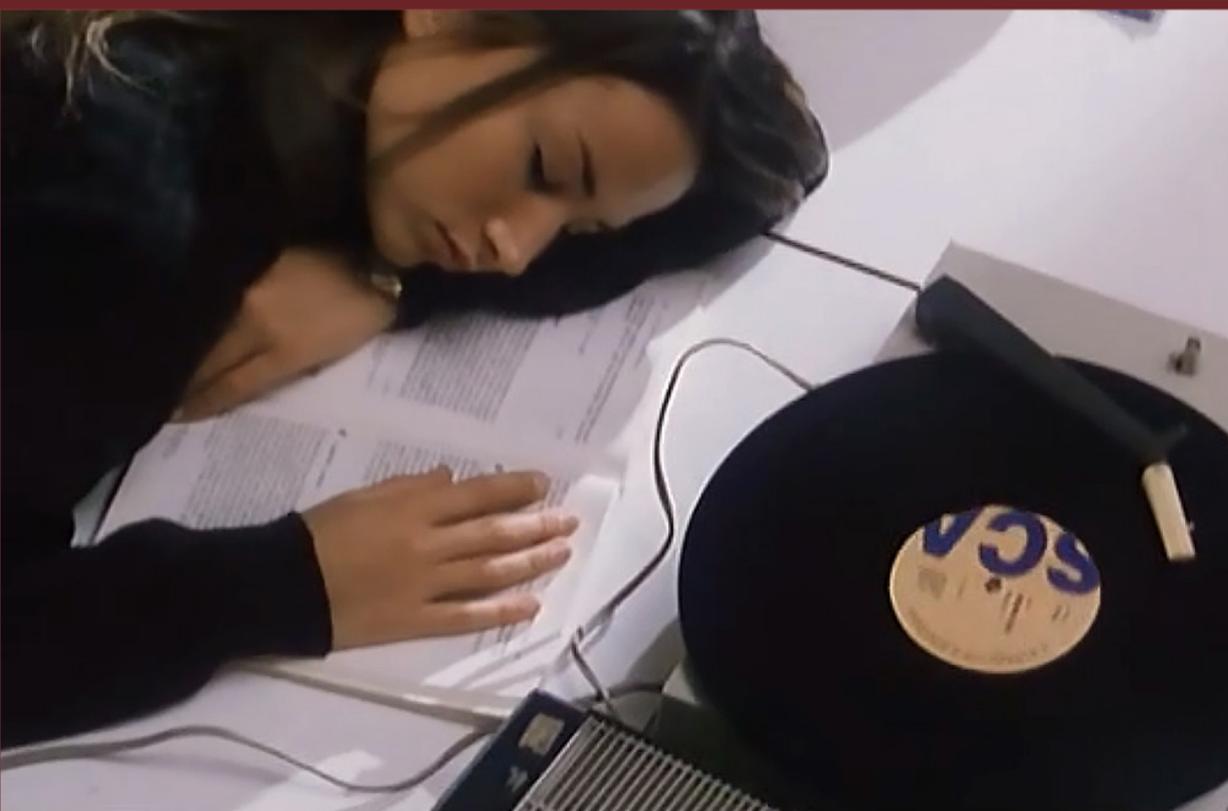


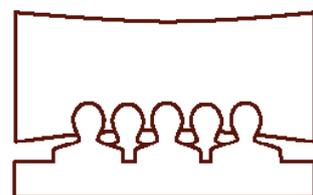
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA

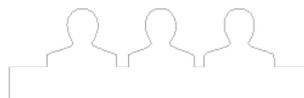


SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio
giugno 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



UN DJ SET D'AUTORE. PRATICHE COMPILATIVE NEL CINEMA DI PAOLO SORRENTINO

Paola Valentini (Università degli Studi di Firenze)

This essay analyses Paolo Sorrentino's production from the perspective of the compilation soundtracks he assembles for his films. While "La grande bellezza" appears to synthesize many of the aspects of a patchwork of different songs, the overall compilation resulting from Sorrentino's entire filmography is singularly interesting (from the song "I migliori anni della nostra vita" in "Il divo" and "Che domenica bestiale" in "Loro 1" through to "Senza un perché" in "The Young Pope", to name but a few). This composition strategy – a playlist, in a sense – reveals a clear authorial stamp, a signature, displaying clear elements of continuity with a form of American cinema (from Quentin Tarantino to Paul Thomas Anderson), and, at the same time, a systematic approach that differs from the majority of Italian cinema (first and foremost the work of Nanni Moretti and Paolo Virzi), which requires more prudent scholarly attention.

KEYWORDS

Italian cinema; songs; Paolo Sorrentino; compilation soundtrack

DOI

10.13130/2532-2486/12984

In occasione dell'uscita americana di *Once Upon A Time In... Hollywood* (*C'era una volta... a Hollywood*, 2019) Quentin Tarantino pubblicava su Spotify una *playlist* dal titolo *Quentin Tarantino Takeover*, ospitata nella sezione *Film & TV Favorites* dedicata alle colonne sonore. Le oltre settanta tracce, per quasi quattro ore di ascolto, presentavano *hit* tratte dai suoi film e noti motivi canori rilanciati e resi celebri dalle sue pellicole. Si poteva riascoltare *Bang Bang* di Nancy Sinatra, indissolubilmente legato all'anarchica ribellione di Beatrix (Uma Thurman) in *Kill Bill: Volume 1* (*Id.*, 2003), o *You Never Can Tell* di Chuck Berry, che accompagna il celebre twist tra John Travolta e Uma Thurman in *Pulp Fiction* (*Id.*, 1994), oppure *Street Life* di Randy Crawford, che segue il contrabbando dell'insospettabile protagonista (Pam Grier) per le strade di Los Angeles in *Jackie Brown* (*Id.*, 1997), o ancora *Django* di Rocky Roberts e Luis Bacalov che apre e chiude *Django Unchained* (*Id.*, 2012), rendendo omaggio al film archetipo di Sergio Corbucci. La *playlist* creata da Tarantino si offriva come sorta di *concept album* che, accompagnata inoltre dalla colonna sonora del film in uscita, confermava la *soundtrack* originale e gli stessi gusti musicali del regista come momento significativo nel lancio promozionale della pellicola. Non a caso, infatti, la *playlist* di Spotify era chiusa da un *podcast* in cui Tarantino raccontava il

processo di creazione del suono nei suoi film, esaminando brano per brano gli interventi musicali di *Once Upon A Time In... Hollywood*.

Come mostra questo esempio, nel cinema contemporaneo la compilation acquista indipendenza e autonomia e si impone come oggetto autonomo. Il centone sonoro composto dal film cessa di essere suo mero accessorio e propaggine, un modo per “rivivere” l’emozione cinematografica; i singoli brani si aggregano e si stagliano, muovendosi continuamente tra scene filmiche e gusto del regista, mostrando la forza generativa e creativa della pratica compilativa che vive e a sua volta alimenta nuove compilation, da quelle proposte dal *music supervisor* per la realizzazione del film¹ a quelle riscritte dalla cultura partecipativa². Nel quadro del cinema italiano attuale – pur artefice, come si cercherà di mostrare, di strategie musicali e di pratiche compilative non banali – è il cinema di Paolo Sorrentino a offrire il progetto più significativo. Basti pensare che nel 2017 appare il cofanetto *Paolo Sorrentino. Music for Films*, cinque CD editi da Warner Music Italia su progetto della Indigo Film. Non si tratta semplicemente di un’operazione figlia dell’Oscar a *La grande bellezza* (2013) e che si limita a confermare la centralità del suono nelle strategie commerciali cinematografiche. Il cofanetto è un’esaltazione delle pratiche compilative, che includono grandi successi dance come *She Wolf (Falling to Pieces)* di David Guetta tanto quanto brani dagli *score* di Lele Marchitelli, ed è oggetto tipico della *cross-promotion* tipica delle produzioni *high concept* contemporanee³, in grado di fare aderire a uno stile di vita più che riproporre acusticamente l’esperienza di visione di un film. A partire dalla veste materiale stessa del cofanetto, in cui le custodie e i dischi richiamano la forma dei vinili, il box rende tangibile l’universo del regista e dei suoi gusti musicali, mentre – non diversamente dalla citata *playlist* di Tarantino – permette di partecipare al suo universo creativo e, attraverso le oltre cento pagine di libretto di accompagnamento, di accedere ai segreti della sua pratica filmica avendo una guida con cui vivere l’ascolto e rivedere i film.

¹ Nel cinema di Quentin Tarantino, infatti, la compilation si fa meccanismo generativo: come riferisce Mary Ramos, *music supervisor* di praticamente tutti i suoi film, il metodo di lavoro si basa spesso sulla costruzione di *mixtape*, dalla ricerca di un *mood* attraverso *playlist* «of just goofy songs that we thought were fun» pronte ad adattarsi a specifiche sequenze, alla ricerca nella *tape trader community* di vecchie cassette utilizzate dalle radio statunitensi negli anni ‘60, come la celebre KHJ di Los Angeles, rievocata in più punti di *Once Upon A Time In... Hollywood*; cfr. Ramos in Chris Willman, *Quentin Tarantino’s “Once Upon a Time... in Hollywood”*: *Deconstructing the Soundtrack*, intervista pubblicata sul sito «Variety.com» il 26 luglio 2019: www.variety.com/2019/music/news/quentin-tarantino-music-supervisor-mary-ramos-once-upon-a-time-in-hollywood-1203281034/ (ultima consultazione 17 giugno 2020).

² Ci si riferisce naturalmente alla nota definizione elaborata da Henry Jenkins (2006) all’interno del suo concetto di cultura convergente, le cui forme di risignificazione dei prodotti delle industrie culturali, rese possibili da social media e web partecipativo, non lasciano certo indenni i prodotti audiovisivi musicali, dai videoclip alle sequenze filmiche; cfr. Vernallis, 2004 e 2013.

³ Sul prodotto cinematografico o audiovisivo come *brand o franchise* e sulle dinamiche di affezione oltre che di consumo di film e serie TV cfr. Wyatt, 1994; Olson, 1999; Staiger, 2000; Scaglioni, 2006.

I. FILM, *PLAYLIST* E COMPILATION

Complice una chiara disinvoltura nel muoversi in una dimensione produttiva mediatica e globalizzata al cui centro c'è spesso la musica, la produzione di Sorrentino non solo non esita a valorizzare la selezione e risemantizzazione di brani musicali preesistenti, in linea con le sperimentazioni del cinema contemporaneo, ma mette in primo piano la *compilation soundtrack* e la sua pratica creativa facendone una risorsa espressiva di primo piano, un preciso e globale progetto espressivo portato avanti di pellicola in pellicola e un luogo centrale di scrittura dei suoi singoli film costantemente messo alla prova e oggetto di ulteriori sfide, riconoscibile come un marchio di fabbrica eppure di volta in volta differente. Come mostrano anche solo le rapide sequenze filmiche rievocate dalla selezione di Tarantino, non diversamente anche nel cinema di Sorrentino l'inserito canoro si presta a una pluralità di situazioni non facilmente liquidabili come "accompagnamento" o *mood* del film, rievocando narrazioni e atmosfere ma offrendo anche brani totalmente risemantizzati dal film, motivi ridotti a input o *stinger* sonori, così come pure esperienze acustiche esaltate dall'immagine, dimostrando la centralità della ridiscussione e del lavoro sul concetto di *soundtrack* nella riflessione del cinema contemporaneo⁴. Infine, le singole canzoni, il percorso che la loro selezione crea attraverso un'intera filmografia e la scrittura filmica che le specifiche scene evocano, ripropongono un'ulteriore occasione di sfida a ricercare «una musica *evolatasi nel cinema*», come inedito compenetrarsi e ridefinirsi di musica e immagine in nuovi equilibri e nuove esperienze estetiche e comunicative⁵.

Attraverso lo studio delle pratiche compilative nel cinema di Sorrentino si cercherà di mettere in luce l'esperienza audiovisiva plurale e mutevole che esse determinano, non di rado all'origine di partecipazioni affettive, ma anche di dimostrare che questa dimensione canoro-musicale è tale proprio perché, analogamente a molti film contemporanei «che pure dell'autore fanno volentieri la propria bandiera», essa rappresenta una formazione discorsiva in osmosi con lo spazio della società e della cultura circostante in cui «la dispersione dei temi, il richiamo intertestuale, il funzionamento intermediale (dal cinema alla televisione al computer) costringono ad abbandonare quelle idee di "unità", "coerenza" e "progresso" da un'opera all'altra implicite nell'approccio autoriale»⁶. Analogamente a come il ricorso alla figura di Toni Servillo, nei film di Sorrentino, eccede la tradizionale formula dell'attore-icona di matrice autoriale, altrettanto la compilation deborda dalle categorie estetiche tradizionali della *soundtrack* e delle pratiche compilative originali e autoriali per farsi *stile*, parte di un ecosistema tanto linguistico-comunicativo quanto produttivo-industriale.

In occasione del lancio *The New Pope* (2020), sequel di *The Young Pope* (2016), il regista Paolo Sorrentino accompagnava il trailer della nuova serie televisiva con più di un motivo sonoro. Il primo celebre *teaser*, presentato in anteprima alla Mostra del cinema di Venezia, vedeva il giovane Lenny Berardo (Jude Law) a

⁴ Valentini, 2011.

⁵ Morelli, 2011: 8, intendendo qui il provocatorio studio di Giovanni Morelli in una direzione più ampia e biunivoca di lavoro reciproco di suoni e immagini nel film.

⁶ Buccheri, 2000: 78. Sulla nozione di stile in ambito cinematografico si vedano almeno Carluccio, 2006; Buccheri, 2010; Minuz, 2015.

passeggio sulla spiaggia; la camminata del papa tra le ragazze in succinto e candido costume da bagno, era accompagnata da *Watchtower (All Along the)* – rivisitazione dell’indimenticabile brano di Bob Dylan (su cui si tornerà) – che aveva caratterizzato in modo indelebile la sigla della serie precedente e garantiva dunque un ponte con essa. Tuttavia, i successivi *trailer* si emancipano musicalmente dalla serie madre. Non è certo una novità l’utilizzo di musiche differenti a seconda dei diversi mercati di distribuzione; si tratta però di una strategia per la verità poco praticata nel mercato televisivo e sempre più rara anche in quello cinematografico contemporaneo, figlio delle piattaforme e di stringenti logiche promozionali tra media: qui infatti il motivo sonoro – talvolta ridotto anche solo a *bumper* musicale nella home dei contenuti di Netflix o Sky – si conferma come elemento cruciale di riconoscibilità all’interno delle narrazioni che il *franchise* propone nei diversi formati mediatici⁷. Di più: Sorrentino rinuncia alla musica originale, come sempre affidata al collaudato sodalizio con Lele Marchitelli e alle sue fortunate colonne sonore, e nega al *trailer* la costruzione e installazione di uno *score* riconoscibile e identificabile con le immagini; viceversa, al pubblico in attesa del sequel vengono offerte due diverse “sonorizzazioni” dello stesso montaggio di immagini e suoni diegetici e il *trailer* della HBO e quello Sky abbinano la sontuosa e stravagante presa di potere del nuovo papa e il progressivo risveglio del giovane dal nudo giaciglio in cui trascorre il periodo di coma, a due motivi musicali recenti, rispettivamente *Pleasant* dell’artista serbo-francese Sebastien (Sébastien Akchoté-Bozović) e *Paténipat* dell’altrettanto giovane franco-belga-caraibica Charlotte Adigéry, nota anche con lo pseudonimo di WWater. Sono tracce ascrivibili entrambe a quella scena elettronica emergente, impegnata e insieme euforica, che è capace di rimixare la provocante voce di Charlotte Gainsbourg tanto quanto di sfidare la comprensibilità e cantare in creolo; si tratta di un tipo di musica, provocatoria e alternativa, che non disdegna la scena *dancefloor* ma nemmeno i canali ufficiali YouTube sui quali far circolare la propria ricerca musicale o attraverso i quali camuffarsi in alias artistici per portare avanti un progetto di impegno politico e di salvaguardia dei diritti. I tratti comuni fra le due scelte musicali sono molto evidenti, ma ancora una volta rimandano più alla possibilità di comparire in un’analoga *playlist* o di essere associati nelle profilazioni algoritmiche di Spotify o iTunes che non, appunto, a quella di emergere per il collegamento inequivocabile alla parabola di affermazione del neoeletto Giovanni Paolo III (John Malkovich), minacciata dal risveglio del giovane papa rivale, che in vorticoso sintesi viene offerta dal

⁷ Wyatt, 1994: 133-147. Justin Wyatt fa riferimento alla fase più esplosiva dell’*high concept* nel cinema, simboleggiata da *Flashdance (Id., 1983)* di Adrian Lyne in cui le dinamiche di *cross-promotion* tra industria discografica e cinematografica sono oramai estremamente raffinate e, ad esempio, «a highly-popular sound-track album [...] was also marketed as a disco/pop album» (Prince, 2002: 133). Molto rapidamente ricordo che come per il *blockbuster* cinematografico le serie televisive *high concept* sono «tutte quelle che adottano narrative multilinerari che fungono da spunto per ulteriori narrazioni su altri media», «favorendone lo studio in termini di costellazione complessa di prodotti raggruppati intorno ad un medesimo brand», e che, sulla scorta della riflessione inaugurata tra gli altri da Henry Jenkins, in essi facilmente si installa una logica di *transmedia storytelling*, alla base di un’esperienza di intrattenimento unificata e coordinata, in cui «la fruizione diversificata è dunque in grado di generare nel consumatore (non più un semplice spettatore, ma un fruitore di più media e di più prodotti collegati) un’esperienza profonda che sollecita ulteriore consumo» (Innocenti; Pescatore, 2008: 42-43).

montaggio visivo dei due trailer ufficiali. E – si potrebbe aggiungere – queste sequenze visivo-musicali non solo vivono di vita propria, come ulteriori luoghi di *storytelling* (non diversamente da quanto fanno le stesse sigle televisive)⁸, ma si immettono nella rete, loro luogo d'elezione, pronte a mescolarsi ai numerosi remix e montaggi a opera del *fandom*, espressione di quella «intelligenza connettiva»⁹ che oggi trova sfogo creativo innanzitutto nell'era dell'abbondanza tipica delle serie televisive e nella loro sempre più stretta connessione con l'universo musicale¹⁰.

La canzone ha sempre assunto all'interno del cinema italiano una ricca articolazione, con diffusi dialoghi intermediali, dalla rivista all'opera, dal vaudeville alla sceneggiata¹¹, e non si intende qui semplicemente aggiungere le ulteriori e complesse configurazioni assunte dall'interazione tra sonoro e visivo nel cinema italiano più recente. In sintonia con le più accese sperimentazioni internazionali da Quentin Tarantino ai fratelli Coen, da Wes Anderson a Danny Boyle, il cinema di Paolo Sorrentino, infatti, gioca con la forma-canzone e attraverso essa dissolve la materia audiovisiva e il concetto tradizionale di colonna sonora, portando avanti un discorso audiovisivo radicalmente nuovo. Il concetto di *compilation soundtrack* – e per certi versi un suo superamento, come si vedrà – non caratterizza solo lo stile di questo tipo di cinematografia ma diviene categoria euristica in grado realmente di disgregare la consolidata esperienza della *soundtrack* per una ridefinizione del tutto nuova degli equilibri tra sonoro e visivo e, soprattutto, per un'esibizione dei suoi meccanismi e il coinvolgimento dello spettatore in un ascolto attivo.

La produzione cinematografica (e non) di Paolo Sorrentino offre dunque un terreno di ricerca di grande interesse; come si è visto dall'esempio di *The New Pope*, la compilation si fa strategia non solo – e per certi versi come si è visto non tanto – estetica, quanto appunto procedurale che si dispiega interamente nei momenti di maggiore libertà espressiva, come il lancio di una serie televisiva *high concept*. Qui infatti la pratica compilativa consente pienamente di installare sia una stretta coesione tra prassi cinematografica e musicale sia una forte interazione intermediale, fino alle soglie di un dissolvimento dei confini tra media¹²; come i tre trailer della serie televisiva, le sequenze musicali svelano la loro natura tutta coeva di *clip* che modellano la nostra esperienza¹³, giocando tra grande schermo e dispositivi, piattaforme e canali web, tracce musicali in streaming e sequenze mixate, rivelando quindi tutta la propria novità culturale ma anche produttiva ed economica.

⁸ Per una sintesi si veda la riflessione di Jason Mittell sugli "Inizi" in Mittell, 2015.

⁹ De Kerckhove, 2001.

¹⁰ Valentini, 2015.

¹¹ Tra i numerosi studi relativi all'area italiana mi limito a segnalare i recenti Dyer, 2013, Facci; Mosconi, 2016 e Bisoni, 2020.

¹² Ricordo infatti che i tre trailer hanno collocazione differente pur confluendo poi, infine riuniti, nel "mondo" del web: il primo viene proiettato alla Mostra del cinema di Venezia su grande schermo, il secondo inserito sulle piattaforme della HBO, il terzo italiano mandato in onda nello spazio pubblicitario e promozionale dei diversi canali Sky così come lancio all'interno dei telegiornali.

¹³ Vernallis, 2013.

II. PRATICHE COMPILATIVE: IL FILM COME PERFORMANCE MUSICALE

La produzione cinematografica di Sorrentino offre, tanto di film in film quanto nel suo complesso, una particolare *compilation soundtrack*, ricorsiva in alcuni elementi ma anche forte nel saggiarne tutte le possibili coordinate. È specialmente la canzone a svolgere un ruolo particolare, punteggiando la scrittura filmica in modo ricorrente, al punto da porsi spesso in posizione di climax; si tratta di una scelta efficace nel soddisfare le aspettative dello spettatore – confermando quel riconfigurarsi a genere di certo cinema contemporaneo di cui si parlava in precedenza – e, al tempo stesso, in grado di sorprendere in modo impreveduto e sempre nuovo una pellicola dopo l'altra. Potenziamento narrativo e antinarrazione, logiche economico-industriali e creativo-autoriali, esigenze di contestualizzazione culturale e rievocazioni nostalgiche *à la page*, contaminazione e sperimentazioni linguistiche e inserti cameo: la componente canoro-musicale nei suoi film è debordante e, presa complessivamente, assolve a ognuna di queste funzioni. Non domina tuttavia un accumulo caotico bensì la messa alla prova di tutte le possibili declinazioni della pratica compilativa che fa proprio della varietà il suo stile.

Il pensiero va immediatamente a *La grande bellezza*, per certi versi una summa della costruzione audiovisiva dei film di Sorrentino. Innanzitutto si impone la conferma di una pervasività musicale forse pari solo a quella sperimentata da Paul Thomas Anderson, ad esempio in *There Will Be Blood (Il petroliere, 2007)*: una densa materia iconica e acustica in cui la soglia tra rumori e musica si assottiglia e la complessa partitura di Jonny Greenwood – il chitarrista dei Radiohead presente in molti altri film di Anderson – si mescola, contamina, camuffa con i suoni della terra smossa, del rigoglio del sottosuolo o del battito degli attrezzi usati dal ruvido cercatore di petrolio (Daniel Day-Lewis). La verbosità spesso futile e solo sonora, la pervasiva mescolanza di brani musicali, l'emergere incessante da questo tessuto, anche solo per fugaci istanti, dello *score* originale di Lele Marchitelli, il ricorrere insistito di performance e intermezzi musicali, compone in *La grande bellezza* un centone che si offre quasi come esperienza acustica parallela, in un film che, citando da *Viaggio al termine della notte*, pone a esergo l'invito «Basta chiudere gli occhi». Le ventinove tracce che compongono la colonna sonora originale del film competono con oltre il doppio dei brani effettivamente utilizzati nella pellicola e, ancora una volta, con le *playlist* non ufficiali, come alcune selezioni su Spotify che arrivano a contare anche trentaquattro tracce. Eppure tutto questo non rende ancora conto della ricchezza del tessuto musicale, affidato talvolta a una manciata di secondi sonori ma non per questo meno significativi: ad esempio, le poche ma rilevanti note elettro-dance di *Like You Used To (Fur Coat Remix)* dell'acclamato produttore inglese Kidnap Kid, che seguono a inizio film i passi della direttrice della rivista sulla terrazza finalmente deserta del protagonista Jep Gambardella (Toni Servillo). I brani si susseguono infatti l'un l'altro in una sorta di *DJ set* che ogni volta svela nuove sonorità e crea diverse esperienze d'ascolto, facendo del film il luogo di un evento e di una performance sempre diversa: un rimando allo spettacolo dal vivo evocato dallo stesso film, visto l'esordio de *La*

grande bellezza proprio sulla danza sfrenata al suono di *Far l'amore (Club mix)* del quasi mitico DJ performer Bob Sinclair¹⁴.

Il centone, lungi dall'esaurire la sua carica nella miscela di sacro e profano auspicata da Sorrentino stesso e, correlato di quel *mood* anche interiore che riporta al caso citato di Anderson, mette in gioco molti altri aspetti: la forza promozionale che dà nuova vita e popolarità a un brano musicale e di essa a sua volta si alimenta, ma anche la potente dimensione transmediale, che si esprime nei "racconti" delle *playlist* possibili dei 25 milioni di utenti di Spotify attraverso le quali, a partire dalla musica, viene riscritta l'esperienza del film. A questo proposito, paradigmatico è il ricorso a una canzone come *Forever* di Antonello Venditti, nella sequenza in cui Jep conosce meglio Ramona (Sabrina Ferilli), la figlia di un vecchio amico che contribuirà alla sua crisi. Trascurando per un istante l'ingresso in scena dello stesso cantante, Sorrentino ricorre a uno dei motivi canori tra i più utilizzati sulle piattaforme per la creazione di video e filmati non ufficiali¹⁵ e che con essi è dunque inevitabilmente destinato a dialogare. Non a caso si tratta di una sequenza metacinematografica, che esibisce le convenzioni filmiche giocando tra diegesi ed extradiegesi, risuonando ora piatta da una radiolina a bordo piscina ora pulita e immersiva dal fuori campo. Infine si tratta anche di una canzone il cui videoclip, diretto da Gaetano Morbioli, vede Venditti camminare per Roma fino a giungere al Parco letterario Pier Paolo Pasolini di Ostia, muovendosi tra i luoghi topici della città eterna e le inconfondibili stele del giardino con i versi del poeta seguendo i passi di una giovane donna; la presenza in scena di questo motivo canoro, dunque, non può non stabilire una serie di echi intertestuali, anche perché la ragazza ha un volto indelebile per i fan di Sorrentino: quello di Olivia Magnani, nipote della celebre attrice e indimenticabile protagonista femminile de *Le conseguenze dell'amore* (2004).

Come mostra questo esempio, ne *La grande bellezza* la canzone si conferma punto focale delle pratiche compilative; essa assume diverse configurazioni, abitando in modi differenti lo spazio e il mondo del film e intersecando variamente le sue immagini, ed è luogo di continua apertura del testo verso altri oggetti mediali e verso esperienze di ascolto e visione complesse e stratificate. È il caso di *Everything Trying* di Damien Jurado: il protagonista Jep entra in un bar forse solo per andare in bagno, il padrone alla cassa alza il volume e piatta, nel suono della vecchia radio, la canzone prorompe progressivamente in questa bettola, popolata di personaggi non meno maschera di quelli che frequentano i festini romani a lui noti; poi il motivo canoro si fa colonna sonora nitida e soverchiante, traccia tragica della morte e della perdita di Ramona, sul volto

¹⁴ Ricordo infatti che il francese Bob Sinclair, al secolo Christophe Le Friant, è noto non solo per le sue *hit* ma anche per performance inedite, come il *DJ set* richiestogli da Nicolas Sarkozy a place de la Concorde nel 2007 per celebrare la propria elezione a presidente della Repubblica francese.

¹⁵ Va aggiunto che la figura di Antonello Venditti meriterebbe un'analisi specifica nell'ambito di una categoria come quella di *compilation soundtrack*, data la frequenza delle apparizioni cinematografiche della sua musica, da *La banda del gobbo* di Umberto Lenzi (1977) a *Notte prima degli esami* (2006) di Fausto Brizzi, dai cinepanettoni, *Vacanze in America* (1984) o *I mitici - Colpo gobbo a Milano* (1994) di Carlo Vanzina fino ad arrivare al nuovo cinema italiano, dal Pieraccioni di *Paradiso all'improvviso* (2003) al Sorrentino de *La grande bellezza* (2013).

in lacrime del padre e di nuovo sullo sguardo di Jep, questa volta teso verso il relitto della nave *Concordia* al largo dell'Isola del Giglio. Ancora, la canzone non rinuncia altrove a un forte ruolo narrativo, come nel finale de *La grande bellezza*, dove *Ti ruberò* di Bruno Lauzi accompagna il ballo durante la festa di matrimonio tra Jep e Stefania (Galatea Ranzi). Il celebre brano, qui interpretato da Monica Cetti, segna infatti anche la riconciliazione tra il protagonista e la vita, in contrasto con il personaggio schivo del latitante, vissuto nell'ombra, che di lì a poco verrà tratto in arresto e costretto ad abbandonare quella terrazza romana della quale è stato solo spettatore a distanza.

Come mostra emblematicamente il film premio Oscar, la pratica compilativa di Sorrentino arriva a portare quasi a un collasso della stessa nozione di colonna sonora, con un sovrappiombamento non solo di motivi sonori ma anche di scritture e di esperienze uditive. Questo aspetto non investe solo l'utilizzo della canzone italiana e il ricorso spesso meta-cinematografico al cantautorato nazionale. Ne è un ulteriore esempio il frequente utilizzo di motivi e partiture, soprattutto elettroniche, talvolta inserite in lacerti appena sopra la soglia di percepibilità. Nei suoi film ricorre la tendenza a non lasciare, se non raramente, che il brano musicale si esprima nella sua potenza, facendo dell'ascolto della colonna sonora musicale il completamento dell'esperienza cinematografica e trasformando il film in una sorta di ipertesto navigabile musicalmente a diversi livelli di profondità. Di nuovo, come un evento *DJ set* che dialoga con il proprio pubblico, costruendo programmi ininterrotti ma in grado di sondare gli umori e la risposta degli ascoltatori, assecondandone le inclinazioni ma trascinandoli pure nel proprio mondo musicale, così la compilation dei film di Sorrentino sostiene il movimento anche emotivo dello spettatore ed entra in comunicazione con lui dentro e fuori la sala. Come un performer musicale, Sorrentino non si limita alla pratica di selezionare e riprodurre; egli infatti fa spesso ricorso agli stessi autori – come il compositore David Lang, presenza assidua da *Simple Song (La grande bellezza)* a *I Lie (Youth - La giovinezza, 2015)* – e con la prassi filmica consolida e promuove un gusto spiccato per la musica elettronica e *indie rock* ben distante dai percorsi *mainstream* cinematografici italiani: Lali Puna o Terranova, Boards of Canada o LCD Soundsystem, Mark Kozelek o Ratabatma. Il regista, infatti, contribuisce non poco alla diffusione dei loro progetti: emblematico il caso di Recondite, al secolo il musicista tedesco Lorenz Brunner, proiettato nell'Olimpo dei grandi *producer* musicali grazie allo straordinario successo del brano *Levo*, dovuto non solo alle sue performance live ma anche all'inserimento inconfondibile e ricorrente nella *soundtrack* di molte puntate di *The Young Pope*, che ha consentito all'artista di raggiungere una popolarità del tutto eccentrica rispetto ai suoi ambienti di provenienza *dancefloor* e *acid house*.

Tuttavia, come si diceva, la selezione è solo una parte, e non la principale, di un'attitudine che appare più creativa e compositiva. La *soundtrack* sembra fin dall'inizio negare la possibilità stessa di essere cristallizzata e fissata in una colonna sonora, come dà dimostrazione teorica il suo primo lungometraggio, *L'uomo in più* (2001); nonostante l'impegno profuso da parte di Peppe Servillo, *frontman* degli Avion Travel, chiamato a creare brani intensi come *Lunghe notti da bar* e *La notte* per il cantante protagonista Tony Pisapia (Toni Servillo), con paradosso economico mai è stata pubblicata la colonna sonora del film, fino alla pubblicazione di queste tracce nel cofanetto da collezione cui si accennava precedentemente. Pellicola dopo pellicola, la *soundtrack* infine quasi implode. La compilazione si

fa infatti performance, soggetta a continua rielaborazione e creazione sia nel dialogo con l'immagine sia nelle particolari strutture ritmiche che essa assume interagendo e mescolandosi con altri frammenti e campioni, pronta a rigenerarsi ed espandersi nelle sessioni individuali d'ascolto via streaming.

Il concetto stesso di compilation, che esalta il lavoro di raccolta e selezione fissata su un supporto, rimanda per altro anche storicamente alle collezioni personali di dischi cui ha attinto un certo cinema autoriale anche italiano. Julie Hubbert riconduce il ritorno della prassi della compilation al collezionismo e al prelievo dalle proprie raccolte individuali intrapreso negli anni Sessanta da alcuni autori, tra i quali in Italia Michelangelo Antonioni, che basa per esempio su questi presupposti le scelte operate per la colonna sonora di straordinario successo di *Zabriskie Point* (1970)¹⁶; andrebbe forse rilevato che a tale ritorno non può essere certo estranea l'esplosione, nella stessa epoca, del juke box e di pratiche non solo autoriali ma anche esperienziali d'ascolto di tipo compilativo. Alla stessa stregua, infatti, la *compilation soundtrack* nel cinema di Sorrentino cede il passo alla *playlist* dove ad essere esaltate sono appunto la gestione del materiale, la personalizzazione dell'ascolto rispetto ai criteri e alla *ratio* di raccolta e archiviazione, la disponibilità e l'utilizzo creativo come risorsa, l'implementazione e il dialogo attraverso la musica con una comunità, in una parola l'ascolto attivo.

III. COMPILATION SOUNDTRACK: TRA NARRAZIONE E SPETTACOLO

È indubbio che, anche nel cinema italiano, la *compilation soundtrack* sia esaltata innanzitutto nella sua dimensione di selezione e distinzione, sussidio niente affatto accessorio allo sviluppo narrativo¹⁷. Ne è un esempio l'ampio ricorso a questa pratica nei film in cui la collocazione temporale diviene più rilevante, sia essa l'attualità istantanea del cosiddetto cinepanettone o la nostalgica rievocazione di un passato vicino eppure remoto di molto cinema italiano. Basti pensare al caso di *Notte prima degli esami* (2006), in cui il per nulla banale lavoro compilativo fatto dal regista Fausto Brizzi, a cesello con le musiche originali composte da Bruno Zambrini, valorizza tuttavia esplicitamente la dimensione narrativa di contestualizzazione storica sul tema "cosa resterà degli anni Ottanta" enunciato subito in apertura del film. Canzoni come *The Wild Boys* dei Duran Duran, così come i poster della saga di *Guerre stellari* e i fumetti di Alan Ford, collocano immediatamente la scena a metà anni Ottanta: la canzone connota narrativamente l'usanza della festina in casa, alla chiusura estiva della scuola, in cui i ragazzi si intrufolano scatenandosi in piscina; serve simultaneamente anche da contrappunto tematico all'impacciato protagonista Luca (Nicola Vaporidis), che trova il coraggio di alzarsi dal suo angolo per andare a parlare alla ragazza più spigliata della festa (Cristiana Capotondi), oltre infine a solleticare emotivamente il revival nostalgico nello spettatore. O ancora, nello stesso film, *The Final Countdown* degli Europe accompagna la bravata dei tre amici che a notte fonda prendono la Porsche decapottabile del padre e sfrecciano cantando, fatto salvo trasformarsi in ironico contrappunto e funesto presagio quando danneggiano distrattamente l'automobile. La canzone, lasciata distesa e sostanzialmente in-

¹⁶ Hubbert, 2011: 305.

¹⁷ Sulle funzioni della canzone nel film si rimanda in generale alla storica classificazione di Sergio Miceli (ora in Miceli, 2009) e più recentemente a Buzzi, 2013.

tegra, fa da colonna sonora al decennio, assumendo talvolta struttura polisemica e, come si è visto, differenti funzioni. Non si intende dare qui un'indicazione estetica, spingendosi anzi a sottolineare che questo tipo di lavoro e di impiego della canzone si colloca nel solco di una ricerca che ha avuto anche in Italia, sin dal primo dopoguerra, importanti sperimentazioni: basti pensare – un esempio per tutti – alla prassi musicale nei film di Antonio Pietrangeli e alla vera e propria compilation offerta in *Io la conoscevo bene* (1965) accanto al commento musicale di Piero Piccioni. Tuttavia la canzone in sé, in questo tipo di ricorsi, è esclusivamente strumentale, assoggettata alla sua funzione e all'evidenza del suo ruolo, per quanto oppositivo, in ogni caso predeterminato dal primato dell'immagine. Lunghi dunque da ogni volontà di stigma o di epicedio sul potenziale «nichilismo estetico»¹⁸, tale pratica, tra il Martin Scorsese di *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990), *Forrest Gump* (*Id.*, 1994) di Robert Zemeckis o Wim Wenders di *Bis ans Ende der Welt* (*Fino alla fine del mondo*, 1991), ha saputo costruire potenti tessuti acustici e visivi. Paradossalmente, così impiegata la provocazione narrativa e drammaturgica della canzone rischia di risultare tuttavia fortemente depotenziata. Tende a rimanere sostanzialmente estrinseca al film e talvolta anche estranea alla sua scrittura, come semplice commento esterno, sia pure fungendo da potente strumento di evocazione o da trascinate collante alle operazioni di sintesi temporale e spaziale operate dal montaggio visivo. Il motivo canoro specificamente italiano si carica di senso e risonanza anche maggiore. È il caso della canzone d'impegno, politica o d'autore ricorrente dal giovane cinema italiano di fine decennio in poi: da *Insieme a te non ci sto più* di Caterina Caselli in *Bianca* (1984) di Nanni Moretti, a *Rimmel* di Francesco De Gregori in *Turnè* di Gabriele Salvatores (1990), da *Cerco un centro di gravità permanente* di Franco Battiato in *Ferie d'agosto* (1996) di Paolo Virzì a *Parla piano* cantata al pianoforte dallo stesso Vinicio Capossela in *Dieci inverni* (2009) di Valerio Mieli. E non secondaria è la convergenza mediale creata dalla composizione simultanea per il cinema e per il mercato discografico di motivi canori, oggi così frequente: da *Chiedimi se sono felice* (2000) di Massimo Venier a *L'ultimo bacio* (2001) di Gabriele Muccino fino a *Immaturi* (2011) o *Perfetti sconosciuti* (2016) di Paolo Genovese. Tuttavia la canzone qui trova la sua ragion d'essere praticamente solo nel piacere del suo riconoscimento. Imbarazzo culturale a parte, paradossalmente questo uso "rispettoso" della canzone, e il suo inserimento quasi parallelo all'andamento visivo, finiscono con il non discostarsi molto da quell'operazione euforica, di pura "esperienza", ora nostalgica ora istantanea e attuale, del motivo canoro che distante dal film agisce soprattutto esternamente sullo spettatore e sulle sue rievocazioni, nello spirito autenticamente "carnevalesco" di tanti cinepanettoni o pseudotali¹⁹: da *Sapore di mare* (1983) di Carlo Vanzina, con la sua rievocazione anni Sessanta, alla stretta attualità da hit parade di *Vacanze di Natale* (1983) dello stesso regista o di *Natale sul Nilo* (2002) di Neri Parenti. Non a caso, trasversalmente a compilation autoriali e cinepanettoni, questo tipo di uso del motivo canoro compare soprattutto in chiusura del film, accompagnando lo spettatore

¹⁸ Sesti, 1997: 92. Va detto che il giudizio lapidario di Mario Sesti, maturato a ridosso delle scelte musicali di grandi produzioni hollywoodiane senza alcun cenno alla situazione italiana, risale al 1997 e riflette la difficoltà di lettura di una fine decennio che solo retrospettivamente assume davvero tutta la sua valenza.

¹⁹ O'Leary, 2013: 39-40.

fuori dalla finzione: uno stilema ricorrente nel cinema di Paolo Virzì, che vi ricorre in *La prima cosa bella* (2010), dove il ritorno alla vita con il bagno in mare del protagonista (Valerio Mastandrea) avviene al suono di *Eternità* dei Camaleonti, o in *La pazza gioia* (2016) dove la canzone *Senza fine* di Gino Paoli accompagna il ricongiungimento finale, in un unico sguardo, delle protagoniste (Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti), subito prima di lasciare scivolare analogamente lo spettatore verso i titoli di coda e verso il momento in cui la canzone, finalmente priva di “distrazioni” visive, può espandersi liberamente sul buio della sala.

In altre circostanze la canzone manifesta interamente la propria estraneità spingendo la scrittura filmica verso il musical e trasformando la sequenza in numero, installando una situazione che sfiora l'artificio e l'antinarrazione. Si pensi ad esempio alle molte scene “canterine”, in cui la presenza della musica reale o immaginaria spinge il personaggio a cimentarsi in una performance canora e la narrazione cede il posto a una digressione spettacolare. Si tratta di un espediente quasi abusato nella commedia *mainstream* hollywoodiana, che soprattutto in questo modo esprime le «spectacular narratives» del blockbuster attuale²⁰, ma l'intrusione spettacolare del numero sembra aver bene attecchito nel cinema nostrano: dal trascinate coro maschile di *Telefonami tra vent'anni* di Lucio Dalla nel film di Francesca Archibugi *Il nome del figlio* (2019), alle intense intonazioni de *La prima cosa bella* da parte di madre (Micaela Ramazzotti) e figli nel film omonimo di Virzì, sino ai puntuali intermezzi canori di Riccardo (Gianmarco Tognazzi) in *A casa tutti bene* (2017) di Gabriele Muccino, che come intervalli separano i diversi atti dello scontro familiare. Ma è anche il caso, ad esempio, del cinema di Nanni Moretti, i cui film hanno non pochi punti di contatto con l'opera di Sorrentino – a partire da una canzone che, come vedremo, è esibita nei suoi supporti, scelta dal personaggio in scena e dunque valorizzata nella sua capacità di riflessione sulle dinamiche dell'ascolto²¹; nel cinema di Moretti l'intervento della canzone è però a maggior ragione collegato a un'uscita dalla finzione e a uno sconfinamento nel numero, senza alcuna possibilità di conciliazione narrativa con tale elemento «disruptive or spectacular»²², in ogni caso antinarrativo; basti pensare al forte effetto di straniamento per la visione di molte performance canore di Michele Apicella di film in film, o dei veri e propri numeri come *Ritornerei* di Bruno Lauzi in *La messa è finita* (1985) o ancora della scena musical del pasticciare trozkista di *Aprile* (1998).

La proposta di Sorrentino, proprio a partire da una decisa esclusione del numero musicale²³, ancora una volta rimanda a scelte sperimentali saggiate da certo cinema internazionale, come quelle di Paul Thomas Anderson, ad esempio in *Punch-Drunk Love* (*Ubriaco d'amore*, 2002). In esso il compositore Jon Brion ha più volte dichiarato di aver studiato con il regista una *soundtrack* nella quale

²⁰ Cfr. King, 2000, in part. pp. 30-35.

²¹ Ci si riferisce ad esempio al citato *Bianca* in cui Michele Apicella (Nanni Moretti) al bar seleziona al juke box *Insieme a te non ci sto più* cantandola, oppure a *La stanza del figlio* (2001) nel quale tutta la famiglia in auto canta appassionatamente la stessa canzone inserita nell'autoradio. Per un approfondimento dell'uso di musica e canzone nel cinema di Moretti, cfr. Cecchi, 2019.

²² King, 2000: 32.

²³ Costituisce una parziale eccezione la sigla di *The New Pope* con l'articolata coreografia delle suore che ballano sfrenate *Good Time Girl* (Sofi Tukker feat. Charlie Barker), che tuttavia “autorizza” la dimensione di numero proprio nella caratteristica stessa di sigla della serie televisiva.

«to tent to feel like a musical but nobody ever breaks out into song»²⁴, citando sequenze come quella al supermercato, in cui il protagonista (Adam Sandler) esprime la sua felicità muovendo alcuni passi a ritmo con la musica. In scene come questa, in gioco è la caratteristica dell'ascolto filmico, con l'ambiguo statuto di realtà (con le movenze dell'attore che si fanno stilizzate, pur non traducendosi esplicitamente in coreografia), il gioco delle convenzioni (con l'oscillare della musica tra il fuori campo radicale dell'extradiegesi o della musica mentale e quello plausibile degli altoparlanti del negozio), l'indecidibilità sul reale significato del motivo canoro o musicale scelto (qui dovuto all'estro del compositore). Al centro, anche nel lavoro di Sorrentino c'è questa analogia riflessione su realtà e finzione, genere e convenzione, attese e spiazzamenti dello spettatore. E analogo è l'interrogativo aperto lasciato dalla musica e dalla canzone, che lungi dal semplificare e decodificare univocamente l'immagine si associa a essa in un complesso gioco stilistico e semantico.

IV. PRATICHE COMPILATIVE E PRATICHE D'ASCOLTO

In *La grande bellezza*, come si è visto, il lavoro compilativo va oltre la campionatura, la *ratio* dell'antologia cede il posto agli intarsi creativi e alle provocazioni comunicative costruiti tra i lacerti sonori: l'incompiutezza sembra la cifra frequente di brani musicali e sonori, così come la frammentarietà, figlia della ripetizione, del riascolto e della cattura su Shazam, fa sì che l'input prevalga sulla decodifica. La compilation creata da Sorrentino con il *sound design* di Emanuele Cecere e il montaggio dei suoni di Silvia Moraes (*Le conseguenze dell'amore, Youth, La grande bellezza, Loro 1 e 2*), si offre come discorso dinamico e *in fieri*, caratteristica precipua della pratica compilativa²⁵, ma anche come *playlist* implementabile in cui l'esperienza della visione e quella dell'ascolto non sono surrogati l'una dell'altra né semplicemente addizionate, ma dialogano mantenendo la propria forza individuale, senza esaurire il proprio mistero in un significato univoco e inequivocabile.

Ancora una volta, il caso della produzione televisiva è illuminante nello squadrare più chiaramente le strategie, senza temere di incrinare l'originalità della scrittura e di esaltare i meccanismi seriali e i principi di costruzione del racconto. In *The Young Pope* l'irruzione della canzone infatti si manifesta con tutta la sua potenza nella quarta puntata, non a caso la prima a esibire la celebre sigla iniziale accompagnata da *Watchtower (All Along The)*, facendo di questo brano di Devlin e del suo gioco di *resampling*, rielaborazione, riscrittura e risemantizzazione quasi un manifesto poetico²⁶. Il racconto esordisce con la confessione al papa della giovane suora con problemi di udito, che percepisce le parole di Pio XIII nella metallica distorsione e interferenza dell'apparecchio acustico, e prosegue con la voce fuori campo dai tratti divini che si svela per quella di padre Federico Amatucci (Gianluca Guidi) che legge il labiale della conversazione tra Esther (Lu-

²⁴ Intervista racchiusa nei contenuti extra del DVD Criterion Collection del film.

²⁵ Hubbert, 2014.

²⁶ Ringrazio Maurizio Corbella per l'occasione di confronto avuta sul valore anche teorico di questa sigla nel gioco di intarsio tra elementi elettronici in sapore di *videogame* e sonorità originali di *All Along the Watchtower*, caposaldo della produzione di Bob Dylan, la cui "originalità" è subito condivisa con Jimi Hendrix, e della storia del rock.

divine Sagnier) e il papa. È dunque una puntata in cui il tema dell'ascolto è centrale, simbolicamente nel momento in cui si fa ormai chiaro lo sviluppo narrativo e l'eccentrico papa rivela i suoi mistici poteri fino a conquistare la stessa fiducia del cardinale Voiello (Silvio Orlando) e sventarne alla nascita il complotto. L'episodio infatti è dominato dalla canzone *Senza un perché* di Nada, grazie al disco portato in dono dalla conturbante bellezza del primo ministro di Groenlandia (Carolina Carlsson) che Pio XIII fa risuonare in udienza da un vecchio Stereorama 2000. Anche visivamente la scena è fortemente allusiva e l'apparecchio evoca con il suo cambiadischi, ovvero il meccanismo che consentiva di caricare dischi che poi il braccio meccanico faceva cadere sul piatto, l'antesignano delle *playlist*: il juke box. L'ascolto della canzone, con la macchina da presa che si muove sinuosa indugiando tanto su Carolina Carlsson, che si trattiene a stento dal battere il ritmo, quanto sul volto sereno di Jude Law a occhi chiusi, ritorna in chiusura di puntata con la ripresa statica in campo lungo della donna che balla nella sala, muovendosi liberamente mentre fuori campo risuona ancora sonora la canzone. Questo episodio offre la chiave per rileggere molti aspetti della colonna sonora nei film di Sorrentino. La sua filmografia, infatti, si impone emblematicamente anche alla luce della particolare *compilation soundtrack* che essa offre in modo trasversale attraverso il succedersi dei film, impegnando la sua intera produzione. Come si è anticipato, essa assurge a potenziale *playlist* che si arricchisce di opera in opera, innescando un gioco continuo di richiami e di rimandi e di scambi con lo spettatore stesso e con il *background* musicale circostante. Questo aspetto, come si diceva, investe innanzitutto le scelte musicali, ricorrenti nella loro singolarità e che di film in film impongono in modo forte uno stile, mettendo in comunicazione attraverso le sue produzioni l'*electro rock* coreano con quello canadese, la scena *dancefloor* di massa stile Ibiza e quella underground di Chicago, le canzoni ottocentesche napoletane con la *disco music* anni Ottanta. Caratterizza, si può ora aggiungere, anche il tessuto sonoro stesso e la partitura visivo-sonora composta dei film, a delineare una strutturazione ricorrente nel lavoro compilativo sulla *soundtrack* che riecheggia sotto la trama narrativa del film, scandendone spesso tempi e pause. È evidente, ad esempio, nell'uso della musica elettronica e nell'intervento campionato su di essa, finalizzato a farne spesso un elemento tensivo, il luogo di una risposta emozionale che tuttavia sovverte le convenzioni, muovendosi ambiguamente in un campo che va dalle consolidate tradizioni musicali narrative del cinema horror alla non linearità del *sound* tipico dei videogiochi, fatto spesso di analoghi droni e *stinger*²⁷. Questa tensione innanzitutto sonora crea un ritmo, o meglio una pulsazione ricorrente, ma costruisce anche la sospensione che caratterizza i protagonisti dei film di Sorrentino, spesso colti innanzitutto nell'attesa di un loro movimento: un attraversamento, talvolta una partenza o una traiettoria, un aggirarsi, un ritorno. Il film forse più significativo è *Le conseguenze dell'amore* (2004) in cui l'impressione di *haunted house* dell'albergo in cui Titta Di Girolamo (Toni Servillo) è costretto a soggiornare non è poi così peregrina, e la musicale dissonanza del vagare suo sulle note di *Concept* di Terranova o della ragazza del bar mentre risuona *Scoop (ISAN Remix)* di The Notwist o persino, in apertura di film, del fattorino della banca (*Scary World Theory* di Lali Puna) si nutre di una tensione sonora resa ancora più forte dalla ripetitività e dalla mancanza di sbocco catartico.

²⁷ Si vedano almeno Spadoni, 2007; Lerner, 2010; Coulthard, 2017; Collins, 2008 e 2013.

Da ultimo, come si è detto, è la canzone che assume rilievo centrale: in ogni film di Sorrentino ne è presente una cruciale, attorno alla quale in qualche modo, se non altro nel vissuto dello spettatore, finisce con il costruirsi il film. Il dato più eclatante è appunto che questo motivo canoro centrale è sempre oggetto esplicito di un ascolto, ha una fonte localizzata e mostra i personaggi in ascolto, obbligando anche il pubblico ad assumere questa posizione attiva. Così, come si diceva, in *The Young Pope* lo spettatore assiste Lenny Berardo assorto ascoltare la musica di Nada per ben due volte, durante l'udienza alla delegazione groenlandese e poi solo, di fianco al giradischi, di sera in una delle sue stanze, prima di lasciare che musica extradiegetica accompagni il ballo della donna nelle sale vaticane; non diversamente accade in *L'uomo in più* quando dall'impianto stereo di casa risuona *I Will Survive* di Gloria Gaynor la sera in cui Tony ha deciso di rinunciare a cantare in crociera, e la canzone tornerà a suonare nel finale, quando il protagonista trionfante mette alla prova le sue capacità culinarie per i compagni di cella. Tornando a *Le conseguenze dell'amore*, dall'autoradio risuona *Rossetto e cioccolato* di Ornella Vanoni, canticchiata da uno dei killer che sta portando Titta verso il suo sacrificio dopo il "processo" davanti ai boss della mafia, trasformandosi presto in musica *over* di supporto allo sguardo rivolto oltre il finestrino dal protagonista. Nella scena in cui Jep raggiunge Ramona rilassata in piscina a casa sua in *La grande bellezza*, è dalla radio che proviene la citata canzone di Venditti che accompagnerà poi extradiegeticamente le immagini del film fino alla cena e all'incontro paradossale con il cantante. E ancora: in *Il divo* (2008), Giulio Andreotti (Toni Servillo) stringe la mano alla moglie Livia (Anna Bonaiuto) seduta accanto a lui, ascoltando la canzone *I migliori anni della nostra vita* che proviene dal piccolo schermo di fronte, sul quale va in onda appunto il concerto di Renato Zero. Di nuovo in *Loro 1* – eccezione solo parziale – *Domenica bestiale* è eseguita direttamente in scena dal cantante Fabio Concato che attraversa il parco della villa in Sardegna, mentre Silvio Berlusconi (Toni Servillo) sulla giostra mostra il proprio potere, e il proprio amore, a Veronica (Elena Sofia Ricci) e ancora una volta la canzone scivola nell'*over* del ricordo, con la protagonista giovane che in piazza Duomo a Milano dichiara il suo amore al futuro presidente del Consiglio, per tornare infine nei titoli di coda.

Lasciato volutamente in fondo, è poi esemplare il caso di *Youth - La giovinezza*, film interamente costruito sull'ascolto, a partire da quegli applausi che risuonano sotto il logo delle case di produzione nei titoli di testa del film, e dalla struttura che lo vede racchiuso tra due esecuzioni: in apertura quella del gruppo The Retrosettes Sister Band, *wedding band* di Manchester specializzata in cover, come amano definirsi, che cantano *You Got the Love*, e in chiusura il concerto in onore della regina Elisabetta che vede finalmente il protagonista del film (Michael Caine), dirigere l'orchestra nell'esecuzione della sua opera, *Simple Song #3*, con la celebre soprano coreana Sumi Jo. Il film del dopo Oscar è infatti una vera dichiarazione teorica da questo punto di vista. La presenza della performance canora ostenta la sua forma come canzone, sia essa l'intrattenimento serale di una clinica di lusso svizzera o il tanto atteso concerto celebrativo nella grande metropoli; rifuggendo facili riduzioni a *funzione* narrativa essa ostenta il suo status autonomo. Al tempo stesso la canzone sconvolge lo stile visivo-sonoro, esibisce il suo impatto sull'immagine, coinvolgendo direttamente la scrittura filmica e sovvertendo, così come altrove, la percezione visiva attraverso l'uso del *ralenti*, l'insistita orizzontalità delle carrellate laterali, la decon-

testualizzazione dei piani ravvicinati, i rapidi e violenti scavalcamenti di campo, il montaggio antinarrativo. La sequenza iniziale di *Youth*, con il caleidoscopico girare del *background* (solo dopo qualche sequenza naturalizzato dal racconto, mostrando la pedana rotante sulla quale si esibiscono gli artisti), obbliga infatti lo spettatore a interrogarsi sull'ascolto, lo costringe a prendere coscienza delle convenzioni filmiche e gli impone un'esperienza del film non facilmente riassorbibile dal racconto. A inizio film il direttore d'orchestra nel motivare il suo amore per la musica, quale unica cosa che lui è in grado di comprendere, dichiara «perché non c'è bisogno di parole né d'esperienza per capirla. La musica c'è». Le sequenze canore mantengono questa energia così grande, fulcro per certi versi del film perché obbligano all'ascolto, forzano a un'esperienza primordiale in cui la musica (e il cinema) c'è. Semplicemente.

La nozione di *compilation soundtrack*, dunque, ha all'interno del cinema contemporaneo una forza non tanto classificatoria, anche per una sovrabbondanza che sembra quasi ricomprendere tutto il cinema italiano, quanto euristica, pari forse a quella non così distante di *puzzle film*, un «mind-game film»²⁸ che analogamente sancisce un cinema “in possibilità”, non del tutto attualizzato se non nell'incontro con lo spettatore, in stretto dialogo – o di nuovo ancora in gioco – con lui. Si tratta di una tensione che percorre molte sperimentazioni del cinema recente sia internazionale, come si è accennato, sia italiano, come dimostrano isolate e inedite ricerche musicali, da *Almost blue* (2000) di Alex Infascelli a *Chiamami col tuo nome* (2017) di Luca Guadagnino.

Tuttavia, la singolarità della produzione di Sorrentino appare proprio nella forza teorica che la nozione di *compilation soundtrack* ha nel suo cinema, sia internamente ai suoi film, per il ricco e provocatorio impasto sonoro e visivo che offrono, sia trasversalmente costruendola di film in film, per la riflessione sull'ascolto e sulla visione che in essi è viepiù rafforzata. Rispetto a molte altre canzoni italiane presenti in questi film – pensiamo ad esempio a *Il divo*, in cui compaiono anche altri motivi canori di forte impatto come *E la chiamano estate* di Bruno Martino e *La prima cosa bella* dei Ricchi e Poveri; o a *Loro 1*, aperto indelebilmente da un monumento della canzone partenopea quale *Scetate* nella versione di Sergio Bruni – questi ultimi motivi passati in rassegna si legano inscindibilmente alle pellicole proprio per la loro evidenza di canzone, non diversamente, come si diceva in apertura, dal modo in cui esibisce immediatamente il suo essere attore Toni Servillo. Ed è un po' come la tensione a «generare l'iperbole rovesciata» in cui il giovane papa sintetizza il proprio credo: raggiungere la massima “visibilità” sottraendo la propria immagine alla folla e rendendosi irraggiungibile come una rockstar, sull'esempio – sostiene Lenny Berardo – dei Daft Punk o di Mina²⁹. Qui il rovesciamento investe appunto la canzone, che esibita nel suo artificio, respinta dentro il disco o l'altoparlante che risuona, non fa che aumentare il proprio potere e la propria forza di seduzione sull'immagine, quelle del film ma anche quelle dello spettatore che, come il giovane papa o come l'invito nell'esergo di Céline, può proprio per la forza delle immagini e dei suoni del film, chiudere anche gli occhi.

²⁸ Elsaesser, 2009.

²⁹ Si tratta del principio invocato dal papa nella seconda puntata, quando decide di sottrarsi tanto alle pressioni dei cardinali per la sua prima omelia, quanto alle strategie di marketing e merchandising suggerite, rifiutando di farsi fotografare per le immagini sull'oggettistica e di mostrare il proprio volto dal balcone del palazzo apostolico.

Tavola delle sigle

CD: Compact Disc
 DVD: Digital Versatile Disc
 HBO: Home Box Office
 ISAN: Integrated Service Analogue Network
 KHJ: Kindness Happiness and Joy

Riferimenti bibliografici

Bisoni, Claudio

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Buccheri, Vincenzo

2000, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, ISU Università Cattolica, Milano.

2010, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma.

Buzzi, Mauro

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

Carluccio, Giulia

2006, *Questioni di stile*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma/Bari 2006.

Cecchi, Alessandro

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

Collins, Karen

2008, *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

2013, *Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

Coulthard, Lisa

2017, *Affect, Intensities, Empathy: Sound and Contemporary Screen Violence*, in Miguel Mera, Ronald Sadoff, Ben Winters (eds.), *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, Routledge, New York/London 2017.

De Kerckhove, Derrick

2001, *L'architettura dell'intelligenza*, Testo & Immagine, Torino.

Dyer, Richard

2013, *The Pervasiveness of Song in Italian Cinema*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Elsaesser, Thomas

2009, *The Mind-Game Film*, in Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, John Wiley and Sons, Chichester 2009.

Facci, Serena; Mosconi, Elena (a cura di)

2016, *Il muto melomane. Cinema e canzone 1895-1927*, «Immagine», IV serie, n. 14, luglio-dicembre.

Hubbert, Julie

2011, *Introduction*, in Julie Hubberti (ed.), *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*, University of California Press, Berkeley 2011.

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

**Innocenti, Veronica;
Pescatore, Guglielmo**

2008, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo, Bologna.

Jenkins, Henry

2006, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York; trad.it *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

King, Geoff

2000, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*, I.B. Tauris, London/New York.

Lerner, Neil (ed.)

2010, *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Routledge, New York/London.

Miceli, Sergio

2009, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi/LIM, Milano/Lucca.

Minuz, Andrea

2015, *Stile*, in Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa (a cura di), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma 2015.

Mittell, Jason

2015, *Complex TV. The Poetics of Contemporary television Storytelling*, New York University Press, New York; trad. it. *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum fax, Roma 2017.

Morelli, Giovanni

2011, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia.

O'Leary, Alan

2013, *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Olson, Scott Robert

1999, *Hollywood Planet: Global Media and the Competitive Advantage of Narrative Transparency*, Erlbaum, Mahwah (New Jersey).

Prince, Stephen

2002, *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

Scaglioni, Massimo

2006, *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano.

Sesti, Mario

1997, *Effetto compilation*, «Bianco e nero», a. LVIII, nn. 1-2, gennaio-giugno.

Spadoni, Robert

2007, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London.

Staiger, Janet

2000, *Blockbuster TV. Must-see Sitcoms in the Network Era*, New York University Press, New York.

Valentini, Paola

2011, *Sentire il suono: per una teoria del suono filmico oggi*, «La Valle dell'Eden», a. XII-XIII, nn. 25-26.

2015 *The Age of Sound: TV Series Sound and Narrative Complexity*, «Comunicazioni sociali», a. XLII, n. 2, maggio-agosto.

Vernallis, Carol

2004, *Experiencing Music Video*, Columbia University Press, New York.

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

Wyatt, Justin

1994, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin.