

## Raccontare la città a suon di musica: dalle *la la lands* agli *hoods* nella musica popolare statunitense

*Il contributo vuole mettere in evidenza la potenzialità di «raccontare i luoghi» da parte della musica popolare, non solo tramite i testi delle canzoni, ma anche attraverso il genere musicale. A tal fine, si prende ad esempio la differenza fra i diversi modi di rappresentare la città che caratterizza generi musicali differenti, come il jazz (che offre spesso un’immagine positiva della città) e il rap (che al contrario ne propone usualmente una decisamente negativa). Il focus è centrato sulla scena musicale statunitense. Dopo aver brevemente introdotto le diverse modalità di relazione fra musica e città, verranno analizzati dapprima l’immagine della città, o di alcune specifiche città, offerta dalla musica jazz e quindi il ruolo del cinema nel rafforzare l’associazione fra musica jazz e immagine urbana. Verranno infine esaminati alcuni esempi di musica rap e di cinematografia a essa collegata.*

### ***Narrating the City through Music: From the la la lands to the hoods in US Popular Music***

*The paper aims to highlight the potential of songs to «tell places», not only through song lyrics, but also through musical genre. To this end, it takes as an example the difference between the different ways of representing the city that characterise different musical genres, such as jazz (which is often accompanied by a positive image of the city) and rap (which, on the contrary, generally presents a negative image of the city). The focus is on the US music scene. After briefly introducing the different ways in which music and the city are related, we will first analyse the image of the city, or rather of a number of specific cities, offered by jazz music and then the role of cinema in reinforcing the association between jazz music and the urban image. Finally, some examples of rap music and related cinematography will be examined.*

### ***Raconter la ville par la musique : de les la la lands aux hoods dans la musique populaire américaine***

*Cette intervention vise à mettre en évidence le potentiel de la chanson populaire à « raconter des lieux », non seulement par les paroles des chansons, mais aussi par le genre musical. À cette fin, elle prend pour exemple la différence entre les différentes manières de représenter la ville qui caractérisent divers genres musicaux, comme le jazz (qui s’accompagne souvent d’une image positive de la ville) et le rap (qui, au contraire, présente généralement une image négative de la ville). L’accent est mis sur la scène musicale américaine. Après avoir introduit rapidement les différentes manières dont la musique et la ville sont liées, nous analyserons d’abord l’image de la ville, ou de certaines villes spécifiques, offerte par la musique de jazz, puis le rôle du cinéma dans le renforcement de l’association entre musique de jazz et image urbaine. Enfin, quelques exemples de musique rap et de cinématographie associée seront examinés.*

**Parole chiave:** musica popolare, jazz, rap, geo-grafie, immagine della città

**Keywords:** popular music, jazz, rap, geo-graphics, city image

**Mots-clés :** musique populaire, jazz, rap, géo-graphies, image de la ville

Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia e ricerca sociale – elena.dellagnese@unimib.it

«at the intersections of time, space,  
and cultural struggle, landscapes are also,  
of course, constructed musically»  
(Krimms 2012, p. 141)

## 1. Introduzione

*La la land* è un modo, un po' irriverente, di definire la città di Los Angeles, che da un lato gioca sull'acronimo della metropoli californiana, dall'altro fa cenno all'importanza che vi hanno le attività legate allo spettacolo e al mondo dei desideri e delle speranze che spesso circonda quelle attività<sup>1</sup>. È anche un modo di dire, per fare riferimento a uno stato di ottimismo euforico, a volte esagerato, talora ingenuo. *La la land*, in questo senso, è la terra dei sogni, che a volte, ma non sempre, diventano realtà.

Secondo il Merriam Webster Dictionary<sup>2</sup>, l'espressione è stata usata per la prima volta nel 1979. A livello internazionale, tuttavia, è divenuta nota con *La La Land*, un film musicale, interpretato da Ryan Gosling e Emma Stone e diretto da Damien Chazelle, uscito nel 2016 che ha raccolto un enorme successo di critica, ottenuto il numero record di 14 *nominations* agli Academy Awards e portato a casa sei statuette. *La La Land*, che parla dell'amore fra un musicista che vorrebbe riportare il jazz alla ribalta e di una giovane attrice, è ambientato a Los Angeles e nella colonna sonora ha diversi pezzi che celebrano la città, come *Another Day of Sun* e *City of Stars*. Per questo, il film è stato definito come «un omaggio inconsapevolmente gioioso al cinema, alla musica jazz e a Los Angeles» (Carew, 2018, p. 8); ma è anche intriso di nostalgia, non solo per i sogni del passato, ma anche, e soprattutto, per il modo di raccontarli (Sielke, 2019). Girato molti anni dopo l'apogeo del *musical* hollywoodiano, *La La Land* è infatti un omaggio ai classici di questo genere cinematografico, di cui riprende citazioni e visualità; è inoltre un omaggio a un genere musicale in declino, come il jazz; infine, in modo più sottile, è un omaggio anche alla tradizionale associazione tra il jazz e la rappresentazione della vita urbana in termini positivi e trascinanti.

Questo terzo punto costituisce il focus del presente contributo, che si promette di dimostrare come la musica popolare possa costituire una forma di «racconto dei luoghi», non solo tramite i testi delle canzoni, ma anche attraverso il genere musicale. A tal fine, verranno messi a confronto la tradizione musicale jazzistica, all'interno della quale il *city-lauding* (Cooper, 1981, p. 133), ovvero l'esaltazione delle mille possibilità offerte dalla città, dei suoi sogni e delle sue luci, trova forme elevate di espressione (Krimms, 2007), e il rap, genere musicale caratterizzato da un livello di consapevolezza spaziale assai pronunciato (Forman, 2004), ma anche da una rappresenta-

zione urbana molto più cupa. Le città «cantate», almeno per quanto riguarda gli Stati Uniti, rimangono le stesse; tuttavia, se in precedenza venivano esaltate per la loro vita spumeggiante, con il rap si trasformano in *hoods*, quartieri degradati, segnati da violenza e razzismo (Connell e Gibson, 2003; Cohen, 2007; Krimms, 2007; Kniaź, 2017), che, proprio per queste caratteristiche, soffocano le speranze che le città in precedenza sembravano in grado di poter realizzare. In entrambi i casi, la musica popolare si dimostra capace di riflettere gli atteggiamenti differenti che, nei confronti della vita urbana, si sviluppano in momenti storici diversi, diventando, a sua volta, una «geo-grafia», ossia un modo di raccontare il territorio, che attribuisce agli spazi urbani quella dimensione simbolica ed emotiva capace di trasformarli in «luoghi»; (Cohen, 1995; Davill, 2014). Questa particolare forma di «racconto del territorio» o di *place-telling* è fruibile sia in modo passivo (si ascolta) sia in modo partecipato (si canta), dimostrandosi pertanto particolarmente intensa ed efficace.

Nello specifico, il contributo si vuole rivolgere al significato «geo-grafico» della musica popolare, al fine di mettere in evidenza la potenzialità di *place-telling*, che si ottiene tramite l'associazione di una componente testuale a un determinato genere musicale. Il focus verrà mantenuto sulla scena musicale statunitense e sulle rappresentazioni che jazz e rap offrono delle città americane. A tal fine, dopo aver brevemente introdotto le diverse modalità di relazione fra musica e città, verranno analizzati dapprima l'immagine della città, o di alcune specifiche città, offerta dalla musica jazz e quindi il ruolo del cinema nel rafforzare un certo modo di rappresentare della città, tramite l'associazione fra musica e immagine urbana. Verranno in seguito esaminati alcuni esempi di musica rap, in relazione sia ai testi sia all'utilizzo di pezzi musicali in forma diegetica come colonna sonora di un determinato sottogenere cinematografico (gli *hood movies*).

## 2. Musica e città

Il rapporto che intercorre fra musica e città è assai articolato e complesso (dell'Agnese, 2019). Innanzitutto, la musica fa parte dell'industria creativa di una città (Scott, 2010), in quanto le città concentrano industrie discografiche, spazi destinati alle *performance* e studi di registrazione, attraggono talenti musicali (Krimms, 2012), sono sede di *performance*, hanno locali notturni, stadi



e teatri, dove si svolgono concerti e festival, ma anche strade e marciapiedi, dove si fa musica in modo non formale. Dalle città, la musica viene anche diffusa: stazioni radio ed emittenti televisive, che indirizzano le scelte musicali del pubblico, si concentrano nei contesti urbani.

La musica, infine, «racconta» la città, divenendo una delle tante «geografie periferiche» (Wright, 1947) attraverso cui impariamo a conoscere il mondo o, più semplicemente, a immaginarlo. Per quanto riguarda la musica popolare, il testo costituisce la modalità di narrazione più ovvia ed è quella cui si rivolge l'attenzione di buona parte della ricerca geografica. Oltre alle parole, anche le immagini che alla canzone talora si accompagnano possono però costituire una forma di geografia (dell'Agnes e Tabusi, 2016). Film musicali e video costituiscono alcuni dei tanti possibili modi di rappresentare il paesaggio urbano (Tabusi, 2016; Rossetto e Andriago, 2018). Le canzoni possono poi entrare nella colonna sonora di un film, in modo diegetico o non diegetico, assumendo un ruolo nella creazione di senso e rafforzando la dimensione simbolica della *location*.

L'associazione fra immagine della città e suono è invece meno scontata. Tuttavia, anche la componente musicale di una canzone ha, o può avere, un ruolo narrativo. «La musica può [...] essere usata intenzionalmente per rappresentare il luogo. I testi possono riferirsi direttamente a luoghi specifici, ma anche i suoni e le strutture musicali possono rappresentare il luogo, attraverso simboli culturalmente familiari (la fisarmonica, ad esempio, per rappresentare la Francia) [...] o particolari arrangiamenti e melodie. Tali simboli musicali collettivi associano luoghi con immagini, emozioni, significati particolari e provocano o modellano l'azione sociale» (Cohen, 1995, p. 445, n.t.).

Fra i diversi stili e generi musicali, alcuni sembrano avere una associazione particolarmente stretta con gli spazi urbani. Il primo è il jazz. Come scrive Burton William Peretti (1994, p. 7, n.t.), infatti «il jazz era una musica urbana, il cui sviluppo è stato stimolato dalla vita urbana e che ha svolta una funzione essenzialmente urbana». Il secondo è il rap, le cui costruzioni liriche mostrano tipicamente un'enfasi pronunciata sul luogo e sulla località, tanto da «prendere la città e i suoi molteplici spazi come fondamento della propria produzione culturale. Nel ritmo e nei testi, la città è una presenza udibile, esplicitamente citata e campionata sonicamente nella riproduzione delle texture dell'ambiente urbano» (Forman, 2002, p. xviii, n.t.).

### 3. Jazz e city lauding

Non è stato il jazz a scoprire la città come oggetto di rappresentazione musicale. Se si scorrono i repertori offerti a proposito delle città più cantate degli Stati Uniti, come ad esempio New York, Chicago o Saint Louis, ci si accorge che la città rappresentava un soggetto per la musica popolare anche in epoche precedenti all'epoca d'oro di questo genere musicale. Una delle prime canzoni scritte al fine di «lanciare una città» risale addirittura al 1904 e ha come oggetto l'esposizione universale, che in quell'anno si tenne a Saint Louis (*Louisiana Purchase Exposition*). La canzone, *Meet me in Saint Louis*, venne interpretata inizialmente da S.H. Dudley e poi rilanciata, quaranta anni più tardi, da Judy Garland, che la cantò in un film con lo stesso titolo (*Meet me in Saint Louis*, 1944, di Vincente Minnelli).

A partire dagli anni Venti del Novecento, jazz e vita urbana cominciano però a essere strettamente legati. Nel 1925 esce il romanzo di John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, ambientato a New York e dedicato alla vita nella città nell'«età d'oro del jazz». Il romanzo è composto, secondo alcuni critici, in stile «jazzistico». Scrive ad esempio Julia Webbs Harley «Leggere *Manhattan Transfer* è un po' come essere in un jazz club. Un'esperienza mista, inquietante, caotica e ricca di contenuti. Questo libro non è stato solo messo insieme. Come ogni buon musicista jazz, ci vuole abilità per sembrare così indisciplinato. Questo vale anche per il lavoro di Dos Passos: ci vuole abilità e cura per far sì che qualcosa di così apparentemente caotico funzioni in modo così fluido» (n.t.)<sup>3</sup>.

Il jazz impara presto a cantare la città anche in modo non figurato e tende a farlo in termini generalmente positivi. A New Orleans, la città dove il jazz è nato, vengono dedicati oltre una ventina di pezzi<sup>4</sup>, una decina a New York, quasi altrettanti a Chicago. Alcune di queste canzoni hanno tanto successo da entrare a far parte del *city branding* delle rispettive città. Nello specifico, nel 1922, *Chicago* (di Fred Fisher) ha un suono jazz e un testo in cui la «mia città natale» è quella in cui «tutti si vogliono trasferire» e dove «ho visto un uomo ballare con sua moglie per strada». *Chicago* entra nel repertorio di una lunga serie di artisti jazz, da Count Basie a Duke Ellington. Circa 30 anni dopo la prima uscita, viene incisa anche da Frank Sinatra, entra nuovamente in classifica e diventa un classico. Da allora, è «difficile disgiungere il cantante dalla canzone: [...] la sua è la versione che tutti conoscono, e che dota la città di una indelebile spavalderia» (Lynskey e altri, 2015). *Chicago* diviene così

«the theme song» della città (Krummel, 2019, p. 95); non è però l'unica canzone che esalta la «città del vento». *Chicago bound*, incisa per la prima volta dalla *blues band* di Jimmy Rogers nel 1954, dice infatti che «Chicago è il posto migliore che io abbia mai conosciuto», mentre nel 1964 Sinatra canta *My Kind of Town (Chicago Is)*. Fra gli altri pezzi entrati nella storia del jazz, vi è anche *Autumn in New York*, di Vernon Duke, del 1934, in cui viene descritta la bellezza della città in autunno («Autumn in New York, why does it seem so inviting? Autumn in New York, it spells the thrill of first knighting... Autumn in New York, the gleaming rooftops at sundown/Autumn in New York, it lifts you up when you're run down»). Anche *Autumn in New York* diventa un successo nelle diverse versioni di Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong e (ancora) di Frank Sinatra. *New York New York*, canzone inserita nella colonna sonora del musical *On the Town*, di Leonard Bernstein (1944), ci dice che New York è «a helluva city». San Francisco, invece, è la città dove «si lascia il cuore» (*I left My Heart in San Francisco*, 1953).

Talora il *city lauding* non interessa solo una singola città; la stessa vita urbana viene esaltata per le mille opportunità che pare essere in grado di offrire. A questo proposito, è esemplare un pezzo come *Downtown*, inciso da Petula Clark nel 1964. La canzone non parla di una città in particolare, ma è una esaltazione del centro urbano di ogni città. Il centro è infatti «un luogo bello come nessun altro», «dove tutto è lì che ti aspetta» e dove «le luci sono più luminose», insomma, è un luogo dove «Puoi dimenticare tutti i tuoi problemi/dimenticare le tue preoccupazioni». Ed è dunque in centro, di fronte alle vetrine e alla celebrazione del consumismo capitalista che bisogna andare, quando ci si sente un po' giù (esattamente come suggerito nel film *Colazione da Tiffany/Breakfast at Tiffany's*, 1961, di Blake Edwards). *Colazione da Tiffany* e *Downtown* respirano, in un certo senso, lo stesso spirito del tempo e lo stesso *ethos* urbano. Venticinque anni più tardi, per recuperare un simile entusiasmo nei confronti delle possibilità di incontri positivi offerte dalla città, bisogna ascoltare un pezzo come *Such Unlikely Lovers* (1998, di Bacharach e Costello), che tuttavia incornicia questo ottimistico ritratto urbano in un *sound* jazzato, come se fosse una «reliquia del passato» (Krimms, 2007, p. 6).

#### 4. «City of stars/Are you shining just for me?»: cinema, jazz e la la lands

La connessione fra jazz e geo-grafie urbane si

consolida tramite il cinema. Il potere della settima arte di rappresentare la città è ovviamente rafforzato dalla sua capacità di associare immagini, narrazione e musica. In un film, la musica può avere un ruolo diegetico, ossia provenire da una fonte sonora chiaramente identificabile, e quindi entrare direttamente nella narrazione, oppure essere extradiegetica e fungere da commento, caratterizzando personaggi e situazioni. Talora, diventa essa stessa oggetto di narrazione, in quanto i protagonisti sono musicisti. A questo proposito, il primo film sonoro della storia del cinema si intitola *Il cantante di jazz/The Jazz Singer* (Alan Crossland, 1927) e racconta la storia di un musicista jazz, di origini ebraiche, che per avere la possibilità di cantare jazz rompe i legami con la propria famiglia e si tinge la faccia di nero. In seguito, i film centrati sulla vita professionale e sulle vicende personali di musicisti jazz, fittizi o reali, sono stati numerosissimi, a partire da *Il re del jazz/The King of Jazz*, 1930, di John Murray Anderson, una delle prime pellicole girate in *technicolor*, sino a *La La Land*, passando (anche) per *L'uomo dal braccio d'oro/The Man with the Golden Arm* (1956), di Otto Preminger, per *biopics*, come *Lady Sings the Blues/La signora del blues* (Sidney J. Furie, 1972) dedicato a Billie Holiday, e persino cartoni animati, come *Betty Boop* (1932-1939)<sup>5</sup>.

Come sottolinea Izzo (2011), il jazz appare come musica diegetica in molte pellicole prodotte fra il 1927 e il 1951; il 1951 non è scelto a caso, in quanto in quell'anno il jazz, divenuto più «accettabile» alle orecchie del pubblico statunitense, e quindi potenziale elemento di *background* (Gorbman, 1987), viene utilizzato per la prima volta per la produzione di una colonna sonora interamente jazzistica nel film *Un tram chiamato desiderio/A Streetcar named Desire* (Elia Kazan, 1951), in cui ha una funzione meramente extradiegetica. Nel corso del tempo, la grande differenziazione stilistica caratteristica della musica jazz, che include le composizioni di George Gershwin, Benny Goodman e Glenn Miller, ma anche, e forse soprattutto, la musica nera di personaggi come Louis Armstrong, fa sì che a questo tipo di musica, in forma tanto diegetica quanto extradiegetica, il cinema possa associare «significati molteplici, talvolta in contraddizione tra loro» (Izzo, 2011, p. 124), mescolando accenni al primitivismo urbano, in termini razziali e moralisteggianti, a immagini di cultura urbana e sofisticatezza.

In *La città del jazz/New Orleans* (Arthur Lubin, 1947), ad esempio, New Orleans fa da sfondo alla storia d'amore fra una cantante lirica e il proprietario di un casino (entrambi bianchi). A due mo-



stri sacri del jazz, come Louis Armstrong, a capo della *band* che suona nel locale, e Billie Holliday, che interpreta una cameriera che canta, spettano però solo ruoli da comprimari. Della colonna sonora fa parte *Do you know what it means to miss New Orleans*, un pezzo scritto da Armstrong e interpretato da Billie Holliday, il cui testo offre una ricca descrizione paesaggistica della città («Più a lungo sto via, mi mancano le viti coperte di muschio, gli alti pini di Lambert, dove gli uccelli si divertono a cantare, e ho voglia di vedere il pigro Mississippi che accelera in primavera, il chiaro di luna sul *bayou*, una melodia creola che riempie l'aria, sogno magnolie in fiore e vorrei essere lì»). La gerarchia razziale, in qualche modo legata al jazz, che viene data per scontata ne *La città del jazz*, diventa un tema portante in *Paris Blues* (Martin Ritt, 1961), un film la cui colonna sonora è composta da Duke Ellington. In questo caso, il film, che vede come protagonisti due suonatori di jazz espatriati a Parigi (interpretati rispettivamente da Sidney Poitier e Paul Newman), celebra l'apertura della capitale europea nei confronti delle persone di colore, confrontandola con il razzismo delle città americane. Louis Armstrong vi appare tuttavia ancora in un ruolo da comprimario.

In altri casi, nella colonna sonora non vengono inseriti pezzi nuovi, ma canzoni già note, cui si associa l'immagine di una città; *Chicago*, per esempio, entra a far parte del *soundtrack* di *musical* come *La vita di Vernon e Irene Castle/The Story of Vernon and Irene Castle* (H.C. Potter, 1939), con Ginger Rogers e Fred Astaire, e *Condannatemi se vi riesce!/Roxie Hart* (William A. Wellman, 1942), sempre con Ginger Rogers. Quest'ultimo film è la prima versione cinematografica della vicenda che nel 1975 ispirerà il *musical Chicago*, da cui a sua volta sarà tratto il film *Chicago* (Rob Marshall, 2002). *Musical* e *remake* cinematografico non includono più la canzone *Chicago*, diventata nel frattempo troppo popolare nella versione di Sinatra, ma si aprono con un numero musicale, intitolato *All that jazz*, tanto per ribadire l'associazione fra l'immagine di quella città e quel genere musicale.

*Jazz* e *city lauding* ritornano protagonisti di *New York, New York*, un *musical* di Martin Scorsese del 1977 che racconta la (difficile) storia d'amore fra una cantante e un jazzista (rispettivamente interpretati da Liza Minnelli e Robert de Niro). Al centro della vicenda sta proprio la canzone omonima, *New York New York*, che il protagonista scrive per la cantante e che lei porterà al successo dopo la conclusione della storia d'amore. Dal testo, deriva la celebre definizione di New York, come «the city that doesn't sleep/la città che non dorme».

Eseguita anche da Frank Sinatra in molti dei suoi concerti, la canzone è divenuta, nel 1985 l'inno ufficiale della città di New York.

I tardi anni Settanta sono però già un periodo in cui il jazz inizia a configurarsi come un genere musicale del passato. Come il jazz, anche il *musical* come genere cinematografico in quegli anni sta divenendo una rarità, soprattutto per quanto riguarda il cosiddetto «musical integrato», in cui le canzoni hanno un ruolo narrativo e i personaggi si mettono d'improvviso a cantare, sulla base di un sottofondo musicale proveniente dall'esterno della diegesi. Perciò il *musical Chicago* è ambientato negli anni Venti e il film *New York New York* negli anni Quaranta, ed entrambi sono *musical backstage*, dove le canzoni sono parte di uno spettacolo all'interno dello spettacolo e la narrazione ha a che fare con vicende che si svolgono dietro le quinte.

Quando, nel 1979, Woody Allen decide di dedicare un film alla propria città o meglio al proprio quartiere urbano (*Manhattan*), sceglie di ambientare la vicenda nella New York contemporanea, ma usa la fotografia in bianco e nero e si ispira al jazz per il ritmo del film, il cui montaggio, staccato e non legato, sviluppa l'azione in ben 34 sequenze, tutte separate da uno «stacco netto» (Dagrada, 1996). Anche la colonna sonora viene dal passato. Così, per il commento musicale alla sequenza di apertura del film, Allen ricorre, in forma extradiegetica, a un pezzo di George Gershwin del 1924, la *Rhapsody in Blue*. Nella sequenza, si susseguono inquadrature di Manhattan, che comprendono lo *skyline* all'alba, l'Empire State Building, parcheggi, strade affollate, il ponte di Brooklyn, il Central Park, in una sorta di inventario affettivo delle caratteristiche antropiche e naturali dell'isola (Castro, 2010). Alla scelta musicale, potentemente evocativa, si accompagna un monologo, in cui il protagonista, uno scrittore, in una sorta di racconto nel racconto, si trova a dover scrivere l'*incipit* di un libro, che inizia così: *Capitolo primo. Adorava New York....* Con questo monologo, la dichiarazione d'amore nei confronti di Manhattan si configura come una piena accettazione della città, in una forma di *topophilia* (Castro, 2010), che include aspetti positivi e negativi della vita urbana.

All'inizio del Ventunesimo secolo, il *musical* ha una piccola ripresa, con prodotti legati alla trasposizione cinematografica di spettacoli di Broadway come *Chicago* (2002), *The Phantom of the Opera* (Joel Schumacher, 2004) e *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012) o alla rivisitazione di grandi successi del pop, come *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) o

*Mamma Mia* (2009). Il jazz invece continua a languire. Per questo *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) si distacca da questa rinascita del *musical*; innanzitutto, si tratta di un *musical* (parzialmente) «integrato», poi è un film sul jazz, che parla (anche) di una città e utilizza una colonna sonora scritta *ad hoc*. Appare pertanto come un film «culturalmente isolato» nel suo tempo (Caramanica, 2017), ma profondamente cinefilo e ricco di riferimenti ad altre commedie musicali del periodo classico del *musical* (Gabbard, 2019). Anche la rappresentazione di Los Angeles come la *City of stars* fa riferimento a una Hollywood passata, nel suo massimo splendore. Il jazz non si limita a fare da sottofondo alla vicenda, ma diventa musica diegetica (il protagonista, Sebastian, è un pianista jazz) e addirittura elemento centrale della narrazione (la maggiore ambizione del protagonista è quella di riportare in auge questo stile musicale nella sua forma più pura, aprendo a Los Angeles un nuovo jazz club). Come molti film sul jazz del passato, anche *La La Land* tende a focalizzarsi sui protagonisti (bianchi) della vicenda, lasciando nel sottofondo la dimensione inerentemente «nera» della storia e della cultura di questo genere musicale. Per questo il ruolo di Sebastian come «maschio bianco, maschio pioniere o salvatore nel jazz» è stato oggetto di critica (Cook, 2019). Anche per questo approccio «retro» alle questioni di razza e genere, il film può tuttavia essere considerato come un enorme festival della nostalgia, in cui si celebra il periodo d'oro del jazz, quello compreso fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, e in qualche modo si cerca di spiegarlo al pubblico, come fa Sebastian con la protagonista femminile del film, Mia (Heile, 2018).

## 5. Gli hoods del rap: quando le luci della città non sono più così brillanti

«Osservazioni sullo stile di vita metropolitano si possono trovare in tutte le principali forme di musica contemporanea» (Cooper, 1981, p. 131). Tuttavia, se nella prima parte del secolo Ventesimo le canzoni dedicate a una città tendevano a essere elogiative, piuttosto che critiche (con alcune, limitate, eccezioni, come la cupa *Delmar Avenue*, 1936, dedicata a un *boulevard* di Saint Louis dai grandi contrasti sociali), l'atteggiamento nei confronti dell'*ethos* urbano si fa in seguito più articolato (Krimms, 2007). A fine anni Sessanta, pezzi pop/rock come *San Francisco* (1967, di Scott McKenzie) o *San Franciscan Nights* (1967) degli Animals possono ancora lodare la città, associandone l'imma-

gine alla libertà e al calore della sua gente. Toni più tetri sono invece presenti in *The House of the Rising Sun* (1964), l'adattamento rock, sempre da parte degli Animals, di una ballata folk tradizionale dal titolo *Rising Sun Blues*, che descrive le vite sprecate di coloro che frequentano i bordelli di New Orleans, passando le giornate «fra il peccato e la miseria».

I contrasti sociali e le disuguaglianze imposte a coloro che sono nati «in una strada a vicolo cieco» si fanno in quegli anni più chiari. In *Dead-end Street* (1967, di Lou Rawls), il vicolo cieco è Chicago, «a city without a heart», ma da quel vicolo cieco sembra ancora possibile uscire (Lou Rawls infatti conclude che «Cause I'm going to get me a job/I'm going to save my dough/Get away from here/I ain't going to come back no more», «Perché mi troverò un lavoro, risparmierò i miei soldi/Andrò via di qui/Non tornerò mai più»). Per altri, il quadro offerto, sempre in relazione a Chicago, è ancora più cupo. Elvis Presley, nel 1969, incide un pezzo che conduce chi lo ascolta direttamente *In the Ghetto*. Si tratta di un ghetto tragico, dove la vita e la morte giocano in un circolo vizioso, perché «As the snow flies/On a cold and gray Chicago mornin'/A poor little baby child is born/In the ghetto (in the ghetto)», «Mentre la neve volteggia/In una fredda e grigia mattina di Chicago/Nasce un povero bambino piccolo e povero/Nel ghetto, nel ghetto»); ma la tragedia non riguarda solo il neonato o sua madre, perché il neonato è destinato a divenire un giovane uomo, disperato e armato, e a morire, e mentre lui morrà, «On a cold and gray Chicago mornin'/Another little baby child is born/In the ghetto (in the ghetto)», «In una fredda e grigia mattina di Chicago/Un altro piccolo bambino nascerà/Nel ghetto, nel ghetto». Il titolo provvisorio della canzone, che riportò Elvis in testa alle classifiche, pare dovesse essere proprio *The Vicious Circle*.

*In the Ghetto* è un pezzo che sta a metà strada fra il soul e il rock. Decisamente rock è invece *Dead-end Street*, come lo è *Baltimore*, di Randy Newman (1977), che descrive la «hard town by the sea» come un luogo dove nulla è gratis, un posto pieno di prostitute e alcolizzati, dove anche solo sopravvivere è difficile («it's hard just to live») e da cui bisogna fuggire lontano. Altrettanto spietato è il ritratto di città offerto dagli Stranglers, con *Dead Loss Angeles* (1979). Con un ritmo punk rock, la band britannica canta di Los Angeles come di una città dalle spiagge di cemento, una Disneyland dove «Androidi americani vivono fra le rovine». L'autore che meglio mette a fuoco il degrado delle piccole periferie e delle città ame-



ricane è Bruce Springsteen (Walton, 2019), che descrive la *Death to My Hometown* (2012), una città morta senza cannoni, senza fucili, ma devastata dalla speculazione finanziaria e dalla crisi del 2008. In altri pezzi, in modo più mirato Springsteen passa dal desiderio di fuggire dalle «trappole mortali» della provincia (*Born to run*, 1975), alla descrizione di città piagate dall'AIDS (*Streets Of Philadelphia*, 1993), all'attrazione per la grande città (*The River*, 1980; *American Land*, 2006), per tornare a esprimere il desiderio di vita di comunità (*Tucson Train*, 2019).

Se il rock si permette qui e là puntate anti-urbane, il genere musicale che fa di quartieri urbani degradati, ghetti e *inner city* una delle sue tematiche principali è però il rap. Nato nel Bronx a fine anni Settanta, il rap è considerato come il genere più radicato dal punto di vista spaziale, e forse anche più «geografico». Infatti, mentre altri generi musicali, come il jazz o il rock, citavano le città, ma non entravano nel dettaglio dei singoli quartieri, se non per esaltare in modo generico il centro, o lamentarsi della periferia, il rap è più specifico e fa riferimento a particolari strade, viali e quartieri, e perfino prefissi telefonici (Forman, 2002). Fa eccezione, in evidente contrasto con lo spirito di *Downtown*, *H.O.O.D.* (2004), un pezzo di Masta Ace che, analogamente a *Downtown*, ma in senso contrario, non descrive una particolare città o un quartiere di una città, ma offre la rappresentazione di un'unità urbana generica, cui possono mettersi in relazione tutti gli abitanti dei quartieri neri statunitensi. E lo fa in termini fortemente negativi.

L'uso del termine *hood*, che in *slang* americano indica un quartiere della *inner city* povero e violento, da solo aiuta a capire quale tipo di stile di vita urbano venga rappresentato in pezzi come *Streets of New York* (1990), di Kool G Rap & DJ Polo (1990), definita come «una litania di miserie urbane» (Lynskey e altri, 2015), *N.Y. State of Mind*, di Nas (1994) o *In My Hood*, di 50 Cent (2005). Anche se si tratta di un contesto di sofferenza, e spesso di chiusura, lo *hood* è però anche un simbolo identitario, qualcosa di cui rivendicare il controllo e il possesso, in opposizione ad altri *rappers*, che in qualche modo rivendicano l'appartenenza ad altri *hoods*. Come sottolinea French (2012, p. 133, n.t.), «territorialità e senso del luogo sono caratteristiche importanti della musica rap americana, in quanto la credibilità di un rapper si basa sul luogo da viene o su quale hood rappresenti».

I temi preferiti del rap statunitense sono il traffico di droga, i conflitti con la polizia, le opportunità perdute, la povertà e la criminalità in genere.

Con toni più o meno amari, le città vengono così accusate di essere la causa stessa del fallimento esistenziale di molti giovani (Kniaz, 2017). Krims (2007, p. 47) in proposito mette in evidenza come «un'evocazione della vita cittadina così inesorabilmente cupa e da incubo sarebbe stata semplicemente inimmaginabile per il pubblico contemporaneo del *Downtown* di Petula Clark. Naturalmente, le droghe illecite esistevano nel 1964-1965, così come la violenza armata e le sottoclassi urbane. Ciò che mancava, tuttavia, era un senso diffuso e condiviso, da parte del pubblico anglofono della musica popolare occidentale, che tali cose costituissero in qualche modo un aspetto fondamentale ed essenziale della città».

Come il jazz, anche il rap e la cultura hip hop che lo accompagna entrano nel cinema, guidando un certo modo di rappresentare la città, e danno addirittura vita a un sottogenere cinematografico, quello degli *hood movies*. Questi film, che vogliono dare una rappresentazione presumibilmente realistica della vita urbana, dell'ambiente socio-economico della *inner city* e della vita domestica che si svolge al suo interno (Massood, 1996), sono geograficamente situati nei ghetti urbani e a volte includono *rapper*-attori (Boylorn, 2017), talora utilizzando come personaggi principali *stars* della scena rap come Ice Cube o Tupac Shakur. Film come *Boyz 'n the Hood/Strade violente* (John Singleton, 1991), *Juice* (Ernest R. Dickerson, 1992) o *Menace II Society/Nella giungla di cemento* (Albert Hughes e Allen Hughes, 1993) rappresentano la vita dei neri in quartieri come South Central Los Angeles o Harlem come «breve, povera, nichilista e spietata» (Bradley, 2017, p. 143). La musica rap (e *gangsta rap*) entra a far parte della colonna sonora diegetica del film, al fine di dare «autenticità» alla scena (Denzin, 2002). Accanto a New York (che fa da sfondo a film di culto come *Wild Style*, Charlie Ahearn, 1983, come al *biopic* del *rapper* The Notorius B.I.G., *Notorius*, George Tillman Jr., 2009) e a Los Angeles (*Straight Outta Compton*, F. Gary Gray, 2015), nel cinema hip hop e negli *hood movies* appaiono ritratte, sempre con gli stessi toni un po' cupi, anche altre grandi città statunitensi, come Detroit (*8mile*, Curtis Lee Hanson, 2002) e Baltimora (*Step Up*, Anne Fletcher, 2006).

## 6. Conclusioni: la musica come racconto dei luoghi

Le canzoni che in qualche misura ci parlano di una città o della città, nel bene o nel male sono numerosissime. Sia che ne cantino le lodi sia che

rappresentino litanie di miserie, hanno in sé una grande potenzialità nel costruire le geo-grafie urbane. Non solo testi, musica e arrangiamenti possono evocare, o direttamente rappresentare, la città e il suo modo di vivere in molti modi diversi, ma hanno la grande capacità di provocare emozioni. Grazie a una canzone, una qualsiasi porzione di spazio urbano può diventare luogo, assumere cioè una valenza simbolica ed emotiva. Questa risonanza emotiva è, a sua volta, fortemente variabile per ciascun individuo; quale sia il senso di queste emozioni dipende infatti non solo dal momento storico o dal genere musicale associato a questa o quella rappresentazione della città, ma dalla sensibilità dell'artista e dell'ascoltatore (e dalla comunità interpretativa in cui entrambi sono collocati). Inoltre, a differenza di un quadro, di un articolo di giornale o di un film, una canzone può essere canticchiata da chi l'ascolta, può essere danzata, può essere ricostruita nella memoria in associazione a un particolare evento emotivo (Istvandity, 2016). La musica è dunque collettiva, in quanto può fare da colonna sonora a un particolare evento, cui assiste un grande pubblico, ma anche individuale, perché una semplice frase musicale può innescare, in un singolo ascoltatore, una sequela di memorie o di desideri (Cohen, 1995). In ogni caso, è destinata a risuonare in modo diverso, e diversamente intenso, nei sensi e nella mente di ciascuno di noi.

«La percezione dei luoghi da parte di un pubblico esterno di riferimento è spesso caratterizzata da stereotipi piuttosto semplici» (Zenker e Petersen, 2010); per chi non la conosce e non l'ha mai visitata, perciò, l'immagine di una città può essere legata, oltre che a un soprannome o a uno *slogan*, anche a una canzone (Connell e Gibson, 2003). Agli abitanti o a coloro che hanno abitato per qualche tempo una città serve invece una associazione meno semplificata, rispetto a quello che viene offerto da un film, da una guida turistica o da uno *slogan* (Vanolo, 2008). A loro, risuona forse un ritornello meno noto o l'associazione emotiva fra un determinato evento, una porzione di spazio e un frammento musicale.

Come abbiamo voluto mostrare nell'ambito di questo articolo, il modo di «cantare la città» può essere connesso a un momento storico e a uno stile musicale. Così, se al jazz si tende ad associare una immagine di città generalmente positiva, o almeno, se molte delle canzoni che propongono una immagine positiva della città sono riferibili a questo genere musicale, al rap e all'hip hop si associa invece una immagine di città fortemente negativa, degradata, priva di opportunità e di ri-

sorse. In entrambi i casi, la canzone rappresenta uno strumento di racconto dei luoghi dotato potenzialmente di grande efficacia.

### Riferimenti bibliografici

- Boylorn Robin M. (2017), *Close-Up: Hip-Hop Cinema: From Boys to Men: Hip-Hop, Hood Films, and the Performance of Contemporary Black Masculinity*, in «Black Camera: An International Film Journal», 8, 2, pp. 146-164.
- Bradley Regina N. (2017), *Introduction: Hip-Hop Cinema as a Lens of Contemporary Black Realities*, in «Black Camera: An International Film Journal», 8, 2, pp. 141-145.
- Caramanica Jon (2017), *Does «La La Land» get Jazz, or exploit it?*, in «The New York Times», 25 gennaio, <https://www.nytimes.com/2017/01/25/arts/music/la-la-land-damien-chazelle-jazz.html> (ultimo accesso: 19.V.2019).
- Carew Anthony (2018), *Same Old Song: Nostalgia and Fantasy in La La Land*, in «Screen Education», 90, pp. 8-15.
- Castro Teresa (2010), *Mapping the City through Film: From «Topophilia» to Urban Mapscales*, in Richard Koeck e Les Roberts (a cura di), *The City and the Moving Image*, Londra, Palgrave Macmillan, pp. 144-155.
- Cohen Sara (1995), *Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 20, 4, pp. 434-446.
- Cohen Sara (2007), *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Farnham, Ashgate.
- Connell John e Chris Gibson (a cura di) (2003), *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Londra-New York, Routledge.
- Cook Elizabeth (2019), *Are you Shining Just for Me? An Analysis of La La Land's Spatial Imagery*, in «Focus Media Journal», 39, pp. 78-87.
- Cooper B. Lee (1981), *Audio Images of the City. Pop Culture in the Social Studies*, in «The Social Studies», 72, 3, pp. 130-136.
- Dagrada Elena (1996), *Woody Allen: Manhattan*, Milano, Lindau.
- Darvill Timothy (2014), *Rock and Soul: Humanizing Heritage, Memorializing Music and Producing Places*, in «World Archaeology», 46, 3, pp. 462-476.
- dell'Agnese Elena (2019), *Musica (popolare) e spazi urbani: una introduzione*, in «Rivista geografica italiana», 126, 4, pp. 7-19.
- dell'Agnese Elena e Massimiliano Tabusi (2016), *Introduzione*, in Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, pp. 5-12.
- Denzin Norman K. (2002), *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, Londra, Sage.
- Forman Murray (2002), *The Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Forman Murray (2004), «Represent»: *Race, Space and Place in Rap Music*, in Murray Forman e Mark Anthony Neal (a cura di), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, Londra-New York, Routledge, pp. 203-222.
- French Kenneth (2012), «Topomusica» in *Rap Music: Role of Geography in Hip-hop Music*, in Ed Montano e Carlo Nardi (a cura di), *Situating Popular Music, IASPM, 16th International Conference Proceedings, IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, pp. 133-138.
- Gabbard Krin (2019), *La La Land is a Hit, but is it Good for Jazz?*, in «Daedalus», 148, 2, pp. 92-103.
- Gorbman Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Heile Bjorn (2018), *Renaissance or Afterlife? Nostalgia in the New*



- Jazz Films*, in Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin-Paschal e Tony Whyton (a cura di), *The Routledge Companion to Jazz Studies*, Londra-New York, Routledge, pp. 423-431.
- Kniaź Lidia (2017), *My City, My Hood, My Street: Ghetto Spaces in American Hip-Hop Music*, in «New Horizons in English Studies», 2, 1, pp. 114-126.
- Krims Adam (2007), *Music and Urban Geography*, Londra-New York, Routledge.
- Krims Adam (2012), *Music, Space, and Place*, in Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (a cura di), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Londra-New York, Routledge, pp. 140-148.
- Krummel Donald William (2019), *Chicago. That Todd'ing Town*, in Caxton Club (a cura di), *Chicago by the Book: 101 Publications that shaped the City and Its Image*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 94-95.
- Lynskey Dorian e altri (2015), *The Best Songs about Cities: The Money, the Sex, the Skylines ...*, in «The Guardian», 27 gennaio, <https://www.theguardian.com/cities/2015/jan/27/best-songs-about-cities-sex-skylines-money> (ultimo accesso: 17.V.2019).
- Istvandy Lauren (2016), «*If I Ever Hear It, It Takes Me Straight Back There*»: *Music, Autobiographical Memory, Space and Place*, in Joy Damousi e Paula Hamilton (a cura di), *A Cultural History of Sound, Memory, and the Senses*, Londra-New York, Routledge, pp. 239-252.
- Izzo Leo (2011), *Il jazz nella musica per il cinema: 1927-1951*, in «AAA-TAC, Acoustical Arts and Artifacts, Technology, Aesthetics, Communication. An international journal», 8, pp. 119-129.
- Massood Paula J. (1996), *Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in «Boyz N the Hood» and «Menace II Society»*, in «Cinema Journal», 35, 2, pp. 85-97.
- Peretti Burton William (1994), *The Creation of Jazz: Music, Race, and Culture in Urban America*, Champaign, University of Illinois Press.
- Rossetto Tania e Annalisa Andriago (2018), *Cities in Music Videos: Audiovisual Variations on London's Neoliberal Skyline*, in «Urban Studies», 55, 6, pp. 1257-1273.
- Scott Allen J. (2010), *Cultural Economy and the Creative Field of the City*, in «Geografiska Annaler: Series B, Human Geography», 92, 2, pp. 115-130.
- Sielke Sabine (2019), *Retro Aesthetics, Affect, and Nostalgia Effects in Recent US-American Cinema: The Cases of La La Land (2016) and The Shape of Water (2017)*, in «Arts», 8, 87, pp. 1-16.
- Tabusi Massimiliano (2016), *Musica, video e memi spaziali. Idee di luogo dalla canzone napoletana al «Lago che combatte»*, in dell'Agnese Elena e Massimiliano Tabusi (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, pp. 115-136.
- Vanolo Alberto (2008), *The Image of the Creative City: Some Reflections on Urban Branding in Turin*, in «Cities», 25, 6, pp. 370-382.
- Walton Andy (2019), *What do the Songs of Bruce Springsteen tell us about the American City?*, in «CityMetric», <https://www.citymetric.com/authors/2008> (ultimo accesso: XXXX).
- Wright John K. (1947), *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers» 37, 1, pp. 1-15.
- Zenker Sebastian e Sibylle Petersen (2010), *Resident-City Identification: Translating the Customer Relationship Management Approach into Place Marketing Theory*, in *50th Congress of the European Regional Science Association «Sustainable Regional Growth and Development in the Creative Knowledge Economy» (Jönköping, Svezia, 19-23 agosto)*, European Regional Science Association.

## Note

<sup>1</sup> Secondo l'edizione *online* del Collins English Dictionary, l'espressione *La la land* si usa come «1. a nickname for Los Angeles» oppure «2. (not capitals) a place that is remote from reality», <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/la-la-land> (ultimo accesso: 18.V.2019).

<sup>2</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/la-la%20land> (ultimo accesso: 7.XI.2020).

<sup>3</sup> <http://www.juliawebbharvey.com/book-review-with-a-difference-manchattan-transfer-by-john-dos-passos/> (ultimo accesso: 4.XI.2020).

<sup>4</sup> Vedi in proposito il sito <https://destinationsoundtrack.com> (ultimo accesso: 6.XI.2020).

<sup>5</sup> Per una lista articolata di *jazz movies*, vedi <http://www.jazzitalia.net/lezioni/cinziavillari/indicecinziavillari.asp> (ultimo accesso: 5.XI.2020).