequentatori di questi luoghi simbolo dell'antagonismo sono aumentati esponenzialmente. Quando Salvatores decide di fare un film sui concetti di occupazione e disoccupazione, intese in tutte le loro accezioni, per le musiche sceglie più di un artista legato al rap. Nella colonna sonora tra i vari autori figurano 99 Posse, Possessione, Nandu Popu e Papa Ricky. Senza il marchio di una major, viene pubblicato a parte il singolo che musica le prime immagini della pellicola: ha lo stesso titolo del film e a firmarlo sono gli Assalti Frontali, il gruppo rap più militante del giro italiano. Così il primo titolo di coda del film recita: "Massimo rispetto per tutti i centri sociali occupati autogestiti d'Italia".

Dagli artisti citati si può dedurre come all'epoca il rag-gamuffin, stile giamaicano stretto parente del reggae, fosse accostato al rap e spesso confuso come parte dell'hip hop. Di fatto in *Sud* il rap c'è ma non si tratta di una colonna sonora



totalmente hip hop, anzi. Alcuni titoli rap inoltre figurano solo nel disco e non nel film. Rap o non rap, sul film c'erano molte aspettative e soprattutto molti patiti di musica lo attendevano con trepidazione. In particolare gli amanti delle posse, ovvero i gruppi musicali alternativi con testi in italiano legati a ritmi come rap, reggae e, appunto, raggamuffin.

Oggi *Sud* ha l'aria di un film fatto apposta per la fascia di



pubblico che all'epoca aveva tra i quindici e i venticinque anni. Probabilmente gli intenti degli autori andavano in quella direzione, ipotesi che potrebbe anche spiegare la parziale riuscita della pellicola. Salvatores, amico dei centri sociali, all'epoca presenziava al Leoncavallo di Milano nel periodo clou della minaccia di sgombero, nel pieno del conflitto tra l'amministrazione locale leghista guidata da Marco Formentini e il movimento. Il film ammicca a varie minoranze politiche e sociali servendosi di vari cliché. C'è il ricco milanese stupido e bauscia che ostenta status symbol come macchina sportiva di lusso e telefonino (all'epoca una novità per pochi) ma anche l'immigrato africano spirituale e buono d'animo. La tv è cinica e cialtrona mentre l'oppresso dal sistema, quando subisce troppo, esplode e reagisce

senza mai svendersi al meccanismo che combatte. Il rap resta ai margini, ma alcuni contesti sociali chiamati in causa sono quelli che all'epoca vivevano di questo ritmo, sia per svagarsi sia per lottare, spesso entrambe le cose nello stesso momento. Cinematograficamente parlando, al centro delle attenzioni di quella generazione restava, prima di chiunque altro, Spike Lee, i cui film a vent'anni di distanza mantengono il loro valore. Oggi alcuni ventenni degli anni novanta, abbandonati certi slogan e dogmi, colgono vari aspetti in più guardando i suoi primi film che – nel rispetto di una classica dinamica – sono più controversi in patria che all'estero. Il regista afroamericano ha colto dei tratti di quel presente. Alcune reazioni a *Sud* invece insinuavano che Salvatores avesse cavalcato l'onda del momento. Il film aveva creato polemiche specie a sinistra, dove, a priori, si erano create molte aspettative. La spaccatura abbastanza netta e pregiudiziale tra i centri sociali e la rappresentanza parlamentare più a sinistra, Rifondazione Comunista, non proprio favorevole alle occupazioni, contribuiva alle discussioni in cui si passava dall'accusa di mortificazione di certi concetti e pratiche chiave di questi ambienti ai sospetti di opportunismo. Nel 1993 infatti l'entusiasmo e l'attenzione intorno ai centri sociali e alle musiche che questi luoghi promuovevano non erano di settore. Lo testimoniano in primis due stagioni di *Avanzi*, programma satirico di RaiTre. Dall'autunno 1991, tra un'incursione e l'altra di *Cinico Tv* e una puntata e l'altra della "telenovela" *Chiquito e Paquito*, introdotti da una Serena Dandini affiancata dai membri della prima e più frizzante versione della sua banda, sfilano: la rapper torinese Carry D, Papa Ricky supportato da un certo Jeff alias Neffa Beat (Neffa), l'Isola Posse All Stars, i Nuovi Briganti, Frankie hi-NRG, la prima versione dei 99 Posse con il loro militante raggamuffin dalle influenze rap, per l'occasione più sboccato di altre volte, e altri artisti riconducibili o prossimi al ritmo urbano afroamericano. Insomma, del rap in italiano, più o meno o per niente militante, si parlava anche in tv. *Sud*

è un tentativo di dare spazio sul grande schermo al fenomeno socioculturale alternativo di quegli anni. Il parallelo con Spike Lee regge fino a un certo punto, ed è lecito più per coincidenze temporali che altro, perché i propositi dell'afroamericano partono da molto più lontano: la sua opera segue una precisa tradizione culturale – basti pensare ai suoi rapporti stretti con il jazz, solo per citare un riferimento qui più emblematico di altri. Non a caso *Fa' la cosa giusta* ha segnato la storia mentre *Sud* non figura certo tra le prime pellicole di Salvatores che gli spettatori ricordano. Il regista milanese condensa molto di quanto fin qui scritto in due parti di un'intervista concessa al programma *La valigia dei sogni* di La7 nell'estate 2012: “Eravamo vicini all'Oscar di *Mediterraneo*, un anno e mezzo dopo. Quindi la cosa era calda. Il film non era pronto ma le musiche sì e ci viene l'idea di presentare quest'ultime al Leoncavallo il giorno fissato per lo sgombero. Quindi, tra la storia dello sgombero annunciato, il fatto che si presentava il nuovo film ecc... ecc..., c'erano le televisioni di tutta Europa e naturalmente la polizia non ha potuto sgomberare quella sera, ha rimandato. [...] Allora stava nascendo anche qui questo filone musicale che veniva dagli Stati Uniti, il rap. In particolare nel nostro sud aveva trovato un ottimo terreno di coltura, sia perché la parlata dei dialetti del sud si presta molto bene alla scansione ritmica del rap sia per tutta una serie di cose, soprattutto il disagio sociale che c'era e trovava un'espressione forte. Quindi le musiche erano tutte di gruppi che lavoravano nell'area dei centri sociali”.

Pensare prima la musica e poi il film può essere suggestivo e può rendere onore al rap di quegli anni e più in generale alle posse, ma qualcosa non ha funzionato. Con ogni probabilità l'ansia di leggere quel periodo in diretta è stata controproducente. *Sud* pare un atto generoso verso un'area culturale, che ha quasi finito per ritorcersi contro Salvatores e l'oggetto artistico del suo omaggio. Quanto meno nel periodo seguente l'uscita che, come si è detto, era socialmente e politicamente caldo.

Visto oggi, tutto si ridimensiona per sembrare più innocuo. È più chiaro anche l'intento semplicemente affettuoso del regista.

Nel luglio 2008 approda nelle sale cinematografiche statunitensi, via Sundance Film Festival, dove vince il premio del pubblico, *The Wackness*. Un film indipendente scritto e diretto dal newyorchese Jonathan Levine che ben rende l'importanza rivestita dall'hip hop nel decennio precedente la sua realizzazione. Il titolo tira in ballo lo stato di chi non è cool: da queste parti tra rapper si direbbe la scarsezza. In Italia la pellicola arriva in sala un anno dopo rispetto agli Stati Uniti, nell'estate 2009, grazie a Fandango, ma con un titolo ben differente. Ambientato a New York nel 1994, pochi mesi dopo l'elezione a sindaco dello "sceriffo" Rudolph Giuliani, il film è scandito dalle note di vari brani rap e rende appieno il clima dell'epoca, non solo per la colonna sonora e il look dei protagonisti, ma anche per le speranze riposte in quei tempi in cui si usciva dal rullo compressore degli anni ottanta. L'edonismo più cieco e opprimente sembrava accantonato. Quattordici anni dopo se ne può ragionare con meno coinvolgimento emotivo ma non senza una dose di nostalgia. Da noi infatti, per attirare tutti i nostalgici dei novanta, è stato distribuito con il titolo *Fa' la cosa sbagliata*. *Fa' la cosa giusta* di Spike Lee è del 1989 ma può essere considerato a tutti gli effetti la cerimonia d'apertura degli anni novanta. E resta il film simbolo della prima parte della filmografia del regista nero, arrivato ben prima de *La 25<sup>a</sup> ora*, girato subito dopo l'11 settembre 2001 e rappresentante l'apertura di un nuovo, lungo capitolo della sua opera. Anche se è difficile scrollarsi di dosso l'immagine con cui ci si impone: "Molti hanno parlato di rap – racconta Lee a "La Repubblica" il 22 settembre 2004 rispondendo a una domanda sull'influenza dello stile e delle cadenze del rap sul suo cinema – riguardo alla sequenza de *La 25<sup>a</sup> ora* in cui il protagonista si esibisce in una lunga litania in cui manda a quel paese tutti, compreso il



*Fa' la cosa sbagliata*

Padreterno. [...] So che oggi, in una realtà urbana americana, quel momento di sfogo rabbioso non potrebbe che assumere quelle cadenze, quel ritmo e quella violenza". Il monologo in questione sembra la somma di tutti gli sfoghi razziali di vari personaggi di *Fa' la cosa giusta* montati a ritmo serrato uno dietro l'altro in una delle sequenze più calde del film. Tredici anni dopo diventa un monologo, non più un coro.

*The Wackness*, come *Juno* – altro film indipendente pieno di riferimenti al clima culturale anni novanta (ma versante grunge) – arriva invece nella seconda metà dei cosiddetti "anni zero", quando il tempo per l'interpretazione e la digestione di un decennio è trascorso. Il regista è nato nel 1976, fa parte di una generazione che sia negli Stati Uniti sia in buona parte d'Europa, si è vista arrivare il rap in faccia, senza giri di parole e senza possibilità di scansarlo. La stessa generazione che proprio quando aveva vent'anni, spesso sobillata dal cinema, discuteva di rap, del suo ruolo musicale, sociale e politico. E lo faceva nel periodo in cui se registravi una cassetta a qualcuno/a, di certo c'era un pezzo rap, proprio come fa il protagonista del film di Levine. Così, nelle sequenze più suggestive di *The Wackness*

c'è lo zampino del rap: se *The What?* di Notorious B.I.G. (con featuring di Method Man) musica le inquadrature strette sulla marijuana, *Can I Kick It?* di A Tribe Called Quest (brano che prende forma su un campionamento di *Walk on the Wild Side* di Lou Reed) arriva durante un tentativo del coprotagonista di disfarsi delle droghe chimiche. Questa presenza delle sostanze stupefacenti la dice lunga su quanto le speranze di un cambiamento rispetto all'immediato passato fossero vane, anche se in diretta era ben difficile capirlo o ammetterlo. Sia per la nuova generazione, rappresentata dal protagonista, Luke Shapiro, sia per la vecchia generazione, rappresentata dal coprotagonista psicologo che segue il giovane, il Dottor Squires, resta la necessità di allontanarsi dalla realtà, di non dirsi la verità fino in fondo. Lo stesso rap, più che mai nella prima metà degli anni novanta, una volta affermatosi a livello popolare come la voce degli esclusi che diffonde una verità alternativa, contribuisce ad alimentare le speranze di un cambiamento ma nello stesso tempo, di fatto, allontana dalla realtà imposta da Rudolph Giuliani e tutti i suoi



*Fa' la cosa giusta*

simili in giro per il mondo, pur denunciandola. Una valvola di sfogo artistica, per certi versi scomoda, per altri innocua. Per affidarsi totalmente alla parola e renderla incisiva, serve un mix raro di vita vissuta – anche di riflesso (vedi i racconti dei vecchi) – e consapevolezza – non solo legata allo studio. Senza dimenticare la dose di leggerezza utile a intrattenere di cui parla Melvin Van Peebles. Forse l'unico gruppo che ha sommato queste qualità sono i Public Enemy, riconosciuti da molti come un fenomeno unico. Prima di loro negli Stati Uniti, quando il rap, in principio, distoglieva l'attenzione dei giovani verso il crimine – principale occupazione nel Bronx a cavallo tra gli anni settanta e ottanta – dominavano i testi improvvisati, privi di storie o riflessioni sul presente e pieni di sogni di entrata nel mondo del benessere o del lusso. Dunque si sfruttavano solo in parte le potenzialità di un mezzo espressivo che negli anni in ogni caso ha acquisito tante facce.

Un vero e proprio caso cinematografico è rappresentato dal già citato *L'odio*, film del 1995 di un allora ventisetteenne Mathieu Kassovitz. A tutti gli effetti un film hip hop, senza dubbio il rivale primo di *Fa' la cosa giusta* nel ruolo di pellicola più formativa per la generazione di allora. Grazie a questi film, che difficilmente si riusciva a ignorare, chiunque si è trovato ad avere a che fare con la novità hip hop come parte di una realtà più grande, esplosiva, che riguardava la vita nella società contemporanea. Tre giovani della banlieue, Vinz, Saïd e Hubert, approdano a Parigi in pieno clima di tensione. Gli scontri della notte precedente sono scoppiati a causa della notizia del fermento a morte durante un interrogatorio in commissariato di un loro compagno di quartiere, per giunta minorenne. Un'altra conferma della regola “controverso in patria, osannato all'estero”. Solo in Italia il film è citato e campionato in decine di canzoni rap. *L'odio* innanzi tutto porta alla ribalta internazionale la questione delle *cité* delle banlieue, la loro situazione disagiata,

1995, prix de la mise en scène cannes 95  
César 96 du meilleur film et du meilleur montage



jusqu'ici tout va bien...

Scénario: Mathieu Kassovitz

**vincent cassel, hubert koundé, saïd taghmaoui** dans un film de **mathieu kassovitz**

producteur: Mathieu Kassovitz. Scénario: Mathieu Kassovitz. Photo: Alain Bertholet. Musique: Michel Sanchez. Montage: Alain Bertholet. Direction artistique: Alain Bertholet. Costumes: Alain Bertholet. Production: Mathieu Kassovitz. Coproduction: France-Canada. Distribution: Studio Canal+. Durée: 100 minutes. Classification: 12 ans et plus. Date de sortie: 1995. Tous droits réservés.



LE STUDIO CANAL+

*L'odio*

il loro essere ghetto alla francese, con altre dinamiche rispetto ai quartieri sensibili statunitensi. Dieci anni dopo l'uscita Alan Riding, sul *“New York Times”*, sostiene che il film *“potrebbe quasi passare per un documentario”*. Di certo non si riferisce alla scena del dj che sposta una delle due imponenti casse verso la finestra per mixare e scratchare rivolto alla piazzetta del quartiere. Questa scena rappresenta uno dei più significativi sprazzi di hip hop di cui è condito il film e arriva grazie a un artificio registico – una ripresa aerea – che pare suggerire una fuga impossibile dalla realtà quotidiana. Lo sbarco nelle sale corrisponde alla prima affermazione popolare del rap nazionale francese e qua e là Kassovitz mette in scena una tag, una sessione di breaking, fino a questa esibizione casalinga di un dj che ha segnato un'epoca. La spettacolarizzazione di una pratica comune per l'hip hop. Il critico Giona A. Nazzaro, sul numero 348 del bimestrale *“Cineforum”*, descrive i tre protagonisti *“immersi in un cultura satura di quelli che Saïd Taghmaoui (proprio il Saïd del trio protagonista) definisce ‘i classici della banlieue’;*



*L'odio*

*Scarface* di De Palma, Bruce Lee e Jackie Chan, Robert De Niro e *Toro Scatenato*, Snoop Doggy Dogg e *Arma Letale*, John Woo e i Public Enemy. Quando Vincent Cassel imita De Niro non si tratta di un vezzo cinefilo. Cassel si agita come De Niro perché Vinz (il suo personaggio) vive come immerso in un film [...]”. A rendere ancora più credibile questa matrioska di livelli di finzione arriva il ruolo giocato nel film dal pugilato. Nella palestra di Hubert, distrutta durante gli scontri, è rimasto solo un sacco da boxe. Lo sport simbolo delle classi sociali meno abbienti, che prevede un’abilità che la strada insegna fin da ragazzini, ha come esponente storico e più popolare Muhammad Ali, altro mito della cultura hip hop. Da parte della critica e del pubblico Ali è ritenuto un progenitore della figura del rapper per il suo modo mimico, plateale e loquace di esprimersi. I suoi colloqui con la stampa erano veri e propri spettacoli, come si vede nel documentario premio Oscar *Quando eravamo re* del 1996. “L’immaginario diventa uno strumento di codifica del mondo” continua Nazzaro. Altro elemento chiave del film è il conflitto con la polizia, all’epoca dipinto senza mezzi termini non solo dal *gangsta* rap americano ma anche da tutto il rap impegnato, consci della situazione sociale delle zone dove l’unica presenza dello stato è rappresentata da forze dell’ordine che rispondono al disagio con la violenza nella speranza di metterlo a tacere.

In Francia si apre il dibattito: c’è chi sostiene che *L’odio* avalli l’immagine delle banlieue violente e popolate da sfaccendati di origine straniera. Solo in minima parte questa considerazione è vera, visto che il film per raccontare questa realtà non scansa i cliché. Ma si tratta di artifici narrativi – come la composizione etnica “black blanc beur” del trio protagonista – per lo più privi di ambiguità e utili per la comprensione di una realtà specifica. Il racconto cinematografico d’altra parte è costretto alla sintesi e non sempre i movimenti della macchina da presa e i dialoghi possono raccontare nei minimi dettagli realtà complesse. Con *L’odio*, anche grazie al premio per la miglior regia al Festival di

Cannes, il grande pubblico una volta per tutte sembra prendere atto che uno degli svaghi delle zone suburbane europee che se la passano male, una via di fuga praticabile, è la cultura hip hop. Le controindicazioni e i conflitti della società contemporanea non hanno una soluzione pacifica nel racconto di Kassovitz, scritto insieme a Taghmaoui. Così il film, polemiche e analisi critiche a parte, risulta prima di tutto una denuncia. La rivolta reale dei giovani *banlieusard* che ancora oggi, a intervalli regolari occupa i media di mezzo mondo, grazie a Kassovitz pare avere delle ragioni forti e condivisibili. Averne di film controversi in questo modo.

La versione lunga di *Fame chimica* è datata 2003 e diventa quella ufficiale del film, mettendo in ombra il precedente e omonimo mediometraggio. Nonostante quest'ultimo si fosse guadagnato qualche passaggio notturno sulle reti Mediaset. Senza voler far torto a nessuno e senza azzardare improbabili paragoni, *Fame chimica* può essere accostato a *L'odio*. Per quanto lo scenario descritto dal film italiano sia meno disperato e manicheo e più vitale e gli oggetti del racconto coincidano solo in parte. Il film di Paolo Vari e Antonio Bocola infatti verte sul conflitto – titolo di un album degli Assalti Frontali del 1996. Sul conflitto sociale, tra differenti modi di vita, che può anche trasformarsi in odio. Proprio come nel film di Mathieu Kassovitz, il paesaggio è quello periferico metropolitano, in questo caso milanese. Milano è molto più piccola di Parigi e ha un paesaggio urbanistico e architettonico ben diverso dalla capitale francese, ma anche *Fame chimica* racconta di vite ai margini. Di fatto tali solo per tutti i “centralisti” manovratori e per i loro fiancheggiatori, perché si parla di esistenze che contribuiscono a una concreta evoluzione sociale. La regia di Bocola e Vari sembra figlia di quel cinema d'autore nato indipendente per poi imporsi, proprio nel corso degli anni novanta, a una buona fetta di pubblico: originali fotografie del presente, idee spesso convoglianti verso un'analisi sociale e interessanti



### *Fame chimica*

trovate registiche. Con l'omonimo mediometraggio del 1997, il lungometraggio ha in comune ambientazione, gergo giovanile ma soprattutto la presenza ingombrante della droga come fuga e consolazione, capace di mettere addosso quella fame chimica che, come dice il brano musicale degli Al Mukawama sui titoli di testa, “non sazierai mai”, ed è “assassina delle nostre idee”. La presenza dell’hip hop è meno esplicita rispetto alla prima versione ma lo scenario periferico – per giunta con un assetto

sociale multietnico –, i centri sociali, lo slang e il look dei protagonisti non possono non rimandare agli ambienti sia classici sia di sviluppo specificamente italiano della cultura urbana nata nel Bronx. Il film ha fatto una vera e propria tournée nei centri sociali con seguenti dibattiti. “Prima dell’uscita del lungometraggio abbiamo organizzato una serie di concerti nei centri sociali per il lancio del film – racconta Paolo Vari. Sui palchi si alternavano i gruppi presenti nella colonna sonora. Una volta che il film è arrivato in sala, il circuito si è ampliato e diversificato e abbiamo iniziato a presentare il film anche in altri ambienti. Detto ciò, nonostante la musica abbia giocato la sua parte anche in fase di scrittura del film e nonostante i brani di Luca Zulù avessero un ruolo drammaturgico, le discussioni attorno al film vertevano molto più sulle periferie, i soggetti che abitano questi quartieri e i conflitti che vivono. Non sulla musica. Di fatto non avevamo riconosciuto esplicitamente né un film né un filone cinematografico come punto di riferimento e non avevamo neanche un genere musicale come esempio o ispirazione da cui partire. Certo, essendo cresciuti con un tipo di musica esplosa negli anni novanta, questa faceva parte del nostro percorso e del nostro bagaglio culturale. Il punto dunque è l’aria che abbiamo scelto di respirare negli anni di formazione e che inconsciamente ha condizionato il nostro lavoro. Va aggiunto che il mondo che abbiamo rappresentato – i giovani della piazza – all’epoca non ascoltava rap. Abbiamo fatto un grosso lavoro di ricerca sul campo, sull’ambiente che volevamo raccontare. Avvicinandolo, condividendo vari momenti con questo popolo delle panchine, posso dire che l’hip hop allora era ritenuto una cosa da ‘babbi di minchia’ – per usare le parole dei ragazzi. Noi capivamo che in realtà c’era chi ascoltava rap e si trattava di chi cercava di fare un passo in più rispetto agli altri. Ma il resto del quartiere vedeva questi ragazzi come degli ‘sfigati’. Oggi girare la stessa storia con gli stessi intenti e lo stesso stile significherebbe invece musicarla solo con il

rap. Sono cambiate un po' di cose in quegli ambienti, in quelle periferie che avevamo riconosciuto come il luogo dove erano più visibili i conflitti universali, quelli legati al lavoro o quelli tra etnie diverse, per esempio”.

Stessa periferia di Milano ma registro ben diverso per *Senza filtro*, il film degli Articolo 31 diretto da Mimmo Raimondi. Un film che si rivolge esplicitamente ai ragazzini fan di J-Ax e Dj Jad, di certo non pochi nel 2001, anno di uscita del film. Metà commedia e metà dramma, il film è una caricatura sia volontaria sia involontaria dei milanesi e di Milano: se i primi, anche quando di origini pugliesi, hanno un accento talmente marcato da assurgere a macchietta, la loro città in più scene è rappresentata come una città statunitense (o quanto meno c'è un tentativo in questo senso). La storia mostra dei giovani di periferia che si arrangiano con lavoretti e intrallazzi e cercano di evadere divertendosi con passatempi classici. Poco altro. La trama di fatto è molto leggera perché le sottostorie offuscano la storia principale. Il messaggio è che la stessa realtà da cui provengono i protagonisti li mortifica: la società sembra averli condannati alla sconfitta. Qual è allora la via di uscita da questa routine? Il rap. Le rime a tempo restano tra le righe per gran parte del film, appartengono a un vago passato e nel presente fanno da sottofondo ma sembrano appiccicate forzatamente agli ambienti messi in scena. Insomma, il rap diventa parte effettiva della trama solo verso il finale. Il ruolo da protagonista di J-Ax sembra aver spinto gli autori a dare per scontato troppe cose, come se, data la sua popolarità, non ci fosse motivo per dare spiegazioni allo spettatore sul suo personaggio. Chi lo (ri) conosce, fin dalle prime scene in effetti si aspetta di vedere il rap. Questo presupposto, che svela l'intento di parlare alla cerchia di fan degli Articolo 31, genera tutti i difetti del film. A cui comunque va dato atto di non avere troppe pretese. In questo caso infatti il dibattito non è esistito e nel giro di poco tempo nessuno ha parlato più del film.



*Torino boys*

# Realismo hip hop

Sul finire del 1997 viene proiettato al 15° Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino (ora Torino Film Festival), *Torino boys*, lungometraggio di Antonio e Marco Manetti incentrato sulla comunità nigeriana in Italia. Il film riceve una menzione speciale dalla giuria della rassegna piemontese. Neffa, all'epoca ancora coinvolto appieno nel rap, ne cura la colonna sonora. Sul grande schermo uno spaccato della nuova composizione sociale italiana in cui look streetwear e brani rap costituiscono elementi di contorno per caratterizzare la storia. Un tentativo di rappresentare in diretta le dinamiche innescate dall'immigrazione nei suoi primi anni di radicamento capillare. Le equazioni rap=musica prediletta dalle minoranze e rap=colonna sonora delle persone di origine africana, all'epoca potevano anche suonare un po' forzate per la realtà italiana tutta, provincia compresa, ma di fatto hanno colto una tendenza reale e anticipato una diffusa situazione odierna. “Abbiamo raccontato una realtà, senza alcun commento sociale – spiega Marco Manetti. Anche



se ancora oggi sembra quasi impossibile vedere in un film italiano uno straniero, in particolare un nero, che non sia rappresentato come un poveraccio. 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". Sempre nel 1997 circola una produzione indipendente, la già citata prima versione di *Fame chimica*: un mediometraggio in cui, oltre a essere messo in luce come i ragazzi delle periferie metropolitane italiane per lo più prediligano i ritmi house e techno più sostenuti e immediati, tra i personaggi di contorno figurano dei writer che, nel momento dell'azione, sono sostenuti da *I fieri bboyz*, brano di Neffa con un featuring di Kaos. Nella colonna sonora ci sono anche pezzi di OTR e Sottoton. All'epoca il rap in Italia è davvero un genere ascoltato da qualche nicchia, niente di più. E il cinema indipendente lo rappresenta così. Senza alterarne la portata reale.

Nel 1999 invece tocca a *La prima volta* di Massimo Martella. Un incrocio di storie ambientate nella periferia romana tra bullismo, droga, alcol e famiglie sfasciate sullo sfondo di centri

commerciali, campi da calcetto, discoteche e fast food. Di nuovo i cliché abbondano ma qui c'è un approccio cattolico alla materia: il titolo fa riferimento alla prima esperienza sessuale, per lo più femminile, caricata di un'importanza che sembra aver nostalgia di presunti valori passati e risulta anacronistica. Nell'episodio che chiude il film, a sorpresa compare il rap. "Sai che c'è un concerto fighissimo a Testaccio?" Poco dopo questa battuta pronunciata da un ragazzo dall'aspetto borghese, la scena passa al Testaccio Village e si sente uno scratch che annuncia l'imminente entrata sul palco di Neffa e Deda, all'epoca senza dubbio i rapper più quotati della scena italiana. I due compiono in azione, microfono in mano, su una base intrisa di funk e, per quanto l'hip hop nel film sia una meteora, una presenza anomala, si tratta dell'unico concerto filmato dal regista: il climax della presenza musicale nella pellicola. Emblematico che *La prima volta* sia uno dei pochi film italiani degli anni novanta ambientato nelle periferie, non solo per una questione estetica o per caratterizzare un personaggio ma, lasciando stare il moralismo, per descrivere il disagio di una parte della società. In questo contesto, anche se non hanno direttamente a che vedere con l'hip hop ma concettualmente lo toccano, si possono citare due pellicole di Luigi Faccini: *Notte di stelle* del 1991 e il controverso quanto coraggioso *Giamaica* del 1998, liberamente ispirato all'omicidio di Auro B., giovane di origine africana bruciato vivo da "ignoti" in un centro sociale.

Finora si è parlato di film di finzione ma c'è anche chi si è mosso da subito per lasciare una testimonianza del primo fermento legato al rap italiano attraverso il documentario. In Italia questa inclinazione, per quanto non specifica, di certo ha una tradizione importante riconducibile all'estetica neorealista. *Lu Papa Ricky* è un documentario di Renato De Maria, futuro regista di *Paz!* e *La prima linea* e curatore delle sigle di *Avanzi* nelle stagioni tra il 1991 e il 1993. Si tratta di un ritratto dell'omonimo

raggamuffer e rapper, personaggio tra i più spontanei e simpatici della scena musicale alternativa italiana degli anni novanta. Eloquenti in proposito il tono con cui racconta di sé e degli altri e l'autoironia sempre dimostrata sul palco. Il documentario è andato in onda su RaiTre nel dicembre 1992 come puntata del programma *Storie vere* di Anna Amendola. La partenza sonora è affidata alle note del rap di culto dell'Isola Posse, *Stop al panico*, mentre le immagini mostrano il protagonista di fronte a un graffito dei Cammelli (o Camelz) sul muro che portava all'ex sede dell'Isola nel Kantiere in piazza San Giuseppe a Bologna. Quando ci si sposta nella sede dell'etichetta indipendente Century Vox, ci sono gli Isola Posse che si esibiscono in *Passa-parola* affiancati dai tre Cammelli. Dopo lo sgombero dell'Isola nel Kantiere, Papa Ricky per un periodo ha proprio dormito nella sala prove del quartier generale dell'etichetta bolognese dividendo la "stanza" con Soul Boy, mc di origine giamaicana che nel video si presenta brevemente. Quando poi ci si sposta nel Salento tocca ai "cugini giamaicani" Sud Sound System, e a tutte le persone del loro giro, cantare e raccontarsi nei loro luoghi. A inizio 1995, a breve distanza dalla caduta del primo governo Berlusconi e poco più di un anno prima della vittoria dell'Ulivo, va invece in onda, ancora una volta su RaiTre, un documentario di Manolo Luppicini ideato in compagnia del poeta e romanziere Nanni Balestrini e dello scrittore e direttore editoriale della casa editrice DeriveApprodi Sergio Bianchi: *Batti il tuo tempo – Rap poesia della strada*. Tra le altre cose si parla dei primi pezzi rap di Militant A e compagni ai microfoni di Radio Onda Rossa, del fermento universitario, e dell'ispirazione a scrivere e rappare che non ha certo bussato alla porta, ma l'ha sfondata, ai tempi del primo sgombero del centro sociale milanese Leoncavallo. Un documentario a cui la tv va stretta.

Dietro tutti i titoli citati ci sono sempre nomi di altre generazioni. Dei due documentari si è già detto. *Torino boys* fa parte del progetto "Un altro paese nei miei occhi" e se come supervisori

alle sceneggiature figurano Stefano Rulli e Sandro Petraglia, il supervisore artistico è Marco Bellocchio. Pupi e Antonio Avati invece hanno presentato *La prima volta*, di cui il secondo è anche autore del soggetto. Il primo invece si è affermato come regista ma è ex jazzista e appassionato di uno dei genitori musicali del rap, il jazz appunto, a cui ha dedicato più pellicole, come *Bix* nel 1991. Si può parlare insomma di un incontro tra vecchia e nuova scuola in cui l'hip hop figura tra i mediatori. L'ulteriore dimostrazione di come negli anni novanta, anche in Italia, il rap, e di riflesso la cultura hip hop, abbia attirato attenzioni trasversali. Non così tante da inaugurare una presenza stabile nelle opere audiovisive o da occuparne un intero soggetto ma abbastanza per capirne la rilevanza culturale.

A conferma di come il legame con la nostra tradizione culturale abbia sempre avuto la meglio, c'è l'esperienza di Tommaso Zanello, meglio conosciuto come Piotta. Un'esperienza differente dalle altre, perché il rapper romano, nella prima parte della sua carriera, costruisce il proprio stile sulla sua passione popolana e a cavallo del passaggio di secolo diventa un vero e proprio fenomeno popolare. Si sono interessati alla sua storia giornalisti come Enrico Deaglio per la trasmissione tv *Ragazzi del '99* fino a Gigi Marzullo per una delle sue interviste notturne. Nel 2000, in seconda serata su RaiDue, *La situazione comica*, trasmissione dello stesso autore e regista di *Stracult*, Marco Giusti, dedica addirittura uno speciale di un'ora a Piotta in cui chiaramente c'è anche del materiale per ridere. In quest'occasione si parla anche di cinema e quindi anche del film di Antonello Fassari *Il segreto del Giaguaro* (2000), cosceneggiato proprio da Piotta, autore dell'hit *Supercafone*. Il film è un omaggio alla commedia all'italiana più popolare. Il protagonista, il giaguaro, anche se ha look e movenze da *pimp* ed è sostenuto da groove che rievocano le musiche *blaxploitation*, è amatore bramato e rincorso come un personaggio classico visto più volte nei successi cinematografici



di Adriano Celentano e coatto come alcune maschere di Carlo Verdone. Di contorno ci sono le citazioni dei film polizieschi di Tomas Milian e la presenza sia di un attore feticcio della commedia di serie b, Gianni Ciardo, sia di un nome non proprio di secondo piano del cinema all'italiana, Lando Buzzanca. Ma i protagonisti veri vengono dalla scena hip hop romana: oltre a Piotta in scena

ci sono G Max, Hyst e un quasi irriconoscibile Primo dei Cor Veleno, all'epoca ventiquattrenne. Quest'ultimo è il protagonista della storia nella storia. Perché a parte le vicende del playboy "felino", c'è un giovane rapper che, demo in mano, crede nella carriera da mc. La storia lo lascia al suo destino, non prima di avergli fatto conoscere per caso niente di meno che Kurtis Blow, rapper americano di culto della prima ora e tra l'altro uno dei protagonisti di *Krush Groove*. Muffa, questo il soprannome di Primo nel film, dopo questo incontro cambia, anche agli occhi di chi prima lo considerava un poveretto perché credeva fermamente nel suo rap. "Oggi la vicenda di Muffa la ambienterei in un talent, per scoperchiare il meccanismo usa e getta – racconta Piotta. Un *Bellissima* di Visconti declinato al rap-pop di oggi. Anche l'hip hop italiano è appiattito oramai su certi schemi che non amo molto e che trovo creativamente noiosi, almeno per il

percorso umano e artistico che ho fatto io e che mi ha portato fin qui. Quando ripenso a *Il segreto del giaguaro* sorrido sempre un po'. Dei suoi slanci e delle sue imperfezioni. Colonna sonora pazzesca, location e costumi curati nei minimi dettagli. È il succo del film che era un po' allungato a causa di compromessi tra tutte le parti in causa. Passione ma anche ingenuità, a partire dalla mia, che pensavo di declinare un intero cast ai miei gusti tarantiniani. Tutto sommato un'occasione un po' sprecata".

QUENTIN TARANTINO  
PRESENTS

CROWE TE LIO MANN RZA YUNE BAUTISTA CHUNG

THE MAN WITH THE

# IRON FISTS

YOU CAN'T SPELL KUNG FU WITHOUT F AND I

STORY BY RZA. SCREENPLAY BY THE RZA AND ELI ROTTWILL. DIRECTED BY RZA

COMING SOON

*L'uomo con i pugni di ferro*

# L'hip hop ai giorni nostri

Negli anni novanta il cinema nero con ambientazioni nei ghetti metropolitani e con un elemento narrativo ricorrente e per la massa nuovo come il rap, non poteva definirsi un filone, come si è detto. Negli ultimi dieci anni circa i film incentrati sulla danza, con l'hip hop tirato in ballo a volte con cognizione, altre no, costituiscono invece un genere che vede i ventenni prede dell'ansia da successo, dello spirito di competizione a volte cannibale, e imbevuti di culture urbane senza troppa coscienza (look, movenze, gesticolio, musica ecc.). *Urban teen movie*, potremmo chiamarli. Con il boom dei talent show televisivi ad amplificarne sempre più il successo.

Nelle scuole di danza di mezzo mondo si usa il termine hip hop. Cos'è la "danza hip hop"? Un surrogato del breaking con influenze di danza jazz e moderna? Lo studio dei movimenti tipici del breaking rivisti con un'impostazione da scuola di danza? Ogni scuola sembra avere la sua versione in proposito. Nonostante questo utilizzo inconsapevole del termine, per lo

più a sproposito, dopo anni e anni di abuso si può dire che la danza hip hop esista. È una dinamica classica: la finzione di massa finisce per incidere sulla realtà. Nel caso della danza hip hop la responsabilità va anche al cinema, non solo alle scuole di danza. La differenza più evidente tra questi film in cui dei giovani danzano e hanno fame di fama e quelli di Lee, Singleton, Van Peebles (figlio), dei fratelli Hughes e degli altri esponenti della generazione anni novanta, è che non si tratta di cinema d'autore ma di cinema con puri intenti di intrattenimento, senza una reale esigenza di fotografare la società e quanto sta avvenendo. Il rap inoltre, quando c'è, resta in sottofondo e, in parallelo alla struttura narrativa in cui la danza è un veicolo verso il successo, sono d'obbligo le sottotrame sentimentali, con incroci con l'antagonista di turno di un'altra crew o compagnia. Vere forme popolari di racconto in cui si coinvolge l'hip hop. Con un potenziale importante perché la maggioranza degli adolescenti parte da visioni o esperienze simili per poi approfondire, cercare di capire a fondo la genesi di certi movimenti plastici, l'origine di quel look o di quella musica. In questo ambito il precursore è "il peggiore film mai fatto sul rap", a dare retta al giornalista e scrittore David Toop: *Breakdance*. Il film di Joel Silberg del 1984 vede per la prima volta sul grande schermo Ice-T nella parte di un rapper che musica le esibizioni dei breaker e fa da "maestro di cerimonia". L'apparizione del regista di *The Art of Rap* coincide con la sequenza di ballo più credibile, filmata restituendo il sapore dell'entusiasmo dell'epoca, quanto mai palpabile nei club meno patinati – in questo caso di Los Angeles. Con ogni probabilità un fermento di qualche anno prima, se no difficilmente sarebbe finito in un film di svago e intrattenimento del genere. Il plot produce un incontro tra la danza moderna insegnata nelle scuole e il breaking esploso per strada, dunque tra ordine e metodo da una parte e autonomia e improvvisazione dall'altra. E questo mix nel filone odierno (*urban teen movie*) è un classico. Nonostante questa

funzione genitoriale svolta nei confronti dei numerosi figliastri moderni, *Breakdance* resta un'opera sommaria. Sia David Toop sia Nelson George hanno ragione a denigrarla senza mezzi termini. D'altronde le pretese di autori e produttori sono le più basilari possibili. Tra i titoli più noti di questa nuova ondata, nella prima ora ci sono *Save the Last Dance* di Thomas Carter e *SDF Street Dance Fighters* di Chris Stokes. Tra i più recenti e di successo basti menzionare *StreetDance* di Max Giwa e Dania Pasquini e *This is Beat – Sfida di ballo* di Robert Adetuyi. Anche in questo ambito però esistono le eccezioni. La prima in realtà è rappresentata da un caso a parte che rientra in un contesto simile solo per questioni di coreografie: *L'uomo con i pugni di ferro*. Il regista e storica voce del Wu-Tang Clan, RZA, trasla la lotta tra gang in una giungla tutt'altro che urbana: un villaggio della Cina feudale per molti aspetti simile al selvaggio West e il cui nome è proprio Jungle Village. Non sembra un caso se il termine giungla è usato anche per le grandi metropoli, prima di tutto per sottolinearne i pericoli nascosti. Questa lotta tra clan (progenitori delle gang urbane?) viene estremizzata fino a diventare surreale. Ma sopra questi tratti spicca come RZA, o chi per e con lui, coreografi più battaglie a ritmo di hip hop,



*L'uomo con i pugni di ferro*

rendendo queste “danze” tanto violente quanto plastiche e, agli occhi di seguaci e adepti delle quattro discipline nate nel Bronx, molto più credibili di quelle di qualsiasi film del filone *urban teen*. D’altronde Bruce Lee e i suoi fratelli minori, guerrieri acrobati nei film di arti marziali, hanno ispirato più mosse dei primi breaker e non solo queste. Si prenda a emblema *L’urlo di Chen terrorizza anche l’occidente*, scritto, diretto e interpretato da Bruce Lee. Nella sequenza finale, ambientata a Roma, nel Colosseo, le inquadrature al rallenty in cui il protagonista, Chen, schiva i colpi del campione americano bianco (Chuck Norris) spavaldo e al soldo del potere più prepotente, parlano chiaro: i passi in cui muovendosi circolarmente sembra rimbalzare sul terreno potrebbero benissimo essere, con il senno di poi, il preludio di un’evoluzione a terra di un breaker. “L’essenza del film di kung fu – scrive Stuart M. Kaminsky in *Generi cinematografici americani* – è la performance. Bruce Lee è il Fred Astaire del cinema di kung fu. [...] Bruce Lee è [...] un personaggio da ghetto. [...] L’attrazione del pubblico urbano e di colore verso questi film è evidenziata dalla scelta delle sale in cui essi vengono proiettati. [...] È sorprendente la facilità con la quale si possono vedere, agli angoli delle strade delle grandi città, numerosi giovani di colore praticare tecniche pseudo-kung fu. [...] Il protagonista del film di kung fu appartiene invariabilmente alla classe lavoratrice, ai ceti sociali più bassi”. A conferma di tutto c’è una scena che riconduce alla segregazione razziale statunitense: in *Dalla Cina con furore*, Chen si ribella all’occupazione giapponese di Shanghai fino ad arrivare a distruggere con un calcio volante il cartello alle porte di un parco in cui si proclama “Vietato l’ingresso a cani e cinesi”.

RZA nelle interviste racconta di quando andava “sulla 42a strada (a New York) a vedere film come *Godfather of Hong Kong*, *Fists of Double K* e *Five Deadly Venoms*, i capolavori” che lo hanno “definitivamente assuefatto al genere”. “Crescere a New York – continua il rapper e regista – vuol dire anche

breakdance, hip hop, graffiti, e tutto quel genere di cose, e mi piaceva prendere ispirazione dalle mosse che vedeva nei film. Quando sono uscito nel 1993 con i Wu-Tang Clan, sono stati i film di arti marziali e l'intero genere a darmi l'idea sul come esprimermi. La fratellanza, la lealtà e la spiritualità espresse in questi film, unite alla scherma e al kung fu, ci hanno fatto sentire meglio come produttori e mc, e ho prodotto dei dischi che riflettevano tutto questo". Certe mosse a terra degli interpreti della coreografia iniziale, suggestiva e teatrale come poche altre, di *Shaolin and Wu Tang*, rimandano senza dubbio alla breakdance. Si tratta del film che ha ispirato maggiormente il collettivo rap newyorchese che ha segnato gli anni novanta, e non solo questi, dell'hip hop mondiale.

RZA compie una rielaborazione dei film di genere per crearne uno nuovo, li mixa e remixa a partire da quelli della casa di produzione Shaw Bros di Hong Kong, sempre mantenendo un punto di vista strettamente hip hop. Tanto che il suo personaggio (RZA è anche attore protagonista) da mercante al soldo del miglior acquirente, nel corso delle vicende assume sempre più coscienza fino a combattere l'avanzata di un nuovo potere quanto mai autoritario. A differenza di certo rap, *conscious* e sotterraneo, però lo fa con l'azione, non con la parola. E senza trarre beneficio dai suoi sacrifici, come al contrario capita regolarmente ai danzatori dei film che sbancano i botteghini: ulteriore strizzata d'occhio al credo hip hop, specie quello più puro dei quartieri sensibili, dove chi svolta grazie a una delle discipline, specie il rap, da molti è visto come un traditore.

La seconda eccezione è meno fuori rotta. *Fish Tank*, scritto e diretto da Andrea Arnold, è una storia inglese di disagio totale in un cui la protagonista è una quindicenne che pratica, senza troppa disciplina, la cosiddetta danza hip hop. Se, come mostra questo film del 2009, questo tipo di danza è intesa come via d'uscita da una condizione opprimente, la relazione con

THE MOST HONORED BRITISH FILM OF THE YEAR

BRILLIANTLY  
AND SENSITIVELY  
BUZZES WITH LIFE.  
DELIGHTFUL IN SPLENDID  
ATTRACTION, IN MILD  
LAUGHING, LOVE,  
ANGER AND HORROR.

本节主要介绍了如何使用 `get` 方法从 `localStorage` 中读取数据，以及如何使用 `set` 方法向 `localStorage` 中写入数据。

# FISH TAX

KATIE JAMES

第11章 项目管理

西漢張倉《憲問》卷之二

Live, love and give as good as you get.

la cultura hip hop può anche essere stretta. Mia, la ragazzina protagonista interpretata dall'esordiente Katie Jarvis, all'epoca delle riprese diciassettenne, ha un aspetto che ricorda la rapper dei sobborghi londinesi Lady Sovereign e un nome che coincide con quello d'arte della cantante angloingalese per eccellenza, M.I.A., venuta alla ribalta per il suo mix contemporaneo di ritmi urbani. Quello che più spicca però è il suo astio verso il resto del mondo: Mia ha ricevuto un'educazione distratta e violenta e fa tutto quello che non dovrebbe o non le converrebbe fare. Come se non meritasse altro. Crescere nell'estrema periferia londinese, quella dei blocchi di cemento tutti uguali, immersa nella desolazione, dove non ci sono possibilità di svago, con una madre antagonista e alcolizzata, e in completa solitudine, non predispone al meglio verso il mondo. Il brano che commenta una delle scene finali nonché i titoli di coda in questo senso è esplicito: *Life's a Bitch* di Nas ha un testo in cui si fotografa la vita dei ghetti metropolitani senza concedere molta speranza ai suoi abitanti. La musica interviene con discrezione e quasi di riflesso nel film, che ha ritmi narrativi da cinema d'essai. Ma per lo più, quando compare, si tratta di rap. C'è una scena in cui Mia dorme nella sua cameretta e la regia si sofferma per qualche secondo sulla pila dei suoi cd. In cima c'è la raccolta *An England Story – From Dancehall to Grime: 25 Years of The MC in the UK*, disco edito dalla Soul Jazz Records, etichetta delle ristampe di qualità, per collezionisti alla ricerca di rarità reggae, soul, funk, jazz, afro, latine ma anche new wave, house e più in generale elettroniche. In questo caso rap. La descrizione che il film dà di Mia non corrisponde a quella dell'acquirente tipo dei dischi Soul Jazz ma questa raccolta, oltre a essere stata pubblicata nel 2008, a ridosso delle riprese del film, ripercorre appunto venticinque anni di storia degli mc britannici, dal reggae dancehall al grime passando per il ragga, il rap più classico, jungle, uk garage e dubstep. Una raccolta prodiga di ritmi di pancia, quelli che arrivano a chiunque, senza troppi filtri. Quelli

in parte condensati dalla stessa M.I.A. nei suoi dischi. Una storia inglese, si è detto del film. Inglese proprio come questa raccolta “ambientata” tra il 1983 e il 2008. Musica a parte, il film descrive una realtà già vista al cinema (non solo grazie a Ken Loach ma anche, per esempio, a Hettie MacDonald e al suo *Beautiful Thing* del 1996) attualizzandola con verosimiglianza. L'hip hop gioca la parte di valvola di sfogo e non viene caricato di nessuna ansia da prestazione. Anzi, Mia balla senza pubblico, senza compagne di danza, in completo isolamento, occupando abusivamente per qualche ora un appartamento vuoto. Lei non è come le altre ragazze del quartiere che ballano in piazzetta, in gruppo, anche per mettersi in mostra davanti ai ragazzi. Che la danza di Mia possa o meno definirsi hip hop, il sottofondo che usa per muoversi è senza dubbio il rap. Così il suo personaggio incarna l'aspetto intimo e introspettivo del rap, in qualche modo spirituale. Mia prima e dopo aver danzato beve sidro, osserva dalla finestra il resto del mondo, sembra meditare.

Le discipline hip hop sono potenzialmente accessibili a una grande maggioranza, spesso possono riempire i vuoti e addirittura fare posto a un obiettivo in una vita sbandata, disgraziata e annoiata. Come quando Mia vede l'annuncio per un'audizione di danzatrici e tra le varie parole legge hip hop e allora strappa il piccolo manifesto dalla vetrina... ma l'attacco di *Life's a Bitch* è in agguato.

Questa è anche l'epoca dei biopic: il rap non è più semplicemente un elemento narrativo ma il racconto è incentrato sulle biografie dei rapper. In alcuni casi messe in scena prima che questi siano morti, anzi quando sono all'apice della carriera: si mostra la loro storia pre-fama. E questo racconto più o meno fedele di vite di rapper è una fiction credibile. L'ulteriore conferma che l'esistenza dei rapper, avendo in sé una dose di spettacolo e una di romanzo, è materiale perfetto per la finzione? A parte i già citati *8 Mile* e l'eccezione *Crooked* – del tutto atipico –, nel

2005 è la volta di *Get Rich or Die Tryin'*, storia semibiografica di 50 Cent. La prima parte del film vede un predominio assoluto delle riprese in esterni: le strade del ghetto metropolitano sono la casa dei protagonisti. A giustificazione di ciò c'è il mestiere dei protagonisti, lo spaccio di stupefacenti, lo stesso che di lì a poco inizia a portare dei guai che spostano la vicenda in ospedali e prigioni. Questa vita allo sbando con la violenza dietro ogni angolo diventa presto una storia di riscatto totale. È il protagonista, Marcus (lo stesso 50 Cent), a incarnare il riscatto a più livelli, in serie, e il rap è il mezzo per ottenerlo. Alla fine delle vicende messe in scena, dietro l'angolo c'è solo il successo. Una storia che, per quanto in gran parte aderente alla realtà, sembra calibrata sullo stereotipo che la media borghesia ha del rapper. In qualche modo anche qui si può parlare di un caso in cui la mistificazione della realtà finisce per incidere sulla realtà stessa. A forza di spacciare il rap solo secondo questo modello, alcuni lo prendono per buono. Nel contempo, attenendosi ai fatti, un rapper con una vita precedente così straordinaria, ha un potenziale narrativo enorme da mettere in rima. E visto che i fatti per lo più sono reali, la storia nel complesso si mantiene credibile.

Nel 2009 invece arriva in sala *Notorious*. Il protagonista della storia in questo caso è morto dodici anni prima dell'uscita del film. George Tillman Jr. infatti mette in scena la vita di Christopher George Latore Wallace – vero nome di Notorious B.I.G. – e lo fa alla stregua della vita di un gangster. Non per una questione di spettacolarizzazione e cliché, non per alimentare il luogo comune sul rapper criminale e violento. Notorious B.I.G. nasce e muore per strada e al momento dell'omicidio, a differenza di qualche anno prima, è ricco. Il discriminare con gli eroi dei gangster movie, oltre al fatto di avere acquisito una popolarità da sogno americano, è la buona fede del protagonista, il suo animo di fondo nobile e in qualche modo anche la sua ingenuità. Un aspetto fisico non proprio nella norma e l'assenza

della figura paterna, portano Biggie Smalls ad arrangiarsi con le opportunità che può offrire la vita di strada a un giovane afroamericano newyorchese di un quartiere difficile. Notorious B.I.G. nasce e cresce a Bedford-Stuyvesant, porzione centrale di Brooklyn che è una vera e propria fabbrica di rapper: Big Daddy Kane, Mos Def, Talib Kweli, Jay-Z, Lil' Kim, Ol' Dirty Bastard e tanti altri mc sono nati lì. È lo stesso quartiere dove è ambientato *Fa' la cosa giusta*. Solo che Spike Lee per le riprese lo ha ripulito dagli spacciatori di crack, negli anni novanta più che mai presenti su quelle strade. L'eroe messo in scena da Tillman Jr. ha molte attenuanti, così ogni scelta che compie, anche quella più discutibile di spacciare a una ragazza incinta, non è giudicata ma mostrata, tutt'al più spiegata. In questo senso il film rende un buon servizio al rap, spesso nei mass media sul banco degli imputati senza analisi né documentazione, con l'omissione delle cause insite nella storia degli ambienti sociali di provenienza e nella situazione politica del presente vissuto. Il rap in questa storia è una via di uscita sia dal ghetto sia dalla vita, proprio come il crimine. Il paradosso è che il rapper in questione esorcizza la sua esistenza semplicemente raccontandola in rima, senza ricamarci sopra per provocare. A questo punto si sarebbe tentati di incolpare l'industria del rap – di certo non il rap in sé – di aver creato le condizioni per la tragedia. Ma si tratterebbe di una visione moralista, che tra l'altro il protagonista, per reazione all'educazione religiosa della madre, non ha: Biggie vuole soldi e successo e accetta il gioco senza pensarci due volte. Calcolando che muore a quasi venticinque anni, si può anche comprendere l'istintività. Considerando la prima e in apparenza unica alternativa – la vita fuori e dentro il carcere – si possono capire i motivi.

*Notorious* è un film che riflette sul rap rappresentando una storia di vita esemplare. Quella di un rapper entrato nella storia prima di tutto grazie a talento e determinazione e solo in secondo luogo per la tragedia che lo ha coinvolto. Una storia



*Notorious*

vera ma anche una finzione perfetta che inizia con una dichiarazione (reale) emblematica per la storia: "Dove penso che sarò tra dieci anni? Non credo che ci arriverò. Non credo di avere molta fortuna. Spero di averla, se no, così sia. Sono pronto". Siamo agli antipodi di altri film sul rap in cui viene messa in scena una sorta di finzione nella finzione. Come *Hustle & Flow*, pluripremiato film del 2005 in cui il protagonista in fin dei conti manca di credibilità, ulteriore e saldo cardine del credo

hip hop. Il suo tentativo di fuga da malessere e miseria passa attraverso il rap ma la scelta di questa via appare estemporanea. Nel racconto viene omesso il processo di avvicinamento alla materia hip hop, così il protagonista si ritrova subito di fronte a un microfono, a un blocchetto in cui appunta le rime e di fianco a un produttore musicale. Il regista e sceneggiatore Craig Brewer rende il rap un'oasi di condivisione e non una mera via alla realizzazione personale. Nello stesso tempo punta con decisione su due stereotipi: la figura mitica di letteratura e racconti orali degli americani di origine africana, il pappa, e il luogo prediletto dagli afroamericani – attenendosi sarcasticamente alle statistiche –, il carcere. In mezzo droga, puttane e *american dream*. Il premio del pubblico al Sundance Film Festival è dunque comprensibile anche perché il rap sembra restare al suo posto, quello dell'immaginario popolare. Il pappa al centro delle vicende è un belloccio con un passato appena accennato che si dà al rap per una crisi di mezza età. Pensieri e calcoli sulle possibili reazioni del pubblico risultano troppo ingombranti. In *Notorious* invece la storia del divo rap nero e povero viene mostrata dagli inizi: un ragazzino sovrappeso senza padre che cresce con una madre molto religiosa e stracolma di principi diventa in fretta una figura umanamente complessa. Dietro e oltre il rap insomma c'è un'intensa storia di vita vissuta che sembra nascere da una penna oltremodo abile mentre si tratta di un personaggio più che mai aderente alla realtà. Anche perché il film, nonostante vari tentativi esterni nel corso degli anni, è stato prodotto a mente fredda direttamente dalla madre di Notorious B.I.G. e dai suoi manager, nel momento giusto si direbbe. Per sceneggiarlo è stato coinvolto anche il giornalista che ha intervistato a più riprese Notorious B.I.G., compresa la notte prima dell'assassinio, Cheo Hodari Coker, e tra i consulenti figurano vari esponenti del suo entourage familiare e professionale. Tutto in nome della credibilità, la stessa riconosciuta al rapper di Brooklyn dai fan più puristi del giro hip hop. Se un

film che coinvolge il rap riesce a rappresentare alcuni dei valori propri della cultura urbana di appartenenza, come la credibilità appunto, significa che è frutto di un lavoro oculato. Se un approccio realista alla storia di un rapper produce un film di finzione capace di coinvolgere una vasta gamma di spettatori, significa che il rap è materia predisposta alla rappresentazione filmica. Si vedrà se il film su Tupac, attualmente in produzione, reggerà il confronto.

Non che il rap sia finto per natura. Un'espressione artistica così chiara e inequivocabile, nata in ambienti dimenticati e difficili da raccontare se non vissuti in prima persona, ha scritto nel proprio destino che farà molta strada e assumerà tante facce. Le diverse discussioni che può generare una simile arte non possono che amplificarne la fama. Così oggi il rap commenta film ambientati in epoche in cui non esisteva ancora, come *Il grande Gatsby* di Baz Luhrmann, le cui vicende hanno luogo nel 1922. Da ormai qualche anno inoltre, specie in paesi come gli Stati Uniti, può diventare materia prima di pure storie d'amore con un plot classico come *Brown Sugar*, risalente al 2002: i protagonisti tra le altre cose vanno a un concerto di un rapper interpretato da Mos Def a cui danno l'arduo compito di rappresentare la credibilità e il pezzo preferito da lui è dei Boogie Down Productions. Quel che più impressiona è che la vicenda sentimentale di Dre e Sidney è una metafora: il corso dell'hip hop dalle origini all'esplosione commerciale si riflette nella storia personale di un giovane uomo e una giovane donna di origini africane cresciuti con il rap, passione che non hanno mai abbandonato. Nel 2011 per la prima volta un film italiano ha scelto un pezzo rap in italiano come tema musicale principale: in *Scialla! (Stai sereno)* infatti le rime di Amir scandiscono le fasi clou della storia messa in scena da Francesco Bruni, una commedia buonista di successo che ha ricevuto molti premi sia in Italia sia all'estero, anche per le musiche. Voci di corridoio inoltre dicono che i Club Dogo, dopo apparizioni qua e

lonye diggs · santa latitia

# brown sugar

"it's slick and sexy  
with a hip-hop beat!"

©1999 Metro-Goldwyn-Mayer

mos def · nicole ari parker · boris kodjoe and queen latifah

DVD

là compreso il film porno *Mucchio selvaggio* di Matteo Swaitz (dove compare anche il Truceklan), stiano girando un lungometraggio da veri protagonisti, una storia urbana che si incrocia con ambienti realmente vissuti dal trio milanese. Altrettante voci dicono che il film probabilmente non si farà, ma di certo c'è il tentativo di scrivere un soggetto cinematografico che si adatti al trio milanese.

Oggi l'evoluzione dei film di genere – i *pastiche* come *L'uomo con i pugni di ferro* – prende ispirazione dall'hip hop, materia che il cinema d'autore osserva e studia sempre più a fondo per trovare ulteriori spunti narrativi per caratterizzare le storie di criminalità, marginalità, giovanili e di formazione. Il merito di aver raggiunto questa posizione va a tutti i film che dai primi anni ottanta fino alla fine del secolo hanno abituato lo spettatore medio a conoscere, accettare e infine riconoscere i vari elementi di natura hip hop. Il feeling del rap con il cinema non è altro che parte di un cammino lungo e diramato, in corso sia ai piani bassi sia a quelli alti, ancora in evoluzione.



Wesley Snipes in *Chi non salta bianco è*



Michael K. Williams in *The Wire*

## Filmografia

Nei due elenchi di seguito figurano film citati nel testo e altri non presenti. Nel primo caso non si è optato per una cieca completezza ma si è stilato un elenco di titoli che comunque hanno una rilevanza nel discorso fatto, anche se solo per un dettaglio. Nel secondo caso in alcuni film i collegamenti con il rap sono impliciti e in generale si tratta di titoli consigliati per la messa in scena di un contesto storico, sociale e culturale di riferimento per la cultura hip hop. Per esempio *Chi non salta bianco* è dimostra che in uno dei luoghi di ritrovo per eccellenza dei quartieri statunitensi meno agiati, il campetto da basket, i ragazzi sembrano parlare tra di loro recitando un copione con indicazioni precise anche sulla mimica. Non mancano documentari – tra cui l’italiano *Movida* in cui si accenna al ruolo che il cinema ha avuto nella formazione dei rapper – e film *blaxploitation*. Tra questi ultimi spicca il recente *Black Dynamite* in cui Scott Sanders in un colpo solo rende omaggio alla *blaxploitation*, ai film di kung fu e più in generale ai B movie degli anni settanta. Circa trentacinque anni dopo il boom dei due generi citati, questa parodia infatti ne enfatizza gli aspetti grossolani e ridicoli, specie del versante *blaxploitation*, e così facendo ne mette in luce di conseguenza anche i pregi. Un’operazione di intrattenimento intelligente che, grazie a questo stile e agli anni passati dalle imprese di *Shaft*, *Super Fly*, *Coffy*, *Cleopatra Jones* ecc..., fa capire meglio la funzione che hanno avuto questi film. Una nota a parte va alla serie televisiva *The Wire*, quanto mai utile per ampliare la visione del contesto sociale e culturale suddetto. Non a caso la fotografa più osannata nella storia dell’hip hop, Martha Cooper, in un’intervista andata

in onda a maggio 2013 su Deejay Tv all'interno del programma dedicato alla musica urban *The Flow*, ha dichiarato: “Sei o sette anni fa ho riguardato tutto il mio lavoro e ho capito che mi piaceva soprattutto il materiale più vecchio, la fotografia di strada. Così ho deciso di tornare a praticarla. Visto che New York è stata ripulita, ho pensato di fare un progetto a Baltimora, la mia città natale. Non so se avete sentito parlare di *The Wire*... Be', ho comprato una piccola casa nel quartiere di *The Wire*, che è pieno di droga, armi e dove ci sono tanti omicidi. Ho deciso di documentare questa area, così dal 2006 a oggi ho fatto centosettantacinque viaggi in bus a Baltimora, e precisamente a Sowebo, nome del quartiere che sta per South West Baltimore”. Una dichiarazione che dice molto sulla serie.

Il rapporto tra il rap e le serie televisive sarebbe materia di un altro saggio, anche perché come ha detto il rapper romano Rancore in una trasmissione radiofonica del 2012: “Negli ultimi anni il rap si è spostato: parla di personaggi televisivi piuttosto che di film”. È ormai risaputo che molte serie televisive hanno sempre più connotati cinematografici e stanno scalzando molto cinema dalla ribalta. Ciò premesso, la nuova tendenza a cui Rancore accenna non pare così netta, quanto meno fuori dagli Stati Uniti, ma senza dubbio esiste. In un caso o nell'altro c'è la conferma del feeling speciale tra rap e finzione.

## **Titoli citati**

George Cukor, *Sangue misto*, 1956

Cy Endfield, *Zulu*, 1964

Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971

William Crain, *Blacula*, 1972

Lo Wei, *Dalla Cina con furore*, 1972

Gordon Parks Jr., *Super Fly*, 1972

Bruce Lee, *L'urlo di Chen terrorizza anche l'occidente*, 1972

Michael Schultz, *Car Wash*, 1976

Walter Hill, *I guerrieri della notte*, 1979  
Adrian Lyne, *Flashdance*, 1983  
Brian De Palma, *Scarface*, 1983  
Gordon Liu, *Shaolin and Wu Tang*, 1983  
Charlie Ahearn, *Wild Style*, 1983  
Stan Lathan, *Beat Street*, 1984  
Joel Silberg, *Breakdance*, 1984  
Michael Schultz, *Krush Groove*, 1985  
Joel Silberg, *Rappin'*, 1985  
Spike Lee, *Lola Darling*, 1986  
Dennis Hopper, *Colors. Colori di guerra*, 1988  
Spike Lee, *Fa' la cosa giusta*, 1989  
Reginald Hudlin, *House Party. Festa in casa*, 1990  
Abel Ferrara, *King of New York*, 1990  
John Singleton, *Boyz N the Hood*, 1991  
Spike Lee, *Jungle Fever*, 1991  
Mario Van Peebles, *New Jack City*, 1991  
Luigi Faccini, *Notte di stelle*, 1991  
Ernest R. Dickerson, *Juice*, 1992  
Renato De Maria, *Lu Papa Ricky*, 1992  
Albert e Allen Hughes, *Nella giungla di cemento*, 1993  
Mathieu Kassovitz, *Métisse*, 1993  
John Singleton, *Poetic Justice*, 1993  
Gabriele Salvatores, *Sud*, 1993  
Manolo Luppichini, *Batti il tuo tempo. Rap poesia della strada*, 1995  
Albert e Allen Hughes, *Dollari sporchi*, 1995  
Mathieu Kassovitz, *L'odio*, 1995  
Spike Lee, *Bus in viaggio*, 1996  
Spike Lee, *Girl 6. Sesso in linea*, 1996  
Leon Gast, *Quando eravamo re*, 1996  
Antonio Bocola e Paolo Vari, *Fame chimica*, 1997  
Vondie Curtis-Hall, *Gridlock'd*, 1997  
Quentin Tarantino, *Jackie Brown*, 1997  
Antonio e Marco Manetti, *Torino Boys*, 1997  
Hype Williams, *Belly*, 1998

- Luigi Faccini, *Giamaica*, 1998  
Marc Levin, *Slam*, 1998  
Jim Jarmusch, *Ghost Dog: il codice del samurai*, 1999  
Massimo Martella, *La prima volta*, 1999  
Antonio e Marco Manetti, *La faccenda dell'euro*, 2000  
Antonello Fassari, *Il segreto del giaguaro*, 2000  
Antonio e Marco Manetti, *Zora la vampira*, 2000  
Skiz Fernando, *Crooked*, 2001  
Jesse Dylan, *Due sballati al college*, 2001  
Mimmo Raimondi, *Senza filtro*, 2001  
Isaac Julien, *BadAsssss Cinema*, 2002  
Curtis Hanson, *8 Mile*, 2002  
Rick Famuyiwa, *Brown Sugar*, 2002  
Fernando Meirelles, *City of God*, 2002  
Spike Lee, *La 25<sup>a</sup> ora*, 2002  
Charles Stone III, *Paid in Full*, 2002  
Antonio Bocola e Paolo Vari, *Fame chimica*, 2003  
Jessy Terrero, *Soul Plane. Pazzi in aeroplano*, 2004  
Jim Sheridan, *Get Rich or Die Tryin'*, 2005  
Craig Brewer, *Hustle & Flow. Il colore della musica*, 2005  
Richard LaGravenese, *Freedom Writers*, 2007  
Matteo Swaitz, *Mucchio selvaggio*, 2007  
Jonathan Levine, *Fa' la cosa sbagliata*, 2008  
Andrea Arnold, *Fish Tank*, 2009  
George Tillman Jr., *Notorious*, 2009  
Hamé e Ekoué, *De l'encre*, 2011  
Francesco Bruni, *Scialla! (Stai sereno)*, 2011  
Hamé, *Ce chemin devant moi*, 2012  
Quentin Tarantino, *Django Unchained*, 2012  
RZA, *L'uomo con i pugni di ferro*, 2012  
Ice-T, *Something from Nothing: The Art of Rap*, 2012  
Baz Luhrmann, *Il grande Gatsby*, 2013

## Altri titoli

- Gordon Parks, *Shaft*, 1971  
Jack Starrett, *Cleopatra Jones. Licenza di uccidere*, 1973  
Jack Hill, *Coffy*, 1973  
Ivan Dixon, *Freeman. L'Agente di Harlem*, 1973  
Ossie Davis, *La guerra di Gordon*, 1973  
Daniel Petrie, *Bronx 41° distretto di polizia*, 1981  
Tony Silver, *Style Wars*, 1983  
William Szarka, *South Bronx Heroes*, 1985  
Rod Daniel, *Il padrone di casa*, 1991  
Matty Rich, *Straight Out of Brooklyn*, 1991  
Ron Shelton, *Chi non salta bianco è*, 1992  
Spike Lee, *Malcolm X*, 1992  
Forest Whitaker, *Strapped*, 1993  
Ted Demme, *Who's the Man?*, 1993  
Spike Lee, *Clockers*, 1995  
Mario Van Peebles, *Panther*, 1995  
John N. Smith, *Pensieri pericolosi*, 1995  
John Singleton, *L'università dell'odio*, 1995  
Kevin Reynolds, *187 codice omicidio*, 1997  
Sal Stabile, *Gravesend*, 1997  
Jean-François Richet, *Ma 6-T va crack-er*, 1997  
AJ Sikabonyi, *Semiautomatico. Semiautomatic Roma Metal Jacket*, 1999  
Lawrence Page, *Murda Muzik*, 1999/2004  
Spike Lee, *Bamboozled*, 2000  
John Singleton, *Baby Boy. Una vita violenta*, 2001  
Marc Levin, *Brooklyn Babylon*, 2001  
Antoine Fuqua, *Training Day*, 2001  
Mark Mylod, *Ali G*, 2002  
David V. Daniel e Damon Dash, *Paper Soldiers*, 2002  
Jim Jarmusch, *Delirium* (episodio di *Coffee and Cigarettes*), 2003  
Anna Claudia Proietti, *Movida*, 2003  
Paul Haggis, *Crash. Contatto fisico*, 2004

- James Bolton, *The Graffiti Artist*, 2004  
Spike Lee, *Sucker Free City*, 2004  
Denis Thybaud, *Dans tes rêves*, 2005  
Stephen Marshall, *This Revolution*, 2005  
Ridley Scott, *American Gangster*, 2007  
Henry Corra, *NY77: The Coolest Year in Hell*, 2007  
Robert Patton-Spruill, *Public Enemy: Welcome to the Terrordome*,  
2007  
Tekla Taidelli, *5 euro*, 2008  
Michele Miottello, *Versibus alternis*, 2008  
Scott Sanders, *Black Dynamite*, 2009  
Antoine Fuqua, *Brooklyn's Finest*, 2009  
Adam Leon, *Gimme the Loot*, 2012  
Harmony Korine, *Spring Breakers. Una vacanza da sballo*, 2012

## Bibliografia essenziale

- Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, *Free Jazz | Black Power*, Einaudi, Torino 1973.
- Muhammad Ali con Richard Durham, *Il più grande*, Mondadori, Milano 1976.
- Alberto Campo (a cura di), *Public Enemy – Tutti i testi con traduzione a fronte*, Arcana, Milano 1991.
- David Toop, *Rap. Storia di una musica nera*, E.D.T., Torino 1992.
- Francesca Audino e Leonardo Fasoli (a cura di), *Spike Lee*, Dino Audino Editore, Roma 1993.
- Stuart M. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.
- Aa.Vv., *Dialogo su Malcolm X*, manifesto libri, Roma 1994.
- Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Lindau, Torino 1996.
- Guido Michelone, *Il jazz-film. Rapporti tra cinema e musica afro-americana*, Pendragon, Bologna 1997.
- Paola Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.
- Darius James, *Blaxploitation! Il cinema e la cultura dei neri americani*, a-change, Milano 2002.
- Marco Giovannini, *Pulp Quentin. Storia e storie di Tarantino, l'uomo che sconvolse Hollywood* (Supplemento a "Ciak", n. 5), Mondadori, Milano 2004.
- Nicolò De Rienzo, *Hip Hop. Parole di una cultura di strada*, Zelig editore / Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004.
- u.net, *Bigger than hip hop*, Agenzia X, Milano 2006.
- Spike Lee, *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*, Feltrinelli, Milano 2007.
- u.net, *Renegades of funk*, Agenzia X, Milano 2008.

Jeff Chang, *Can't stop won't stop. L'incredibile storia sociale dell'hip-hop*, Shake, Milano 2009.

Georges Lapassade e Philippe Rousselot, *Rap il furor del dire*, Bepress, Lecce 2009.

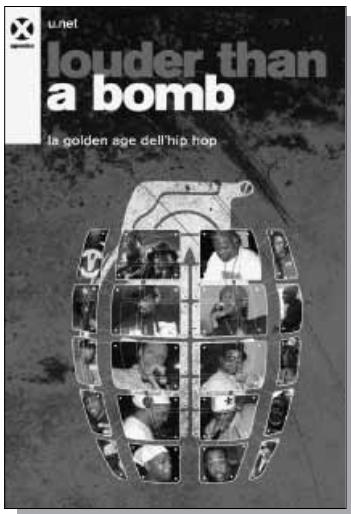
u.net, *Louder than a bomb. La golden age dell'hip hop*, Agenzia X, Milano 2012.

## **Ringraziamenti**

Un ringraziamento speciale a Katia Corvezzo per la costante collaborazione.

Per l'indispensabile contributo: Stefano Baldeschi, Marco Lorenzin e Tommaso "Piotta" Zanello.

Per la disponibilità, il supporto, lo scambio di idee e gli stimoli: Enrico Benincasa, Antonio Bocola, Luca Bramanti, Marina Caprioli, Icio Caravita, Cristina Casati, Mauro De Molli, Valerio Di Nardo, Edoardo Gabbiellini, Andrea 'Musteeno' Gorni, Marco Manetti, Massimo Martella, Damiano Mazzalupi, Paoletta Nevrosi, Luca Pace aka TNS, Marco Philopat, Giuseppe Pipitone aka u.net, Antonio Sansonetti, Andrea Scarabelli, Giacomo Spazio, Paolo Vari.



u.net  
**Louder Than a Bomb**  
La golden age dell'hip hop

**Durante la golden age la musica divenne impegnata, rumorosa, esplicita nelle proprie affermazioni e richieste. In quel periodo il rap voleva richiamare l'attenzione sui problemi e scatenare una presa di coscienza.**

**Positive K**

**256 pagine € 15,00**

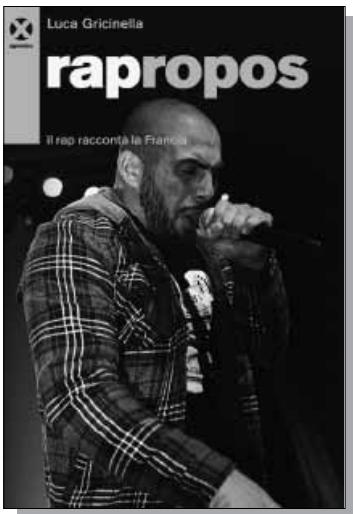
*Louder Than a Bomb* è un viaggio attraverso le origini e l'esplosione della golden age dell'hip hop, il periodo in cui da cultura underground radicata nell'ambiente urbano divenne un fenomeno mainstream, con largo seguito nelle aree suburbane.

Il volume raccoglie una serie di racconti orali dei protagonisti e alcuni brevi saggi introdotti da una cronologia su politica, moda, sport e cinema dell'America nera degli anni ottanta, ed è completato da una panoramica sulla scena londinese che mette in risalto il primo impatto dell'hip hop in Europa.

u.net con il suo stile narrativo sincopato costruisce un collage di immagini, digressioni, salti temporali, agganci e aperture per presentare i diversi argomenti, come in un cut & paste di una produzione rap. Il suo obiettivo è sempre quello di fornire al lettore gli strumenti utili a comprendere un movimento culturale in rapporto alla complessità del periodo storico.

**Partecipano:** Melvin Van Peebles, Last Poets, Kool Herc, Keith Haring, Patti Astor, Rick Rubin della Def Jam, Run DMC, Just Ice e Chuck D dei Public Enemy e molti altri.

**u.net**, appassionato di storia e musica afroamericana. Scrive per "Alias – il manifesto". Ha pubblicato per Agenzia X *Bigger than hip hop e Renegades of funk*. Seguitelo su: [hiphopreader.it](http://hiphopreader.it).



Luca Gricinella  
**Rapropos**  
Il rap racconta la Francia

**Quando l'ho trovato, il mio timbro vocale rappresentava la voce della collera, traduceva una certa tensione. E anche oggi, dopo anni, mi chiedo come si faccia a non essere in collera.**

**D' de Kabal**

**176 pagine € 13,00**

Preso di mira dai politici, denigrato dalla stampa, temuto dalla classe media, boicottato dall'estrema destra, corteggiato dal cinema e citato dalla letteratura. In Francia da oltre vent'anni il rap è il genere musicale che anima maggiormente il dibattito pubblico, a cui partecipa anche senza invito: che si parli di religione, omosessualità, sessismo, identità nazionale o calcio, l'hip hop esprime le sue opinioni senza giri di parole.

*Rapropos* è un libro di analisi, narrazioni orali e documenti storici che raggiunge il climax nell'autunno 2005, quando le banlieue francesi prendono fuoco in nome di due adolescenti, Bouna Traoré e Zyed Benna, inseguiti dalla polizia e "morti per niente". NTM, Diam's, Akhenaton, Keny Arkana, Abd Al Malik, Booba, La Rumeur, Médine e Orelsan sono solo alcune delle voci più note che raccontano in rima il loro paese. In questo testo le loro storie si mischiano a quelle di figuranti come il "piccolo Napoleone" Nicolas Sarkozy, il calciatore disobbediente Nicolas Anelka, l'attore e regista Mathieu Kassovitz o lo scrittore Jean-Claude Izzo. Lo sguardo acuto e il flirt col pop costituiscono non solo un invito a comprare dischi, accolto puntualmente da migliaia di persone, ma anche una nitida fotografia dell'intera società contemporanea occidentale.

**Luca Gricinella** (1973), giornalista freelance, scrive principalmente su "Alias – il manifesto" e "Rumore", dove si occupa di hip hop da un punto di vista sociologico. Per un periodo ha vissuto a Parigi. Il suo blog è Blaluca.

