

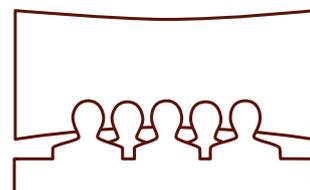
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

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



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

LA *COMPILATION SOUNDTRACK* NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA

ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio-giugno 2020
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)
Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma)
Dominic Holdaway (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Dalila Missero (Oxford Brookes University)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto, 6- 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

All articles in this issue were peer-reviewed



Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano

LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
LA COMPILATION SOUNDTRACK COME IPOTESI DI LAVORO
SULLA STORIA DELLA MUSICA NEL CINEMA ITALIANO
Maurizio Corbella
- 29 OVERTAKING “VIRTUOUS” MASCULINITIES:
MUSIC, GENDER AND SEXUALITY IN *IL SORPASSO* (1962)
Elena Boschi
- 47 IL CATALOGO MUSICALE POP E IL CINEMA DELLE EMOZIONI:
IL CASO *YUPPI DU* (1975)
Massimo Locatelli
- 73 «NOSTALGIA, ROMANTICISMO E CAFONATE TERIBBILI»:
LA MUSICA DA CINEPANETTONE
Jacopo Tomatis
- 95 «IO STO BENE, IO STO MALE, IO NON SO COSA FARE».
GENERAZIONE X, *ALTERNATIVE ROCK* E FILM DI FORMAZIONE
ANNI NOVANTA
Maria Teresa Soldani
- 115 LA COLONNA SONORA COME *MIXTAPE*:
RAP ITALIANO E CINEMA AGLI ALBORI DEGLI ANNI DUEMILA
Alessandro Bratus
- 137 UN *DJ SET* D’AUTORE.
PRATICHE COMPILATIVE NEL CINEMA DI PAOLO SORRENTINO
Paola Valentini
- 155 CANZONI D’ATTORE. MUSICA, PERFORMANCE E (NUOVI) MEDIA
NEL FILM *LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT* (2015)
Alessandro Cecchi
-
- 177 FUORI CAMPO
LA FUCILAZIONE DI DON GIUSEPPE MOROSINI:
CRONACA, STORIA, FINZIONE
Benedetta Pini

INTRODUZIONE

LA COMPILATION SOUNDTRACK COME IPOTESI DI LAVORO SULLA STORIA DELLA MUSICA NEL CINEMA ITALIANO

Maurizio Corbella (Università degli Studi di Milano)

Ci si domanderà come mai, per inquadrare un fenomeno che in Italia vanta una tradizione in buona parte autoctona, si debba scomodare un anglicismo. In sintonia con lo spirito programmatico che si addice a un numero di rivista, il termine *compilation soundtrack* è qui impiegato in chiave deliberatamente strumentale, perfino provocatoria, allo scopo di attirare l'attenzione su un aspetto scarsamente riconosciuto in Italia e anche per questo sguarnito di una terminologia. Il concetto pare non essere stato mai esplicitamente trattato nella letteratura nazionale sulla musica per film, dunque non sorprende che non esista un termine accertato per riferirvisi. Unica eccezione, l'edizione italiana del volumetto *Musica da film. Una breve introduzione* di Kathryn Kalinak – tra i pochi testi tradotti in quota *film music studies* – per rendere *compilation score* oscilla tra «colonna sonora-compilation» e «colonna sonora antologica»². La scelta di *compilation soundtrack* offre alcune scorciatoie di indubbia efficacia, anzitutto perché è intuitivamente comprensibile nella nostra lingua, poi perché è in grado di tenere in tensione due significati, entrambi indispensabili per comprendere appieno la portata euristica della nozione: (1) l'aspetto antologico, suggerito dal termine "compilation" entrato nell'uso anche in italiano a indicare il formato discografico; (2) l'aspetto procedurale, meglio reso dall'italia-

² Kalinak, 2010: 103-108 (84-88 dell'edizione originale), traduzione di Enrico Maria Ferrando. Il termine *compilation score* è in genere preferito da studiosi e addetti ai lavori di area anglofona. La diffusione di *compilation soundtrack* nel lessico accademico pare fenomeno più recente: all'infuori dell'uso coerente che ne ha fatto Julie Hubbert negli anni – fino al suo influente saggio del 2014 che ha portato altri autori ad adottarlo – ho reperito sporadiche occorrenze in anni anteriori. L'espressione sembra semmai collegata a una vulgata più generalista: dal 2000 esiste per esempio un Grammy Award for Best Compilation Soundtrack for Visual Media. Tra *compilation score* e *compilation soundtrack* si può dire vi sia una sostanziale sinonimia, fatto salvo che *score* meglio si presta a ricomprendere l'epoca del cinema muto, laddove *soundtrack*, che per definizione non poteva esistere prima dell'avvento della sincronizzazione sonora, meglio cattura il senso di indipendenza della musica oltre lo schermo. La preferenza accordata in questo numero a *compilation soundtrack* è dovuta, oltre che alla maggiore comprensibilità in italiano, anche al fatto che *score* è soggetto a oscillazioni semantiche sul crinale tra *film studies* e *music studies*, per una disamina storico-critica delle quali rimando a Rosar, 2002.

no “compilazione/compilativo”, che implica un intervento sulla materia sonora in qualche modo distinto dall’atto del comporre tradizionalmente inteso. Non a caso l’espressione “compilazione musicale” è sì usata in italiano ma per indicare una pratica specifica dell’epoca del muto, quella in cui il musicista accompagnava la pellicola dal vivo assemblando musiche note, musica situazionale tratta da raccolte organizzate per tipologie stilistico-drammatiche (negli USA chiamata *photoplay music*) e brani di raccordo originali. Come già accaduto nel contesto anglofono, una traslazione del concetto di compilazione nell’era del sonoro si rende necessaria non solo per dar conto di pratiche della produzione musicale per lo schermo diffuse fino ai giorni nostri, come il ricorso a repertori per sonorizzazioni (*library music*)³ radicato soprattutto nelle produzioni cinematografiche a basso costo, nei trailer, nella televisione, nella radiofonia, nella pubblicità e nei contesti videoludici; ma anche per riflettere sulla matrice compilativa di molta musica per film originale e sugli aspetti di continuità tra la prassi compilativa storica e la *compilation soundtrack* contemporanea. Infine, il termine vanta una consistente letteratura scientifica, che lo rende adatto alla varietà di approcci riscontrabili negli articoli di questo numero.

I. TRA ANTOLOGIA E ASSEMBLAGGIO:

LA COMPILATION SOUNDTRACK COME MONTAGGIO

Nell’uso corrente, *compilation soundtrack* è riferito a una colonna sonora che consta di una selezione di brani dotati di uno statuto indipendente dal film e di solito a esso preesistenti. Non sono peraltro rari gli esempi in cui la selezione contempli brani composti *ad hoc*. Ciò che distingue la *compilation soundtrack* dall’*original soundtrack* (o *original score*) non è tanto (o solo) la presenza di autori diversi (esistono colonne sonore originali firmate da più compositori, così come *compilation soundtrack* con brani originali di un unico artista), quanto semmai il grado di autonomia e predeterminazione stilistico-formale posseduto dai singoli brani nel momento in cui essi entrano a far parte della colonna sonora. Ad esempio, le canzoni presenti in *Flashdance (Id., 1983)* di Adrian Lyne sono tipicamente citate a emblema della fortuna della *compilation soundtrack* negli anni Ottanta a Hollywood⁴, pur essendo in larga parte composte per il lancio del film: esse tuttavia non esibiscono uno stretto legame drammaturgico con la pellicola, che anzi serve parzialmente la funzione di *showcase* promozionale per una *tracklist* di nuova concezione. Per contro, partiture costituite da musica riadattata da precedenti impieghi – dunque tecnicamente preesistente –, come buona parte dei temi che compongono le musiche di Ennio Morricone in *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone⁵, sono percepite e promosse alla stregua di *original soundtrack*: ciò è giustificato dal fatto che il compositore è intervenuto *riscrivendo* le pagine preesistenti per adattarle alle esigenze del film. Ancora diverso, e si colloca in posizione per certi versi intermedia, è un quasi-*concept album* come quello composto da Adriano Celentano per

³ Termini sinonimi sono *production music*, *stock music*, o (con connotazioni più negative) *canned music*. A oggi la trattazione più dettagliata sulla fortuna della *library music* in Italia negli anni Settanta si trova in Mattioli, 2016: 496-520.

⁴ Cfr. tra gli altri Hubbert, 2014.

⁵ Miceli, 1994: 107-121 e De Rosa; Morricone, 2016: 40-47.

il suo film *Yuppi Du* (1975), discusso in questo numero da Massimo Locatelli: in questo caso la preferenza per la qualifica *compilation* o *original* può essere motivata a seconda dei casi.

Vi è poi un ulteriore aspetto sulla base del quale tematizzare la distinzione concettuale tra la pratica compilativa fondata su tracce registrate – come nella *compilation soundtrack* di epoca sonora – e quella fondata su musica (ri)scritta, tipica dell'epoca del muto o dell'assemblaggio e adattamento nel periodo del sonoro: come ha ben spiegato Robb Wright, l'impiego cinematografico di tracce pre-registrate limita le possibilità di intervento sulle stesse, influisce sulle prassi produttive della colonna audio e può avere ricadute sul modo di organizzare il flusso visivo intorno alla musica⁶, favorendo il ribaltamento delle gerarchie tra regime visivo e regime sonoro teorizzato in corrispondenza dei cosiddetti *musical moments*⁷. Tale limite apparente può tramutarsi in risorsa estetica: il *repackaging* di tracce già esistite in altri contesti, specialmente cinematografici, può instaurare forme di relazione che investono dimensioni più ampie rispetto all'intertestualità⁸. L'impiego di tracce pre-registrate non significa naturalmente estromettere l'intervento creativo, che è anzi parte della prassi della *compilation soundtrack* a vari livelli: la ricomposizione formale mediante taglio, ricucitura e permutazione di sezioni è frequente per le canzoni così come per brani di musica classica di durata estesa; il missaggio multitraccia e la distribuzione spaziale permettono di includere più musiche simultaneamente, sovrapponendole agli altri sonori (effetti sonori, voci, dialoghi); esistono infine generi specifici, come l'*hip hop* e la musica *dance* elettronica⁹, ma anche certa musica elettroacustica di area sperimentale¹⁰, che si reggono su forme di manipolazione processuale, in sede di performance, di flussi audio pre-registrati e che per questo si prestano a impieghi filmici particolarmente densi, come testimonia l'articolo di Alessandro Bratus in questo numero. Infine l'impiego di cover, oltre a essere talora dettato da valutazioni pragmatiche legate al copyright¹¹, conduce di frequente a tematizzare l'atto di appropriazione di un artefatto musicale da parte del cinema, come accade ad esempio con la cover della sigla del cartone animato *Jeeg Robot d'acciaio* che si ascolta nei titoli di coda della pellicola analizzata da Alessandro Cecchi in questo fascicolo. La compilazione intesa come procedura di (ri)scrittura musicale permette, d'altro canto, di organizzare il lavoro a partire dall'iterazione e combinazione di unità musicali più piccole, secondo principi di modularità documentati nella produzione

⁶ Wright, 2003.

⁷ Ossia quei momenti all'interno di un film in cui la musica prende il sopravvento sulla narrazione costringendo le altre componenti a organizzarsi in funzione di essa. Herzog, 2009; Conrich; Tincknell, 2006.

⁸ Su tale aspetto riflette Giorgio Biancorosso (2016) a proposito della cinematografia di Wong Kar-wai.

⁹ Sulle forme di manipolazione cinematografica di *popular music* elettronica, cfr. Corbella, 2014.

¹⁰ Esempi di film italiani in cui il riuso di musica elettroacustica include manipolazioni di materiale nato per altri scopi sono *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni, *Il seme dell'uomo* (1969) di Marco Ferreri e *Fellini Satyricon* (1969) di Federico Fellini. Sui primi due film si veda Corbella, 2011; sul terzo si veda Sala, 2018.

¹¹ Jonathan Godsall (2018: 18-27) entra nel dettaglio della questione con riferimento alla situazione anglosassone.

di musica per il cinema popolare italiano¹² – si pensi ai cosiddetti “multipla” messi a punto da Morricone a partire dai tardi anni Sessanta, ossia un sistema di moduli pre-composti chiamati estemporaneamente dal compositore in sala d’incisione con l’intento di adattarsi alle necessità delle sequenze musicate¹³. Ferme restando le distinzioni interne alle pratiche qui descritte, l’aspetto più rilevante è che la colonna sonora compilativa – sia intesa come selezione di tracce pre-registrate, sia come assemblaggio di brani pre-composti, includendo i casi intermedi – implica sempre una qualche forma di derivazione, qualificandosi alla stregua di una composizione “di secondo grado”; una forma di “montaggio” *ex post* che la rende in qualche modo analoga e particolarmente consona al *modus operandi* del cinema. In realtà nell’organizzazione di ogni tipo di materiale musicale in una pellicola si instaura inevitabilmente una relazione simile a quella tra girato e montato. In tal senso la dimensione compilativa può richiamare le operazioni di *found footage*.

La letteratura che si occupa di musica preesistente nel cinema si è spesso concentrata sul reimpiego cinematografico di musica in termini di poetiche autoriali, catene intertestuali, risvolti culturali e generazionali, questioni semiologiche e fenomeni neuro-percettivi¹⁴. Rispetto a queste utilissime prospettive, tematizzare la *compilation soundtrack*, anziché la preesistenza della musica, consente di ricomprendere tali dimensioni in una cornice metodologica più ampia, portando in emersione le condizioni storiche, economiche, produttive e culturali della prassi cinematografica e musicale, in stretta correlazione con gli altri comparti dell’industria culturale. La *compilation soundtrack* impone allo studioso di misurarsi con una varietà di configurazioni e di stili fondata su combinazioni di competenze, approcci, retroterra culturali che convivono, confliggono e interagiscono entro un medesimo progetto drammaturgico o contesto storico, generando effetti di senso più o meno stabili e capaci talora di imporsi e vivere un’esistenza oltre lo schermo. La *compilation soundtrack* rappresenta una chiave d’accesso per interrogare dinamiche industriali e/o artigianali, produttive, editoriali, discorsive e fruibili radicate nel contesto geo-culturale di riferimento, all’incrocio tra cinema, discografia, “nuovi” e “vecchi” media, pratiche musicali e culture dell’ascolto.

In sintesi, lo studio della *compilation soundtrack* permette di fare emergere i sostrati ideologici che informano l’impiego di musica al cinema da una prospettiva almeno triplice. La prima focalizzata sul momento creativo – quella che con i paradigmi della teoria letteraria si sarebbe detta l’intenzione d’autore, ma che nel nostro caso occorrerà interpretare come il luogo della negoziazione tra diverse istanze creative (rappresentate dal produttore, dal regista, dal compositore, dal selezionatore/supervisore musicale, dalla catena di maestranze tecniche, e via dicendo), tra loro non necessariamente armonizzate, che sottostanno alla catena di produzione della musica in un film. La seconda improntata agli elementi “testuali” e “intertestuali” di cui la *compilation*

¹² Cfr. Bratus, 2015 e 2019.

¹³ Su tale procedimento compositivo, cfr. De Rosa; Morricone, 2016: 239-242.

¹⁴ Limitandoci a qualche riferimento, cfr. Knight; Robertson Wojcik, 2001; Powrie; Stilwell, 2006; Godsall, 2018. Ricca è la letteratura italiana dedicata alle musiche preesistenti nel cinema d’autore non solo italiano, con approccio prevalentemente monografico: cfr. tra gli altri Barone, 2020; Bassetti, 2002; Buzzi, 2011; Calabretto, 1999, 2001, 2012; Cecchi, 2019.

soundtrack si fa veicolo nell'impianto narrativo del film, ma anche, in senso rovesciato, alle modalità di organizzazione del regime audiovisivo "intorno" alla musica. A tal proposito, Claudio Bioni ha recentemente notato che «non ha particolare senso limitarsi a osservare cosa fa la canzone per il cinema (sul modello degli studi della musica per il film) e trascurare cosa fa il cinema per la canzone»¹⁵ e ha proposto quindi un approccio improntato alle «peculiarità dell'indirizzo che la canzone pop esercita in proprio verso chi guarda/ascolta»¹⁶. Se il modello teorico di Bioni è tagliato sulle specificità del cinema musicale italiano degli anni Sessanta, tale ribaltamento di prospettiva, che guarda al cinema come dispositivo di esperienza musicale e non (solo) alla musica come funzione della drammaturgia filmica, ha a mio parere validità e possibilità di applicazione più ampie, con ricadute di portata epistemologica. La terza prospettiva è improntata alle dinamiche di appropriazione e partecipazione rese possibili (nel senso tanto dell'*affordance* gibsoniana quanto dei codici di competenza di Gino Stefani)¹⁷ dalla musica presso fasce di pubblico eterogenee, esplorando le «affiliazioni»¹⁸ e le «connotazioni»¹⁹ subculturali, generazionali, di gender stimulate dall'inserimento di tipi di musica in pellicole narrative²⁰.

II. COMPILARE, COMPORRE: PARADIGMI CULTURALI

L'elemento derivativo è tra i principali responsabili della derubricazione della compilazione dai canoni critici della storiografia musicale tradizionale – influenzata vuoi dall'idealismo crociano vuoi dal paradigma modernista – e della sua successiva rivalutazione in clima postmoderno. Fin dall'etimo latino, la coppia compilazione/composizione ha espresso infatti una divergenza di attitudini e giudizi di valore sull'atto creativo: derivativa, di bottega, collocata nel dominio del riciclo e del citazionismo, quando non del plagio, la prima; ammantata di *gravitas*, espressione di una tensione virtuosa che procede dal caos a forme di ordine superiore, la seconda²¹. D'altra parte, tale dicotomia assume connotazioni cangianti a seconda del paradigma di riferimento: la problematizzazione dei binomi composizione/originalità e compilazione/riciclo può aiutarci a mettere in prospettiva i giudizi di legittimità culturale a essi attribuiti nella storia

¹⁵ Bioni, 2020: pos. 97.

¹⁶ Bioni, 2020: pos. 2346.

¹⁷ Gibson, 1979; Stefani, 1982. Per una teorizzazione dell'ecologia percettiva in campo musicologico, cfr. Clarke, 2005. La questione dei codici di competenza nel dominio della musica cinematografica preesistente è affrontata in Rodman, 2006.

¹⁸ Il riferimento è alle «affiliating identifications» teorizzate da Anahid Kassabian (2001).

¹⁹ Rodman, 2006.

²⁰ Come spiego dopo, non limito la considerazione alla sola *popular music*, se è vero che discorsi analoghi possono essere fatti indipendentemente dalla tipologia musicale.

²¹ *Componere* (da *cum-ponere*: porre insieme): «mettere insieme ordinatamente», «costituire, combinare, costruire» (Nocentini; Parenti, 2010); «mettere a riposo, comporre i resti di un defunto» (Conte; Pianezzola; Ranucci, 2010); da cui l'aura del «creare musica o poesia» in grado di produrre unità non riducibili alle parti. Per contro, *compilare* (da *cum-pilare*: accalcare, impilare, ammucciare) è connotato in negativo: «saccheggiare, derubare, spogliare» (Conte; Pianezzola; Ranucci, 2010), da cui, nella prassi letteraria, «attingere a diversi autori» (Nocentini; Parenti, 2010) o addirittura «plagiare» (Conte; Pianezzola; Ranucci, 2010).

della pratica musicale cinematografica, e a farne emergere le dinamiche di contrattazione discorsiva nei contesti di riferimento.

Nella società borghese del tardo diciannovesimo secolo, “composizione” e “compilazione” individuano un nodo nevralgico all’incrocio tra l’aspirazione a una trascendenza estetica e la professionalizzazione standardizzata (e monetizzata) dell’atto creativo. Come retaggio romantico, questa tensione si fa tanto più acuta quanto più la natura stessa della musica cinematografica – di per sé “applicata” a un medium visivo – vede il principio di autonomia estetica messo in scacco²². Nel discorso critico sulla musica per film, che si costituisce di pari passo con la storia del cinema a partire dagli anni Dieci del Novecento, la compilazione musicale è inizialmente intesa come un passaggio necessario e imperfetto verso forme più elevate di composizione: «The system of compiled film illustrations – scriverà Kurt London nel 1936 – remained, even in its greatest perfection, only a makeshift. Original composition *had to be* the artistic goal [...]»²³. Il termine «makeshift» (soluzione estemporanea, ripiego) fa il pari con «hacked down»²⁴ (fatto a pezzi, spezzettato) e «second-hand dealer»²⁵ (il robivecchi), impiegati da personalità agli antipodi quali Max Winkler – l’autoproclamatosi inventore del *cue sheet* – e Theodor W. Adorno e Hanns Eisler – antesignani della moderna teoria della musica per film. Pur nelle loro profonde differenze, queste figure sono unite nella scarsa considerazione della compilazione quale surrogato della composizione musicale.

A ogni modo, proprio la direttrice teleologica individuata tra compilazione dell’*early cinema* e composizione del cinema muto di epoca tarda («composition *had to be* the artistic goal») ammette e anzi iscrive una matrice compilativa anche nelle forme più “emancipate” di musica per film. È interessante notare come molti tra i primi commentatori individuassero la peculiarità dello «stile cinema» nel suo «carattere collettivo»²⁶, ossia nella sua capacità di assorbire e plasmare l’eterogeneità delle sue fonti in un flusso multiforme e cangiante. È proprio questo “spettro” della compilazione che ha portato gli studiosi successivi a operare una demarcazione entro la produzione musicale cinematografica tra una più dozzinale, rimasta “prigioniera” di questo atteggiamento “servile”, e una più progressiva, ispirata alla ricerca estetica delle pratiche musicali contemporanee. Scriveva per esempio Sergio Miceli:

²² Sul principio di autonomia e la sua contestualizzazione nella storia del pensiero estetico-musicale, cfr. Cecchi, 2015.

²³ London, 1936: 62 (enfasi mia).

²⁴ «Great symphonies and operas were hacked down to emerge as a “Sinister Misterioso” by Beethoven, or “Weird Moderato” by Tchaikovsky». Winkler, 1951: 10.

²⁵ «The person who around 1910 first conceived the repulsive idea of using the Bridal March from *Lohengrin* as an accompaniment is no more of a historical figure than any other second-hand dealer». Adorno; Eisler, 1947: 49.

²⁶ «There arose a new style, which absorbed all the earlier individuality of the single pieces in favour of a new collective character. This went so far that even the rhythm, tempo, key, form, instrumentation, and actually the melody of a piece of music had to be remodelled». London, 1936: 53-54.

Lo “stile cinema”, che nasceva dalla necessità di un linguaggio dotato di codici “decisi”, facilmente individuabili da parte dello spettatore – ricorrendo al già noto ed evitando accuratamente innovazioni disturbanti – influenzerà la maggior parte della musica composta espressamente per film, portando il cinema commerciale a usare anche in seguito *un linguaggio arretrato rispetto alle forme contemporanee*.²⁷

Questa affermazione sottende che l’attenzione dello storico verso la musica per film si fondi su un metro di giudizio tarato su un’idea teorica di cosa *debba essere* la musica per film nella sua espressione più nobile, e nel far ciò lasci inevitabilmente ai margini le tipologie filmiche e musicali che non incontrano tali premesse. Ciò ha avuto ricadute importanti sullo stato dell’arte degli studi sulla musica nel cinema italiano, come si vedrà a breve.

Così come l’enfasi sull’aura compositiva può essere letta quale manifestazione discorsiva della modernità borghese figlia della rivoluzione industriale e delle sue propaggini moderniste nel ventesimo secolo, la pratica della *compilation soundtrack* torna in auge all’alba del paradigma postmoderno, a partire dagli anni Sessanta, seguita da una sua riqualifica sul piano del dibattito critico, a partire dagli anni Novanta – in pieno *cultural turn* delle discipline umanistiche. A questo punto le nozioni di centone, patchwork, pastiche, bricolage e – per usare espressioni a noi contemporanee – *sampling*, *mixtape* e *playlist*, diventano centrali nel forgiare tanto i processi creativi quanto le riflessioni critico-interpretative. È moneta sempre più corrente nella letteratura angloamericana riconoscere che il primato culturale attribuito al *composed score* e il declassamento del *compiled score* a «second practice»²⁸ siano l’esito di condizionamenti ideologici e socioeconomici che non riflettono e anzi per certi versi mistificano la fenomenologia e le proporzioni relative delle due pratiche nella storia del cinema²⁹. A tal proposito, Julie Hubbert ha sottolineato come «the history of the compilation soundtrack begins with the history of the cinema itself»³⁰ e si è mantenuta, fino al giorno d’oggi, «among the first and [...] one of the most popular methods of film accompaniment»³¹.

In tale processo di gerarchizzazione ha giocato un ruolo primario l’equazione più volte riproposta tra il *composed score* e la musica orchestrale di ascendenza euro-colta, e tra il *compiled score* e la *popular music*, che va a riprodurre su scala ridotta una demarcazione culturale che pervade l’intera storia della musica occidentale nel ventesimo secolo. Nell’introduzione al seminale volume *Soundtrack Available* (2001) Arthur Knight e Pamela Robertson Wojcik potevano affermare che «until recently, film music criticism has largely ignored popular music in favor of analyzing the classical nondiegetic film score. Film music histories [...] have

²⁷ Miceli, 2010: 93 (enfasi mia).

²⁸ Rodman, 2006: 120; ripreso in Hubbert, 2014: 291.

²⁹ Per un’ampia trattazione del problema dell’originalità nella *film music* e dei risvolti discorsivi e pratici nelle attestazioni di prestigio (o infamia), cfr. Mera, 2017, che offre anche una ricostruzione sinottica della fenomenologia del termine *original* accostato alla musica nella storia degli Academy Awards.

³⁰ Hubbert, 2014: 291.

³¹ Hubbert, 2014: 291.

tended to treat film music history as a series of great works by great composers»³². Anche l'approccio di studiosi provenienti dai *film studies*, come Claudia Gorbman, Caryl Flinn o la stessa Kalinak, era a dire dei due autori portatore di un «auteurist bias»³³ che impediva di rendere pienamente conto del peso esercitato dalla *popular music* nel cinema – peso invece riabilitato da Jeff Smith, uno dei primi autori capaci di introdurre una chiave di lettura *popular* anche nei confronti di musica non automaticamente inclusa in tale categoria, per esempio quella di Morricone per il western all'italiana³⁴. Grazie allo spostamento di attenzione sulla *popular music* e al mutato clima ideologico, il *compiled score* ha potuto quindi apparire alla stregua di una forma di opposizione culturale ai paradigmi “egemonici” dello *scoring* sinfonico della Hollywood classica, favorendo dinamiche di identificazione in pubblici tradizionalmente sottorappresentati³⁵. Salvo che anche all'interno dell'orizzonte compilativo si assiste al riproporsi di analoghe dinamiche di legittimazione culturale basate su indici di originalità, fama e autorevolezza³⁶, al punto che si può arrivare a caratterizzare una stagione di «new auteurism»³⁷ del cinema internazionale proprio sulla base dell'investimento musicale da parte di una generazione di cineasti formati nell'era di MTV.

A mio modo di vedere, enfatizzare l'impiego filmico di *popular music* può portare, come per l'atteggiamento opposto, a perdere di vista il quadro d'insieme, quasi ad ammettere che possano darsi storie del cinema distinte a seconda della musica presa in oggetto, ciascuna dotata di propri canoni di riferimento. Al contrario, considerare il cinema come un'espressione della *popular culture* consente di studiare come esso attinge, con strategie e modalità organizzative variabili (compilative, compositive, ibride), a svariati tipi e registri musicali piegandoli alle proprie esigenze e allo stesso tempo venendo da essi plasmato. Sono tali strategie e modalità a costituire l'oggetto primario della storia della musica nel cinema, accanto agli artefatti in cui esse si cristallizzano e possono essere rintracciate. Il cambio di rotta qui implicato passa attraverso l'adozione di un punto di vista archeologico rispetto a quello teleologico sopra descritto.

III. STATO DELL'ARTE: LA VIA ITALIANA ALLA *COMPILATION SOUNDTRACK*

L'aspetto che fa dell'Italia un caso a parte rispetto a quanto sin qui illustrato è che l'arroccamento di buona parte della musicologia italiana su posizioni di rifiuto del *cultural turn* e dei *popular music studies* negli anni Novanta ha condotto a una sostanziale diluizione sul lungo periodo dell'impatto di questi paradigmi³⁸. Fino a tempi recenti, gli approcci musicologici al cinema italiano hanno lungamente risentito di tale idio-

³² Knight; Robertson Wojcik, 2001: pos. 206.

³³ Knight; Robertson Wojcik, 2001: pos. 218.

³⁴ Smith, 1998: 131-153.

³⁵ Kassabian, 2001.

³⁶ Rodman, 2006.

³⁷ Ashby, 2013.

³⁸ Cfr. Lanfossi, 2019.

sincrasia e hanno proceduto su un binario parallelo rispetto alle gradualità e caute (ma pur sempre più permeabili nei confronti degli studi culturali) aperture d'interesse degli studiosi di cinema e media verso gli aspetti musicali e sonori. A questi ultimi si devono le prime indagini sul ruolo della canzone e della *popular music* nel cinema italiano, clamorosamente tenute ai margini dai primi³⁹. Da meno di dieci anni a questa parte viviamo in un clima almeno parzialmente mutato, grazie alla convergenza di studiosi provenienti da ambiti disciplinari differenti e a una significativa crescita di ricerche interessate alle varie sfaccettature – produttive, fruibili, economiche, mediologiche, tecnologiche, semiologiche, socioculturali – della musica nel cinema italiano.

Il rinnovato interesse per la compilazione come pratica principe del cinema muto ha portato a correggere deformazioni prospettive che precedenti impostazioni improntate al primato dell'originalità, e quindi della composizione sulla compilazione, avevano sedimentato. Da una parte, commenta Marco Targa, «i tradizionali canoni critici hanno relegato [la compilazione musicale] a un livello costituzionalmente inferiore rispetto alla creazione di commenti musicali *ex novo*»⁴⁰, rinforzando anche il «mito» secondo cui compilazione fosse sinonimo di cattiva qualità esecutiva e inventiva⁴¹. Dall'altra, il peso di una certa ideologia autoriale ha finito per forzare la narrazione di accadimenti storici anche in assenza di prove documentarie. Esempio su tutti è il caso della *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti per *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone: per anni si è sostenuta la tesi che essa fosse stata scritta per accompagnare la sequenza del Moloch, nonostante le sue esecuzioni in epoca moderna avessero evidenziato palesi problemi di sincronizzazione⁴². Tale convincimento ha finito per rinforzare il (o se si preferisce, è stato rinforzato dal) luogo comune storiografico che il primo kolossal d'autore italiano, scritto dal vate D'Annunzio, dovesse conoscere proprio nel suo climax narrativo (per l'appunto la sequenza del Moloch) il suo picco musicale in termini di autorevolezza, prestigio e complessità della scrittura. Di recente Emilio Sala ha ribaltato tale assunto storiografico proprio sull'asse di una rivalutazione del ruolo della compilazione musicale: dopo avere documentato la sostanziale estraneità della sinfonia pizzettiana al progetto drammaturgico definitivo del film⁴³, e avere messo in luce l'efficacia drammatica della partitura compilata da Manlio Mazza, Sala ha affermato la necessità di ripensare l'analisi filologica e drammaturgica delle

³⁹ Per Miceli, che pure dedica una sezione del suo manuale alle funzioni cinematografiche della canzone (2009: 675-680), «[u]na "storia della canzone" nel cinema non avrebbe [...] alcun senso storiografico da un'ottica musicologica, considerando anche che già una storia della musica per film è un'impresa a suo modo pionieristica». Miceli, 2009: 25.

Tra i rari contributi teorici italiani sul ruolo della canzone nel cinema anteriori agli anni Duemila, si segnala un seminario su cinema e canzone tenutosi nella rassegna "Trento Cinema" del dicembre 1990, di cui dà conto Franco Fabbri; la sua relazione *Canzone versus cinema* è disponibile al link www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Canzone_vs_cinema.pdf (ultima consultazione 24 luglio 2020).

⁴⁰ Targa, 2009: 679.

⁴¹ Targa, 2009: 681.

⁴² Per una ricostruzione delle vicende legate al restauro della pellicola, cfr. Sala, 2014 e 2017.

⁴³ Per Sala (2014: 95) la composizione di Pizzetti era semmai indirizzata a una fruizione contestuale ma separata dalla proiezione, come prologo a essa o intermezzo tra un atto e l'altro.

pratiche compilative quale occasione per penetrare criticamente l'orizzonte multisensoriale e multimediale del cinema italiano delle origini. Come già accaduto nel dibattito in seno all'accademia anglofona, evidenziare una continuità tra la prassi compilativa dell'epoca del muto e la *compilation soundtrack* permette di adottare una nuova ottica nell'inquadramento storico della musica cinematografica nel suo complesso. Nella manualistica dedicata alla musica per film in Italia, la nozione stessa di "musica per film" viene fatta coincidere per la quasi totalità con la composizione di partiture originali di natura sinfonico-cameristica, trattando come caso "incidentale" la composizione di *popular music*⁴⁴. L'evidenza sembrerebbe tuttavia consigliare, se non un ribaltamento, perlomeno un bilanciamento e soprattutto una maggiore compenetrazione tra le due polarità. Invece di liquidare la produzione musicale cinematografica di epoca fascista perché «non presenta caratteri rilevanti»⁴⁵ e sorvolare sbrigativamente su un autore di canzoni come Cesare Andrea Bixio, perché «estraneo a problemi di specificità cinematografica»⁴⁶ (nonostante abbia lavorato a una sessantina di pellicole!), bisognerebbe riflettere su come la dimensione compilativa abbia caratterizzato la transizione del cinema italiano al sonoro a tale profondità da ritardare a lungo l'affermazione di una pratica compositiva legittimata. Mentre negli anni Trenta e Quaranta la produzione della Hollywood "classica" favorisce il primato dell'*original score* sinfonico, relegando la prassi compilativa e l'impiego di canzoni al cinema musicale o alle produzioni di seconda fascia e inibendo la rifioritura di queste ultime fino alla crisi dello Studio System nella seconda metà degli anni Cinquanta⁴⁷, in Italia viceversa stenta ad affermarsi, almeno fino al secondo dopoguerra, un fronte di compositori «specialisti»⁴⁸ in grado di contrapporre un paradigma "forte" di musica per film alternativo al primato della canzone. Gli sforzi condotti fin dagli anni Trenta da case di produzione come la Cines diretta da Emilio Cecchi o la Lux Film diretta dal musicologo Guido M. Gatti per introdurre modelli compositivi di matrice accademica confermano l'esistenza di una dialettica, certo capace di produrre scosse significative, ma la cui portata non può essere pienamente compresa senza tenere in debito conto il peso specifico – o se si vuole l'inerzia – della "musica leggera" nel cinema. La sovrapponibilità delle raccolte di compilazioni cinematografiche italiane con il florido corpus di collane di musica da orchestra, e il fatto che le orchestre riproponevano nella sala cinematografica repertori e sonorità che si potevano ascoltare in numerose altre circostanze di socialità⁴⁹, segnalano una trasversalità di pratiche di produzione e ascolto musicale che, nel posizionare lo spettacolo filmico al centro di un paesaggio sonoro in fermento, aiuta a interpretare la sensibilità musicale tanto del pubblico

⁴⁴ Cfr. Simeon, 1995; Miceli, 2009; Calabretto, 2010.

⁴⁵ Simeon, 1995: 217.

⁴⁶ Miceli, 2009: 307-308.

⁴⁷ Su tale periodizzazione vi sono in realtà posizioni diversificate di cui non si può dar conto nel dettaglio in questa sede: cfr. Hubbert, 2014; Knight; Robertson Wojcik, 2001; Spring, 2013; Smith, 2014; Wierzbicki, 2009: 189-208.

⁴⁸ Sullo specialismo cinematografico, cfr. Miceli, 2009: 348-360; Cecchi; Corbella, 2015.

⁴⁹ Targa, 2009; 2014.

quanto degli autori e produttori di musica per film. Questi ultimi, fin dalle prime battute del cinema sonoro, mettono a punto modelli imprenditoriali e cross-promozionali di «sinergia mediale»⁵⁰ che segnano il cinema italiano ben oltre il crollo del regime fascista⁵¹. In tale sistema sinergico le canzoni funzionano

come dispositivi a forte connotazione intermediale (fissate su carta, eseguite dal vivo, amplificate da microfoni, veicolate via radio, incise su dischi), [e] il cinema finalmente sonoro le iscrive al proprio interno, recependone e a sua volta dilatandone le modalità di presentazione, le funzioni, le dinamiche di consumo e di diffusione.⁵²

In sintesi, «[l]a via italiana al sonoro non passa né per il mito hollywoodiano dell'intellegibilità della parola né per l'auspicata fedeltà di impronta francese»⁵³, e la canzone «non si offre come mero cameo e motivo di celebrazione della neonata tecnologia acustica e della sua perfezione, ma entra in forte dialettica con il visivo contribuendo a una particolare costruzione audiovisiva»⁵⁴.

La nozione di *compilation soundtrack* è già applicabile alle strategie produttive della Cines Pittaluga. L'incidenza culturale di un film come *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932) di Mario Camerini si deve anche al modo in cui la canzone *Parlami d'amore Mariù* è sbalzata all'interno di una compilation di canzoni, contribuendo a plasmare la *star persona* di Vittorio De Sica⁵⁵. Tali strategie cross-mediali permangono – potenziate – nel dopoguerra grazie alla circolazione extra-filmica di spartiti musicali che ri-mediano la musica cinematografica non solo italiana in un articolato processo di *domestication*⁵⁶. Quella «pervasività»⁵⁷ della canzone identificata da Richard Dyer quale cifra caratteristica del cinema italiano dagli esordi del sonoro al boom economico risiede anche nella stretta relazione con altre forme di spettacolo popolare, dall'opera alla sceneggiata napoletana passando per la rivista e le rassegne canore⁵⁸. Ragioni di spazio impongono di sorvolare sulla gran varietà di generi (film-rivista, film-opera, commedia musicale, film-canzone, biografie musicali, e via dicendo) che affollano il vivace sottobosco del cinema musicale italiano anteriore al musicarello e all'avvento, con esso, di una cultura pop più debitrice del modello statunitense⁵⁹. Ma è nel cinema popolare non prettamente “musicale” – si pensi a pellicole come *Natale al campo 119* (1947) di Pietro Francisci, o ai melodrammi di

⁵⁰ Valentini, 2019: 20.

⁵¹ Franco Fabbri (2015) ha parlato di «Trentennio» a proposito della sostanziale continuità di processi e logiche produttive che accompagna il sistema della “musica leggera” italiana dagli anni Venti fino alle soglie del miracolo economico, nonostante la guerra e il crollo del regime.

⁵² Mosconi, 2017: 62.

⁵³ Valentini, 2019: 23.

⁵⁴ Valentini, 2019: 20.

⁵⁵ Mosconi, 2017.

⁵⁶ Cosci, 2019.

⁵⁷ Dyer, 2013.

⁵⁸ Si veda anche Valentini, 2002.

⁵⁹ Sul ruolo della *compilation soundtrack* nel musicarello, cfr. Bratus, 2015. Recentissima ed esaustiva è la trattazione del cinema musicale italiano degli anni Sessanta a opera di Bisoni (2020: in particolare i capitoli 3 e 4). Per una panoramica sul cinema musicale in Italia, cfr. Arcagni, 2006.

Raffaello Matarazzo prodotti dalla Titanus nei primi anni Cinquanta⁶⁰ – che si rintracciano compilation canore che rifuggono sia categorizzazioni di natura meramente promozionale sia considerazioni di carattere narratologico e contribuiscono a un processo di autoriflessività su base musicale del pubblico italiano che con l'esplosione del Festival di Sanremo nel 1951 assumerà dimensioni eclatanti⁶¹.

Ciò influisce anche sulla produzione di compositori che, accordandosi con una routine compilativa ereditata dalla prassi cinematografica precedente, si avvicinano per la prima volta al medium cinematografico: il debutto di Nino Rota in *Treno popolare* (1933) di Matarazzo, studiato da Antonio Ferrara⁶², rivela i prodromi delle nozioni diastiche stilistiche e integrazione della canzone che permeeranno la produzione più tarda del compositore⁶³, fino alle sofisticate (e spregiudicate) "acrobazie"⁶⁴ sul crinale tra compilazione e composizione in film come *La dolce vita* (1960) e *Fellini Satyricon* (1969) di Federico Fellini, *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, e *The Godfather (Il padrino)* (1972) di Francis Ford Coppola. Del resto, il cinema d'autore aveva adottato simili traiettorie compilative in misura più o meno radicale fin dal neorealismo⁶⁵: si pensi ai ballabili jazz e ai canti di mondine in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, che convivono con la partitura originale di Goffredo Petrassi in una tensione drammatica che va al di là di una funzione puramente mimetica⁶⁶; al Visconti di *Senso* (1954), in cui Rota si cala nei panni del compilatore *stricto sensu*, «manomettendo»⁶⁷ la Sinfonia n. 7 di Anton Bruckner; o ancora agli inserti operistici in questo film e nel successivo *Le notti bianche* (1957), per il quale va ricordata la lunga sequenza di ballabili ambientata nel dancing⁶⁸. Cambiando coordinate, viene in mente la fitta *playlist* cosmopolita che si ascolta ne *I magliari* (1959) di Francesco Rosi, la cui sequenza d'apertura si avvicina, per il trattamento del paesaggio sonoro firmato da Piero Piccioni, a orizzonti che saranno propri del *sound design* di pellicole come *American Graffiti (Id.)* (1973) di George Lucas; per arrivare naturalmente alla produzione di Pier Paolo Pasolini, improntata prima all'uso di musica preesistente adattata da compositori (dirottati nel ruolo di compilatori), quindi, con il sodalizio con Morricone, a combinazioni di musica preesistente e partiture originali; e infine all'Antonioni di *Blow-Up* (1966) e *Zabriskie Point* (1970) e al suo iper-controllato impiego di *popular music* angloamericana.

Questa rassegna cursoria su mezzo secolo di cinema italiano può chiudersi con un esempio a suo modo eccezionale della "via italiana alla *compilation soundtrack*". *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli tematizza

⁶⁰ Cfr. Di Chiara, 2013. Sul ruolo della canzone nel melodramma cinematografico italiano, cfr. Bayman, 2014: 164-167.

⁶¹ Tomatis, 2019: 48-64.

⁶² Ferrara, 2014.

⁶³ Dyer, 2010.

⁶⁴ Mi riferisco alle accuse di plagio e autoplagio con cui il compositore ha dovuto districarsi in riferimento a *La dolce vita* e *The Godfather*.

⁶⁵ Dyer, 2006; Pitassio, 2011.

⁶⁶ Corbella, 2020.

⁶⁷ Espressione di Rota riportata in Miceli, 2010: 476.

⁶⁸ Su tale sequenza cfr. Buzzi, 2013: 21-25.

in senso esistenziale le pratiche d'ascolto e di consumo musicale della giovanissima protagonista Adriana (Stefania Sandrelli)⁶⁹. In questo film laconico la *compilation soundtrack* assume un rilievo interpretativo e strutturale inusitato, in un impianto narrativo che procede a strappi non consequenziali, per mezzo di continui salti temporali interpolati da *musical moments*. La similitudine dell'album fotografico evocata dagli sceneggiatori per descrivere il soggetto del film assume rilievo proprio per l'analogia di *formato* con la *compilation soundtrack* che si disvela mettendo in relazione l'organizzazione visiva con quella sonora:

Come quando si sfoglia un album di fotografie, dove forse mancano quelle più importanti: come appunto succede in tutti gli album, dove magari ci sono dieci istantanee di una vecchia gita in campagna e neppure una, neppure formato tessera, del giorno in cui si è persa la fede nella vita.⁷⁰

Nel lirismo di quest'immagine torna, per certi versi, il richiamo al montaggio fatto in apertura di questa introduzione. La compilation non è qui l'esito finale di una selezione di brani, bensì il presupposto formale per indagare l'esistenza di una giovane donna catapultata in un mondo ostile, opportunistica e sessista. È per certi versi l'unica chiave d'accesso disponibile all'altrimenti inattuabile psicologia della protagonista, distante, per genere, anagrafe e gusti musicali, dal regista; questi incentra la cifra espressiva del film sul flusso musicale e sul gioco delle inquadrature e dei primi piani, in un approccio quasi da documentario osservazionale. Grazie a tale approccio riesce a mantenersi al di qua di retoriche paternalistiche. L'oggetto-giradischi, un multidisco compatto caricato da una pila di 45 giri che Adriana attiva con un collaudato colpetto di piede – gesto abitudinario che ha tutte le fattezze del tic generazionale (non distante dallo scorrere il pollice sullo schermo di uno smartphone) – rende visibile, performativo e narrativamente pregnante il susseguirsi semi-casuale della *playlist* cinematografica, «permette[ndo] di notare come non solo i brani musicali vengano usati di per sé stessi, ma come assumano significato nel susseguirsi l'un l'altro»⁷¹.

IV. QUESTO NUMERO: “COMPILARE” UNA PERIODIZZAZIONE

Ponendosi nel solco tracciato dagli studi passati in rassegna, i sette contributi qui raccolti gravitano intorno a un'ipotesi di lavoro che mette l'aspetto antologico-compilativo in prima posizione rispetto a quello compositivo, allo scopo di rileggere (e talora leggere per la prima volta) alcune tendenze storico-culturali del cinema italiano. L'arco temporale disegnato dagli articoli si apre dove si chiude la mia panoramica, negli anni Sessanta, per arrivare al presente. In ciò, esso coincide con la periodizzazione tipicamente utilizzata per indicare la parabola della *compilation soundtrack* a Hollywood⁷². Nulla di sorprendente, se è vero che la prassi compilativa è imbricata con le trasformazioni tecnologiche, distributive e fruibili della musica *tout court*, che assumono dimensioni glo-

⁶⁹ Buzzi, 2013: 143-148.

⁷⁰ Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari ed Ettore Scola citati in Buzzi, 2013: 145.

⁷¹ Buzzi, 2013: 147.

⁷² Adombrata da molti commentatori, tale periodizzazione è stata quindi formalizzata in Hubbert, 2014.

bali dal secondo dopoguerra⁷³. Eppure, l'epidermica rassomiglianza con la situazione d'oltreoceano non toglie che una dimensione localizzata sia presente e desumibile da una serie di fattori.

Dovrebbe essere ormai chiaro che il cinema d'autore e la commedia all'italiana esibiscono modalità compilative che per certi versi pre-datano quelle adottate dai giovani esponenti della *New Hollywood* qualche anno più tardi. Elena Boschi individua un caso di estremo interesse ne *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi, interpretato sulla scorta delle relazioni intra-musicali tra la *compilation soundtrack* di successi pop contemporanei e le musiche originali di Riz Ortolani, in gran parte di stampo jazzistico. Boschi riflette sulla capacità della musica di suggerire una lettura *queer* della vicenda, articolando l'attrazione inespressa tra i due protagonisti maschili, e portando a collisione i retroterra socioculturali di due stereotipi di mascolinità.

La situazione di crisi in cui versa il sistema dei media italiano a partire dalla metà degli anni Settanta, condizionato dal tracollo del comparto cinematografico, dalla riforma della radiotelevisione pubblica e dall'ingresso di nuove emittenti commerciali, dalla «crisi del pop italiano»⁷⁴ e dal più generale trauma sociopolitico degli anni di piombo, rende in gran parte imparagonabile il decennio della rinascita del cinema d'autore e del *blockbuster* statunitensi. Alcune delle trasformazioni tecnologiche considerate spartiacque per la *New Hollywood*, come l'introduzione del Dolby Stereo (1975)⁷⁵, hanno un impatto presumibilmente ridimensionato in Italia, sebbene maggiori ricerche siano necessarie in questo senso. A ogni modo, il tentativo di aderire con una cifra personale all'estetica kitsch dell'opera rock cinematografica si trasforma nel già citato *Yuppi Du* in un episodio affascinante. Un film che, in mancanza di categorie migliori, è approssimabile a un *visual album* ipertrofico, diventa per Massimo Locatelli l'occasione per esplorare strategie di immersività e intensificazione affettiva messe in atto grazie all'approccio compilativo, secondo una prospettiva che tiene insieme la storia culturale dei media e la neurofilmologia.

L'emergenza di strategie cross-promozionali caratterizzate da limitato rischio finanziario e massimizzazione dei ricavi non è certo qualità esclusiva del riflusso degli anni Ottanta⁷⁶, e non ha d'altra parte proporzioni commensurabili con le sinergie globali del cinema americano nell'era di MTV⁷⁷. Eppure il cinepanettone rappresenta il caso più significativo di convergenza commerciale tra industria musicale, cinematografica e video-televisiva nell'Italia contemporanea, capace di competere sul fronte degli incassi proprio con il *mainstream* d'oltreoceano. Jacopo Tomatis entra nelle pieghe musicali di questo fenomeno, evidenziando come l'altissimo grado di codifica del genere e l'aspetto della nostalgia – una nostalgia di segno e registro

⁷³ Hubbert, 2014: 293.

⁷⁴ Tomatis, 2019: 497-517.

⁷⁵ Hubbert, 2014; Smith, 2014.

⁷⁶ Il precedente più noto è senz'altro il fenomeno del musicarello degli anni Sessanta. Cfr. Bioni, 2020.

⁷⁷ Sul concetto di *synergy* applicato all'industria cinemusicale statunitense degli anni Ottanta, cfr. tra gli altri, Denisoff; Plasketes, 1990.

smaccatamente goliardico – giochino un ruolo studiatamente centrale, veicolato *in primis* dalla *compilation soundtrack* e dalla struttura compilativa (a sketch) del genere stesso, per cui non a caso si usa il descrittore “film-compilation”.

Il profilarsi di scene musicali subculturali e generazionali, come il rock alternativo degli anni Novanta e l'*hip hop* italiano di fine secolo, porta in evidenza come la *compilation soundtrack*, non diversamente da quanto accade nelle scene indipendenti o semi-indipendenti d'area anglofona, è investita di valori non solo espressivo-emozionali ma anche procedurali, in grado di rimodellare dall'interno le prassi, le ideologie e le logiche dell'intrattenimento cinematografico. Maria Teresa Soldani pone l'attenzione sulla tensione irrisolta tra regimi di scrittura cinematografica che, se da una parte accolgono le potenzialità sovvertitrici della *compilation soundtrack* composta di tracce *indie rock* italiano e internazionale che scardinano la consequenzialità e i piani dell'esposizione audiovisiva, dall'altra rimangono complessivamente ancorati, sotto il profilo dei “tipi narrativi” e della performance attoriale, a una normatività di tradizione. Alessandro Bratus fa emergere come la scena nazionale dell'*hip hop* di fine anni Novanta presenti *affordances* poco rapportabili a quelle del rock alternativo sopra enunciate. Forse anche per via della cross-medialità intrinseca nella cultura ed estetica *hip hop*, le pellicole d'esordio dei Manetti Bros. mostrano profonda compenetrazione tra messa in forma audiovisiva e linguaggio musicale e strategie di scrittura rivolte preferenzialmente alla nicchia di spettatori raggiunta dal genere musicale, ma con l'ambizione di popolarizzare la cultura *hip hop* presso un pubblico trasversale.

Paolo Sorrentino pare la figura più rappresentativa in Italia dell'emergere di una nuova autorialità dove l'esibizione di scelte musicali volutamente eclettiche, sbalzate e numericamente strabordanti non risponde a concetti tradizionali di compilation ma semmai a quelli di *playlist* estendibile al di là del singolo film. Paola Valentini attraversa il metaforico *DJ set* che sussume l'intera produzione del cineasta napoletano, rilevando come esso poggi su meccanismi di autenticazione e stilizzazione audiovisiva che diventa *brand* riconoscibile. In una cinematografia italiana contemporanea che non lesina approcci compilativi trasversali a generi e ambizioni estetiche delle più varie, la «retromania» nostalgica, nel senso di Simon Reynolds⁷⁸, può fornire una chiave interpretativa utile a un quadro d'insieme⁷⁹: Alessandro Cecchi ne propone un superamento nell'analisi dell'opera prima di Gabriele Mainetti, *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015), recente esempio di introiezione autoctona di dinamiche del mainstream cinematografico globale. La *compilation soundtrack* è il luogo in cui Cecchi individua un livello meta-riflessivo che percorre il film e l'immaginario supereroistico esplicitato dal titolo, tematizzando la coesistenza di media e formati nuovi ed obsoleti (anime, juke box, reality e serie televisive, DVD, smartphone, YouTube) in una direzione spiccatamente performativa.

Come ogni compilation, anche la casistica qui proposta è lungi dall'essere esaustiva. È però forse abbastanza diversificata da potersi dire rappresentativa di comportamenti del cinema italiano per certi versi rimasti a lungo fuori dall'orbita d'attenzione degli studiosi.

⁷⁸ Reynolds, 2011.

⁷⁹ Mosconi, 2019.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Tomaso Subini e Mauro Giori per la fiducia accordatami nell'affidarmi la cura di questo numero, tutti gli autori coinvolti con cui si è instaurato un proficuo clima di dialogo e collaborazione, e in particolare Alessandro Cecchi, cui devo il suggerimento iniziale di concentrarsi su questo tema.

Tavola
delle sigle

DVD: Digital Versatile Disc
MTV: Music Television

Riferimenti
bibliografici

Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns
1947, *Composing for the Films*,
Oxford University Press, New York.

Arcagni, Simone
2006, *Dopo Carosello. Il musical
cinematografico italiano*, Falsopiano,
Alessandria.

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

Barone, Andrea
2020, *Soundtrax. La musica d'arte del
'900 nel grande cinema*, Auditorium,
Milano.

Bassetti, Sergio
2002, *La musica secondo Kubrick*,
Lindau, Torino.

Bayman, Louis
2014, *The Operatic and the Everyday
in Post-war Italian Film Melodrama*,
Edinburgh University Press, Edinburgh.

Biancorosso, Giorgio
2016, *The Value of Re-exports:
Wong Kar-wai's Use of Pre-existing
Soundtracks*, in Martha P. Nochimson
(ed.), *A Companion to Wong Kar-wai*,
Wiley Blackwell, Malden/Oxford 2016.

Bisoni, Claudio
2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film
musicale italiano degli anni Sessanta*,
Rubbettino, Soveria Mannelli
[Kindle edition].

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

2019, *Ritorno all'archivio: un contributo
alla ricostruzione delle prassi produttive
del cinema popolare italiano attraverso
il Fondo Kojucharov*, «Philomusica on-
line», vol. 18, n. 1.

Buzzi, Mauro
2011, *Usi e significati della canzone pop
nel cinema di Paolo Virzì*, in Federico
Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del
reale. Il cinema di Paolo Virzì*,
Felici Editore, Ghezzano 2011.

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

Calabretto, Roberto

1999, *Pasolini e la musica: ...l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà*, Cinemazero, Pordenone.

2010, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia.

2012, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia.

Cecchi, Alessandro

2015, *Al di là del principio di autonomia. Adorno, Benjamin e le sfide del contemporaneo*, in Sara Zurletti (a cura di), *Punti e contrappunti. Voci dell'estetica musicale di oggi*, Il corriere musicale, Milano 2015.

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

Cecchi, Alessandro; Corbella, Maurizio

2015, *Film Music Histories and Ethnographies: New Perspectives on Italian Cinema of the Long 1960s. Guest Editorial*, «Journal of Film Music», vol. 8, nn. 1-2.

Clarke, Eric

2005, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford.

Conrich, Ian; Tincknell, Estella (eds.)

2006, *Film's Musical Moments*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Conte, Gian Biagio; Pianezzola, Emilio; Ranucci, Giuliano

2010, *Il latino. Vocabolario della lingua latina*, Le Monnier, Firenze.

Corbella, Maurizio

2011, *Sperimentazione musicale e cinema in Italia negli anni Sessanta. Due casi di studio*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1.

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

2020, *Which People's Music? Witnessing the Popular in the Musicscape of Giuseppe De Santis's “Riso amaro” (1949, Bitter Rice)*, in Michael Baumgartner, Ewelina Boczkowska (eds.), *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, Routledge, New York 2020.

Cosci, Marco

2019, *La musica oltre lo schermo e l'editoria degli anni Cinquanta*, «Philomusica on-line», vol. 18, n. 1.

De Rosa, Alessandro;

Morricone, Ennio

2016, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*, Mondadori, Milano.

Denisoff, R. Serge; Plasketes, George

1990, *Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?*, «Film History», vol. 4, n. 3.

Di Chiara, Francesco

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

Dyer, Richard

2006, *Music, People and Reality: The Case of Italian Neo-Realism*, in Miguel Mera, David Burnand (eds.), *European Film Music*, Ashgate, Aldershot 2006.

2010, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, British Film Institute, London.

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

Fabbri, Franco

2015, *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958*, in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *La musica alla radio 1924-1954: storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Bulzoni, Roma 2015.

Ferrara, Antonio

2014, *Rota e i suoi primi film: canzoni, pastiche e leitmotiv*, in Daniela Tortora (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei Convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014.

Gibson, James J.

1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale/London.

Godsall, Jonathan

2018, *Reeled In: Pre-Existing Music in Narrative Film*, Routledge, New York.

Herzog, Amy

2009, *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Hubbert, Julie

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

Kalinak, Kathryn

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

Kassabian, Anahid

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

Knight, Arthur; Robertson Wojcik, Pamela

2001, *Overture*, in Pamela Robertson Wojcik, Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, Durham/London 2001 [Kindle edition].

Lanfossi, Carlo

2019, *La seconda morte della musicologia*, in Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *La seconda morte dell'opera*, Ricordi/LIM, Milano/Lucca 2019.

London, Kurt

1936, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*, Faber&Faber, London.

Mattioli, Valerio

2016, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini&Castoldi, Milano.

Mera, Miguel

2017, *Screen Music and the Question of Originality*, in Miguel Mera, Ron Sadoff, Ben Winters (eds.), *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, Routledge, New York 2017.

Miceli, Sergio

1994, *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi/Mucchi, Milano/Modena.

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

2010, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, nuova edizione riveduta e ampliata, Bulzoni, Roma.

Mosconi, Elena

2017, *L'altra Pittaluga: le canzoni nelle commedie della Cines*, «Immagine», IV serie, n. 16, luglio-dicembre.

2019, *La nostalgia e il ritorno del rimosso*, «Quaderni del CSCI», vol. 15.

- Nocentini, Alberto; Parenti, Alessandro**
2010, *L'etimologico: vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- Pitassio, Francesco**
2011, *Popular Tradition, American Madness and Some Opera. Music and Songs in Italian Neo-Realist Cinema*, «Cinéma & Cie», vol. 11, nn. 16-17.
- Powrie, Phil; Stilwell, Robynn J. (eds.)**
2006, *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot/Burlington.
- Reynolds, Simon**
2011, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber&Faber, London; trad. it. *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Minimum Fax, Roma 2017.
- Rodman, Ronald**
2006, *The Popular Song as Leitmotiv in 1990s Film*, in Phil Powrie, Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot/Burlington 2006.
- Rosar, William H.**
2002, *Film Music – What's in a name?*, «Journal of Film Music», vol. 1, n. 1.
- Sala, Emilio**
2014, *For a Dramaturgy of Musical Reuse in Silent Cinema: The Case of "Cabiria" (1914)*, in Annarita Colturato (ed.), *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies Around "Cabiria" Research Project*, Kaplan, Torino 2014.
2017, *Dalla "compilazione d'autore" al "poema lirico-sinfonico". La musica per la versione sonorizzata di "Cabiria" (1931)*, «Archivio d'Annunzio», vol. 4.
2018, *An Ethno-Electronic Soundscape: Nino Rota's Music for "Fellini-Satyricon" (1969)*, «Music and the Moving Image», vol. 11, n. 3, Fall.
- Simeon, Ennio**
1995, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano.
- Smith, Jeff**
1998, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, New York.
2014, *"The tunes they are a-changing": Moments of Historical Rupture and Reconfiguration in the Production and Commerce of Music in Film*, in David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, New York 2014.
- Spring, Katherine**
2013, *Saying It with Songs: Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*, Oxford University Press, New York.
- Stefani, Gino**
1982, *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.
- Targa, Marco**
2009, *La prassi della compilazione nel cinema muto italiano*, «Musica e storia», a. XVII, n. 3, dicembre.
2014, *Reconstructing the Sound of Italian Silent Cinema: The "Musica per Orchestrina" Repertoires*, in Annarita Colturato (ed.), *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies Around "Cabiria" Research Project*, Kaplan, Torino 2014.
- Tomatis, Jacopo**
2019, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.

Valentini, Paola

2002, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Vita e Pensiero, Milano.

2019, *Il passaggio al sonoro in Italia tra un inedito paesaggio mediale ed esperienze uditive complesse*, «Quaderni del CSCI», vol. 15.

Wierzbicki, James

2009, *Film Music: A History*, Routledge, New York/Abingdon.

Winkler, Max

1951, *The Origin of Film Music*, «Films in Review», vol. 2, n. 34, December; in Mervyn Cooke (ed.), *The Hollywood Music Reader*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2010.

Wright, Robb

2003, *Score vs. Song: Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television*, in Ian Inglis (ed.), *Popular Music and Film*, Wallflower Press, London 2003.

OVERTAKING “VIRTUOUS” MASCULINITIES: MUSIC, GENDER AND SEXUALITY IN *IL SORPASSO* (1962)¹

Elena Boschi (ricercatrice indipendente)

This article focuses on the construction of opposed masculinities and queer desire through the interaction between period pop songs and other composed cues in “Il sorpasso”, considering how period pop songs place protagonists Bruno (Vittorio Gassman) and Roberto (Jean-Louis Trintignant) in Italy’s popular culture landscape and the score articulates a queer attraction that most accounts of this film do not address. This analysis of the interaction between different approaches to film scoring also adds a syntactical dimension to the application of assimilating and affiliating identifications proposed by Kassabian to understand the role of composed and compiled scores in the reproduction of dominant ideology.

KEYWORDS

Commedia all’italiana; masculinity; queer desire; popular music; film music; compilation soundtrack

DOI

10.13130/2532-2486/12938

The *commedia all’italiana* has received its share of long overdue scholarly attention since its popular success in the late 1950s and 1960s². However, the soundtracks of famous films like Dino Risi’s *Il sorpasso* (1962) and *Poveri ma belli* (1956) or Luigi Comencini’s *Pane, amore e fantasia* (1954) are still relatively under-researched, with only rare mentions that do not account for the narrative role that songs played in the films. With the exception of Mauro Buzzi’s book

¹I am very grateful to Maurizio Corbella, Dom Holdaway, Tim McNelis, and the anonymous reviewers for their precious feedback on earlier drafts of this article, and I would like to thank the participants of *The Italian Way to Pop II* Symposium at the Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan, of the *Masculinities* panel at the 2017 NECS Conference, and of the screening of *Il sorpasso* at CinePop Buridda in Genoa for their insightful comments on my work and on the film.

² Lanzoni, 2008; D’Amico, 2008; Comand 2002, 2010; Buzzi, 2013; Fullwood, 2015.

*La canzone pop nel cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*³, which is fully devoted to the soundtracks of these films, other scholarship on the *commedia all'italiana* spends very little time considering their music. At best, it often limits itself to the dismissive term “canzonette” (pop ditties), showing its contemptuous attitude towards these complex cultural texts which are usually discussed briefly – if at all – and without a focus on the connotative baggage the songs bring into the films.

The importance of film soundtracks has been explored extensively, with work on composed scores (a.k.a. original scores) as well as compiled scores. On the interaction between these two scoring practices, Anahid Kassabian’s book *Hearing Film*⁴ still remains among the most fruitful contributions available. She notes how the connotations that pre-existing songs bring to films often invite more open «affiliating identifications [which] track perceivers toward a more loosely defined position that groups, or affiliates, several different narrative positions within a fantasy scenario together»⁵. While Kassabian finds these identifications in particular in films with compiled scores, she makes a distinction between these soundtracks, which frequently use pre-existing songs, and traditional scoring practices, that is composed scores made of music specially written for the film, that tend to invite «assimilating identifications [which] track perceivers toward a rigid, tightly controlled position that tends to line up comfortably with aspects of dominant ideologies»⁶.

When it comes to *Il sorpasso*, on the one hand, different relations to the many songs present in the film offer a broad range of positions vis-à-vis Bruno (Vittorio Gassman), the unpredictable, energetic character who interacts with them. On the other, the way composed music is used in the film might challenge the links with dominant ideology that Kassabian hears in composed scores, as Roberto (Jean-Louis Trintignant) is not only old-fashioned and guarded, but also clearly drawn towards Bruno – something the music clearly articulates. The interaction between pre-existing songs and composed score and the way the latter shakes off its general association with dominant ideology make this a queer text – a feature which would not surface without the key musical moments I will analyse in this article. Following Alexander Doty, I do not talk about queerness in *Il sorpasso* as “connotation”, since

queerness [...] is only “connotative”, and therefore deniable or “insubstantial” as long as we keep thinking within conventional heterocentrist paradigms, which always already have decided that expressions of queerness are *sub-textual, sub-cultural, alternative* readings, or pathetic and delusional attempts to see something that isn’t there – after all, mass culture texts are made for the “average” (straight, white, middle-class, usually male) person, aren’t they?⁷

³ Cf. Buzzi, 2013.

⁴ Kassabian, 2001.

⁵ Kassabian, 2001: 141.

⁶ Kassabian, 2001: 141.

⁷ Doty, 1993: xii.

Rather, I would class *Il sorpasso* among the Italian equivalents of those «films [...] that have been on dominant culture lists of the greatest films of all time for decades, but as far as I can tell have never been considered queer classics»⁸.

Il sorpasso (literally “the overtake”) follows the development of the unlikely bond between two diametrically opposed men who spend a hot mid-August day together on the road after their chance meeting. Part road movie, part buddy film, the story has complex and often contradictory emotional tones, and as Sergio Rigoletto has noted in the only overt examination of sexuality available to date on *Il sorpasso*: «These two buddies can actually say what they feel. Their statements of emotional proximity are, however, always quite oblique. In so doing they comply with the dominant social conventions according to which the love between two men cannot be clearly spoken in films»⁹. While these feelings do remain unspoken, I will argue that they are articulated musically through a sophisticated combination of period pop songs and composed score, which place the film’s protagonists on the cultural map of a country going through major changes in the early 1960s. In this article, I focus on the construction of opposed masculinities in *Il sorpasso*, considering two key aspects. Firstly, I will look at the period pop songs, considering their socio-cultural relevance and the way songs construct the two characters, Bruno and Roberto, in relation to Italy’s popular culture landscape. Secondly, I will look at how the composed score works in parallel, voicing a queer attraction that most accounts of this film do not address. Finally, I will reflect on the interaction between jazz, pop songs, and the composed score, and use film music scholarship to argue that the association of a “feminising” score with Roberto points to the importance of considering the positioning of music, adding a syntactical dimension to Kassabian’s ideas about affiliating and assimilating identifications. I will also draw some parallels between the way popular songs place non-heteronormative masculinities outside the popular culture landscape of the time in *Il sorpasso* and produce a similar musical opposition between queer characters and straight ones in later Italian films.

Songs in *Il sorpasso* are not mentioned often in the literature about *commedia all’italiana*. Still, these few remarks and Buzzi’s book about pop songs in Italian cinema during the boom years¹⁰, which dedicates a chapter to it, offer interesting insights into the broad connotations which music brings to the film, particularly in relation to the two protagonists. In her monograph on *Il sorpasso*, Mariapia Comand talks about the «songs, or rather the pop ditties in the film» as «collective sites in which to recognise and find oneself»¹¹. Comand notes how, in the last sequence, the song entitled *Don’t Play That Song (You Lied)* accompanies the only close-up in sharp focus of Roberto:

After all, even their relations with the pop ditties [...] is telling of an antinomic dialectic: Bruno hums almost as a discursive filler, a way of punctuating his actions; Roberto (who listens to classical music in his apartment) does not know how to navigate that (musical) world that seems to annoy him, like

⁸ Doty, 2000: 15.

⁹ Rigoletto, 2010: 43.

¹⁰ Buzzi, 2013.

¹¹ Comand, 2002: 63. All quotes from work originally published in Italian are my translation.

when he finally decides to phone Valeria [his love interest] from the beach, hindered by the deafening music that makes it hard for him to hear and be heard.¹²

Music is central to this antinomic dialectic in more ways. Buzzi¹³ discusses the key role music plays in the development of Bruno and Roberto, who are instantly pigeon-holed by music as “modern” (Bruno) and “classical” (Roberto). Buzzi’s analysis does recognise the music’s ability to «highlight both [Bruno’s] extreme vitality and his reckless fascination for technology»¹⁴, through the close interaction between Ortolani’s «roaring»¹⁵ jazz score and Bruno’s driving style. However, this rather binary contrast between “modern” and “classical” does not fully capture the nuances that music brings to Bruno and Roberto’s complex characters, their opposed masculinities, and their budding friendship; as I will argue, this is articulated as more of a queer romance through the film’s unusual musical choices. Bruno is active and up to date – a feature articulated through his musical taste, as Comand notes, but not necessarily matched by a real ability to stay afloat in the new order ushered in by the economic boom. He produces (by humming along) and reproduces (through his car radio) various pop songs of the time, talks of his admiration for Domenico Modugno and his song *Vecchio frack* (1955), and despises Michelangelo Antonioni and the alienation explored in his film *L’eclisse* (1962). Roberto is passive and out of touch: he does not listen to or know the songs of the time, and his interaction with them is quite limited, when they do not outright annoy him, as in the above-mentioned phone call scene. The fact that French film star Jean-Louis Trintignant plays Roberto helps to place him outside the Italian popular culture orbit, while his fair hair, pale skin, and slight body contrast with Vittorio Gassman’s exuberant and brash physicality. Crucially, Roberto is not only defined through “his music”, but also through his initial suspicion towards Bruno’s music and his temporary but significant opening towards Bruno’s favourite songs. In her book on the *commedia all’italiana*, Natalie Fullwood notes how,

Stasis, or slow movement, is repeatedly coded as a marker of inferior, or backward, social status in the comedies. This is particularly emphasized in frequent scenes of overtaking, most famously in Gassman’s harassment of the cyclist or the family on the motorbike and sidecar in *Il sorpasso*.¹⁶

Roberto is also static, but rather than being a marker of social inferiority or backwardness, his stasis seems to mark him as a character belonging to a surpassed culture and a masculinity which has been “overtaken”, much like the cyclist and the family on the motorbike and sidecar. Fullwood also mentions the prominence of the car radio in *Il sorpasso* and other films¹⁷, and while her study interprets certain films from this period as queer, it does not focus on the role of pop songs and music in these. While the role which pre-existing songs and

¹² Comand, 2002: 77.

¹³ Buzzi, 2013: 108.

¹⁴ Buzzi, 2013: 108.

¹⁵ Buzzi, 2013: 107.

¹⁶ Fullwood, 2015: 160.

¹⁷ Fullwood, 2015: 135.

Ortolani’s original score play in the film is acknowledged by both Comand and Buzzi, their work does not address the interaction between the pop songs and a score which uses film music conventions in ways that play with audiences’ – and film music scholars’ – expectations. In this analysis of *Il sorpasso*’s soundtrack, I will show that this interaction articulates queer¹⁸ desire between the two men, while potentially Othering Roberto’s non-heteronormative masculinity – two key aspects which would not surface without the music’s influence.

I. JAZZ, POP SONGS, AND THE BAD GUY

As anticipated, it is important to note that Italian pop music and other “modern” songs are predominantly associated with Bruno, carrying with them a diverse range of connotations: from very positive ones for the many fans of this popular phenomenon, to very negative ones for those who (in a rather Adornian spirit) despised them as mere “products” aimed at anaesthetising mass audiences, and all the various positions between these two extremes. The film’s opening sequence introduces the three genres that will accompany Bruno and Roberto through the rest of the film, with only a few significant exceptions. The film starts abruptly – both visually and musically – on a medium shot of Bruno at the wheel of his car as he zooms along empty curvy residential streets, clearly looking for something, and continues with long shots showing the car quickly going through deserted neighbourhoods. The first dramatic cue by film composer Riz Ortolani – a piece combining cool and modern jazz atmospheres in a score that sounds distinctly televisual¹⁹ – is loud, fast, and frantic right from the start, providing a nervous accompaniment to his reckless driving. The tyres screech every time the car swerves around a bend, as he accelerates to avoid losing control, and when he slams on the brakes. The sound of speed – screeching tyres and roaring engine – is clearly audible in the background, heightening the sense of urgency built by the quick percussions, the *sforzando* brass parts, and the melody rising progressively.

On the edge of town, Bruno pulls over and the music fades out while he drinks from a fountain on the side of the road, before he notices someone at the window. As they see one another, strings playing a slow, ascending melodic pattern – a textbook “love theme” – instantly evoking a romantic atmosphere. The cue – a clear example of the influence classical Hollywood scoring practices had on Italian film composers like Ortolani – gives away the queer attraction Roberto feels for Bruno, something later reinforced by editing and a few intense glances

¹⁸ The way I use the term “queer” to describe what is happening between Bruno and Roberto does not imply that the two men share a strong, constitutive trait, but follows Dyer’s fluid notion of Queer as «something you might do (have done), feel (have felt), mainly, sometimes, once, maybe» (2002: 3).

¹⁹ It is worth noting how this style was very much of its time, both in relation to what jazz musicians and arrangers including Charles Mingus, George Russell, and Gill Evans were doing, and trends in the way jazz was used in film scores such as John Barry’s music for *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964) and Quincy Jones’ score for *The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964) in Hollywood. In Italy, Piero Piccioni’s music for *Mafioso* (Alberto Lattuada, 1962) and *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963), and Piero Umiliani’s scores for *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), *Colpo gobbo all’italiana* (Lucio Fulci, 1962), and *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1963) also featured jazz.

towards him. The music seemingly starts as a dramatic comment, but it is then revealed to be (or becomes) source music, as we see Roberto turn off a record player. This is what Claudia Gorbman has defined as «metadiegetic»²⁰ music and what I have called «inner scoring»²¹, as it is positioned between the non-diegetic/dramatic dimension and the diegetic/source dimension, and this element tends to offer a perspective on the inner world of the character with whom it is associated.

Bruno brazenly asks a visibly nervous Roberto to call a woman for him, to let her know he is late. Roberto accepts, but, quickly realising that he does not even know the other man's name, invites Bruno upstairs to use the phone himself. As he skips towards the front door, Bruno sings *Pinne fucile ed occhiali* (flippers, rifle and goggles), a famous hit single in the summer of 1962 and, once inside, he sings its B-side, *Guarda come dondolo* (watch me swing), in the bathroom, disrupting Roberto's exam revision of a law text. Besides delineating their diametrically opposed personalities, as noted by Comand, the three musical genres define Bruno and Roberto's cultural features in relation to the time of the film's release.

Writing about popular music in neo-realist films, Richard Dyer notes that the different music genres associated with various sources of corruption include period pop songs, swing, Latin American music, boogie-woogie, and jazz (and since his example of the latter is the American radio station in *Roma città aperta* he is talking about a popular swing style which sounds much more "innocuous" than Ortolani's breakneck-paced and dissonant opening cue)²². Despite the differences between the films Dyer discusses and *commedia all'italiana*, pop songs and jazz, I argue, serve a similar purpose in *Il sorpasso*. The cool-jazz-influenced score and period pop songs accompany Bruno without exceptions, creating an aura that is simultaneously modern and disquieting for a complex character who, while lacking intellectual, ethical, and emotional depth, has been lured and "corrupted" by the economic boom's delusions. While the aura of negativity these genres brought into many classics of neo-realism was usually not challenged by other music that could redeem unequivocally negative characters²³, the combination of jazz and pop songs of the time in the decidedly different socio-political context of the early 1960s may not signify negativity as straightforwardly as when it scored characters who overtly betrayed the Resistance and let down their fellow countrymen during German occupation. In other words, while retaining the connotation Dyer noted, through their new association with Bruno's rather more innocent "corruption" and perhaps through their massive popularity in the 1960s, jazz and pop songs are inflected as the musical markers of Bruno's – and other characters' – socially accepted corruption.

While problematic in many different ways, Bruno remains a generally agreeable character and, despite his wife's indifferent behaviour towards him, and the suspicion his daughter's older boyfriend Bibì (Claudio Gora) has for him,

²⁰ Gorbman, 1987.

²¹ Boschi, 2014: 192.

²² Dyer, 2006; cf. in particular p. 33.

²³ An example of this is Marina in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), a "bad", unreliable, and corrupt young woman who listens to jazz on American radio stations and whose continued collusion with a beautiful (and potentially queer) Gestapo officer makes her utterly irredeemable.

he has no enemies and can charm almost everybody. This includes Roberto, who finally falls for his ways and wants to be more like him. Bruno is a loveable scoundrel, embodying a kind of puerile masculinity which, at the time when I started researching this film in late 2013, I defined as quasi proto-Berlusconian – or rather, aspiring to be that kind of man – in view of his distinctive sneering attitude towards the law and his scorn for other men who do not match the profile of the (new) Italian macho masculinity, for women who do not indulge him, and for queer men. Below his surface arrogance, however, Bruno shows his insecurity and inadequacy, a humanising trait which makes him more likeable and therefore even more insidious, as his contagious exuberance along with his weaknesses may “redeem” his recklessness and its tragic consequences. Giorgio Bertellini calls *Il sorpasso* «gloomy»²⁴, while for Peter Bondanella it is a «tragicomic»²⁵ film. Watching it again today, as Berlusconi still looms on the side-lines of the Italian political landscape, with more ominous figures to his right – some of whom have also displayed similarly puerile attitudes – Bruno’s brand of loudmouth, egotistical masculinity seems to be still popular in the real world, despite the obvious ineptitude of these real and fictional men. Today, *Il sorpasso* somewhat prefigures the country Italy would become a few decades later, but also embodies the country it had been until a few years earlier. Writing about the “new Italian” in a series of works, among which *Il sorpasso*, film historian Gian Piero Brunetta observes that,

we witness the collapse of rural and working-class Italy and the rise of a new species that retains some clearly recognisable genetic traits of the Mussolinian man, moving through spaces totally redesigned both by the new expanses of cement and by the path of their own roaring Gilera motorbike [...], Seicento [FIAT’s 1960s economy car] [...], or convertible sportscar [*La dolce vita*, *La ragazza con la valigia*, *La voglia matta*, *Il sorpasso*], leaving behind the ruins and relics of a life forever abandoned.²⁶

While Bruno is clearly an example of the new species that continues to echo fascist masculinity, Roberto does not represent rural and working-class Italy, but rather the responsible petit bourgeois with their feet firmly on the ground, who seek to improve their condition without resorting to the kind of shortcuts that Bruno pursues to land a good deal, without any sympathy for the people around him. An example of this is when he attempts to purchase damaged goods after a road accident, seemingly unaware of the dead body lying covered on the ground or of the surviving driver’s desperation. However, while Bruno is quite popular despite his maladroitness, Roberto’s old-fashioned, non-threatening honesty clearly does not fit this new order – and Bruno never misses an opportunity to tease Roberto about it or point out how modern others are. Roberto is also self-doubting, shy, rather repressed, attracted by but distrustful of Bruno at the same time, constantly second-guessing his decisions about whether to follow Bruno or go back to Rome. Overall, these different aspects paint a character who invites sympathetic reactions but feels comparatively

²⁴ Bertellini, 2004: 5.

²⁵ Bondanella, 2009: 192.

²⁶ Brunetta, 2004: 183.

charmless vis-à-vis Bruno's exuberant personality, which Roberto awkwardly tries to imitate later on in the film, despite mistrusting the world towards which Bruno and everybody else seem to gravitate – even two nuns who play *Quando quando quando* (when when when) for a few cents.

It is worth considering how music articulates Roberto's exclusion – not only through the composed score predominantly associated with Roberto and his emotional state, but also through the popular songs in the film's prominent compiled score. *Quando quando quando*, a major 1962 hit that topped Italian charts after its debut at the Sanremo Music Festival that year, punctuates various moments of their journey, further hinting at the unspeakable queer attraction between the two men through its lyrical content about longing for love. It is first heard outside a restaurant, in front of which Bruno pulls over but does not stop, and later at the service station where Roberto accidentally locks himself in a toilet cubicle. Meanwhile, in the café, *Guarda come dondolo* follows *Quando quando quando* on the jukebox and accompanies Bruno's failed attempt to chat up a beautiful young cashier. At the restaurant where they have lunch, two nuns play *Quando quando quando* on a mandolin while begging for money. In the crowded coach station outside the restaurant, some musicians play *Quando quando quando* with an accordion and a classical guitar.

These two brief moments featuring traditional figures playing this song show that even nuns and street musicians are taking part in that (re)production of popular music which defines Bruno, while Roberto stays on the side-lines, looking – and presumably feeling – like a fish out of water. The instruments these musicians are using add another significant element, as their clear association with folk and decidedly non-modern music does not match contemporary musical taste, and yet even these traditional instruments are playing the pop songs Bruno loves, leaving Roberto alone in his musical isolation.

II. COMPOSED MUSIC, POP CORRUPTION, AND THE "VIRTUOUS", SAD YOUNG MAN

It is interesting to note that, aside from the one English-language song, whose lyrics (about a painful parting) and sombre melody are quite different from Bruno's favourite pop songs, Roberto's other cues are predominantly in the classical score tradition, featuring prominent strings playing ascending melodic lines which would suit the female protagonist of a classical Hollywood drama. Furthermore, the use of popular songs as incidental music that I have described is reminiscent of the compositional strategies found in the scores that were emerging at the time, which combined music composed for the film with (pre-existing and original) pop songs whose melodies were used in brief, composed dramatic cues²⁷. The compositional style typical of the classical Hollywood tradition has a limited but significant role in *Il sorpasso*. The classical music that Comand understands as straightforward source music in Roberto's flat reappears as the leitmotif that, along with the sad English-language song that accompanies Roberto, and his relative lack of interaction with Italian period

²⁷ An example of this is *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961), in which Henry Mancini used a fusion between classical Hollywood scoring practices and the kind of compiled score that was later to be found in the films of the New Hollywood season from the late 1960s, such as *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) and *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

pop songs, positions him among those who – willingly or accidentally – have remained excluded from the social changes of the economic boom.

The “love theme” comes back during a confessional moment between Roberto and Bruno on the road to Roberto’s family home in Tuscany, as he tells Bruno about his admiration for his uncle Michele. Roberto confesses preferring his uncle over his father. For the first time since they hit the road together, the two men talk about Roberto’s childhood and family relations extensively, which seems to capture Bruno’s attention. The cue fades out as Bruno pulls into the courtyard, noisily interrupted by the loud sound of his car horn, which he keeps honking impatiently. Once arrived at the house, Bruno mocks the caricatured homosexuality of Occhiofino²⁸, a man who works on the country estate where Roberto’s uncle lives. He then insinuates that uncle Michele is not the biological father of Roberto’s cousin Alfredo, who is the spitting image of the farmer with whom aunt Enrica had allegedly had an affair. Uncle Michele – a scrawny, genteel older man – lacks the stereotypical characteristics of the new Italian masculinity that Bruno exudes. The admiration Roberto feels for uncle Michele indirectly defines his own “inadequate” masculinity, which is neither in line with the expectations of the times nor coherent with the values used by Bruno to judge others. The “love theme” returns as Roberto wanders around uncle Michele’s villa, on a wave of nostalgia, but with the arrival of aunt Lidia, on whom Roberto had had a juvenile crush, the music stops, as if to jolt Roberto back into the heteronormative world. Moments such as these contribute to a depiction of Roberto as a sad young man, whose «image is frozen on the moment before “becoming” or knowing that one “is” a queer»²⁹, forever torn between good women who might rescue him and his attraction for Bruno.

Once they get back on the road, a rather personal conversation between Roberto and Bruno is accompanied by Roberto’s leitmotif which, curiously, returns as source music as Bruno puts a record on in the car (*fig. 1*). For the first time it is Bruno who plays the music from their very first encounter, sealing the growing emotional connection between the two men. The cue accompanies a strange moment, as Bruno seriously questions the appropriateness of his visit to Roberto’s uncle’s house. Roberto reassures him, nostalgically but lucidly speaking of people’s rose-tinted childhood memories, which significantly distances Roberto from a past he had been quite sentimental about until Bruno met his relatives. There are clear differences between the way Roberto talks about the past before and after the visit, and his newly found objectivity about his own idealised understanding of it draws him closer to Bruno’s overt celebration of the present. Interestingly, Roberto’s leitmotif is no longer played by strings, but by a trumpet – a significant musical synthesis of a melody associated with Roberto and a brass instrument, typical of a genre associated with Bruno, therefore symbolising their growing connection. Brass instruments moreover carry another interesting connotation vis-à-vis classical instrumentation. As Kathryn Kalinak has convincingly argued in her work, classical music, violins and flutes, ascending melodic lines, simple harmonies, and regular rhythms often accompanied the “virtuous wives” of classical Hollywood and the heterosexual romance be-

²⁸ The nickname “Occhiofino” is a conscious inversion of the homophobic term “finocchio” (literally “fennel”), the Italian equivalent of “faggot”.

²⁹ Dyer, 2002: 128-9.

Fig. 1 – Bruno plays Roberto's leitmotif.



tween these women and their upright men, while jazz and blues music, brass instruments, increased chromaticism, complex harmonies, and dotted rhythms belonged to Hollywood's "fallen women", drawing a connection between these sexually excessive and "dangerous" females and hyper-sexuality, that jazz music evoked for American audiences of the time³⁰. On the one hand, the music which typically defined righteous women therefore "feminises" Roberto, questioning his masculinity and his heterosexuality, as the cue accompanies their first encounter and the ensuing conversations between the two men. On the other, Bruno's loud jazz introduction signals his exuberant personality and announces him as the dangerous, hypersexual character he reveals himself to be. If Roberto's initial leitmotif matches Kalinak's description of the virtuous wife's score, then the use of a trumpet in this iteration shows a significant contamination, with a prominent element of a genre that can signify various changes for Roberto. From this moment, Roberto will "fall from virtue", both socially, as he is increasingly drawn towards Bruno's carefree hedonism and away from the dutiful attitude he had tried to cling on to up to this moment, and emotionally, as the music articulates his growing closeness to Bruno which, despite remaining unspeakable³¹, becomes clearly audible. The way the two characters' musical markers are fused in the composed score – which had already suggested the potential emotional tie between the two men through the "classical" version heard earlier – disrupts both Roberto's morally upright image and any assumptions regarding his heterosexuality – assumptions which, as Alexander Doty

³⁰ Kalinak, 1982.

³¹ While there are never any allusions to anything more than camaraderie between the two men, after they see a gallery of amusing characters at the village fete Bruno tells Roberto «That's how I like you, you're nicer when you're laughing» – a comment stereotypically addressed to women. Later Roberto repeats one of Bruno's stock phrases and Bruno, who has noticed Roberto untypically mocking him, replies: «You know what? You and I get on pretty well. As soon as we're back in Rome, I want to introduce you to my mum and we'll see each other every night». His tone seems joking but, again, Roberto's playful imitation and Bruno's words suggest a growing bond.

Fig. 2 – Roberto smiling after Bruno tells him about his interrupted flirt.



notes, are never “safe” since «any text is always already potentially queer»³². As Roberto’s convictions about right and wrong are questioned, his general fascination for his new companion grows and their musical union suggests something more than just male bonding³³. However, a pop song at a village fete distracts the two from their deep conversation and drowns out the music coming from the car radio, rupturing the emotional connection their musical union had temporarily brought to the fore.

After they get to a club where people are dancing to pop hits of the time like *Guarda come dondolo*, Bruno bumps into an entrepreneur to whom he owes money and gets stuck having dinner with him, his wife, and their friends. Roberto tries to ditch Bruno to go back to Rome but returns a few hours later and finds Bruno dancing a twist with a curvaceous Bolognese blonde, the entrepreneur’s wife, on the fourth occurrence of *Guarda come dondolo*. This is followed by *Per un attimo* (for a moment), a 1960 hit song on which they do a slow dance. The party is disrupted by a brawl between Bruno and two near victims of his dangerous driving. Roberto belatedly and awkwardly defends Bruno, punching them while he tries to charge them like a bull with his head down, then they drink brandy with jazz playing in the background. When Bruno notes that the brawl disrupted his promising evening with the blonde, Roberto’s smile betrays his feelings for Bruno, seemingly happy about the disruption in Bruno’s attempt to pick her up (*fig. 2*). Later Roberto briefly sings *Guarda come dondolo*, in what will be his first and last active interaction with a pop song. His momentary transformation happens while he is drunk and overexcited, waiting outside Bruno’s wife’s house after driving a car – Bruno’s sports car – for the first time. His rather atypical behaviour and brief musical performance show Roberto’s at-

³² Doty, 2000: 2.

³³ It is worth noting that, despite Roberto’s declared crush on his elusive neighbour Valeria – who does not actually appear in the film – and his flirtation with the girl he meets at the train station one night after leaving Bruno at a party, neither of these connections with women are accompanied by music.

tempt to emulate Bruno, once Roberto «has let Bruno charm him and has given himself over to him, imitating his behaviour [...] and taste»³⁴. *Guarda come dandolo* seems to accompany moments when Roberto either feels excluded from Bruno's world – when Roberto is locked in the service station toilet while Bruno flirts with the cashier, and later at the club when Bruno bumps into the entrepreneur to whom he owes money and Roberto leaves – or is drawn (back) towards Bruno – when Bruno sings it in the bathroom at Roberto's in the opening sequence and after Roberto gets back to the club to find Bruno and the blonde dancing together. In these moments Roberto not only “swings” to and from Bruno's world – until he finally decides to embrace it by attempting to emulate him – but also “swings” between embracing and denying his attraction towards Bruno, and therefore his queerness.

The interaction between pop songs and composed music in the development of these opposed masculinities and their links to heteronormativity tests Kassabian's association between composed scores and “tighter”, assimilating identifications, on the one hand, and “looser”, affiliating identifications and compiled scores, on the other. Roberto's composed leitmotif invites audiences to hear him as sensitive, emotional, and decidedly not an alpha male. It channels our understanding of the character as “feminine”, and thus reinforces a dominant, heterocentrist/homophobic reading which wants us to interpret Roberto's queer masculinity as “inappropriate”. However, the same music can offer alternative subject positions, which counter dominant ideology regarding his sexuality, since the film's queerness depends on the significant placement of Roberto's leitmotif from the couple's first encounter and throughout their bonding on the road. In other words, through its significant placement, the same music which “feminises” Roberto makes *Il sorpasso* a queer text, as it instils queer desire where otherwise all one might see is a budding friendship or, at most, homoeroticism.

In the same way, Bruno's pop music exclusively “belongs” to him, the characters who approve of him, and the minor characters who embrace current popular culture. This marks pop songs as a conforming element in the film, a “tightening” rather than “loosening” force, therefore restricting the compiled score's openness. While, in general, songs offer a broader range of subject positions through their pre-existing baggage – the “lives of their own” in the realm of popular culture that songs bring into a film – that same baggage can also “tighten” the available options if we associate them with “following the herd”, and being inherently suspicious towards anybody who, like Roberto, does not. I would suggest that this role reversal is also produced by the unusual association of musical conventions that typically accompany a “virtuous” woman with a male character, opening otherwise unavailable possibilities for identifications which challenge heteronormative, dominant ideology. Though the compiled score retains its openness, insofar as it can attract or repel, depending on audiences' different pre-existing ideas about 1960s pop songs, their extensive and pervasive use and the way the film foregrounds their popular appeal might ultimately “tighten” identifications, restricting possibilities to hear alternative positions that go against the dominant ideology. Overall, while the two broad tendencies Kassabian identifies perhaps are not straightforwardly related to ei-

³⁴ Buzzi, 2013: 110.

ther type of soundtrack, this film shows how the syntactical relations between different scoring practices and their narrative placement can influence identifications significantly when unusual combinations occur – like with Roberto’s “virtuous wife” music.

Assigning a “feminine” leitmotif to a male also works because in *Il sorpasso* women do not have music that defines them, since the female characters are few and generally not very prominent. The main instances are Bruno’s daughter Lilli (Catherine Spaak), whom he nicknames “doll”, his ex-wife Gianna (Luciana Angiolillo) and the few other women who dare to contradict him. While Lilli shows affection for her father, her adult choices set her apart from Bruno’s chronic immaturity, something of which he is quite aware. The women who do not indulge Bruno are not associated with any distinctive music, while those who approve of his ways – or merely tolerate him – interact with the pop songs associated with him. The only woman unrelated to Bruno who briefly appears while a current pop song is playing is a beautiful young woman who continues to stare at Roberto in the club, while Bruno and the blond woman are dancing. Roberto is sitting alone, looking at Bruno, while she shares a table with a wealthy-looking older man who blows cigar smoke in her face. Roberto notices her but, after meeting her insistent gaze, he immediately looks away and directs his gaze towards where Bruno and the blond woman are still dancing cheek-to-cheek. While his awkward avoidance of eye-contact could be attributed to his shyness, the way his gaze quickly returns to Bruno and his dance partner with whom he is shamelessly flirting suggests more than just lack of interest in the girl. His focus on Bruno could be a sign of Roberto’s willingness to learn from his older “master” how to pick up a girl – especially as he has just failed with the girl at the train station. However, the way Roberto keeps staring at the happy couple dancing could give away not only admiration, but also jealousy, as Bruno distances himself from Roberto and from their bonding during those earlier introspective moments on the road. Later, Roberto’s alcohol-induced mimicry of Bruno’s style – singing his favourite music, driving his car – signals a clear attempt to earn the other man’s approval by recreating his image.

However, Roberto’s attempt to emulate Bruno has taken him too far and Roberto ends up making a fool of himself, and rebukes him for his inappropriate behaviour when they arrive at his wife’s house. Besides not being confident and outgoing, Roberto never manages to feel at ease in the world defined by pop songs, which remain Bruno’s musical territory until the end. The only song associated with Roberto is *Don’t Play That Song (You Lied)*, Italian singer Peppino di Capri’s cover version of a piece by Ben E. King. Neither Comand nor Buzzi say much about the coincidence between Roberto and *Don’t Play That Song (You Lied)*, despite it being significant on many levels. In addition to being sung in English, this song is also rather more sombre than the other songs associated with Bruno, and its lyrical content – about a song that brings back memories of lost love – might express Roberto’s emotional state in two ways. Before this moment, Bruno shows little interest in spending time with Roberto, as he is too busy water-skiing, swimming and mingling with other people, including his daughter Lilli, her wealthy boyfriend, Bibi, and various other women. The song follows a significant turning point for Roberto, who looks and feels isolated, mocked even by Bruno’s daughter Lilli for his passive behaviour, and accompanies a scene showing Roberto walking through a dancing crowd looking forlorn,

Fig. 3 – Roberto walking through the crowd alone.



in a close-up of his face in focus amidst a sea of blurred faces (fig. 3). As the song keeps playing, he attempts to reach Valeria on the phone without success, reaffirming his inability to break free of his isolation. While the song might be heard as a musical signifier of Roberto's isolation and of a general failure to connect with girls, the lines «Don't play that song for me / 'Cause it brings back memories / The days that I once knew / The days that I spent with you» do not seem to refer to Valeria or any of the other girls Roberto has met along the way, but rather to the days he spent with Bruno, who seems to have lost interest in Roberto after finding his tribe again.

In my research on much more recent Italian films³⁵, I have found a recurring association between different non-dominant identities – women, queer characters, and so on – and non-Italian-language pop songs³⁶. These associations between non-dominant identities and non-Italian pop songs and culture, I argue, can Other such identities, which are musically represented outside the construction of national identity that films offer. By expressing the alienation Roberto feels from the alpha masculinity embodied by Bruno and the others who dance cheerfully to the notes of period pop music, *Don't Play That Song (You Lied)* marks Roberto apart from the other characters, musically excluding his queer masculinity. Roberto's leitmotif, with or without instruments that recall the jazz music associated with Bruno, further distances him from the moment they are going through, quite literally, in the sportscar that Bruno drives irresponsibly towards a tragic conclusion – a car crash which kills Roberto, leaving Bruno shocked but unscathed.

³⁵ Cf. Boschi, 2015.

³⁶ The films of Ferzan Özpetek, which generally use non-Italian songs for all queer characters, exclusively associate Italian songs with the women who get between queer men. Similarly, strong women like Iris Blond (Claudia Gerini) in Carlo Verdone's *Sono pazzo di Iris Blond* (1995) are defined predominantly through non-Italian pop music and other markers of foreignness.

III. CONCLUSION

Non-Italian pop music and the star image of the French actor Jean-Louis Trintignant exclude Roberto from a national identity that was under (re)construction in the early 1960s, on the centenary of Italy's unification; at the same time, Bruno is positioned at the heart of the new national identity precisely through the Italian pop songs with which he constantly interacts. The swing pieces with bebop references give Bruno more signs of the modernity already foregrounded by his sportscar and its speed which, for Adriana Baranello, carry echoes of futurism in Risi's film³⁷. Masolino d'Amico observes that

the great merit of the film is not only to have isolated and described that emblematic character so well, but also to have judged him, with the final catastrophe fruit of his recklessness; to have therefore insinuated some doubts, some symptoms of apprehension in the times of seeming abundance...³⁸

And yet, despite Roberto's tragic death, Bruno's wanna-be lady-killer character prevails, visually and musically placed at the centre of a national identity that was going through a tumultuous renegotiation in the years of the economic boom. However, in the final crash it is not only Roberto's misguided trust in Bruno's new ways which dies, but also his decidedly non-alpha masculinity and the queerness his "sad young man" character had represented. The Bruno Cortonas, as we know, would continue to prevail in subsequent years, and often to the detriment of the Roberto Marianis who did not dance along or take advantage of whatever and whoever came their way, without worrying too much about the consequences – like many real Italians in the following decades. Roberto seeks to emulate and internalise Bruno's vision, but is eliminated in a Darwinian finale which, according to a cultural rather than natural selection, lets Bruno survive and the estranged, not fully "evolved" Roberto perish. This is a somewhat predictable outcome for the sad young man figure. Nevertheless, queer desire emerges prominently from the very start of the film, articulated primarily in musical choices which, through changes in the instrumentation and their unusual positioning, offer paths for affiliating identifications which challenge the dominant ideology rather than reinforcing it like composed scores tend to do. Similarly, the alleged "openness" that pre-existing songs could bring becomes "tightened" through these songs' association with Bruno and the other characters who are embracing the new order, inviting examples of Kassabian's assimilating identifications. Finally, *Il sorpasso* articulates a clear narrative contrast between Bruno and Roberto using songs that position them on board and outside of a national identity under revision, where there is only room for puerile, swaggering alpha males. Despite being clearly audible, the film's queerness is Othered, suppressed, and finally eliminated.

³⁷ Baranello, 2010.

³⁸ D'Amico, 2008: 141.

Table of Acronyms

a.k.a.: also known as
NECS: European Network for Cinema and Media Studies

Bibliographic References

- Baranello, Adriana M.**
2010, *The Deus (ex) Macchina: The Legacy of the Futurist Obsession with Speed*, «Carte Italiane», vol. 2, n. 6.
- Bertellini, Giorgio**
2004, *Introduction*, in Giorgio Bertellini (ed.), *The Cinema of Italy*, Wallflower Press, London 2004.
- Bondanella, Peter**
2009, *A History of Italian Cinema*, Continuum, New York/London.
- Boschi, Elena**
2014, *Radiofreccia: A Rocker from Emilia behind the Film Camera*, in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, New York/London 2014.
- 2015, *Loose Cannons Unloaded. Popular Music, Space, and Queer Identities in the Films of Ferzan Özpetek*, «Studies in European Cinema», vol. 12, n. 3.
- Brunetta, Gian Piero**
2004, *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari.
- Buzzi, Mauro**
2013, *La canzone pop e il cinema italiano: Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- Comand, Mariapia**
2002, *Dino Risi: Il sorpasso*, Lindau, Torino.
2010, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano.
- D'Amico, Masolino**
2008, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano.
- Doty, Alexander**
1993, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
2000, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Routledge, New York/London.
- Dyer, Richard**
2002, *The Culture of Queers*, Routledge, London/New York.
2006, *Music, People and Reality: The Case of Italian Neo-realism*, in Miguel Mera, David Burnand (eds.), *European Film Music*, Ashgate, Aldershot 2006.
- Fullwood, Natalie**
2015, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York.
- Gorbman, Claudia**
1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.
- Kalinak, Kathryn**
1982, *The Fallen Woman and the Virtuous Wife: Musical Stereotypes in "The Informer", "Gone With the Wind", and "Laura"*, «Film Reader», vol. 5.

Kassabian, Anahid

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

Lanzoni, Rémi Fournier

2008, *Comedy Italian Style: The Golden Age of Italian Film Comedies*, Continuum, London.

Rigoletto, Sergio

2010, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, in Lucy Bolton, Christina Siggers Manson (eds.), *Italy on Screen: National Identity and Italian Imaginary*, Peter Lang, Bern 2010.

IL CATALOGO MUSICALE POP E IL CINEMA DELLE EMOZIONI: IL CASO YUPPI DU (1975)

Massimo Locatelli (Università Cattolica di Milano)

In the 1970s, film language faced a change towards a more intensified relationship with the viewer. In my contribution, I consider the case study of "Yuppi Du", a rock opera authored by singer Adriano Celentano in 1975, one of the most conscious attempts in Italy to follow the new trends in musical film. On the basis of recent researches in the psychology of rhythm and musical timing, I delve into the emotional qualities of a narrative and stylistic formula which is structured not by the plot, but by a succession of songs comparable with a concept album, or a pop catalogue.

KEYWORDS

Celentano; rock opera; film music; sound studies; rhythm

DOI

10.13130/2532-2486/12664

La colonna sonora, o faremmo meglio a dire musicale, compilativa, quella genericamente costituita da canzoni esistenti autonomamente prima che da una partitura orchestrale di commento, con i suoi molti prodotti correlati (ad esempio singoli, *soundtrack album*, videoclip, ecc.), è stata una fondamentale espressione del percorso di progressiva interazione fra piattaforme mediali diverse che ha caratterizzato il Novecento, fino ad arrivare alla completa fusione intermediale che caratterizza il contemporaneo. In gioco è evidentemente il rapporto economico tra filiere produttive diverse e complementari. Ma, più in generale, si apre anche la domanda su quella che chiamiamo mediatizzazione dell'esperienza, e diventano evidenti ricadute sulla fruizione che vanno ancora approfondite e necessitano di una messa a punto metodologica. In queste pagine cercherò di sfruttare i tratti esemplari della formula di produzione del film musicale compilativo, analizzandone gli aspetti tecnico-stilistici e in particolare i conseguenti meccanismi di attivazione emozionale. Farò riferimento a un ben preciso passaggio storico, gli anni Settanta, anni decisivi, si dirà, anche e particolarmente da questo punto di vista. In generale, è utile ancora oggi domandarsi come i cambiamenti della filiera di produzione mediale coincisi con quel decennio hanno influito sul processo complessivo di costruzione del

senso nell'esperienza mediale, generando quelle che Algirdas Greimas avrebbe potuto definire come competenze passionali¹.

Lo scopo della mia ricerca è però, allo stesso tempo, quello di reinserire anche il panorama italiano nel contesto della riflessione storiografica cinematografica su questi snodi, riflessione generalmente mirata al prodotto hollywoodiano o comunque al mercato internazionale (si pensi ai lavori di Jeff Smith sulla *New Hollywood*)². In questo saggio presenterò il caso di studio di *Yuppi Du*, l'opera rock firmata da Adriano Celentano nel 1975, uno dei tentativi più consapevoli nel nostro Paese di adesione alle nuove forme coeve del film musicale. Cercherò di ragionare proprio sull'impatto emozionale che ha una costruzione narrativa e stilistica strutturata non a partire dal plot, ma da una successione di canzoni paragonabile a un concept album, o a una sorta di catalogo musicale pop.

Queste caratteristiche mi permetteranno di approfondire in particolare dimensioni relative al ritmo e alla ripetizione, e in generale alla percezione del tempo. L'analisi del suo linguaggio e delle sue componenti di attivazione emozionale mostrerà che *Yuppi Du* è un caso solo apparentemente marginale sia rispetto ai formati compilativi già in uso da tutti gli anni Sessanta, sia rispetto alla produzione coeva italiana nella sua totalità. La mia tesi è invece che proprio nella sua doppia marginalità di prodotto *sui generis* e di formula di produzione "minore" possiamo leggere tendenze futuribili e ascrivibili a fenomeni più generali.

I. IL CONTESTO

Per motivi sia di storia sociale e culturale, sia di storia delle tecnologie e delle industrie culturali, possiamo collocare negli anni Settanta, al superamento di quella soglia che schematicamente possiamo indicare come il Sessantotto, o forse, meglio ancora, al termine di quell'epoca di mutamento che Christopher B. Strain ha etichettato come *long Sixties*³, un passaggio di svolta. Un passaggio che si è nutrito di una nuova sensibilità, come avrebbe detto Susan Sontag, ovvero di una valorizzazione letteralmente in-audita delle forme esperienziali rispetto ai contenuti⁴. Il cinema in particolare diventa il luogo in cui si sviluppa, tanto nelle pratiche quanto nei discorsi teorici, il tema del prodotto culturale come centro dell'esperienza emozionale o passionale: si pensi, a livello del dibattito sullo statuto epistemologico del medium, ai grandi teoremi sulla psicologia profonda della visione filmica, che saranno seguiti e completati proprio dalla riflessione greimasiana sulla semiotica delle passioni⁵. All'interno dello stesso ciclo produttivo cinematografico, sono riconducibili a quella fase alcuni sviluppi

¹ Greimas e Fontanille insistono molto sui processi di fissazione e stereotipizzazione che trasformano i dispositivi passionali in «tassonomie connotative», «stili semiotici» o «atmosfera», di cui si nutre la competenza discorsiva del soggetto di fronte alle passioni. Cfr. Greimas; Fontanille, 1991: 68-69.

² Smith, 1998, 2013 e 2015.

³ Strain, 2016. La periodizzazione proposta da Strain andrebbe in qualche modo rivista e localizzata per il caso italiano, ma la nozione stessa di "lunghi anni Sessanta" sembra reggere anche nei contesti nazionali europei.

⁴ Sontag, 1965.

⁵ «È tramite la mediazione del corpo percipiente che il mondo si trasforma in senso – in lingua –, che le figure esteroceettive si interiorizzano e la figuratività può essere allora considerata come un modo di pensiero del soggetto». Greimas; Fontanille, 1991: 6.

che la storiografia di settore, con David Bordwell, ha definito di “intensificazione” del linguaggio classico cinematografico, o *intensified continuity*⁶.

Il passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta ha però implicato anche la mediatizzazione delle esperienze di ascolto musicale e più in generale la costruzione di un vero e proprio paesaggio sonoro della modernità⁷, e l’intensificazione dei linguaggi e degli stili audiovisivi riguarda non ultime le dimensioni sonore del film. Si tratta, infatti, degli anni che hanno visto, a seguito del confronto con il rinnovamento tecnologico degli studi di registrazione musicale, il diffondersi anche nella produzione cinematografica di nuove tecnologie, legate per esempio alla registrazione e al missaggio multitraccia, o al radiomicrofono in presa diretta. Tecniche che avevano permesso a quella generazione di giovani registi statunitensi che chiamiamo comunemente i *movie brats* di adattare le loro colonne sonore al rinnovamento di stile e linguaggi visivi su cui stavano lavorando⁸. In questo contesto acquisiscono un valore del tutto particolare le formule rinnovate del film musicale: i live, le rock opera, in particolare, e in generale quei prodotti in cui diventa costitutiva una colonna musicale compilativa⁹. Qui lo spostamento dei meccanismi partecipativi dalla narrazione o dall’immagine alle musiche agisce in modo dirimpente, indirizzando forse l’intero sistema di produzione verso modalità nuove di interazione con lo spettatore, tanto che Laurent Jullier potrà arrivare a definire le successive estetiche del contemporaneo (o di ciò che lui definisce post-moderno) come caratteristiche di “film-concerti”¹⁰.

Proprio la nozione di intensificazione necessita però di alcune precisazioni, teoriche e di metodo, che ci permetteranno di meglio descrivere e circoscrivere anche il contesto storico in cui andiamo a collocare il nostro oggetto di analisi. Lo stesso Bordwell usa questo termine per definire una serie di caratteri tecnico-stilistici riscontrabili nel linguaggio cinematografico *mainstream* hollywoodiano a partire dagli anni Sessanta. Il suo lavoro si concentra su caratteri specifici dello stile visivo, e insiste inoltre sulla continuità logica tra stile classico e intensificazione, continuità che trova forma soprattutto nella funzionalizzazione di ogni nuova pratica tecnica a quella omogeneità e consequenzialità narrativa

⁶ «The new style amounts to an *intensification* of established techniques. Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. It is the dominant style of American mass-audience films today». Bordwell, 2006: pos. 2475. Ricordo anche che nello stesso testo l’autore lega direttamente la sua nozione di intensificazione non solo alla pratica generale e *mainstream* ma anche al ri-uso e rilancio dei generi popolari da parte dei giovani autori della *New Hollywood* a cavallo del 1970, cfr. pos. 1081.

⁷ Sul tema della mediatizzazione dell’industria culturale nel confronto tra musica, cinema e televisione a partire dagli anni Settanta rinvio al fondativo Auslander, 1999; per quanto riguarda la nozione di paesaggio sonoro il riferimento è sempre Schafer, 1977. Mi permetto di richiamare, per un quadro sul dibattito contemporaneo sul tema, il recente Bratus; Locatelli; Mera, 2018.

⁸ Smith, 2015.

⁹ Julie Hubbert assume proprio la *compilation soundtrack* come il luogo che media la transizione tra industria musicale e filiera cinematografica (Hubbert, 2014: 299). Michel Chion, nell’introdurre la sua nozione di *superchamp* (“supercampo”), ovvero di quella forma di nuova spazialità che le nuove tecnologie permettono di costruire nell’universo del film, ne ritrova i luoghi di «definitiva affermazione» soprattutto in film musicali come *Woodstock* (*Woodstock: tre giorni di pace, amore, e musica*, 1970) di Michael Wadleigh e *Tommy* (*Id.*, 1975) di Ken Russell: le opere rock (Chion, 1990: 128).

¹⁰ Jullier, 1997: 140.

che gli anglosassoni definiscono come *continuity*¹¹. L'epoca di cui ci stiamo occupando, insomma, avrebbe ridefinito in termini più immediati e rapidi un modello consolidato, quello che appunto chiamiamo il linguaggio classico hollywoodiano. Lo stesso Bordwell non ha mai escluso la possibilità di stili e pratiche antinomiche fuori dai circuiti *mainstream* di lingua inglese, e anche chi scrive ha avuto modo di sottolineare la dis-funzionalità di determinati usi "intensificati" al di fuori del canone hollywoodiano, per esempio proprio nel cinema di genere italiano a cavallo del 1970¹². In ogni modo, e per quanto riguarda gli scopi di questo contributo, nella scuola analitica anglosassone, che a Bordwell fa riferimento, si è discussa la nozione di *intensified continuity* anche per la sua applicabilità al dominio sonoro. Schematicamente, potremmo fare riferimento a due posizioni: quella di Jeff Smith, secondo il quale l'intensificazione delle pratiche tecniche e stilistiche avviene coerentemente con il modello della *intensified continuity* anche nel campo della colonna sonora, seppure con qualche anno di ritardo (Smith propone il 1973 come anno di svolta, e il Dolby Stereo come tecnologia decisiva per il suo affermarsi negli anni Ottanta)¹³; e quella di Mark Kerins che, pur partendo dallo stesso presupposto, ne sottolinea invece il valore di oggetto culturale legato, più che a un determinismo tecnologico, alla percezione complessiva di un potenziale tecnico da parte degli addetti ai lavori e del pubblico. Kerins evidenzia nello stesso campo di possibilità tecnologiche un secondo e alternativo modello stilistico, intimamente legato allo sfruttamento del DSS e alla moltiplicazione dei canali (5.1 e oltre), che permetterebbe lo sfondamento dello spazio filmico in una dimensione rinnovata (*ultrafield*), con la quale l'autore vorrebbe caratterizzare il contemporaneo¹⁴. Al di là delle cronologie o delle grammatiche, assumeremo qui che anche nel campo del sonoro cinematografico le pratiche tecniche e stilistiche a partire dagli anni Sessanta, e in particolar modo nel decennio successivo, abbiano portato, a strappi e per contraddizioni, a una intensificazione del linguaggio filmico caratterizzata da elementi che ancora permeano la nostra contemporaneità, che può essere funzionale o meno a una narrazione ubbidiente al dettame classico, e che ritroveremo nel nostro caso di studio.

Per puntualizzare questo assunto e mettere ordine al nostro percorso, è necessario approfondire nel dettaglio le osservazioni di Smith, integrandole con le note di altri specialisti e adattandole al panorama italiano laddove necessario.

¹¹ «The new devices I'll be considering don't on the whole challenge this system; they revise it». Bordwell, 2006: pos. 2475.

¹² Cfr. Locatelli, 2020.

¹³ Smith, 2013: pos. 6545 e segg.

¹⁴ Kerins, 2011: 118-122 e 92. Cfr. anche Kerins, 2015. Eric Dienstfrey ipotizza che si sia arrivati a creare un *Dolby myth*, utile al marketing del prodotto e al gioco dei ruoli tecnici nella produzione filmica, laddove molte pratiche tecnico-stilistiche descrivibili come surround erano già presenti nella stereofonia dell'era classica. «Contrary to popular anecdotes, Dolby did not dramatically transform Hollywood surround sound. Rather, the company inherited technologies and popularized mixing styles that were established by an earlier generation of motion picture sound engineers. What made Dolby distinct was the extent to which filmmakers exploited its brand for personal gain». Dienstfrey, 2016: 186. Per un'ampia panoramica sui dibattiti relativi alla spazialità del suono, cfr. Sbravatti, 2019.

I) Il primo elemento essenziale nel cammino verso l'intensificazione del sonoro filmico riguarda la possibilità, attraverso la *noise reduction* del Dolby Stereo, di utilizzare un *range* di frequenze molto più ampio (prima il rumore sulle frequenze alte per esempio era un ostacolo molto forte) e di conseguenza alzare letteralmente il volume della colonna sonora del film¹⁵. Era stata però una costante del dopoguerra aumentare la potenza sonora, anche in Italia¹⁶. Studi recenti hanno molto insistito da un lato sulla nascita di una cultura del suono *low range* per esempio nelle esperienze giamaicane dei *sound system* nate proprio nei primi anni Settanta¹⁷, dall'altro sul potenziale di coinvolgimento fisico ed esperienziale di un uso, negli eventi pop rock, di tali frequenze¹⁸. Dobbiamo immaginare quindi il film musicale, anche in Italia, come un luogo di incontro di queste spinte specifiche alla scoperta del *low range* e del massimo volume con l'universo dell'audiovisivo, e il Dolby Stereo forse come un risultato finale e in questo senso decisivo, ma non una condizione *sine qua non*.

II) Un secondo snodo, strettamente connesso alle tecnologie surround sottolineato da Smith, è quello che riguarda la spazializzazione dell'esperienza di ascolto¹⁹. È forse il cuore di un dibattito ancora aperto, cui facevamo riferimento pocanzi. L'impatto del Dolby Stereo è stato sì forte, ma non decisivo, né tanto meno originale: la stereofonia esiste sin dai tempi del Cinemascope²⁰. Anche molte tecniche di produzione che permettono di meglio spazializzare la colonna sonora, come la microfonação radio, il missaggio multitraccia delle colonne audio (quantomeno quelle musicali) e, meno diffusamente ma con grande valenza simbolica, la registrazione multitraccia sul set²¹, sono precedenti al Dolby Stereo: come nota Jay Beck, la loro graduale introduzione aveva permesso di ri-concettualizzare e ri-mobilizzare lo spazio filmico fin dagli anni Sessanta²². Cosa che possiamo, fatta salva la pratica di presa diretta, riportare anche al design

¹⁵ Smith, 2013: pos. 6581-6630.

¹⁶ Locatelli, 2011: 9-10.

¹⁷ Henriques, 2011.

¹⁸ La sensazione di un impatto fisico delle frequenze basse è data dalla scarsa sensibilità del nostro orecchio a quella gamma, deficit cui l'amplificazione dei bassi "rimedia" con una maggiore potenza sonora, da cui nasce l'impressione (in realtà innocua) di coinvolgimento corporeo. Fink, 2018: pos. 2444 e segg.

¹⁹ Smith, 2013: pos. 6630-6686.

²⁰ Belton, 1992. Per un quadro schematico dell'introduzione della stereofonia nel contesto del cinema italiano del dopoguerra, mi permetto di rinviare a Locatelli 2011, in cui sottolineo il duplice nesso tra il lancio della stereofonia e il corrispondente "mito" dell'alta fedeltà, e tra la politica di lancio di queste tecnologie sonore al cinema e per il consumo casalingo (gli hi-fi stereo).

²¹ Il caso più noto è quello di Jim Webb, tecnico del suono per le sperimentazioni di Robert Altman, che utilizza la registrazione *multitrack* in presa diretta a partire da *California Split* (*California Poker*, 1974). Smith, 2015: 92. A proposito di analoghi e coevi lavori di Chris Newman, cfr. anche il thread *Chris Newman In CAS*, nel forum «JwSound», <https://jwsoundgroup.net/index.php?/topic/17292-chris-newman-in-cas/> (ultima consultazione 3 giugno 2020).

²² «In the 60s, with the introduction of technologies including lightweight Nagra magnetic tape recorders, smaller lavalier microphones with radio transmitters, graphic equalizers and multitrack mixing boards, film sound could be reconceptualized and remobilized». Beck, 2016: 5.

sonoro del cinema italiano, per quanto più povero. Lo stesso *Yuppi Du* viene distribuito anche in versione stereofonica, sottolineata dal lancio pubblicitario²³.

III) Un terzo punto segnalato da Smith è di ordine più stilistico che tecnico (o solo indirettamente permesso dal perfezionamento delle tecnologie). Smith definisce come «hyperdetail of Foley work» la cura sempre più maniacale dedicata ai rumori d'ambiente in era post-DSS²⁴. Anche a questo proposito il cinema italiano aveva già dimostrato dagli anni Sessanta una particolare sensibilità, con una sua scuola di rumoristi e, a fine decennio, l'integrazione di *library* vere e proprie di suoni preregistrati su nastro magnetico e resi disponibili attraverso l'uso di "macchine per ambienti" autoprodotte²⁵. Il suono d'ambiente può essere così particolarmente ricco, come avviene per diverse scene di *Yuppi Du* (si pensi ai rumori della laguna, quando questa diventa co-protagonista).

IV) È lo stesso Smith, con buona pace della sua periodizzazione radicale, ad avere ben raccontato come un cambiamento di atteggiamento negli addetti ai lavori rispetto al *sound design* avvenga a partire dagli anni Sessanta, e sia riscontrabile in particolare a partire dalle pratiche compositive della musica per film: in quel periodo alcuni compositori e registi avevano integrato nuove sonorità come il jazz e il pop-rock o addirittura i rumori nella colonna musicale²⁶. Questa, inoltre, era stata prima integrata e poi sostituita da canzoni pop pre-registrate²⁷. Queste osservazioni, che competono certo alla dimensione tecnico-stilistica dei media audiovisivi, ci riportano però costantemente, come si è visto, a un suo valore culturale. A una nuova sensibilità riferibile all'idea stessa di *sound design*. Il campo in cui maggiormente si è ragionato sul valore culturale delle esperienze di ascolto è ovviamente quello musicologico. Senza pretendere di poterne dare conto anche solo in parte, è utile qui definire la nozione di intensità anche in rapporto a questo sfondo metodologico. Saranno necessari tre passi ulteriori.

V) In prima battuta, come termine tecnicamente inteso in fisica, l'intensità sonora misura in realtà il rapporto tra la potenza di un suono e l'area su cui esso esercita pressione. È quindi il valore oggettivo più immediatamente riferibile all'esperienza soggettiva della forza di un suono, cioè il volume. Nulla di più coerente con quanto detto fin qui a proposito dell'aumento della potenza sonora degli impianti di riproduzione nelle sale cinematografiche, che aveva caratterizzato il cinema classico nel secondo dopoguerra, per essere rilanciato

²³ Cfr. [s.n.], 1975a. Si pone purtroppo qui il problema dell'analisi di materiali che raramente sono disponibili in copie e su tecnologie analoghe a quelle d'epoca. Non approfondiremo nell'analisi di *Yuppi Du* le dimensioni legate alla spazializzazione del suono nel film, proprio per i limiti posti dal materiale disponibile. Cfr. anche nota 36. Per una riflessione generale sul problema filologico posto dalle dimensioni spaziali del suono cinematografico, rimando a Sbravatti, 2019: 63-66.

²⁴ Smith, 2013: pos. 6686 e segg.

²⁵ «La perdita di qualità [dovuta al nastro magnetico, NdA] era dunque controbilanciata dalla possibilità di creare ambienti che, pur caratterizzati da un più marcato rumore di fondo, risultavano più ricchi e poetici, e soprattutto erano realizzati con una flessibilità produttiva sconosciuta alla prassi precedente». Meandri, 2016: 52.

²⁶ Smith 2015: 94. In questo la scuola italiana era stata certo precorritrice, si pensi anche solo alle colonne sonore di *L'eclisse* (1962) o *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni. Calabretto, 2010: 220-221.

²⁷ L'esempio di scuola per Smith è la canzone-tema di *Goldfinger* (*Agente 007 – Missione Goldfinger*, 1964) di Guy Hamilton. Smith, 1998: 100-130.

negli impianti stereo casalinghi, e costituire un primo punto di partenza verso l'esplosione di decibel dei decenni successivi.

VI) Intenso è però anche un termine musicologicamente più vago, misuratore di grandezze nel campo dell'espressione. Qui lo sguardo si deve ampliare: in molti casi, certo, possiamo già definire intensa la capacità espressiva della musica per film nella prima metà del secolo, ancorata a modelli neo-romantici ancora oggi influenti nella pratica compositiva²⁸. Alessandro Cecchi, a proposito del concetto di espressione nel Romanticismo, ha ricordato come le diverse esperienze di quella fase fondativa, a cui così tanto ha guardato la pratica della composizione per il cinema nella stagione hollywoodiana classica, si possano riferire a una dialettica tra una dimensione «formale» e una «spirituale»²⁹. Possiamo allora immaginare che le colonne musicali dei due periodi hanno espresso modalità tecnico-stilistiche diverse per raggiungere un grado di intensità tale da illuminare i soggetti in ascolto/visione secondo lo spirito delle loro epoche: aurale, quella del cinema classico; mediatizzata, tecnologica e corporea quella della nuova sensibilità. Ma è evidentemente un nodo lessicale, storiografico e finanche filosofico che esula dagli obiettivi di queste poche pagine.

VII) Più immediatamente pertinente, invece, è l'ultimo punto cui riferirci. In psicologia della musica si è cercato recentemente di ridefinire la nozione di intensità rapportandola all'esperienza riferita del momento tipico ed esaltante dell'ascolto, e misurandola in termini di picco: *peak experience*³⁰. Ecco, capire come il cinema intensificato post-Sessantotto arrivi ad attivare i suoi propri momenti di intensità, le sue *peak experiences*, sarà parte integrante del nostro compito.

II. IL FILM

Alla sua uscita in sala, *Yuppi Du* ottiene un ottimo successo di pubblico e viene premiato da un incasso che si aggira sui cinque miliardi di lire³¹. In realtà, anche la critica sembra apprezzare il carattere fantastico e straniato che il film assume affastellando una serie di scene, musicali e non, lungo una flebile linea

²⁸ Claudia Gorbman, nella sua analisi della musica per film hollywoodiana, ben sottolinea come questa, oltre che sottolineare i toni emotivi della narrazione, sia soprattutto «signifier of emotion itself». Gorbman, 1987: 22. Kathryn Kalinak, in un altro influente studio sullo *scoring* del cinema classico hollywoodiano, lega l'intensità dell'esperienza di ascolto direttamente al motivo psicoanalitico della voce della madre. Kalinak, 1992: pos. 812-820. Per una panoramica storica più dettagliata, spesso anche critica nei confronti dell'espressività ricercata dai compositori hollywoodiani dell'epoca d'oro, e completa del panorama italiano, cfr. Miceli, 2009.

²⁹ «La "spiritualizzazione" dell'espressione musicale sfocia in una vera e propria metafisica del sentimento». Cecchi, 2007: 82.

³⁰ Gabrielsson; Whaley; Sloboda, 2016.

³¹ Cfr. Fittante, 1997: 133.

narrativa³². Come si ricorderà, Adriano Celentano interpreta uno dei molti suoi “doppi” cinematografici, in questo caso Felice Della Pietà, un giovane pescatore veneziano che vive di espedienti e guida un’improbabile compagnia di guitti di laguna (un clan, si dà a intendere; tra loro Lino Toffolo, cabarettista del Derby milanese, e Gino Santercole e Memo Dittongo, tra i fondatori del Clan Celentano, comunità di vita e marchio di fabbrica dal 1961). Il suicidio della moglie di Felice, Silvia (Charlotte Rampling), apparentemente insoddisfatta di una vita di stenti, riduce tutto il gruppo in uno stato di incuria e depressione, che trova luce solo quando infine il protagonista si decide a sposare Adelaide, anche per dare una seconda madre a Monica, la figlia nata dalle prime nozze. Adelaide è interpretata da Claudia Mori, la compagna di Celentano nella vita, Monica dalla loro prima figlia, Rosita. Silvia, in ogni modo, è viva, ha inscenato il finto suicidio per scappare dalla miseria veneziana, e vive con un ricco imprenditore di Milano. Decisa a riconquistare sia Felice sia la figlia, ricompare nella loro vita: dopo alcuni momenti di passione con il suo antico amore, finirà per riprendersi la bambina e portarla con sé. Felice, abbandonato anche da Adelaide, riesce fortuitamente a rintracciare Silvia e Monica a Milano, ma capisce che neppure la figlia tornerà con lui. L’imprenditore milanese riscatterà la bambina a peso, e Felice potrà solo accettare il denaro e tornare a Venezia, nell’amarezza della solitudine.

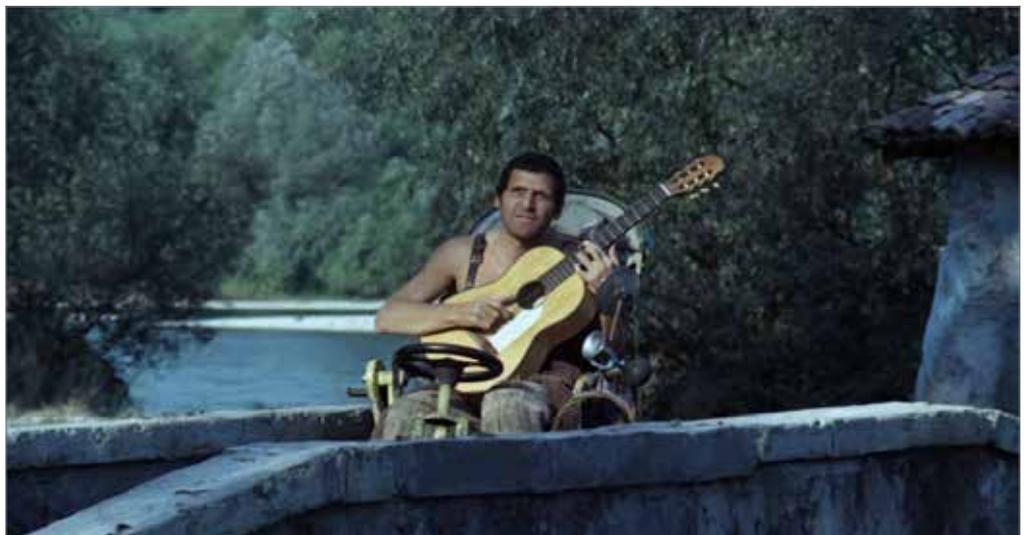
Le musiche, firmate dallo stesso Celentano, arrangiate e dirette come d’abitudine delle produzioni Clan da Detto Mariano, sono efficaci e di successo. *Yuppi Du*, la *title track*, è rimasta nella memoria popolare, e il film vince un Nastro d’Argento proprio per la miglior musica. La pellicola funziona come trascinante piattaforma di lancio delle sue versioni su disco per le edizioni Clan Celentano, un 45 giri (lato A: *Yuppi Du*; lato B: *La ballata*) e soprattutto un 33 giri omonimo che funziona a questo punto come un vero e proprio *concept album*, viaggio nella storia e nelle emozioni del protagonista. In linea con questa funzione, il film alterna scene di dialogo tradizionali e utili per orientarsi nella storia (fatta la tara ai dialoghi a volte volutamente *nonsense* e alle molte pause e silenzi dello stile performativo del Celentano attore), a scene determinate dal commento musicale. Si tratta in prima battuta di sequenze che hanno una chiara continuità diegetica ma, senza parole, sono guidate da un accompagnamento musicale di genere: una musica dixieland, ispirata al ragtime e alle comiche *d’antan*, in *Va chi c’è!*, quando Silvia ricompare su una barca lungo la laguna e viene riconosciuta dal clan in una serie di gag e pantomime; o un’orchestrazione potente ed espressiva, quando la *title track* accompagna il ritorno di Felice con Silvia e,

³² Cfr. per esempio Kezich, 1980: voce *Yuppi Du*: «*Yuppi Du* è un film aggressivo, colorito, vivacissimo, che si affida ad una girandola di invenzioni espressive: certi scorci della vita veneziana sono degni di un musical alla Minnelli; e la visione di una Milano in grigio, percorsa da folle coperte di smog, si rifà alla vena protoecologica di *Il ragazzo della via Gluck*». E le «Segnalazioni cinematografiche» cattoliche appaiono quasi entusiaste della vena spirituale: «Il film, concepito come una ballata e realizzato mescolando fantasiosamente numerosi ingredienti (sogni, visioni, realtà, colori, canzoni e balletti), è un po’ confuso e ridondante, ma anche pieno di vivacità, di estro, di momenti poetici e di suggestioni sull’esistenza umana. Non sempre limpido nelle singole raffigurazioni emblematiche, sembra avere la sua tematica di base nel contrapposto tra Felice pago della sua modestia e Silvia bramosa di benessere o in quello tra la Venezia poetica nonché umana dei poveracci e la Milano alienante, babelica, popolata di maschere senza autenticità. Si tratta in fondo di una proposta romantica e paradossale; sostanzialmente evangelica, comunque». Cfr. [s.n.], 1975b.

Figg. 1 e 2 – Scene della sequenza con la canzone “Yuppi Du”, dal film omonimo (1975).



Fig. 3 – Scena della sequenza con la canzone “Such a Cold Night To-Night”, dal film “Yuppi Du” (1975).



in montaggio alternato, il drammatico addio di Adelaide. Spesso, però, si arriva a veri e propri numeri musicali ballati e cantati: la sequenza dei *credits* (*L'affondamento*), l'arrivo di Silvia in città (*La ballata*), la *ballad* romantica cantata da Santercole mentre Felice e Silvia approfittano della catapecchia dell'amico per ritrovare la passione di un tempo (*Such a Cold Night To-Night*), e che viene messa in scena come esibizione di un cantastorie, in montaggio alternato con i quadri di seduzione. E ci si può trovare ai limiti del *mickeymousing*, quando Felice sta lavorando in un cantiere di posa delle banchine di legno per l'acqua alta, e Silvia cammina a passo deciso recandosi da lui per la prima volta dopo la scomparsa. Gli operai martellano con forza al ritmo di una musica (*La passerella*) che segna implacabile i passi di lei, i colpi di lui, l'imminenza dell'incontro, e infine il chiodo che nella tensione del momento trafora la mano di Celentano, e lo trasforma, stigmatizzandolo, in una ennesima figura cristologica della sua carriera. L'apparente irrazionalità della struttura narrativa non è, in realtà, per nulla sorprendente. Certo poteva colpire la critica che in alcuni casi sia addirittura l'inserito musicale a definire la successione di sequenze che non riescono a motivarsi l'un l'altra; che il tempo diegetico venga sospeso durante il numero musicale o di ballo; che i performer guardino in macchina e l'esibizione sia rivolta al pubblico di sala come se fosse presente in scena; che gli ambienti, anche se realistici, siano trattati come quinte teatrali e svelati nella loro artificialità (nelle gag legate al ritorno di Silvia, un pittore su una barca si sorprende al punto da non abbassarsi al passaggio sotto un ponticello, e se ne porta via un pezzo corrispondente alla sua figura, come in un cartone animato o in una gag del muto). A ben vedere, però, sono tutti elementi che discendono già dal musical classico, nella sua evoluzione da *stage musical* a musical realistico, ampiamente documentato dagli studi fondativi sul genere³³, e che ritroviamo nella produzione del cinema popolare italiano in molti musicarelli dei vent'anni precedenti³⁴, così come nella produzione internazionale anche d'autore (potremmo pensare a Jacques Demy e al suo *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, come modello di riferimento in questo senso). Più interessante per noi è andare a ritrovare alcuni elementi che ne fanno un prodotto figlio del suo tempo: alcune scelte di regia che intensificano la visione (usi eccessivi degli zoom, stacchi netti e rapidi), un cromatismo a tratti molto saturo, altre volte brunito o grigio e sgranato, costumi pop e fantastici, la recitazione straniante e da cabaret brechtiano, le già citate incursioni nel

³³ Il fondativo Altman, 1987 è stato seguito da un più ampio dibattito, che ne ha problematizzato il modello, soprattutto laddove teso a una definizione più limitante di *musical classico* rispetto a un generico «film musicale» (cfr. nel dettaglio Altman, 2006: 892).

In linea di massima, e per quanto utile ai nostri scopi, la generazione successiva di studiosi ha comunque riconosciuto nel film musicale pop-rock esigenze volte da un lato al ribaltamento delle convenzioni preesistenti, ma dall'altro anche alla negoziazione e al ri-uso (Caine, 2008) di caratteri riconoscibili e classici, come quelli cui facciamo qui riferimento, ovvero in linea generale la predisposizione all'innovazione stilistica («the genre has a long history of exploiting new technologies and developing new filming and editing strategies», Cohan, 2010: 3) e il doppio registro narrativo, sospeso tra realtà mimetica della diegesi e finzione musicale sul palco o nella fantasia (Cohan, 2010: 4).

³⁴ E prima ancora nel film opera, di cui il film di Celentano sembra riprendere certi elementi di taglio melodrammatico del racconto e anche l'intensificazione stilistica attraverso la musica. Cfr. a questo proposito Menarini, 2007. Per una discussione generale delle dimensioni spettacolarizzanti nel film musicale italiano degli anni Sessanta, rimando a Bioni, 2020: 96-116.

grottesco e nel nonsense, la tensione erotica esercitata, più ancora che dalle scene d'amore, soprattutto dai corpi liberi nel ballo (Rambling nel numero che accompagna *Yuppi Du*). Anche i forti simbolismi e il tono divinatorio, che caratterizzeranno in realtà la produzione di Celentano ancora per molti anni a venire, sembrano collocabili in questo contesto, che aveva appena conosciuto il grande successo di *Jesus Christ Superstar (Id., 1973)* di Norman Jewison. Si ricorderà che in Italia nello stesso periodo circola *Orfeo 9*, l'opera rock di Tito Schipa Jr. (prima messa in scena dal vivo nel 1970, uscita LP nel 1973, trasmessa in televisione su RAI2 nel 1975).

Yuppi Du esce inoltre in sala in Italia grosso modo in contemporanea con *Tommy (Id., 1975)* di Ken Russell e *The Rocky Horror Picture Show (Id., 1975)* di Jim Sharman. È stato notato come lo schermo in questo momento storico rifletta un cambiamento culturale che arriva dall'industria musicale: un cambiamento fatto di esplosione espressiva o quantomeno variazioni stilistiche, e di appropriazione di linguaggi giovanili³⁵. Di tutti i caratteri di intensificazione del linguaggio filmico, il sonoro, ci sembra allora di poter aggiungere, ha un ruolo centrale in quel momento. Nel paragrafo che segue proverò a evidenziare tre livelli di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore che hanno particolarmente a che fare con i formati del catalogo musicale, nelle versioni compilative e di *concept*, con cui anche il cinema si stava confrontando in quel momento³⁶. Ipotizzando di contribuire ad affinare la consapevolezza della ricerca sui media, fino a definire degli strumenti di analisi dei linguaggi dell'audiovisivo che diano conto della ricchezza e dell'efficacia delle loro componenti sonore proprio nell'attivazione esperienziale ed emozionale, il mio contributo vuole infine mettere la nozione di intensificazione, applicandola al caso di studio delle colonne musicali compilative, alla prova dei più recenti contributi di studio neuroscientifico del *timing*: della nostra capacità di vivere nel tempo attraverso la percezione di ritmi e intervalli³⁷.

³⁵ Cfr. per esempio Allen, 2011 e il già citato Smith, 1998.

³⁶ Il film *Yuppi Du* ha conosciuto un buon successo di pubblico al momento dell'uscita, raggiungendo un incasso vicino a quello di *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento, ma una travagliata storia distributiva nell'home video, per cui non ha conosciuto un'edizione VHS, e la sua sopravvivenza nel tempo si è legata a sporadici passaggi televisivi. Solo nel 2008 è stato restaurato, a cura dello stesso Celentano, e distribuito in DVD con diversi interventi di *editing*. La versione DVD, che abbiamo usato qui come base di lavoro, presenta quindi alcuni tagli, tesi tendenzialmente a velocizzare l'azione narrativa, e l'inserimento di effetti legati a un'estetica successiva e posticcia. Per un approfondimento delle differenze tra le due versioni, rimando alle attente analisi dedicate nei siti del *fandom* e della cinefilia, in particolare all'articolo "*Yuppi Du*": *Confronto originale vs. restaurato*, pubblicato sul sito «Il Davinotti» il 13 novembre 2008: www.davinotti.com/index.php?option=com_content&task=view&id=231&Itemid=79 (ultimo accesso 3 giugno 2020). Con questo non è ovviamente risolta la questione filologica, che si pone a maggior ragione per l'analisi delle dimensioni sonore del film: a tale proposito, rinvio a quanto indicato in nota 23.

³⁷ Per una presentazione generale in lingua italiana nel dibattito psicologico e neuroscientifico contemporaneo sul tempo, rimando a Benini, 2017. Sul *timing*, termine senza traduzione italiana che indica «la capacità di distribuire segnali o compiere operazioni collocando eventi e fenomeni in una successione temporale», cfr. Benini, 2017: 39-41, e in particolare 98, n. 1.

III. IL SOUND

Per capire meglio i meccanismi che regolano l'esperienza di fruizione nel contesto dell'intensificazione dei linguaggi cinematografici, un riferimento metodologico con cui è necessario confrontarsi sono le moderne psicologie dell'emozione, studiate in filmologia sin dai tempi fondativi³⁸, e che oggi conoscono, grazie all'esplosione della cultura neuroscientifica, una seconda giovinezza ricca di spunti e proposte, in riferimento in particolare al cinema come "macchina" emozionale³⁹. Nel loro complesso, oggi come nel secolo scorso questi studi risultano perlopiù mettere a fuoco i fattori visivi, probabilmente più immediati e facilmente sperimentabili. Lo spazio dedicato alle componenti sonore si sta ora ampliando, ma nei dibattiti anche più recenti si dà molto peso al carattere di "attivazione" emozionale della colonna sonora originale⁴⁰. L'analisi che presentiamo qui, lavorando sul caso di studio *Yuppi Du*, vuole arrivare a una proposta di metodo applicabile sia allo specifico formato del film musicale compilativo, sia all'uso in generale di canzoni nei media contemporanei.

1. RITMO

Siamo all'inizio del film. Stridio di gabbiani, rumore di passi che si muovono in una darsena semidiroccata, sciabordio d'acqua. Il protagonista sale su un'imbarcazione tipica ed esce in laguna, in piedi, impugnando i remi incrociati secondo la tecnica di voga detta "alla valesana": un segnale raffinato, per caratterizzarlo come un pescatore di laguna. Ma la barca fa acqua, e pian piano affonda. Attacca una musica sintetizzata, con un effetto di vibrato, arricchita man mano da suoni di percussioni, fino all'entrata di un basso elettrico e di una sezione di fiati: è l'attacco di *L'affondamento*, e il pezzo si rivela ora ritmico e funky. L'elemento fondamentale è dato inevitabilmente dal basso elettrico: è il suo ingresso a trasformare un commento d'ambiente in un ballabile *groove*. Del resto, l'introduzione del basso elettrico (anche) nelle colonne sonore del cinema degli anni Sessanta aveva ampliato definitivamente lo spettro delle frequenze ai suoi valori *low range* e più fisicamente coinvolgenti⁴¹. Lo troviamo già in *Io bacio... tu baci*, un musicarello di Piero Vivarelli (1961), quando Celentano canta *24.000 baci*, e nel 1964, nel commento strumentale che accompagna una ripresa aerea da un elicottero che sorvola la città in *Super rapina a Milano* (regia di Adriano Celentano e, non accreditato, Piero Vivarelli): qui, in particolare, il compositore e arrangiatore "ufficiale" del Clan, Detto Mariano, arriva già a sfruttare le pulsazioni vibranti del basso elettrico fino a sonorità funk, anticipando lavori di Celentano dei primi anni Settanta, come *Prisencolinensinainciusol* (1972) e appunto la stessa *Yuppi Du*.

³⁸ Michotte van den Berck, 1953.

³⁹ Si confronti per una panoramica almeno D'Aloia; Eugeni, 2014 e Carocci, 2018. La definizione del cinema come *emotion machine* risale a Tan, 1996.

⁴⁰ Cfr. Cohen, 2014 e Kuchinke; Kappellhoff; Koelsch, 2013.

⁴¹ Cfr. nota 18.

Figg. 4 e 5 – Scene della sequenza con la canzone “L'affondamento”, dal film “Yuppi Du” (1975).



Ora che il ritmo è funky e ballabile, Celentano inizia a muoversi e dimenarsi secondo il vecchio schema performativo del “Molleggiato”, ma per ricodificarlo qui in micro-movimenti più secchi e definiti, e avvicinandosi a quell’evoluzione della dance afro-americana che stava allora per andare verso la break dance. Partono i titoli di testa, mentre Adriano rema, e si dimena. Quello che percepisce lo spettatore, mentre viene accompagnato “alla valesana” dentro l’universo della finzione, è che il ritmo sarà travolgente e decisivo: sarà il ritmo a muovere la storia, saranno i corpi agitati e incontrollabili a scriverla.

Il bisogno di legare il corpo alla sua ritmicità primigenia è un luogo comune della nuova sensibilità dell’epoca. Il *beat* stesso, in quanto fenomeno musicale, nasce da una diversa concezione del rapporto fisico con il fatto musicale, e a un livello di massima consapevolezza troviamo in quegli anni gli studi sul *biofeedback*, lo studio dei «meccanismi di produzione di segnali di ritorno generati da attrezza-

ture elettroniche in risposta a stimoli provenienti da stati psicofisici di un essere vivente» che Marco Ferreri aveva incorporato nella colonna sonora del suo *Il seme dell'uomo* (1969)⁴². Un meccanismo complesso di relazione tra l'uomo e il suo ambiente sonoro, di cui i colpi di voga del Molleggiato sembrano quasi una gioiosa parodia. Oggi sappiamo che, mentre il *beat*, inteso qui come valore della risposta psicologica⁴³, assume la valenza organizzatrice del colpo di metronomo e insieme di meccanismo di attivazione sensori-motoria (fino alla costruzione di veri e propri picchi emozionali, o *peak experience*)⁴⁴, la percezione ritmica nasce effettivamente da una costante interazione tra i sistemi auditivo e motorio della nostra mente, indirizzata verso il riconoscimento e l'anticipazione di organizzazioni temporali dell'esperienza (di una canzone, per esempio)⁴⁵. Il primo livello di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore su cui opera *Yuppi Du*, forse inevitabilmente, ha a che fare con il potere del ritmo, quale strumento di gestione del *beat-based timing*, e palestra per molte importanti sfide che ne derivano. Sfide che riguardano la sua stessa strutturazione temporale, in primo luogo, e che descrivono con chiarezza alcuni caratteri della nostra partecipazione spettatoriale, ovvero: a) la predittività dell'esperienza: sappiamo che uno dei "miracoli" della cognizione umana del tempo è la capacità di anticipare i ritmi (ciò che ci consente di ballare, per esempio)⁴⁶; b) la sua durata: la ciclicità del ritmo permette infatti di prolungare la risposta sensori-motoria e di *timing*⁴⁷; e c) la sua permanenza: siamo infatti capaci di mantenere il senso del ritmo esperito per molti cicli dopo la cessazione dello stimolo⁴⁸.

E in secondo luogo, quelle che riguardano la sua strutturazione crossmodale, ovvero relativa all'interazione dei diversi sensi, e in particolare: d) la sua accuratezza: il *timing* è più efficace a fronte di stimoli auditivi che visuali. Gli studi di psicologia della percezione hanno da tempo riconosciuto una primarietà dell'ascolto nella percezione del tempo: il suono appare come uno strumento

⁴² Fatta eccezione per gli sparuti interventi musicali originali composti da Teo Usuelli e per il coro verdiano, la presenza sonora predominante nel film è costituita da *In Tune* (1967), una composizione di Richard Teitelbaum basata appunto sull'uso del *biofeedback*. Corbella, 2011: 99.

⁴³ Il *beat* è definito in psicologia della percezione come la risposta psicologica (*arousal*) a una sequenza ritmica. Cameron; Grahn, 2016: 363.

⁴⁴ Gabrielsson; Whaley; Sloboda, 2016.

⁴⁵ Chen; Penhune; Zatorre, 2008. «This beat-based form of sensory-motor timing allows humans to flexibly extract a regular temporal structure from a range of rhythms, from simple isochronous sequences, in which all the intervals are identical, to more-complex meters like those of waltzes, marches, and sambas», Penhune; Zatorre, 2019. Cfr. anche, per una descrizione generale e una panoramica bibliografica, Cameron; Grahn, 2016.

⁴⁶ Per esempio, in laboratorio, i partecipanti chiamati a tamburellare all'ascolto di un ritmo anticipano il colpo di dito di circa 50 ms (Leow; Grahn, 2014: 327); studi basati sulla ricerca elettroencefalografica hanno mostrato inoltre come, all'ascolto di ritmi isocroni, le oscillazioni della gamma di onde beta appaiano indicare «anticipation of regular, expected tones», perché terminano dopo il suono, ma riappaiono prima del suono successivo. Cameron; Grahn, 2016: 362.

⁴⁷ «If a sound is predictably repeated, induced responses may be observed around the time of the expected sound, and may occur even if the sound is omitted». Cameron; Grahn, 2016: 363.

⁴⁸ Cfr. ancora Penhune; Zatorre, 2019.

più preciso, ma anche come un meccanismo più immediato⁴⁹. I segnali dell'organizzazione visiva necessitano infatti di un tempo più lungo di rielaborazione e anche di un tempo più lungo per essere appresi nell'infanzia⁵⁰.

Sicuramente interessante per gli studi sull'audiovisivo è, però, anche questa ipotesi complementare: e) nella percezione del tempo, forse proprio per queste loro diverse caratteristiche, l'informazione visiva sembra poter chiaramente modificare quella auditiva, mentre non accadrebbe significativamente il contrario⁵¹. In questo senso, concentrandoci qui sul problema ritmico e non su altri, in cui le interazioni crossmodali possono avere diversa pertinenza (si pensi proprio alla questione della spazialità, cui abbiamo fatto riferimento *supra*), terremo presente che le immagini, nelle scene cui stiamo facendo riferimento, rispetto al sonoro cui afferiscono, potranno avere un ruolo confermativo (*mickeymousing*, sincronia, qui il balletto sincopato del Molleggiato), complementare (aggiunta di ritmi e informazioni sul *timing*, qui l'apertura del campo visivo dai piani stretti nella darsena a quelli ampi alla sua uscita, per introdurre percettivamente ai tempi lunghi del racconto filmico che stanno per sostituire quelli sincopati della scena performativa) o anche contraddittorio (i momenti di preparazione nelle scene comiche: abbiamo citato pocanzi *Va chi c'è!*, per esempio, in cui la musica è già orchestrata sul tono scherzoso e allegro del ragtime dixieland, mentre la scena visiva ancora nasconde la gag a sorpresa con un ritmo fluido e rilassato).

2. RIPETIZIONE

Non è un caso che molte riflessioni sul potere compilativo della musica riguardino non solo la nostra capacità di riconoscimento e organizzazione dell'esperienza, ma soprattutto la sua memorizzazione. La sequenza stessa della *title track* da un lato costruisce un mood particolare, efficace nella sua ambivalenza (si ricorderà che è sospesa tra molte scene oniriche riconducibili alla ritrovata passione di Felice per Silvia, e il viaggio malinconico di Adelaide che lascia Felice e Venezia per sempre, intervallate da inserti in cui cantano personaggi dai toni profetici ma estranei alla storia) e ben organizzato da una melodia morbida e sinuosa. Ma dall'altro gioca con la facilità di memorizzazione del ritornello («Yuppi Du!», ripetuto più volte). Altrove sono soprattutto i tratti ritmici a guidare il sistema di aspettative dello spettatore: si pensi alla sequenza già richiamata dell'arrivo a Venezia di Silvia, laddove la donna raggiunge per la prima volta Felice mentre questi lavora in un cantiere alla posa di una passerella in legno. I tacchi della protagonista che cammina decisa, i colpi di martello degli operai, a cui si sovrappongono una chitarra percossa ritmicamente, le percussioni, poi le voci di un coro di bambini che cantano una nenia allegra di parole senza senso (si tratta di un motivo semplice, *La passerella*, cantato nel modo che in tedesco si indica con l'onomatopea *lalleln*). Solo quando i due protagonisti si trovano di fronte, e i compagni di Felice, rapiti dallo sguardo di Silvia, inchiodano le mani di Felice a un asse della passerella, la chitarra elettrica carica di tensione la scena con una melodia leggermente più complessa e trascinata, cambiando il mood della scena. Il la-la-la è evidentemente la più arcaica, primitiva e insieme bambinesca delle composizioni per il canto, una sorta di grado zero della canzone popolare.

⁴⁹ Cfr. anche, per una bibliografia complessiva, Schab; Crowder, 1989.

⁵⁰ Zélanti; Droit-Volet, 2012.

⁵¹ van Wassenhove; Buonomano; Shimojo; Shams; 2008.

Non è un caso che torni alla mente di registi e compositori per il cinema proprio ora, nella prima metà degli anni Settanta, quando il concetto stesso di *loop* dalle sperimentazioni elettroacustiche si è trasferito negli studi di registrazione della *popular music*⁵². Tra i caratteri delle nenie infantili i musicisti per il cinema riconoscono certo la facilità di memorizzazione (nella ripetizione di parole semplici o appunto senza senso), ma allo stesso tempo l'ossessività del circolo vizioso, del girotondo infinito e senza vie di uscita, che può solo portare tutti i partecipanti a cadere: come nella scena della passerella, o come nel coevo *Profondo rosso*, che non a caso usa, si ricorderà, una ninnananna registrata su magnetofono (*School at Night*) come traccia sonora della presenza del serial killer.

È possibile, quantomeno per le dimensioni più popolari del consumo musicale e mediale, riportare le valenze emozionali della musica (*tout court*) a un sistema di aspettative e ricompense. La ripetizione sembra allora un meccanismo che permette di rinforzare il sistema attesa-risposta, nei suoi diversi livelli (ripetendo qui uno schema di David Huron)⁵³: risposte che coinvolgono riflessi difensivi, e che vengono ripetutamente attivate dal *peak-timing*, anzi, presumibilmente sottoposte a una specie di stress test dalla reiterazione; risposte a stati di tensione, in cui la costante dilatazione del tempo ripetuto attiva stati tensivi; risposte di previsione, che premiano la previsione accurata e, come già indicato, hanno a che vedere con la sua base ritmica; risposte di immaginazione, che sono facilitate dalla ripetizione e dal suo potenziale di controllo sul mondo; e risposte di valutazione, che si legano ai processi cognitivi veri e propri.

Studi di questo tenore ci dicono del ruolo centrale proprio dei processi di memorizzazione e apprendimento nell'esperienza musicale⁵⁴. Più dettagliatamente, è stato provato negli ultimi anni l'effettivo accoppiamento tra il sistema uditivo e il sistema dopaminico (quello indicato appunto come sistema della ricompensa), e in particolare la struttura in due fasi di questo accoppiamento: una prima fase anticipatoria, che nei test di laboratorio si verificava pochi secondi prima del picco di piacere provato all'ascolto di una musica amata in una sotto-porzione del corpo striato, viene seguita da una seconda risposta osservata in una sotto-regione diversa del corpo striato⁵⁵. Questa scoperta indica che il piacere dell'esperienza musicale è a tutti gli effetti costruito, a livello neurofisiologico, nel gioco tra aspettativa e risoluzione, gioco che ritmo e ripetizione possono portare a dilatarsi e reiterarsi all'infinito.

Un ulteriore aspetto delle osservazioni sul *timing* all'ascolto della musica è riferibile però non al singolo numero musicale, ma al formato compilativo dentro al quale nel nostro caso ci muoviamo. Lo schema di ripetizione, infatti, non è riconducibile ai soli ritmi più semplici (*La passerella*, nel nostro caso), ma anche, a livello macro-narrativo, alla ripresa di moduli che introducono, come abbiamo visto, canzoni, performance, sequenze animate dalla colonna sonora, in genere

⁵² Per un'ampia discussione della nozione di ripetizione nel campo musical rimando al recente Julien; Levaux, 2018.

⁵³ È lo schema ITPRA: «A mnemonic for the sequence of five expectation-related responses: Imagination response, Tension response, Prediction response, Reaction response, Appraisal response». Huron, 2006: 416 e più nel dettaglio 7-18.

⁵⁴ Gold et al., 2019. Ding et al., 2019 distinguono processi neurofisiologici diversi nell'ascolto e nel richiamo alla memoria della musica.

⁵⁵ Lo striato è un nucleo sottocorticale del telencefalo coinvolto in molte funzioni cognitive, relative tra l'altro al sistema motorio e a quello della ricompensa. Salimpoor et al., 2011.

Fig. 6-8 – Scene della sequenza con la canzone “La passerella”, dal film “Yuppi Du” (1975).



numeri musicali. Su questa dimensione abbiamo a oggi molte meno osservazioni di laboratorio: dobbiamo muoverci ancora a livello di ipotesi. È possibile riferire al film un potere della ripetizione? Negli ultimi anni la ricerca scientifica si è molto occupata di scale diverse di valutazione dello scorrere del tempo (o in generale dell'esperienza del tempo), anche con riguardo al tempo mediato della fruizione audiovisiva⁵⁶. In particolare, mentre il ritmo musicale, come quello del linguaggio, è riferibile alla scala dei millisecondi/secondi, molte attività della nostra quotidianità sono riferibili alla scala dei secondi/minuti, cui spesso gli psicologi si riferiscono in termini di *interval timing*, e che ricorre nelle attività più esplicitamente consapevoli e legate al sistema cognitivo⁵⁷. Il senso del tempo individuale si costruisce dunque a partire dalla sincronizzazione di tempi diversi, che includono anche tempi di lunga durata (come quelli circadiani che regolano l'alternanza sonno-veglia), ma proprio per la sua complessa stratificazione costituisce un campo più complesso da mappare⁵⁸. In ogni modo, per quello che interessa il nostro caso di studio, in una logica di *layering* dei sistemi di attivazione neurale del senso ritmico e temporale, la percezione di stimoli organizzati temporalmente viene riletta soprattutto nella logica del suo funzionamento binario: un meccanismo di accumulazione (il tradizionale *internal clock*, che organizza ritmicamente l'ingresso di stimoli, anche non ritmati all'origine, e quindi può attivare meccanismi attenzionali e/o di memorizzazione) e soprattutto un meccanismo di comparazione, che rielabora i dati dell'orologio interno alla luce di sistemi analoghi o paralleli e del lavoro mnestico, e permette una stima di intervalli complessi. Meccanismi che alla luce delle recenti analisi di *neuroimaging* lavorano in regime di semi-autonomia⁵⁹.

Se è così, anche nelle difficoltà di metodo che il livello di *interval timing* ci pone, forse non è fuori luogo riprendere l'idea del testo filmico come palestra essenziale di una psicologia delle aspettative e applicarla anche a segmenti complessi e ripetizioni nell'ordine dei minuti, come quelle del numero musicale pop-rock. Il secondo livello di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore su cui opera *Yuppi Du* è allora il suo potere di accumulare moduli organizzati dal ritmo musicale, ma su base di intervalli e durate organizzate nell'ordine dei minuti (l'ordine dei nostri personali orologi dedicati all'*interval timing*), e di affinare la nostra capacità di comparazione (delle dimensioni ritmico-temporali). Un potere aumentato quindi dalla specifica formula di produzione; sappiamo tra l'altro, a corollario, che il formato della canzone popolare (la sua durata standardizzata e la struttura a intervalli strofa-ritornello) è frutto della storia delle tecnologie di riproduzione musicale. Ma potrebbe essere un utile spunto di ricerca futura la ricerca di possibili corrispondenze tra i limiti fisiologici medi dell'*interval timing* e la durata della canzone standard.

⁵⁶ Cfr. Eugeni; Balzarotti; Cavaletti; D'Aloia, 2020.

⁵⁷ «Time estimation refers to processing in the range of seconds and minutes and is generally seen as the conscious perception of time». Mauk; Buonomano, 2004: 309.

⁵⁸ Si noti che, anziché fare riferimento a circuiti dedicati, le proposte più recenti stanno ipotizzando che a livello neurofisiologico il *timing* sia invece una proprietà intrinseca di ogni circuito neurale. Merchant; de Lafuente, 2016: 10.

⁵⁹ «Accumulator and comparator functioning of the internal clock are mediated by distinct as well as partially overlapping neural regions». Wencil; Coslett; Aguirre; Chatterjee, 2010: 160.

3. *CONCEPT*

Gli amici di Felice sono seduti al tavolino di un bar lungo un canale, in uno scorcio tipicamente veneziano e in mezzo alla vita animata della città. Adelaide si unisce a loro, una cameriera chiede gli ordini e improvvisamente si blocca, perché vede Silvia tra la gente e sta per dirlo. Napoleone (Santercole) e Scognamillo (Dittongo) fanno il possibile per impedirle di parlare, Adelaide non deve sentire. La macchina da presa si muove rapida attorno al tavolo, zooma veloce sui primi piani sorpresi, Napoleone nella foga infrange una vetrina del bar («Una mosca...», si scusa) e ci perdiamo nei mille frammenti di vetro dai molteplici riflessi. Spunta un trio di anziani avventori («Una mosca non era, noi sappiamo cos'era», cantano) e con loro le tre cameriere, ora armate di sassofono, attaccano *La ballata*, un pezzo travolgente e rock'n'roll che diventa la cornice di un numero da vero e proprio musical all'americana. Le cameriere sono tre ballerine e coriste: «Silvia non è morta, è ritornata dal canal», cantano, e tutti i turisti ora sono un corpo di ballo multicolore e scatenato, che coinvolge anche Adelaide, finché un mimo-ballerino fotografo congela la scena, al termine del pezzo musicale, in un fermo immagine che blocca tutti gli attori al click della sua macchina fotografica. Ritmo, ma anche grande potenza espressiva.

A partire da queste immagini e suoni possiamo ampliare il nostro modello alle dimensioni macro-narrative. Molti elementi in gioco richiamano la logica dell'emozionalizzazione cui abbiamo fatto cenno in precedenza: i costumi colorati e l'agilità delle performance; i movimenti di macchina nervosi e l'uso esagerato dello zoom a inizio sequenza; la musica dal ritmo molto coinvolgente; in breve, l'insieme delle marche da musical classico, ricontestualizzate dentro un universo riconoscibile come quello molto personale di Celentano e del suo clan, acquistano evidentemente una forte connotazione passionale e il carattere di una interpellazione partecipativa molto forte allo spettatore o al fan. Il *concept* del film-album è quello dell'adesione empatica.

Mentre abbiamo già detto della coerenza complessiva del progetto *Yuppi Du* rispetto al clima culturale dei suoi anni, ora si può fare una riflessione in più proprio sulla scelta di un modello di compilazione di numeri musicali e sulla capacità di questo modello di scandire un ritmo narrativo oltre al *timing* emozionale di singole scene. Sappiamo infatti che alcuni dei recenti studi già citati a proposito delle diverse scale di regolazione del nostro senso del tempo stanno rivalutando la connessione forte con il sistema cognitivo, soprattutto laddove la percezione delle durate e dei tempi implica decisioni. Decidere, quindi ragionare su base temporale, è un processo che a sua volta agisce sui meccanismi neurofisiologici di *timing*, secondo una logica che nel gergo scientifico si potrebbe definire di re-entry: il sistema decisionale interviene in ultima istanza sugli orologi interni e ne modifica la computazione⁶⁰.

Uno spettacolo di varietà, o di rivista, come chiamiamo tradizionalmente quei prodotti culturali che legano tra loro inserti musicali o spettacolari già noti o facilmente comprensibili senza sottometerli necessariamente a una struttura narrativa preordinata, ci permette di gestire facilmente l'accavallarsi di continui inserti e stimoli fortemente appassionati, ma potenzialmente lontani tra loro, dentro a una struttura ritmica e temporale ordinata, a maggior ragione

⁶⁰ van Rijn; Gu; Meck, 2016: 76.

Figg. 9 e 10 – Scene della sequenza con la canzone “La ballata”, tratta dal film “Yuppi Du” (1975).



dentro un medium altrimenti molto regolativo nei suoi tempi e ritmi come l'audiovisivo. La macchina ritmo-ripetizione creata dalla musica compilativa in un film come *Yuppi Du* costituisce una griglia di temporalità facilmente percorribili (soprattutto dallo spettatore che ha familiarità con il personaggio Celentano e il suo mondo) e si sostituisce dunque a un *frame* di genere narrativo, permettendo inserti di forte creatività nella scrittura, nel *visual design* e, per affinità, ancor più nella performance scenica: nel ballo.

È un terzo livello di costruzione di un rapporto “intensificato” con lo spettatore, quello in cui la ripetizione si fa struttura portante di una fruizione piena e consapevole (un’adesione o allineamento). Del resto, la semiotica delle passioni da cui

siamo partiti, frutto maturo del clima culturale degli anni Settanta, è semiotica non del fare univoco, ma del discontinuo, è semiotica di leggere differenze che le meccaniche della ripetizione e del ritmo sole possono garantire. In Greimas, si ricorderà, è la forma aspettuale – ripetitiva, durativa, intensiva – a garantire la costruzione passionale del senso⁶¹. Possiamo, in effetti, rileggere le nostre analisi in termini diversi: *Yuppi Du* si è rivelato essere un complesso sistema di figurativizzazioni di un universo passionale specifico, quello costruito con il brand Clan Celentano e la persona stessa del performer. Insieme, abbiamo scoperto come sia stato anche volano per una nuova forma di consumo culturale, l'audiovisione intensificata. O ancora: la specifica formula di produzione del film musicale basato su una *compilation soundtrack* lavora in sincronia tanto sulla costruzione passionale del senso quanto sulla sua intensificazione, sulla base della sua struttura ritmica, ripetitiva, e di catalogo. Il che ci permette di concludere rilevando una meravigliosa consonanza tra la produzione filmico-musicale degli anni Settanta, anche italiana, i grandi dibattiti culturali coevi sulla messa in forma degli universi affettivi e passionali, e i possibili modelli psicologici che ci offrono le neuroscienze contemporanee per scandagliarli nei loro diversi modi e aspetti.

⁶¹ Greimas; Fontanille, 1991: 100.

Tavola delle sigle

CD: Compact Disc
 DSS: Dolby Stereo Surround
 DVD: Digital Versatile Disc
 ITPRA: Imagination response, Tension response, Prediction response, Reaction response, Appraisal response
 LP: Long Playing
 NdA: Nota dell'Autore
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 VHS: Video Home System

Riferimenti bibliografici

- Allen, Dave**
 2011, *British Graffiti: Popular Music and Film in the 1970s*, in Sue Harper and Justin Smith (eds.), *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Altman, Rick**
 1987, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington.
 2006, *Il Musical*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, vol. I, Einaudi, Torino 2006.
- Auslander, Philip**
 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London/New York.
- Beck, Jay**
 2016, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers, New Brunswick (New Jersey)/London.
- Belton, John**
 1992, *1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution*, in Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, New York 1992.
- Benini, Arnaldo**
 2017, *Neurobiologia del tempo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Bisoni, Claudio**
 2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Bordwell, David**
 2006, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley [Kindle edition].
- Bratus, Alessandro; Locatelli, Massimo; Mera, Miguel (eds.)**
 2018, *To Each Their Own Pop. The Mediatization of Popular Music in Europe (1960-1979)*, numero monografico di «Cinéma & Cie.», a. XIX, n. 31, Fall.
- Caine, Andrew**
 2008, *Can Rock Movies Be Musicals? The Case of "This is Spinal Tap"*, in Lincoln Geraghty, Mark Jancovich (eds.), *The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television and Media*, McFarland & C., Jefferson (North Carolina)/London 2008.
- Calabretto, Roberto**
 2010, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia.
- Cameron, J. Daniel; Grahn, Jessica A.**
 2016, *The Neuroscience of Rhythm*, in Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford/New York 2016.

Carocci, Enrico

2018, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni, Roma.

Cecchi, Alessandro

2007, *L'estetica musicale del romanticismo tra espressione del soggetto e metafisica del sentimento*, in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007.

Chen, Joyce L.; Penhune, Virginia B.; Zatorre, Robert J.

2008, *Listening to Musical Rhythms Recruits Motor Regions of the Brain*, «Cerebral Cortex», a. XVIII, n. 12, December.

Chion, Michel

1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris; trad. it.: *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.

Cohan, Steven (ed.)

2010, *The Sound of Musicals*, BFI, London.

Cohen, Annabel J.

2014, *Film Music from the Perspective of Cognitive Science*, in David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford/New York 2014.

Corbella, Maurizio

2011, *Sperimentazione elettroacustica e cinema d'autore in Italia negli anni Sessanta. Due casi di studio*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

D'Aloia, Adriano; Eugeni, Ruggero (eds.)

2014, *Neurofilmology: Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, «Cinéma&Cie.», a. XIV, n. 22-23, Spring/Fall.

Dienstfrey, Eric

2016, *The Myth of the Speakers: A Critical Reexamination of Dolby History*, «Film History», vol. 28, n. 1.

Ding, Yue et al.

2019, *Neural Correlates of Music Listening and Recall in the Human Brain*, «Journal of Neuroscience», a. XXXIX, n. 41, 9 October.

Eugeni, Ruggero; Balzarotti, Stefania; Cavaletti, Federica; D'Aloia, Adriano

2020, *It Doesn't Seem_It, But It Is. A Neurofilmological Approach to the Subjective Experience of Moving-Image Time*, in Antonino Pennisi, Alessandra Falzone (eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity: Interdisciplinary Approaches to Performativity*, Springer, Cham 2020.

Fink, Robert

2018, *Below 100 Hz: Toward a Musicology of Bass Culture*, in Robert Fink, Melinda Latour, Zachary Wallmark (eds.), *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, Oxford University Press, New York 2018 [Kindle edition].

Fittante, Aldo

1997, *Questa è la storia... Celentano nella musica, nel cinema e in televisione*, Il Castoro, Milano.

Gabrielsson, Alf; Whaley, John; Sloboda, John

2016, *Peak Experiences in Music*, in Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford/New York 2016.

Gold, Benjamin P. et al.

2019, *Predictability and Uncertainty in the Pleasure of Music: A Reward for Learning?*, «Journal of Neuroscience», vol. 39, n. 47.

Gorbman, Claudia

1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington.

Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jacques

1991, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris; trad. it.: *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.

Henriques, Julian

2011, *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*, Continuum, London/New York.

Hubbert, Julie

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

Huron, David

2006, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge (Mass.)/London.

Julien, Olivier; Levoux, Christophe (eds.)

2018, *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*, Bloomsbury, New York.

Jullier, Laurent

1997, *L'Écran postmoderne*, L'Harmattan, Paris.

Kalinak, Kathryn

1992, *Settling the Score*, University of Wisconsin Press, Madison [Kindle edition].

Kerins, Mark

2011, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Indiana University Press, Bloomington.

2015, *The Modern Entertainment Marketplace (2000-Present)*, in Kathryn Kalinak (ed.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects (Behind the Silver Screen Series)*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) 2015.

Kezich, Tullio

1980, *Il millefilm. Dieci anni di cinema, 1967-1977*, Il Formichiere, Foligno.

Kuchinke, Lars; Kappellhoff, Hermann; Koelsch, Stefan

2013, *Emotion and Music in Narrative Films: A Neuroscientific Perspective*, in Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb and Roger A. Kendall (eds.), *The Psychology of Music in Multimedia*, Oxford University Press, Oxford/New York 2013.

Leow, Li-Ann; Grahn, Jessica A.

2014, *Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Present Findings and Future Directions*, «Advances in Experimental Medicine and Biology», n. 829.

Locatelli, Massimo

2011, *Il cinema italiano tra alta fedeltà e stereofonia*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

2020, *The Witch, the Killer, and the Duckling: The Emotionalized Reflexivity of the Italian Giallo*, «Studies in European Cinema», doi.org/10.1080/17411548.2020.1726664.

Mauk, Michael D.; Buonomano, Dean V.

2004, *The Neural Basis of Temporal Processing*, «Annual review of neuroscience», a. XXVII.

Meandri, Ilario

2016, *ICSA. Italian Cinema Sound Archives. Due studi preliminari*, Kaplan, Torino.

Menarini, Roy

2007, *Il teatro degli avvenimenti. La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Genova 2007.

Merchant, Hugo; de Lafuente, Victor

2016, *Introduction to the Neurobiology of Interval Timing*, in Hugo Merchant, Victor de Lafuente (eds.), *Neurobiology of Interval Timing*, Springer, New York 2016.

Miceli, Sergio

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

Michotte van den Berck, Albert E.

1953, *La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, «Revue Internationale de Filmologie», a. V, n. 13, avril-juin.

Penhune, Virginia B.; Zatorre Robert J.

2019, *Rhythm and Time in the Premotor Cortex*, «PLoS Biology», a. XVII, n. 6, July.

[s.n.]

1975a, *Yuppi Du*, inserzione pubblicitaria, «Corriere della Sera», 6 marzo.

1975b, *Yuppi Du*, «Segnalazioni cinematografiche», vol. LXXVIII.

Salimpoor, Valorie et al.

2011, *Anatomically Distinct Dopamine Release During Anticipation and Experience of Peak Emotion to Music*, «Nature Neuroscience», a. XIV, n. 2, January.

Sbravatti, Valerio

2019, *La cognizione dello spazio sonoro filmico. Un approccio neurofilmologico*, Bulzoni, Roma.

Schab, Frank R.; Crowder, Robert G.

1989, *Accuracy of Temporal Coding: Auditory-visual Comparisons*, «Memory & Cognition», vol. 17, n. 4, July.

Schafer, Raymond Murray

1977, *The Tuning of the World*, McClelland and Steward Ltd., Toronto.

Smith, Jeff

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

2013, *The Sound of Intensified Continuity*, in John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis (eds.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2013 [Kindle edition].

2015, Film Sound in the Hollywood

Renaissance, 1968–1980, in Kathryn Kalinak (ed.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects (Behind the Silver Screen Series)*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) 2015.

Sontag, Susan

1965, *One Culture and the New Sensibility* (first publ. 1965), in Id., *Against Interpretation: And Other Essays*, Dell, New York 1966.

Strain, Christopher B.

2016, *The Long Sixties: America, 1955-1973*, Wiley-Blackwell, Hoboken (New Jersey).

Tan, Ed

1996, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey).

van Rijn, Hedderik; Gu, Bon-Mi; Meck, Warren H.

2016, *Dedicated Clock/Timing-circuit Theories of Interval Timing and Timed Performance*, in Hugo Merchant, Victor de Lafuente (eds.), *Neurobiology of Interval Timing*, Springer, New York 2016.

van Wassenhove, Virginie;**Buonomano, Dean V.; Shimojo, Shinsuke; Shams, Ladam**

2008, *Distortions of Subjective Time Perception Within and Across Senses*, «PLoS One», vol. 3, n. 1, January.

Wencil, Elaine B.; Coslett, Branch;**Aguirre, Geoffrey K.; Chatterjee, Anjan**

2010, *Carving the Clock at Its Component Joints: Neural Bases for Interval Timing*, «Journal of Neurophysiology», vol. 104, n. 1, July.

Zélanti, Pierre S.; Droit-Volet, Sylvie

2012, *Auditory and Visual Differences in Time Perception? An Investigation from a Developmental Perspective with Neuropsychological Tests*, «Journal of Experimental Child Psychology», vol. 112, n. 3, July.

«NOSTALGIA, ROMANTICISMO E CAFONATE TERIBBILI»: LA MUSICA DA CINEPANETTONE

Jacopo Tomatis (Università degli Studi di Torino)

The so-called “cinepanettone” has been one of the most typical genres of Italian popular cinema since 1983. Compiled soundtracks made up of the latest pop hits and commercial house music are unquestionably among the most prominent conventions defining such movies. The goal of the article is to examine how such music became typically associated with the “cinepanettone”, in relation with the wider context of popular music and media in 1980s and 1990s Italy; and (following O’Leary’s suggestions) to discuss the “phenomenology” of such repertoire, in order to criticize the notion of “cinepanettoni” music as the quintessential “bad music”.

KEYWORDS

Italian cinema; cinepanettone; film music

DOI

10.13130/2532-2486/12708

I. INTRODUZIONE

Il video si apre su un paesaggio montano innevato, con l’indicazione dei produttori in un font stampatello maiuscolo bianco. «Anche quest’anno, a Natale, ci si ammazza dalle risate» pronuncia una voce *over*, maschile, molto impostata. Si alternano quindi rapidamente, in dissolvenza incrociata, le immagini di un hotel alpino, di alcuni abeti ripresi in movimento e infine dell’arrivo di un’auto decapottabile (forse una Porsche) guidata da un uomo con capelli lunghi, cappellino e look coatto, lo stesso che pochi secondi dopo rutterà rumorosamente in faccia a un cameriere vestito di bianco. Segue uno stacco brusco su un personaggio anziano in piedi a capotavola, vestito in giacca e cravatta, che stappa una bottiglia di spumante («Auguri!»); il tappo salta, *reaction shot* (con espressione buffa) di un altro uomo seduto al tavolo, che lo prende al volo con la bocca. Ritorna la voce *over*: «Il film più atteso dell’anno»¹.

Firmato dal regista e attore Maccio Capatonda (alias Marcello Macchia), *Natale al cesso* – di cui abbiamo qui descritto i primi 10 secondi – è probabilmente la più celebre e fortunata parodia del cinepanettone. Concepito per la stagione 2007-2008 di *Mai dire martedì*, in onda su Italia1, dove compariva con il com-

¹ youtu.be/CKeJhrtckBl (ultima consultazione 25 maggio 2020).

mento della Gialappa's Band, il finto trailer (sia nella versione commentata sia in quella non commentata) è divenuto poi un piccolo classico di YouTube, in una forma di rimediazione² piuttosto tipica. Delle versioni disponibili al momento in cui scriviamo, una (caricata nel 2011) conta oltre un milione e centomila visualizzazioni; un'altra (del 2008) oltre trecentomila³; il suo status di cult per i fan del programma Mediaset e di Marcello Macchia è confermato dalle numerose parodie e rifacimenti caricati sulla piattaforma⁴.

La fortuna di *Natale al cesso* risiede di certo nella sua capacità di sintetizzare in un minuto e 27 secondi una grande quantità di situazioni e stilemi tipici del cinepanettone, dallo stile di recitazione alla «supposta “volgarità” del filone: parolacce, peti, goffaggini e grottesche situazioni sessuali»⁵, tra cani di peluche, amanti nell'armadio e tormentoni romaneschi («mortacci vostra!»). Non c'è dubbio tuttavia che il meccanismo attraverso cui il trailer rivela l'oggetto della sua parodia fin dal primo secondo sia anche e soprattutto la musica: nello specifico, il brano *Scatman (Ski-Ba-Bop-Ba-Dop-Bop)*, primo singolo di Scatman John pubblicato nel 1994, *hit eurodance* caratterizzata dal testo *nonsense* cantato in stile *scat*.

Rispetto al *radio mix* del brano, il montaggio di *Natale al cesso* sceglie di tagliare l'introduzione “a cappella” e la prima ripetizione del tema della strofa (corrispondente alle “parole” «ski-bi dibby dib yo da dub dub / yo da dub dub»), facendo così partire il brano *in medias res* (la strofa, in effetti, si trova ad avere un numero dispari di ripetizioni). L'obiettivo è probabilmente quello di far coincidere l'arrivo del ritornello con il salto del tappo di spumante, rivelando tanto la scarsa raffinatezza con cui si è proceduto al montaggio del suono quanto alcune delle modalità tipiche di sincronizzazione della musica nei cinepanettoni (e dei loro trailer), in cui brani musicali preesistenti sono mixati sotto le scene senza particolare collegamento semantico né cura, «per il loro potere di connotare piuttosto che di denotare»⁶. Una scelta stilistica, ma anche una ragionevole conseguenza del ritmo forzato imposto alla lavorazione di questi film, il cui montaggio è sovente realizzato in parallelo alle riprese, visti i tempi contingentati imposti dall'uscita natalizia. Nello specifico di *Natale al cesso* – ed è un dato da rimarcare – la canzone prosegue senza ulteriori editing per l'intera durata del video, con le battute dei personaggi e la voce fuori campo che vi si “appoggiano” senza che la base sfumi mai in secondo piano. In una dialettica sfondo-figura, *Scatman* è cioè figura tanto quanto lo sono i dialoghi e gli effetti sonori.

Si ricorda almeno un altro caso di parodia di cinepanettone: *Boris - Il film* (2011) di Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre e Luca Vendruscolo, dove compaiono ben due finti film di Natale (*Natale al Polo Nord* e *Natale con la casta*) che, per far ridere, ricorrono a strategie molto simili a quelle di *Natale al cesso*. In particolare,

² Bolter; Grusin, 1999.

³ youtu.be/gIDIBbACGbw (ultima consultazione 25 maggio 2020).

⁴ A titolo esemplificativo si vedano youtu.be/aYWEIaad9N8 e youtu.be/NXV4Vv1x660 (ultime consultazioni 25 maggio 2020).

⁵ O'Leary, 2013: 29. O'Leary, tuttavia, è probabilmente troppo *tranchant* quando, in relazione a *Natale al cesso*, si limita a rilevare l'elemento di critica snob, riassunta nel *disclaimer* «Il genere di film che tutto il mondo ci invidia», che compare alla fine; in realtà, il finto trailer dovrebbe essere letto in relazione ai molti trailer prodotti da Maccio Capatonda, spesso surreali variazioni da cinefilo sui singoli generi cinematografici e sulle loro norme.

⁶ O'Leary, 2013: 40.

il secondo caso è un ri-montaggio del film nel film *La casta*, le cui riprese sono al centro della trama di *Boris*. È certo significativo che, per trasformare un film d'autore «alla *Gomorra*» (tratto dal libro di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo *La casta*) in un cinepanettone, il regista René Ferretti (interpretato da Francesco Pannofino) si limiti a intervallare le scene già girate con *reaction shots* sopra le righe (compreso il tormentone romanesco «e 'sti cazzi»), conferendo ritmo al tutto con un brano *pop-dance* preesistente, che si ferma e riparte a ogni risata del pubblico in sala. Si tratta in questo caso di *Kiss Kiss*, grande successo del 2002 di Holly Valance, cover di un brano del repertorio del cantante turco Tarkan. Il riff di archi-synth iniziale – che rivela un forte carattere mediorientale (turco, appunto) – è qui associato a immagini di indiani in costumi tipici (in una risemantizzazione ironica del termine “casta”), che ballano sullo sfondo di vedute di Roma e Milano: una ricerca dell'esotico, inteso come cliché, che pure dice molto delle strategie con cui vengono compilate le colonne sonore dei cinepanettoni; e che, nello specifico, è ancora più rivelatrice della parodia, perché “significa” India attraverso un pezzo turco, evocando l'uso che in *Natale in India* (2003) di Neri Parenti veniva fatto di *Mundian To Bach Ke* del producer inglese Panjabi MC.

La parodia, intesa in termini bachtiniani e formalisti come dispositivo che «evidenzia la modalità stessa di funzionamento del fatto letterario» (ma non solo letterario, ovviamente), per funzionare necessita che il fruitore del testo sia consapevole del «procedimento che si meccanizza»⁷. Nel caso di un genere – letterario, musicale o cinematografico che sia – devono essere note le convenzioni che lo regolano: come afferma Menarini (in particolare in relazione alla parodia nel cinema italiano), il «comico» è cioè «prodotto principalmente dal confronto tra film e film»⁸. In una prospettiva pragmatica (attenta cioè agli usi reali dei fruitori), l'esistenza sociale di un genere presuppone un insieme di convenzioni accettate da una comunità⁹. In questo quadro teorico la parodia è un eccellente dispositivo per comprendere il grado di codificazione delle norme di un genere in un dato momento, ovvero la sua «ideologia»¹⁰. Tanto l'esempio di *Natale al cesso* quanto quello di *Natale con la casta* confermano come la presenza di un certo tipo di brani *pop/dance* nella colonna sonora sia una delle norme di genere più vincolanti del cinepanettone, al punto che su di essa può fondarsi il meccanismo parodico. Si tratta di un dato particolarmente rilevante, dal momento che il cinepanettone è un filone cinematografico in sé profondamente stilizzato (ancora in termini bachtiniani), basato com'è sulla costante riproposizione di diversi tipi di elementi testuali, visivi, narrativi, ecc.

Questi casi di parodia – che, almeno nel caso di *Natale al cesso*, godono ormai di una popolarità tale da competere con quella degli stessi film che prendono in giro – sono un utile punto di partenza per l'obiettivo che si pone questo articolo. Ovvero, riflettere sul modo in cui un certo tipo di musica si sia codificato come distintivo del filone del cinepanettone, e in particolare dei film a tema natalizio della serie, in relazione alla più ampia circolazione intermediale del repertorio in questione nell'Italia degli anni Ottanta e Novanta, tra cinema, radio, dischi e

⁷ Olivieri, 2011: 35-36.

⁸ Menarini, 2002: 3; cfr. anche Menarini, 2003.

⁹ Sulla teoria dei generi in cinema e musica cfr. in particolare: Altman, 1999; Fabbri, 2012.

¹⁰ Fabbri, 2008: 84.

televisione. Per fare ciò si osserveranno le dinamiche economiche e culturali dietro la compilazione della colonna sonora del primo *Vacanze di Natale* (1983) di Carlo Vanzina, capostipite del filone e modello per i cinepanettoni successivi e – sinteticamente – dei successivi titoli fino alla fine del XX secolo. Si tenterà poi una “fenomenologia” della musica di questi film, sulla scorta di quanto proposto da Alan O’Leary nel suo ampio lavoro di ricerca sul cinepanettone¹¹, anche con l’obiettivo di comprendere meglio l’oggetto-cinepanettone e, con esso, le pratiche musicali e le estetiche della musica connesse con un certo tipo di cinema “popolare”¹².

II. VACANZE DI NATALE (1983): IL FILM-COMPILATION

L’idea del primo *Vacanze di Natale*, diretto da Carlo Vanzina nel 1983 per la Filmauro e scritto insieme al fratello Enrico, deriva dall’immediato precedente di *Sapore di mare*. Girato nel 1982 dallo stesso Carlo Vanzina e uscito il 17 febbraio dell’anno seguente (dunque, dieci mesi prima di quello che è considerato il primo cinepanettone)¹³, *Sapore di mare* rappresenta l’apertura di un «filone “giovanilista-nostalgico”» nel cinema italiano degli anni Ottanta, un vero «tentativo di revival delle commedie balneari a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta»¹⁴; un «retro-film», nella classificazione proposta da Drake, in cui un periodo del passato è «selettivamente ri-ricordato nel presente»¹⁵. La musica gioca un ruolo centrale in questo processo, con una colonna sonora vintage di successi d’epoca.

La stessa formula è ripetuta dai fratelli Vanzina in *Vacanze di Natale* ampliando ulteriormente la presenza del commento musicale, ma rivolgendosi al paesaggio sonoro contemporaneo del 1983. Uno degli elementi che più si fanno ricordare nel film è in effetti l’onnipresenza delle canzoni, che spesso fungono da «*sound bridge* (allaccio sonoro) per ammorbidire il passaggio da una scena all’altra»¹⁶; in diversi casi esse sono sincronizzate con immagini di sci e altri sport sulla neve, sorta di interludi funzionali a collegare tra loro le diverse sottotrame. Queste sequenze, che diventeranno tipiche della sintassi del cinepanettone, sembrano già rivelare l’influsso di un’estetica derivata dal videoclip, tipica del film hollywoodiano del periodo¹⁷. Le canzoni, tuttavia, non si limitano a questi momenti di raccordo ma rimangono presenti spesso anche sotto i dialoghi, con una pervasività che non sarà replicata. Nonostante vi sia un compositore accreditato (Giorgio Calabrese), la musica originale è riconoscibile in appena un paio di situazioni, peraltro in sottofondo: per il resto, l’intera colonna sonora è composta da canzoni, tutte di recente pubblicazione.

Delle 21 canzoni citate nei titoli di coda di *Vacanze di Natale*, in effetti, 14 risultano pubblicate nello stesso 1983. Fra le restanti, cinque sono del 1981, una del 1982 e una del 1979: ben quattro di esse sono evidentemente intradiegetiche, cantate al pianobar da Jerry Calà. Si tratta di *Al piano bar di Susy* di Eduardo De

¹¹ In particolare, si farà qui riferimento a O’Leary, 2013.

¹² Sul concetto cfr. Manzoli, 2012.

¹³ Qui e oltre mi rifaccio al canone proposto in O’Leary, 2013: 17.

¹⁴ Morreale, 2009: 171.

¹⁵ Drake, 2003: 188.

¹⁶ O’Leary, 2013: 40-41.

¹⁷ Tincknell, 2006: 134.

Crescenzo e *Musica musica* di Ornella Vanoni (1981), *Aumm aumm* di Teresa De Sio (1982) e *L'anno che verrà* di Lucio Dalla (1979); quest'ultima, unico brano pubblicato negli anni Settanta, accompagna la festa di capodanno. L'onnipresenza della musica è garantita anche dal fatto che, occasionalmente, i personaggi cantano o citano canzoni: oltre a Calà (che già cantava e citava spesso in *Sapore di mare* e che fuori dal locale intona *Aria di casa* di Sammy Barbot, del 1981) compare anche, ad esempio, *Vamos a la playa* dei Righeira (ancora del 1983). I restanti tre brani "vecchi" della colonna sonora sono *Teorema* di Marco Ferradini, *Ancora* di Luciano De Crescenzo (motivata con la scena d'amore tra Stefania Sandrelli e Calà) e *Maracaibo*, che accompagna i titoli di coda, anticipata al pianoforte da Calà. Nonostante vi siano alcune canzoni che compaiono più di una volta, esse – con poche eccezioni – non sono «scelte per l'appropriatezza del loro contenuto lirico alla scena»¹⁸. La logica della *compilation soundtrack* appare dunque diversa da quella identificata da Rodman come tipica del film hollywoodiano tra anni Ottanta e Novanta, in cui le canzoni pop rimpiazzerebbero molte delle funzioni assolute dalla musica da film composta¹⁹. Tra i (pochi) brani che hanno una qualche relazione semantica con la scena in cui compaiono vi sono, peraltro, le canzoni più vecchie: è un dato che fa risaltare per contrasto l'onnipresenza delle novità discografiche poste in sottofondo o nei raccordi tra una scena e l'altra.

Quasi tutte le canzoni del 1983 incluse in *Vacanze di Natale* sono state o sono in quel momento in classifica. Sfogliando la *hit parade* dei singoli dell'anno²⁰ si ritrovano *Vamos a la playa* (#3), *Amore disperato* di Nada (#21), *Vita spericolata* di Vasco Rossi (#28), *Nell'aria* di Marcella Bella (#32), *Senza di me* di Anna Oxa (#62), alle quali si possono aggiungere alcune canzoni straniere, su tutte *Moonlight Shadow* di Mike Oldfield, con la voce di Maggie Reilly (#6), che compare nei titoli di testa. Un ruolo preminente hanno però brani riconducibili all'*italo-disco* o comunque al repertorio da discoteca: la stessa *Maracaibo* «fino all'estate 1981 e oltre» fu «il pezzo più ballato e richiesto in tutte le discoteche italiane»²¹. Tra i brani "italiani" vi sono poi *I Like Chopin* di Gazebo (al secolo Paul Mazzolini, #2 dell'anno), *Dolce vita* di Ryan Paris (Fabio Roscioli, #67), *Dance All Night*, ancora di Lu Colombo, *I Want You* di Gary Low (Luis Romano Peris Belmonte) e gli stranieri Nathalie con *My Love Won't Let You Down* (#34), Bandolero con *Paris Latino* (#11) e Laid Back con *Sunshine Reggae*.

La massiccia presenza di canzoni di successo, e *dance* in particolare, è anche parte integrante della strategia commerciale dietro *Vacanze di Natale*. Il trailer, per esempio, annuncia in sovrimpressione «Una valanga di risate», «Una valanga di musica pazzesca», «L'unico appuntamento per voi giovani»²², mentre in sottofondo si ascoltano i brani della colonna sonora mixati senza soluzione di continuità. Il produttore Luigi De Laurentiis, commentando la scelta, ha parlato esplicitamente di «film-compilation», pensato come «prodotto che parlasse ai giovani»²³. La peculiarità della *compilation soundtrack* di *Vacanze di Natale* non

¹⁸ O'Leary, 2013: 40-41.

¹⁹ Rodman, 2006: 123.

²⁰ Per le classifiche cfr. www.hitparadeitalia.it.

²¹ Verrina, 2018.

²² Il trailer è disponibile su YouTube: www.youtube.com/watch?v=8DIbOPx55X8 (ultima consultazione 25 maggio 2020).

²³ Luigi De Laurentiis in O'Leary, 2013: 128.

può dunque essere compresa se non in relazione al sistema dei media italiano della metà degli anni Ottanta, e in particolare alla musica giovanile e da ballo. Il passaggio tra anni Settanta e anni Ottanta del Novecento è decisivo nelle vicende produttive ed estetiche della *popular music* nazionale. A livello economico, si assiste alla rapida decadenza delle strutture alternative sviluppate negli anni del “lungo Sessantotto”, che per l’intero decennio avevano sostenuto una fetta importante del mercato musicale (etichette, festival, feste dell’Unità...), sullo sfondo della crisi della nuova sinistra e del cosiddetto “riflusso nel privato”. Il sistema dei media è pure attraversato da radicali cambiamenti. La fine del monopolio RAI apre dapprima allo sviluppo di una galassia di radio private, che nei primi anni Ottanta cominciano a costituirsi in grandi network commerciali (di fatto, quelli che ancora oggi dominano la radiofonia nazionale); e, poco dopo, allo sviluppo di una televisione commerciale²⁴.

Tanto le nuove televisioni private quanto i network radiofonici mirano a differenziarsi dall’offerta della RAI puntando decisamente sul mercato dei bambini (con i cartoni animati) e degli adolescenti, varando contenitori musicali appositi e anche sfruttando la diffusione internazionale del videoclip. La televisione pubblica non tarda a inseguire il trend: non a caso, dopo una lunga fase di appannamento, dai primi anni Ottanta il Festival di Sanremo ritorna al centro del palinsesto, imponendosi come spettacolo televisivo più che come concorso di canzoni²⁵. Più di prima la televisione e la radio divengono medium centrale nelle strategie dell’industria musicale anche perché, come conseguenza della crisi energetica del 1979, la discografia appare in grave sofferenza; il comparto ricomincerà a crescere solo dopo la metà degli Ottanta, con la definitiva affermazione del CD. Si assiste, soprattutto dalla metà del decennio, a un ricambio generazionale alla guida dei grandi gruppi, anche in relazione a una crescente concentrazione e al rinforzarsi delle multinazionali a scapito delle società italiane²⁶.

L’anno più duro della crisi del disco è proprio quel 1983 che vede l’uscita di *Sapore di mare* e *Vacanze di Natale*, con un calo del 30% nel primo trimestre²⁷. Tra le soluzioni tentate viene introdotto il cosiddetto “ticket sui Tv Disc”, un «supplemento di mille lire sugli album che usufruiscono della pubblicità televisiva»²⁸, ideato dalla CGD e rapidamente copiato dalle altre etichette²⁹. Si tratta di una prerogativa tutta nazionale, che ben dimostra tanto lo strettissimo legame tra editoria musicale, discografia e televisione quanto le specificità che questo assume nell’Italia degli anni Ottanta. Gli stessi nuovi network privati stanno peraltro entrando sul mercato con le proprie società editoriali e le proprie etichette: è il caso di Siglaquattro (che appartiene per metà a Retequattro, all’epoca del gruppo Mondadori)³⁰, delle edizioni Canale 5 Music (fondate da Silvio Berlusconi nel 1981) o di Five Record (dal 1991 RTI Music), ugualmente legata a Fininvest. I settori più promettenti della discografia, gli unici a scampare alla crisi, sono quello delle sigle dei cartoni animati (controllato dalle nuove società editoriali

²⁴ Monteleone, 2003. Per un’analisi di questo passaggio nella *popular music* nazionale: Tomatis, 2019: 549-555 e 564-572.

²⁵ Tomatis, 2016.

²⁶ De Luigi, 2008: 43-57.

²⁷ De Luigi, 2008: 53.

²⁸ De Luigi, 2008: 54.

²⁹ Vita, 2019: 311.

³⁰ De Luigi, 2008: 54.

telesive) e quello della musica *dance*. Quest'ultimo emerge grazie all'attività di etichette come la Baby Records di Freddy Naggiar e la Discomagic Records di Severo Lombardoni, che nel 1983 mettono a segno due delle loro maggiori hit, le già citate *I Like Chopin* e *Dolce Vita*, entrambe incluse nel primo *Vacanze di Natale*. Singoli a parte, tanto le sigle quanto l'*italo-disco* sfruttano per la diffusione il formato compilation, in questi anni vero dominatore del mercato del 33 giri. Se fino al 1981 le compilation entrano in classifica erano state da un minimo di una (nel 1974, 1976 e 1977) a un massimo di quattro (nel 1970, 1971 e 1981), già nel 1982 diventano otto; saranno 30 nel solo 1983 e 41 l'anno seguente, rimanendo all'incirca su questi numeri fino almeno alla metà degli anni Novanta³¹. La Baby Records, in particolare, si impone come leader del nuovo comparto, specializzandosi nelle compilation mixate, ovvero dei *DJ mix* in cui i brani sfumano l'uno nell'altro senza interruzioni³². Nel 1983 debuttano le serie *Bimbo Mix* (dedicata all'infanzia) e, soprattutto, *Mixage*, che proseguirà fino al 1987 raggiungendo sovente la vetta della Top 10. *Mixage 1* arriva al primo posto il 9 agosto 1983 e vi rimane per 9 settimane, scalzata solo dalla colonna sonora di *Flashdance (Id., 1983)* di Adrian Lyne: è la prima volta che succede con una compilation, se si escludono le raccolte di brani di Sanremo (o, appunto, le colonne sonore). *Mixage 2*, uscita verso la fine dell'anno, apre il 1984 in testa alla classifica e vi rimane per tutto gennaio (4 settimane)³³. Già nell'autunno del 1983, prima dell'uscita di *Mixage 2*, le compilation occupano «il 25% del totale» della classifica, e la percentuale sale al 35% se si considerano le «collections di artisti singoli»³⁴. Tutte le raccolte citate sono TV Disc, e il loro successo è garantito anche dalla massiccia presenza in televisione degli spot dedicati. Secondo «Billboard», che si occupa del fenomeno in uno speciale dedicato all'Italia, tale meccanismo impatta profondamente sul fragile mercato nazionale: «in certe settimane sette album nella Top 10 erano TV Disc, il che significa, per la maggior parte, compilation»³⁵. La lavorazione di *Vacanze di Natale* si situa dunque nel pieno dell'esplosione del fenomeno compilation/TV Disc. Ben tre brani compresi nel film compaiono nel primo *Mixage* (*Sunshine Reggae*, oltre alle citate *I Like Chopin* e *Dolce Vita*; *Paris Latino* è inserita, invece, in *Mixage 2*).

Nei primi anni Ottanta, le relazioni industriali tra musica, discografia, editoria musicale, cinema e radiotelevisione stanno diventando ancora più decisive che in passato, anche dopo il successo globale di *Saturday Night Fever (La febbre del sabato sera, 1977)* di John Badham³⁶. Al di là dei casi specifici, l'inclusione di una canzone in un film di ampia diffusione dovrebbe sempre essere letta anche dal punto di vista dell'industria musicale e, in particolare, da quello delle edizioni, per le quali la sincronizzazione diviene business centrale soprattutto nei momenti di crisi del mercato del disco. Tale è la situazione nel 1983 e tale sarà in altri momenti lungo tutto il periodo di popolarità del cinepanettone, fino a oggi. Così come il cinepanettone (analogamente ad altri esempi di cinema popolare a grande diffusione) utilizza strategie di *product placement*, così l'inclusione di determinati brani non dovrebbe essere intesa solo come costo per la produzio-

³¹ Spinetoli, 1997: 240-245.

³² Autori dei remix sono Massimo Noè e Pino Santapaga.

³³ I dati delle classifiche sono disponibili in Spinetoli, 1997: 251.

³⁴ [s.n.], 1983: 49.

³⁵ Castelli, 1984.

³⁶ Tincknell, 2006: 134.

ne, ma anche come ricavo per l'industria musicale in termini sia promozionali sia editoriali. Ciò è particolarmente vero per il 1983, momento in cui è davvero facile riconoscere i legami sistemici tra editoria, industria cinematografica e grandi network televisivi e radiofonici. Mario De Luigi, in relazione ai TV Disc, ha spiegato come per le case fonografiche legate a network televisivi il «pagamento cambio merce (in *royalties* sulle vendite) della pubblicità televisiva inerente a dischi di altre etichette»³⁷ (ad esempio, si può immaginare, le compilation Baby Records) fosse la prassi. È ragionevole ritenere che anche le compilazioni delle colonne sonore cinematografiche non prescindessero da logiche di questo tipo, pur nell'impossibilità di ricostruire le complesse dinamiche industriali del caso. Il legame tra le compilation e *Vacanze di Natale* si esercita però anche nell'altrettanto complesso ambito dell'immaginario. L'inedito successo di *Mixage* e della sua formula documenta, oltre al fondamentale ruolo che le reti televisive private giocano in questo snodo della *popular music* italiana, l'affermarsi della figura del DJ, che dalle discoteche diviene ora protagonista della radio e della televisione. Soprattutto, ricollega la musica a un contesto di *entertainment* che, figlio della disco dei tardi Settanta³⁸, sarà poi riconosciuto come tipico di un certo spirito degli anni Ottanta, rivendicato come nuovo e originale già a partire dai primi anni del decennio³⁹. Il successo delle compilation mixate implica un certo tipo di pratica musicale legata alla festa, al disimpegno, al ballo, all'uso nel tempo libero: non è un caso che *Mixage* pubblichi due titoli all'anno, uno invernale e uno estivo, con grafiche colorate che rimandano alle vacanze; molte pubblicità di mix di questo periodo sfruttano temi analoghi e un'analogica iconografia (*fig. 1*). È certo rilevante per i fini di questo articolo che la grafica di *Mixage 2* – la coloratissima illustrazione di una sciatrice (*fig. 2*) – sia stata sfruttata come *static image* per alcuni video su YouTube che raccolgono un remix della colonna sonora di *Vacanze di Natale*⁴⁰. Il legame appare evidente di per sé, e tale doveva essere anche per il pubblico giovanile dell'epoca.

Tuttavia, se *Vacanze di Natale* è a tutti gli effetti un film-compilation, e molto deve alla logica dei *DJ mix* reclamizzati in televisione, esso sembra rappresentare anche un *unicum*. Almeno nell'immediato, il modello non è replicato. Già l'anno seguente *Vacanze in America* (1984) di Carlo Vanzina adotta strategie molto diverse per la colonna sonora, riservando maggior spazio alla musica originale e scegliendo i brani in relazione alla loro carica semantica (anche in virtù della centralità del soggetto "americano" e di quell'immaginario, fortemente connotato musicalmente). In ogni caso, il modello della musica del futuro cinepanettone è ormai dato.

³⁷ De Luigi, 2008: 55.

³⁸ Bisoni; Noto; Pescatore, 2016.

³⁹ Si pensi, ad esempio, a Claudio Cecchetto conduttore di Sanremo nel 1980. Cfr. Tomatis, 2016: 83.

⁴⁰ Il mix è curato da DJ Miki Cino ed è disponibile sul suo sito personale www.mikicino.it e su Mixcloud, oltre che in alcuni video pubblicati su YouTube e poi parzialmente rimossi per violazione del copyright.

Fig. 1 – Pubblicità di compilation mixata, «Musica e dischi», luglio-agosto 1983.

QUESTO DISCO È STATO INTERPRETATO
DAI DISC JOCKEYS DI **RETE 105**
CHE VI AUGURANO BUONE...

VACANZE

DISCHI RICORDI S.p.A.
da sempre con la musica

PER ASCOLTARE I PROGRAMMI E LA MUSICA DI RETE 105
SINTONIZZATEVI SU QUESTE FREQUENZE:

LOMBARDIA: Milano 99.100-105.400 (Prov.), Varese 99.800, Como/Bergamo 99.000, Mantova 96.500, Sondrio/Brescia 100.000, Brescia 94.500-100.700, Pavia/Crema 98.800, Cremona 94.500-98.800, Mantova 97.600-98.800 - PIEMONTE E VAL D'AOSTA: Torino 99.400, Novara 98.800, Verona/Trento 93.200-93.000, Biella 98.800, Cuneo 101.200, In Val d'Aosta 95.000, Aosta 98.000-100.700, Susa/Intra 100.000, Alessandria 99.400, Asti 98.800, Cuneo 98.800 - LIGURIA: Genova/Torino 92.400-99.600-99.900, Imperia/Sarona 98.800-98.800, Ventimiglia 100.000, Savona 95.400, S. Margherita/Liguria/Tigulio 98.700-98.800 - VENETO E FRIULI: Verona 97.800, Padova/Vicenza/Treviso 99.900, Padova 100.200-99.900, Venezia 99.900-100.200, Udine 98.800-100.100, Trieste 100.100, Portofino 100.100-99.000, Trento 99.900, Bolzano/Verona 104.200-99.900 - EMILIA ROMAGNA: Bologna 100.700, Parma 99.100, Reggio Emilia/Modena 99.200, Ferrara 97.700, Piacenza 94.800, In Val d'Aosta 100.400, Piacenza/Varese/Astoria 99.400 - TOSCANA: Firenze 100.800, Prato/Pistoia 100.800, Livorno 97.400, Venezia/Pesca/Livorno 93.200, Siena/ Grosseto 105.800, Anagnino/Rossini 99.300

1) PAOLO BOSELLO
2) ANGELO DE ROBERTIS
3) FEDERICO
4) LEOPARDO
5) LOREDANA
6) JOEY PASSATUTTO
7) ALEX PERONI
8) RENZO POZZATO
9) GIANNI RISO
10) CLAUDIO SOTTILI
11) MAX VENEGONE

Fig. 2 – Copertina di "Mixage 2", Baby Records, 1983.



III. LA MUSICA DEL CINEPANETTONE DAGLI ANNI NOVANTA IN POI

Dopo il 1984 la produzione di film natalizi cessa fino al 1990. I due nuovi cinepanettoni che riaprono la serie – *Vacanze di Natale '90* (1990) e *Vacanze di Natale '91* (1991), entrambi di Enrico Oldoini – nascono fin dal titolo in diretta relazione con il predecessore del 1983, in forma di stilizzazione. Che il meccanismo di revival riguardi anche la formula del film-compilation è chiaro da subito: sia *Vacanze di Natale '90* sia *Vacanze di Natale '91* si aprono con l'attacco di un brano – rispettivamente *I Can't Stand It* e *Your Love Is Crazy* – che prosegue per tutti i titoli di testa, sincronizzato su immagini di sport invernali; gli stessi brani compaiono anche, insieme a immagini analoghe, nei rispettivi trailer. In entrambi i casi si tratta di un rifacimento del primo *Vacanze di Natale* (che si apriva con una sequenza analoga) virato però in una direzione più smaccatamente *dance*, e in cui è evidente il legame con il videoclip. *I Can't Stand It*, del duo olandese-americano Twenty 4 Seven, è tra i maggiori successi del 1990 (#6 nella *hit parade* annuale, primo titolo *dance* in classifica); *Your Love Is Crazy* è invece il singolo di debutto di Albertino (Sabino Alberto Di Molfetta), buon successo *italo-house* che «vendette intorno alle 40.000 copie e fu inserito in svariate compilation»⁴¹. In quel momento Albertino è già una delle voci di punta di Radio DeeJay, dove conduce *DeeJay Time*, programma di grande popolarità che contribuisce non poco alla diffusione del repertorio *dance* presso il pubblico giovanile. In entrambi i casi si tratta di prodotti che ben esemplificano le produzioni *house* dei primi Novanta al momento dell'emersione *mainstream* del genere, con l'uso massiccio di *sample* vocali e il tipico *house beat* elettronico.

La formula è ripetuta quasi uguale tre anni dopo, in *Vacanze di Natale '95* (1995) di Neri Parenti. La soluzione adottata per i titoli di testa è in questo caso differente: il brano scelto è *Last Christmas* degli Wham! (dunque, un brano “vecchio” a tema natalizio), associato con l'immagine statica di una palla di natale che, dopo il primo minuto, si allarga a comprendere l'intero albero e il sagrato di una chiesa (dove si svolgerà la prima scena). Tuttavia, l'accoppiata musica *dance* più immagini di sport invernali è replicata in diversi punti del film e nel trailer, il cui commento sonoro è affidato a *Me and You*, primo singolo di Alexia. Come per il primo *Vacanze di Natale*, anche in questo nuovo corso si possono riconoscere strategie economiche “di sistema”. Nei film del 1990 e del 1991, ad esempio, si ritrova 105 Network tra i partner della produzione. Il logo della radio compare anche nei trailer: si può dunque immaginare almeno una collaborazione a livello di promozione. In entrambi i casi la colonna sonora viene pubblicata anche su CD, rispettivamente da Discomagic e da Philips: a differenza del primo *Vacanze di Natale* si tratta in questi casi di *compilation soundtrack* molto più uniformi dal punto di vista stilistico, che vanno specializzando la “musica da cinepanettone” intorno a uno specifico *sound dance*.

Questa scelta si definisce ancora meglio nel 1995. La colonna sonora di *Vacanze di Natale '95* esce in un doppio CD e cassetta (fig. 3) con una selezione che, però, non raccoglie tutte le canzoni della *compilation soundtrack*: su tutte

⁴¹ Cfr. l'articolo di Giosuè Impellizzeri *Albertino Featuring David Syon - Your Love Is Crazy (X-Energy Records)*, pubblicato il 13 gennaio 2017 sul blog «Decadance - Musica elettronica a raggi x»: decadancebook.wordpress.com/2017/01/13/albertino-featuring-david-syon-your-love-is-crazy-x-energy-records (ultima consultazione 25 maggio 2020).

mancano *Last Christmas* e, ad esempio, *Scatman's World* di Scatman John, al centro di una delle sequenze più iconiche del cinepanettone in generale, la cosiddetta “discesa della morte” di Massimo Boldi ad Aspen (evocata in *Natale al cesso*). Vi sono inclusi, invece, altri titoli non presenti nel film, in forma di *DJ mix* («Compiled and supervised by Mauro Convertito – mixed by Favilli & Bresil»). La raccolta sta evidentemente già sfruttando un certo tipo di immaginario sonoro associato con i film di Natale ed è pubblicata da RTI Music. RTI già all’inizio del decennio (e prima ancora con la denominazione Five Record) aveva pubblicato numerose compilation di grande successo, ad esempio i primi titoli di *Hits on Five* o le serie *Danceteria* e *Discomania Mix*.

Il processo di associazione del *sound eurodance-house* al cinepanettone sembra dunque completarsi alla metà degli anni Novanta. Esso riguarda anche cinepanettoni a tema non natalizio, su tutti *Anni Novanta* (1992) e *Anni Novanta - Parte II* (1993) di Enrico Oldoini: il primo episodio in particolare si apre con una sequenza in discoteca su *Rhythm Is a Dancer* degli Snap! (presente anche nel trailer).



Fig. 3 – Cassetta 1 della compilation di “Vacanze di Natale '95”, RTI Music, 1995.

La sequenza di film a tema “vacanze di Natale” riparte nel 1999 con *Vacanze di Natale 2000* (1999) di Carlo Vanzina e – con un anno di salto, il 2000 in cui esce *Bodyguards - Guardie del corpo* di Neri Parenti – procede senza interruzioni fino al 2005 di *Natale a Miami* di Neri Parenti, che vede l’ultima apparizione della coppia Massimo Boldi - Christian De Sica; e ancora negli anni successivi, con la lunga serie dei *Natale a...* della Filmauro, con il solo De Sica, e i paralleli film con Boldi prodotti dalla Medusa. In questi titoli (sui quali non ci concentreremo) è evidente un uso della *compilation soundtrack* che riprende le medesime strategie dei cinepanettoni “classici” degli anni Ottanta e Novanta, anche in forma di un rifacimento nostalgico che diviene ora esplicito: in *Vacanze di Natale 2000* ricompare anche *Moonlight Shadow* di Mike Oldfield, incisa in una nuova versione (per ragioni di diritti); *Vacanze di Natale a Cortina* (2011) di Neri Parenti riprende invece *Maracaibo*, remixata da Bob Sinclair.

IV. TORMENTONI, DANCE E NOSTALGIA: LE “CANZONI DA CINEPANETTONE”

L’associazione semantica tra il cinepanettone e un certo tipo di musica *dance* appare – per il pubblico italiano degli ultimi trent’anni almeno – solidamente codificata, al punto che l’uno evoca inevitabilmente l’altra. Tale legame è ben riconoscibile, oltre che nelle parodie con cui si è aperto questo articolo, anche nelle più recenti riletture nostalgiche, che spesso rievocano il cinepanettone “classico” attraverso il medium della musica. Il già citato *DJ mix* omaggio a *Vacanze di Natale ’83*, che mixa le canzoni della colonna sonora insieme alle battute cult del film – prima di essere rimosso per violazione del copyright da Filmauro – aveva ormai superato il mezzo milione di visualizzazioni su YouTube. Ma, più in generale, è facile imbattersi in feste a tema *Eighties* o *Nineties* che del cinepanettone sfruttano l’immaginario, soprattutto da un punto di vista *trash*⁴²; così come non mancano CD dedicati che promettono «tutti i successi dei cinepanettoni da ballare»⁴³ (fig. 4) o *playlist* su Spotify che sovente raccolgono non solo i brani inclusi nelle colonne sonore, ma canzoni adatte

per le vacanze invernali e le feste da “cento barra centodieci invitati” (Cit. moglie dell’avv. Covelli)⁴⁴. Tre ore di ritmo, nostalgia, romanticismo e cafonate terribbili.⁴⁵

In effetti, la categoria “canzoni da cinepanettone” si può oggi estendere – da un punto di vista pragmatico – ben oltre il limite delle *compilation soundtracks* dei singoli film. Il che suggerisce come non si possa ridurre il tema della musica nel cinepanettone al solo «utilizzo di tormentoni musicali come colonna sonora»⁴⁶, ovvero allo sfruttamento di successi preesistenti, perlopiù scelti tra quelli della stagione passata.

⁴² Sul concetto di *trash* applicato agli anni Ottanta e Novanta cfr. Morreale, 2009: 187 e seguenti.

⁴³ *Cinepanettone Party*, Atlantis, 2012; www.discogs.com/it/Various-Cinepanettone-Party/release/10776384 (ultima consultazione 25 maggio 2020).

⁴⁴ Il riferimento è a *Vacanze di Natale* (1983) di Carlo Vanzina.

⁴⁵ *CinepanettonVacanze*, *playlist* creata da Giovanni Polselli su Spotify: open.spotify.com/playlist/0Xwl2WSYYGpZIRYQ7qDsoj?p= (ultima consultazione 25 maggio 2020).

⁴⁶ Cucco, 2013: 475.

Fig. 4 – Copertina del CD
“Cinepanettone Party”,
Atlantis, 2012.



Di certo è vero che nel cinepanettone le canzoni «sono apprezzate non tanto per il loro significato, quanto per le esperienze che rievocano»: «l'importante non è che le canzoni siano particolarmente belle e appropriate, cosa conta è che siano state ascoltate da tutti»⁴⁷. Il meccanismo del tormentone sarebbe dunque sfruttato per costruire un paesaggio sonoro confortevole, che faccia leva sulle esperienze condivise del pubblico in sala, attraverso una forma di «nostalgia mediale» che è «individualizzazione del passato collettivo»⁴⁸. E che, nel caso del cinepanettone, è però «istantanea»⁴⁹, dato che si esercita verso oggetti recenti, appartenenti all'anno che sta finendo (trattandosi di film in sala a Natale).

Allo stesso tempo, l'associazione con il cinepanettone è centrale – come abbiamo visto – anche nella circolazione intermediale dei brani della colonna sonora. Ciò è vero non solo a livello economico: è lo stesso brano legato al cinepanettone a divenire oggetto di nostalgia mediale in sé. In effetti, sembra esistere un canone di “canzoni da cinepanettone” particolarmente amate dai fan, che spesso – come ha sostenuto uno degli organizzatori del fan club di *Vacanze di Natale*⁵⁰ – vengono «identificat[e] esclusivamente con il film», indipendentemente dalla loro vasta diffusione. Una rapida ricerca su Google effettuata digitando “musica

⁴⁷ O'Leary, 2013: 40.

⁴⁸ Morreale, 2009: 8. Sul tema della nostalgia nei *soundtrack movies* cfr. anche Tincknell, 2006; Drake, 2003.

⁴⁹ O'Leary, 2013: 37.

⁵⁰ Pietro Di Nocera in O'Leary, 2013: 129.

cinepanettone” restituisce numerosi articoli che riportano gli elenchi dei brani inclusi nelle colonne sonore⁵¹; e, soprattutto se si circoscrive la ricerca all’epoca pre-Shazam, di *thread* su forum⁵² in cui gli utenti chiedono delucidazioni sul titolo di una singola canzone o sulla particolare versione utilizzata in un dato film:

[Domanda di Anonimo] come si chiama la canzone che si sente nel film VACANZE DI NATALE 95? parlo della canzone storica che si sente in sottofondo quando la figlia di massimo boldi incontra dylan (luke perry)... la canzone fa tipo ThP-ThP th-th-th o-ooh.

[Migliore risposta di Anonimo] Annie Lennox- No More “I Love You’s”.⁵³

Tuttavia, più che singole canzoni o tormentoni pop, è piuttosto una tipologia di brani e di *sound* a essere più frequentemente accostata al cinepanettone nel senso comune. Essa corrisponde – a volerla descrivere empiricamente – a quel repertorio *eurodance-house* che abbiamo riconosciuto come tipico degli anni Novanta e che ha evidentemente le sue radici nell’*italo-disco* anni Ottanta delle compilation *Mixage* e dintorni. E che a posteriori, nella percezione nostalgica di molti ascoltatori, è divenuto sineddoche⁵⁴ di “anni Novanta”, esattamente come l’*italo-disco* lo è di “anni Ottanta”. In alcuni cinepanettoni più tardi tale associazione è anche sfruttata attraverso i remix, e i tormentoni pop dell’anno non vengono inclusi in “originale” ma in versione *dance*. È il caso ad esempio di *Genie in a Bottle* di Christina Aguilera (del 1999), che compare in *Vacanze di Natale 2000* nel *remix house* firmato da Genius (alias Wim Daans) e che, a giudicare dalle reazioni al video postato su YouTube, è divenuto un piccolo oggetto di culto da parte dei fan.

[Utente Renato Fiore] GRANDE!!!!!!!!!!!! SONO ANNI, ANNI E ANNI CHE CERCO QUESTA VERSIONE!! UN GRAZIE GRANDE QUANTO UN PIANETA!!

[Utente Giauz] “Ma che è sta cafonata?” AHAHAHAH grande... questo remix è molto meglio della canzone originale

[Utente riden] finalmente la versione del film...⁵⁵

⁵¹ Cfr. ad esempio l’articolo di Nicola Calocero *Le canzoni che hanno fatto la storia del cinepanettone* pubblicato sul sito «Radio Nowhere» il 17 dicembre 2017: www.radionowhere.it/2017/12/17/le-canzone-che-hanno-fatto-la-storia-del-cinepanettone-di-nicola-calocero (ultima consultazione 25 maggio 2020).

⁵² Cfr. a titolo esemplificativo un post di esquisito89 pubblicato il 10 luglio 2007 sul sito «danceanni90.com»: www.danceanni90.com/forum/index.php?topic=2499 0 (ultima consultazione 25 maggio 2020).

⁵³ <https://it.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090304082241AAyrMix>.

⁵⁴ Sul concetto di “sineddoche” nella costruzione di senso della *popular music* cfr. Tagg, 2012: 524.

⁵⁵ Commenti al video *Genie in a Bottle - radio edit*, <https://youtu.be/K3clRdf5erU>.

Nel 2017 *Super vacanze di Natale* di Paolo Ruffini riporta nei cinema il meglio dei cinepanettoni in versione “compilation”, montando insieme le gag migliori di tutti i titoli della serie e dimostrando come tali film siano ormai divenuti oggetto di culto nostalgico (allo stesso tempo, l’operazione sembra suggerire come il filone si sia ormai esaurito). Ed è emblematico che i titoli di testa si aprano con la riproposizione di *Moonlight Shadow* nella versione originale del 1983, che quasi subito sfuma, in parallelo alle immagini, con un effetto di pellicola rovinata, per lasciare posto a un remix *techno* della stessa canzone.

V. «UNA COLONNA SONORA FATTA DI SPOT TIM E VODAFONE»: BRUTTA MUSICA PER BRUTTI FILM

Molti ascoltatori dunque intrattengono un profondo legame emotivo con le canzoni dei cinepanettoni, spesso associato a un sentimento nostalgico. Nonostante l’evidente importanza che queste musiche ricoprono per queste persone (o, forse, proprio a causa di essa), tale repertorio e, in senso lato, il *sound house-commerciale* tipico di questi film vengono identificati da molti come la “musica brutta” per eccellenza. Si tratta di un’associazione che prescinde dal legame con il cinepanettone, ma che rivela nella sua costruzione numerose affinità con il disprezzo che la critica ha sempre nutrito nei confronti dei film natalizi targati Vanzina e Neri Parenti, e che è stato oggetto di un’ampia decostruzione da parte di Alan O’Leary.

O’Leary sceglie di occuparsi del cinepanettone attraverso la «fenomenologia» (termine che ai lettori italiani certo evoca, in primis, la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* di Umberto Eco⁵⁶) non con la volontà di essere «pungente, ironico e sarcastico» e di «distinguersi dall’oggetto in esame»⁵⁷ e dal suo pubblico, trattandolo (come farebbe Eco nel saggio in questione) come «altro» da sé. Piuttosto, l’approccio fenomenologico dovrebbe rimandare al senso che la parola ha negli studi religiosi: lo studioso irlandese, in effetti, usa il termine, oltre che con il più ovvio significato di «analisi e classificazione», anche con quello di «empatia», riconoscendo come tale sentimento sia «quasi impossibile da ottenere quando si parla di cinepanettone e del suo pubblico»⁵⁸. Insomma, come sosteneva lo stesso Eco nel 1964 (dando poco seguito all’intuizione, almeno in ambito musicale): l’intellettuale non deve disprezzare la massa, perché «in molti momenti della giornata ciascuno di noi è [massa], senza eccezioni»⁵⁹. Lo studio di oggetti complessi come il cinema popolare – o la *popular music* in generale – non può che partire dalla messa in discussione di un certo tipo di interpretazione snobistica, che rivela sempre e comunque una forma di distinzione socioculturale e di classe, tipica di certe comunità di ascolto più «competenti»⁶⁰ e istruite, che si identificano con le posizioni egemoni nella cultura in cui agiscono. Molte delle risposte delle interviste raccolte da O’Leary sulla natura del cinepanettone contengono pregiudizi di questo tipo, che in alcuni casi si estendono alla musica. Come sostiene uno degli intervistati, quella del cinepanettone è «una colonna

⁵⁶ Eco, 1963: 30-36.

⁵⁷ O’Leary, 2013: 13.

⁵⁸ O’Leary, 2013: 14.

⁵⁹ Eco, 1964: 277.

⁶⁰ Stefani, 1982.

sonora fatta di spot Tim e Vodafone»⁶¹, a sottintendere il riuso di melodie di facile presa, commerciali, non destinate a durare, compromesse con il mercato e aliene da una dimensione “artistica”, esattamente come lo sono i cinepanettoni. Insomma, brutta musica per brutti film.

Il sociologo Simon Frith ha sostenuto come il concetto di “musica brutta” («bad music»⁶²) assuma un valore solo «in un contesto valutativo, come parte di una discussione»⁶³. In effetti, tra i “discorsi” che nella nostra cultura più comunemente sono impiegati per delineare il campo della “musica brutta”, molti sono facilmente applicabili al repertorio pop da cinepanettone: musica “standardizzata” (in una prospettiva riconducibile al pensiero di Adorno) che suona tutta uguale, in opposizione all’imperativo romantico dell’originalità; musica “commerciale” (cioè eterodiretta dagli obblighi del mercato o, in una prospettiva marxista, dal «capitale»); musica “effimera”, non concepita per durare nella Storia ma per assolvere funzioni immediate e contingenti; musica “derivativa” (contro l’imperativo modernista del «make it new»); musica, insomma, “inautentica”, laddove è attiva nella nostra cultura una ideologia dell’autenticità che «antepone l’innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l’espressione personale alle abitudini correnti»⁶⁴.

A queste posizioni sono ovviamente collegati modelli di *sound*, di vocalità, di prossemica (tanto del *performer* quanto del pubblico) definitisi nel corso del lento processo di “artisticizzazione” della *popular music* avviatosi a partire soprattutto dagli anni Sessanta del Novecento⁶⁵. Se, come ha sostenuto altrove Frith, l’ingresso del rock nel campo dell’arte segue il percorso di un lento passaggio «dalle sale da ballo alle sale da concerto»⁶⁶, allora la costruzione del valore estetico non può prescindere anche da un’opposizione tra una musica da ascoltare e una da ballare, tra una musica per la testa (sul modello della “musica assoluta” di wagneriana memoria)⁶⁷ e una per il corpo, anche declinata in un’opposizione tra “alto” e “basso”. Ci sono pochi dubbi che la musica da cinepanettone appartenga alla seconda categoria. Tale relazione, in effetti, dovrebbe essere compresa in rapporto anche alla dimensione “carnealesca” dei film natalizi, ben riconosciuta ancora da O’Leary, e al tema dell’*entertainment*, del *leisure*, della centralità del corpo.

Se pure è la musica a essere oggetto di giudizio di valore, secondo Frith «la spiegazione non è tanto musicale quanto sociologica»⁶⁸. In questo quadro concettuale, la brutta musica è sempre quella “degli altri”. In una prospettiva di classe, perlopiù implicita o mascherata da presunti dati oggettivi, essa coincide inevitabilmente con la musica di grande diffusione, che piace alle classi popolari (“la massa”) e che segue logiche diverse da quelle dei repertori “d’arte”. Anche in questo caso il parallelismo con il cinepanettone è evidente e non si limita all’aspetto del gusto (che, è bene ricordarlo, è sempre e comunque socialmente e culturalmente situato). Come suggerisce la polisemia intrinseca nell’espressio-

⁶¹ O’Leary, 2013: 81.

⁶² Frith, 2004: 14.

⁶³ Frith, 2004: 14.

⁶⁴ Cook, 2000: 16.

⁶⁵ Tomatis, 2019: 206-209.

⁶⁶ Frith, 1981: 52.

⁶⁷ Cfr. Dahlhaus, 1977.

⁶⁸ Frith, 2004: 15.

ne inglese *bad music*, il passaggio da “brutto” a “cattivo” (ovvero da dimensione “estetica” a dimensione “etica”) è comune ai discorsi sulla musica e a quelli sul cinema. Scrive a proposito O’Leary:

Infatti il discorso su questi film è prima di tutto un costante riferimento alla loro “volgarità” [...] e poi alla supposta indifferenza dei [loro] autori verso criteri artistici, come alla supposta celebrazione della condotta immorale dei suoi grotteschi protagonisti. Questi aspetti sono percepiti come una riflessione acritica e addirittura glorificante dei peggiori aspetti della società italiana. Per questo il cinepanettone viene considerato come il sintomo evidente, e in parte anche la causa, di quel presunto (e pasoliniano) “cambiamento antropologico” che ha portato alla vittoria della Destra in Italia.⁶⁹

Nell’ambito del cinema italiano tale passaggio è stato ad esempio discusso da Gian Piero Brunetta, che a proposito dell’arrivo degli anni Ottanta parla di «vera e propria regressione», e di «lunga agonia dell’*homo cinematograficus*»⁷⁰. Il riferimento cronologico è particolarmente rivelatore se viene esteso all’ambito musicale. La costruzione di una estetica “alta” della *popular music* nel nostro Paese, avviata nel corso degli anni Sessanta, attraversa effettivamente una fase di generale crisi tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta⁷¹, in corrispondenza con l’emergere di quel nuovo sistema dei media che abbiamo qui descritto in relazione al primo *Vacanze di Natale* del 1983 e delle nuove pratiche musicali a esso connesse.

VI. CONCLUSIONE: UN «INVITO AD APPARTENERE»

Richard Dyer ha riconosciuto una delle peculiarità del cinema italiano dall’avvento del sonoro agli anni Sessanta nel ruolo che vi gioca la canzone, ricollegandone la stupefacente «pervasività» alla sopravvivenza di una «estetica della rivista»⁷². La logica del cinepanettone è certo differente: non si tratta di numeri musicali, né (con alcune eccezioni) di personaggi che cantano, quanto piuttosto della ineliminabile presenza di un commento sonoro *pop-dance* che sovente si prende la scena. E tuttavia, pure in un contesto mediale diversissimo, i punti di contatto ci sono, e riguardano una peculiare dimensione del medium-cinema che è quella della fruizione collettiva, in gruppo, nello spazio della sala cinematografica. Non a caso la “ritualità” del cinepanettone, da vedere (e sentire) insieme alla famiglia o agli amici durante le festività, è stata a più riprese riconosciuta. Ai film di Natale sembrerebbero essere connaturate (in assenza di effettivi rilievi empirici) modalità di fruizione molto diverse da quelle, spesso implicite in come pensiamo e analizziamo i film, che prevedono lo spettatore in silenzio al centro della sala, sorta di correlativo cinematografico dell’ascoltatore

⁶⁹ O’Leary, 2013: 14.

⁷⁰ Brunetta, 2007: 516, 506.

⁷¹ Tomatis, 2019: 518-529.

⁷² Dyer, 2013: 73.

«esperto» di Adorno, quello al quale «di norma non sfugge nulla e che in pari tempo sa rendersi conto in ogni istante di quello che ha ascoltato»⁷³.

È impossibile non ricollegare le scelte musicali del cinepanettone, e in senso lato del cinema popolare, al contesto in cui esso “esiste”. Se «più di tutto, la commedia è un invito ad appartenere»⁷⁴, lo stesso vale per la *popular music*, la musica che per eccellenza è “condivisa” da molte persone. La *compilation soundtrack* del cinepanettone è un dispositivo che evoca pratiche comunitarie: l’ascolto collettivo, il ballo, la discoteca, le vacanze, la dimensione della festa. Che poi quella particolare musica sia – per molte comunità di ascoltatori – la “brutta musica” *par excellence* è tema di un dibattito tanto cruciale quanto mai veramente risolto all’interno della musicologia: se il compito della stessa sia studiare il suono in relazione alle diverse comunità, ai loro rapporti con esso e alle diverse pratiche; oppure la “musica come arte” – qualunque cosa siano tanto “la musica” quanto “l’arte”. Nello specifico del caso italiano, una disamina delle pratiche musicali legate al cinepanettone non fa che confermare come uno degli snodi più decisivi sia proprio quello dei primi anni Ottanta, l’«inizio di ciò che siamo oggi»⁷⁵ anche nel cinema e nella musica, nel modo in cui li vediamo, ascoltiamo e valutiamo.

⁷³ Adorno, 1962: 7.

⁷⁴ Andy Medhurst, citato in O’Leary, 2013: 73.

⁷⁵ Gervasoni, 2012: 55.

Tavola delle sigle

CD: Compact Disc
 CGD: Compagnia Generale del Disco
 DJ: Disc Jockey
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 RTI: Reti Televisive Italiane

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W.**
 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
- Altman, Rick**
 1999, *Film/Genre*, British Film Institute, London; trad. it. *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- Bisoni, Claudio; Noto, Paolo; Pescatore, Guglielmo**
 2016, *Total Entertainment. Rivedere la disco music*, «Cinergie», vol. 9, aprile.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard**
 1999, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).
- Brunetta, Gian Piero**
 2007, *Il cinema italiano da "La dolce vita" a "Cento chiodi"*, Laterza, Roma/Bari.
- Castelli, Vittorio**
 1984, *Planning Now for Better Tomorrows*, «Billboard», vol. 96, n. 51, 22 December.
- Cook, Nicholas**
 2000, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2005.
- Cucco, Marco**
 2013, *Il cinepanettone nell'economia del cinema italiano*, «Economia della cultura», a. XXIII, n. 4, dicembre.
- Dahlhaus, Carl**
 1977, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Gerig, Köln; trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole 1980.
- De Luigi, Mario**
 2008, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Musica e Dischi, Milano.
- Drake, Philip**
 2003, *"Mortgaged to Music": New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema*, in Paul Grainge (ed.), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester 2003.
- Dyer, Richard**
 2013, *The Pervasiveness of Song in Italian Cinema*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Eco, Umberto**
 1963, *Diario Minimo*, Bompiani, Milano.
 1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano; ed. 2008.
- Fabbri, Franco**
 2008, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano.
 2012, *How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes*, in Stan Hawkins (ed.), *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*, Ashgate, Aldershot 2012.

Frith, Simon

1981, *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Pantheon Books, New York.

2004, *What Is Bad Music?*, in Derno, Maiken, Washburn, Christopher J. (eds.), *Bad Music: The Music We Love to Hate*, Routledge, London/New York 2004.

Gervasoni, Marco

2012, *Lo spirito di un decennio. Gli anni Ottanta, il cinema, la storia*, «Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari», a. I, n. 1.

Manzoli, Giacomo

2012, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.

Menarini, Roy

2002, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Airplane, Bologna.

2003, *Il sosia ridicolo: lo spettatore e la parodia cinematografica*, in Anna Antonini (a cura di), *I film e i suoi multipli - Film and Its Multiples*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Forum, Udine 2003.

Monteleone, Franco

2003, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia.

Morreale, Emiliano

2009, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.

O'Leary, Alan

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

Olivieri, Ugo M.

2011, *Lo specchio e il manufatto: la parodia letteraria in M. Bachtin, "Tel Quel" e H.R. Jauss*, Franco Angeli, Milano.

Rizzo, Sergio; Stella, Gian Antonio

2007, *La casta*, Rizzoli, Milano.

Rodman, Ronald

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

[s.n.]

1983, *Laboratorio - Reggono le compilations*, «Musica e Dischi», a. XXXIX, n. 446, ottobre.

Spinetoli, John Joseph

1997, *Artisti in classifica (album) 1970-1996*, Musica e Dischi, Milano.

Stefani, Gino

1982, *La competenza musicale*, Clueb, Bologna.

Tagg, Philip

2012, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York/Huddersfield.

Tincknell, Estella

2006, *The Soundtrack Movie: Nostalgia and Consumption*, in Ian Conrich, Estella Tincknell (eds.), *Film's Musical Moments*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006.

Tomatis, Jacopo

2016, *I ragazzi di oggi e la nostalgia canaglia. Il Festival di Sanremo, i media e la canzone italiana*, «Bianco e Nero», n. 585, novembre.

2019, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.

Verrina, Francesco Cataldo

2018, *Italo Disco Story 3: il dominio italiano sulla dance culture anni '80*, Edizioni Kriterius [on-line edition].

Vita, Vito

2019, *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Miraggi Edizioni, Torino.

«IO STO BENE, IO STO MALE, IO NON SO COSA FARE». GENERAZIONE X, ALTERNATIVE ROCK E FILM DI FORMAZIONE ANNI NOVANTA

Maria Teresa Soldani (Università di Pisa)

The paper investigates the “90s cult movies” compilation soundtracks of Enza Negroni’s “Jack Frusciante è uscito dal gruppo” (1996) and Davide Ferrario’s “Tutti giù per terra” (1997), both produced by Consorzio Produttori Indipendenti. It explores the relation between Generation X and 90s Italian films – a type of cinema that Vito Zaggarro defines «in transition» (2000), «with ambiguous forms and surfaces» (2002: 34) – through songs in the films as “Nuotando nell’aria” (Marlene Kuntz, 1994) and “A tratti” (C.S.I., 1994), which constitute the generational key and reestablish a three-dimensional realm, going beyond the image and “embodying” the characters’ “coming-of-age”.

KEYWORDS

alternative rock; indie rock; compilation soundtrack

DOI

10.13130/2532-2486/12718

Negli anni Novanta un gruppo significativo di pellicole incentrate sul tema della “formazione” – *coming-of-age*, come si definisce il genere nel contesto anglosassone – diventa film di culto per gli adolescenti italiani, avviando un filone produttivo fortunato nell’arco del decennio. Si tratta di opere che sul piano della scrittura, della regia e dello stile presentano molteplici similitudini coi film indipendenti nord-americani, sostenuti sul piano della produzione da soggetti in crescita come il Cecchi Gori Group, distributore in Italia di pellicole di successo negli Stati Uniti come le produzioni Miramax *Pulp Fiction* (*Id.*, 1994) di Quentin Tarantino e *Seven* (*Id.*, 1995) di David Fincher. Il filone tematico della formazione è rafforzato anche dal successo della serie televisiva *I ragazzi del muretto*, trasmessa da RAI2 dal 1991 al 1996, al cui centro si situano le vicende legate all’ingresso nell’età adulta di un gruppo di liceali che si ritrova al muretto di piazza Mancini nel quartiere Flaminio di Roma. La colonna sonora della serie è costituita da brani originali composti da Gaetano Curreri e Fabio Liberatori della band Stadio, così come dalla celebre cover di *Night and Day* (1990) di Cole Porter reinterpretata dagli U2 e qui inserita come sigla iniziale.

Il saggio si propone di analizzare questo fenomeno produttivo attraverso le *compilation soundtrack* dei film *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1996) di Enza Negroni e di *Tutti giù per terra* (1997) di Davide Ferrario. Tali titoli possono es-

sere letti come paradigmi della relazione tra cinema e musica indipendente italiana, contribuendo la musica a completare e rafforzare la strategia complessiva del film; entrambi si pongono su un piano comunicativo che travalica i confini formali e narrativi delle pellicole, diventando subito *cult movies* per i coetanei dei protagonisti di quelle storie audiovisive, soprattutto *teenager* nel primo caso e ventenni nel secondo. Gli album realizzati – entrambi prodotti dal Consorzio Produttori Indipendenti (C.P.I.) e da Gianni Maroccolo (CCCP-Fedeli alla linea /C.S.I./PGR) – rafforzano il legame con la generazione alla quale i film stessi si rivolgono, quella “generazione X” che è al centro delle vicende narrate. Nel primo caso abbiamo un inserimento della musica *alternative rock* italiana – come Marlene Kuntz, Umberto Palazzo e il Santo Niente – nel contesto internazionale insieme a band iconiche quali Joy Division e Faith No More; nel secondo caso abbiamo una restituzione della scena *alternative rock* italiana – guidata dai CCCP /C.S.I. e comprendente band da loro prodotte come Üstmamò e Disciplinatha – che supera il piano sonoro per attivarsi strategicamente anche sul piano visivo, attraverso la partecipazione dei musicisti come attori (ad esempio, Giovanni Lindo Ferretti e Mara Redegheri).

Il contributo si propone di esaminare in che modo questa tipologia di colonna sonora e produzione musicale si inserisce nella rappresentazione e comunicazione di questi “*coming-of-age* all’italiana” degli anni Novanta, considerando l’influenza che queste due *compilation soundtrack* hanno avuto sulla percezione e sull’accoglienza dei film. Esplorando il rapporto tra generazione X e cinema indipendente italiano, a confronto anche col “modello” americano, auspichiamo di far emergere come l’elemento percepito come maggiormente prossimo ai contenuti del film, quindi come generazionale – per ragioni principalmente espressive e strategiche – sia proprio la colonna sonora, al contrario della narrazione e della recitazione che si muovono invece su traiettorie più tradizionali¹. Nel contesto di un cinema che Vito Zagarrìo definisce «della transizione»², «di forme e superfici ambigue»³, brani come *Nuotando nell’aria* (1994) della band Marlene Kuntz e *Io sto bene* (1986) dei CCCP-Fedeli alla linea restituiscono ai film una tridimensionalità che va oltre la sfera del visivo e dei corpi degli attori in scena, lacerando le superfici e “incorporando” il *coming-of-age* dei protagonisti.

I. GENERAZIONE X, CINEMA INDIE E COMPILATION SOUNDTRACK

“Generazione X” è una definizione che indica la generazione nata orientativamente tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta e composta dai figli dei *Baby boomers*, questi ultimi nati a loro volta tra il 1946 e il 1965⁴ e membri della prima generazione cresciuta, dopo due guerre mondiali, in tempo di pace e di “boom” economico. Generazione X è un’espressione che assume subito connotati diversi quando viene trasposta dal piano sociologico a quello dei mass media e della pubblicità – ai quali si deve già l’invenzione della categoria del «*teenager*»⁵ – diventando un marchio che definisce una serie di produ-

¹ Soldani, 2017.

² Zagarrìo, 2000.

³ Zagarrìo, 2001: 34.

⁴ Markert, 2004.

⁵ Savage, 2007.

zioni culturali esemplari di quegli anni che condividono tematiche e stili⁶, come l'album *Nevermind* (DGC, 1991) dei Nirvana, il romanzo *Generazione X* (1991) di Douglas Coupland⁷, i film *Slacker* (*Id.*, 1991) di Richard Linklater, *Reality Bites* (*Giovani, carini e disoccupati*, 1994) di Ben Stiller e *Clerks* (*Clerks-Commessi*, 1994) di Kevin Smith. Queste produzioni tracciano strategie di rappresentazione della generazione X negli anni Novanta che mettono in scena autori, registi, attori e personaggi come corpo collettivo di soggetti in divenire che vivono il tempo presente⁸, definendo un tipo di cinema fin da subito legato all'elemento generazionale: secondo Hanson, «The Cinema of Generation X»⁹.

La più nota e influente definizione del termine “generazione” viene fornita da Karl Mannheim:

Individui che maturano nello stesso periodo, vivono negli anni della massima capacità di assimilazione, ma anche più tardi, l'esperienza delle medesime influenze determinanti sia da parte della cultura intellettuale dominante sia da parte delle situazioni politico sociali. Essi rappresentano una generazione, una contemporaneità, poiché queste influenze sono unitarie. [...]

I membri di una generazione hanno una collocazione affine in primo luogo per il fatto che partecipano in modo parallelo alla stessa fase del processo collettivo [...]. Non il fatto di essere nati nello stesso momento cronologico, di essere divenuti giovani, adulti, vecchi contemporaneamente, costituisce la collocazione nello spazio sociale, ma solo la possibilità che ne deriva di partecipare agli stessi avvenimenti, contenuti di vita, ecc. e ancor di più di fare ciò partendo dalla medesima forma di “coscienza stratificata”.¹⁰

All'interno delle generazioni si creano diverse «unità di generazione» che si distinguono non solo per l'affrontare contemporaneamente gli eventi della Storia, ma soprattutto per significare «un reagire unitario, una pulsazione e una configurazione affine di individui all'interno della generazione»¹¹.

Questo “sentire comune”, che lega produzioni artistiche diverse e che definisce il cinema *indie* americano per la sua intertestualità¹² e per le sue alleanze affettive, fa sì che fin dagli anni Ottanta si creino delle strategie produttive per la realizzazione di album e di film, che si estendono negli anni Novanta anche all'adozione della forma della *compilation soundtrack* per la colonna sonora. Se nel decennio precedente si trattava, per lo più, di attivare pratiche comuni e condivise tra musica e cinema in fase di scrittura e produzione, come per la *No Wave* newyorchese¹³, negli anni Novanta certe alleanze risultano consolidate e si perseguono stavolta strategie rappresentative e comunicative comuni, come avviene nel caso delle *compilation soundtrack* di *Clerks*, *Mallrats* (*Generazione X*, 1995) di Kevin Smith, *Kids* (*Kids-Monelli*, 1995) di Larry Clark e *subUrbia* (*Id.*, 1996) di Richard

⁶ Per una disamina ampia e approfondita delle diverse definizioni di “generazione X”, che considera anche i temi della gioventù e della memoria, consultare Strong, 2011: 131-151.

⁷ Coupland, 1991.

⁸ Soldani, 2016.

⁹ Hanson, 2002.

¹⁰ Mannheim, 1928: 330, 346-347.

¹¹ Mannheim, 1928: 356.

¹² Levy, 1999: 10-11, 55.

¹³ Soldani, 2018.

Linklater, ma anche nel caso di quelle realizzate per film ibridi sul piano produttivo – dove il confine tra *indie* e *mainstream* appare sfumato – come *Singles* (*Singles – L'amore è un gioco*, 1992) di Cameron Crowe. Negli stessi anni altre *compilation soundtrack* di film indipendenti, seppur non di genere *alternative/indie rock*, vendono molte copie, come *Pulp Fiction*¹⁴. Chiaramente non si può non tenere in considerazione come il successo di album come *Nevermind* della band *grunge* Nirvana o *Out Of Time* (Warner, 1991) della band *indie rock* R.E.M. avessero costituito un ulteriore filone remunerativo per le case di produzione *mainstream*, che cercavano di cooptare soggetti, forme e strategie dal mondo dell'underground.

La maggiore discriminante tra i film americani e quelli italiani degli anni Novanta riguarda soprattutto il ruolo assunto dai personaggi femminili e le modalità di strutturazione della colonna sonora, tema che verrà analizzato nel dettaglio nei paragrafi successivi. I film indipendenti americani raccontano storie di conflitti generazionali critici ed emancipazioni dolorose riguardanti l'ingresso nell'età adulta o la consapevolezza della propria sessualità o ruolo di genere, in cui spesso sono protagoniste le figure femminili. Si tratta di un cinema che dà voce e mette al centro le istanze di realtà marginali e "invisibili" sul grande schermo, come quelle delle minoranze etniche, delle comunità LGBTQI e di personaggi femminili che mettono in discussione l'ordine precostituito e denunciano contesti familiari e scolastici dove regnano gli abusi. Si tratta di un cinema in cui spesso morte e violenza sono presenti in scena come aspetti di quella «poetica della violenza»¹⁵ – delineata da Franco La Polla come essenziale nel cinema americano dalla *New Hollywood* – che manifesta «la sfiducia nelle istituzioni e nei valori tradizionali sia della società che del cinema americano del passato» creando una «visione del mondo» che è «sostanza stessa della vita e del costume americani, forza che lievita al di sotto delle apparenze più innocue e comuni in cui si mostra la quotidianità dell'esperienza»¹⁶.

II. GLI ANNI NOVANTA IN ITALIA: L'ADOLESCENZA NEL CINEMA «DELLA TRANSIZIONE»

Diversamente, i film italiani degli stessi anni, benché allora fossero stati ben accolti dal pubblico giovanile, sono più allineati con posizioni socio-culturali condivise dalla società civile, dove a volte trova espressione un disagio indefinito: ad esempio ciò che Piero, protagonista di *Ovosodo* (1997) di Paolo Virzì, descrive come «quella specie di ovo sodo dentro, che non va né in su né in giù, ma che ormai mi fa compagnia come un vecchio amico». Nonostante *I ragazzi del muretto* raccontasse il confronto dei liceali con tematiche quali la droga o l'omosessualità, film come *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e *Tutti giù per terra* sono racconti dell'adolescenza e della maturità centrati sul punto di vista maschile, in cui distacco e dolore sono attenuati principalmente in termini visivi, mentre

¹⁴ Compilation edita da MCA il 27 settembre 1994 e attestata come "3x Multi-Platinum" negli Stati Uniti il 12 giugno 1997 con 3 milioni di copie vendute (www.riaa.com/gold-platinum – ultima consultazione 15 maggio 2020) e "Platinum Award" in Europa nel 2001 con altrettante copie (web.archive.org/web/20131127151231/http://ifpi.org/content/section_news/plat2001.html – ultima consultazione 15 maggio 2020).

¹⁵ Cfr. La Polla, 1996: 27-85.

¹⁶ La Polla, 1996: 28-29, 33.

il dramma effettivo è rappresentato dalla tentata, e raramente riuscita, emancipazione dalle figure femminili (la madre, la zia, la ragazza, l'amante, la professoressa). Sono pellicole che rimuovono o celano la visione dei corpi sotto gli abiti – se non nelle nuotate in piscina tra amici – così come quella della violenza e del trauma, stemperando gli aspetti critici della crescita col sarcasmo e lasciando traccia della perdita come tappa necessaria per accedere all'età adulta (il suicidio del compagno di scuola Martino in *Jack Frusciante* e la morte colposa della zia Caterina in *Tutti giù per terra*).

Secondo Zagarrìo, nel «cinema della transizione» si completa il «ricambio generazionale» con autori e registi come Davide Ferrario, Guido Chiesa, Gianni Zanasi e Paolo Virzì, distinti «per aree geografiche», che contribuiscono a creare «un nuovo immaginario collettivo legato alla provincia italiana o a paesaggi urbani inconsueti rispetto alla tradizione»¹⁷, quindi Bologna, Torino, Livorno e Montesilvano (presso Pescara) al posto di Roma e Milano. Sono film che attingono a piene mani alla letteratura e alla cultura del rock alternativo – guidati da voci narranti e basati sulla forma canzone – e che sono influenzati dalla televisione, rivendicando l'esistenza di «una generazione “nuovissima” (formatasi con computer e videogame, senza punti di riferimento ideologici o politici), che popola gli schermi e propone/impone i suoi romanzi di formazione»¹⁸.

Negli anni Ottanta la produzione di videomusica in Italia aveva avuto una visibilità cruciale grazie a trasmissioni come *Mister Fantasy* della RAI – trasmessa il 12 maggio 1981, tre mesi prima della nascita di MTV negli Stati Uniti – e a canali dedicati come VideoMusic. Per Bruno Di Marino negli anni Novanta avviene un cambiamento significativo nella relazione tra musicisti e registi, dato dallo «scemare del modello cantautorale legato soprattutto agli anni '70-'80», dal «consolidarsi di una scena *indie* sempre più variegata» e da «motivazioni generazionali»¹⁹. Compaiono numerose nuove band ed etichette, con una sensibilità spiccata verso il visivo, che si mettono direttamente a collaborare con i registi creando così alleanze e convergenze audiovisive su una scala più ampia, come quelle tra Frankie Hi-NRG e Alex Infascelli per il videoclip di *Faccio la mia cosa* (1993), in cui recita Asia Argento. Nel 1995 la proprietà di VideoMusic passa al Cecchi Gori Group e, contemporaneamente, apre i battenti MTV Italia, la cui prima trasmissione, *So 90's*, vede la produzione di videomusica italiana presentata direttamente dai musicisti²⁰.

Al centro dei film di formazione italiani degli anni Novanta si pone l'idea di adolescenza come mutamento costante coniugato al presente, in cui si rispecchia questo nuovo cinema della transizione che è in divenire. Mino Argentieri associa il racconto filmico di quegli anni all'essere «[in connessione] a uno scenario sociale», in cui di rado si realizzano «incursioni nel passato remoto e prossimo»²¹. Il contenuto del film e la sua forma musicale diventano quindi centrali nel compiere quell'orientamento necessario a smuovere i contenuti più consolidati nella società italiana. Come ci ricorda Mannheim:

¹⁷ Zagarrìo, 2000: 14.

¹⁸ Zagarrìo, 2000: 17.

¹⁹ Di Marino, 2018: 372-73.

²⁰ Di Marino, 2018: 374.

²¹ Argentieri, 2000: 75, 77.

L'essere fino in fondo nel presente della gioventù significa [...] vivere come antitesi primaria proprio ciò che non è più stabile, tradizionale, e legarsi gli uni agli altri proprio in questa lotta, mentre la vecchia generazione si irrigidisce in quello che nella sua gioventù era un nuovo orientamento.²²

L'adolescenza diventa quindi il passaggio e la chiave per realizzare un racconto personale, in quanto essa stessa si pone come progetto di scrittura, che in questi film si riflette in una forma diaristica, episodica e processuale, non determinata dal perseguimento di un obiettivo se non l'(auto)racconto stesso. Secondo Laura Bellisario, durante questa fase della vita

lo sguardo su di sé che per la prima volta consente all'individuo una testimonianza diretta attorno al proprio cambiamento, favorisce l'emergere di una nuova potenzialità, sconosciuta in precedenza: la possibilità di costruire la narrazione della propria storia. La parola su se stessi, che sgorga dall'autoriflessione, diventa infatti il supporto che garantisce la consapevolezza di sé ad ogni istante, fornendo il senso di una continuità nel tempo e di una permanenza di sé rispetto al cambiamento: in breve, consente di costruire, fornire senso e riconoscimento alla propria autobiografia.

Ma proprio questa inedita consapevolezza di sé si situa all'origine di quel malessere riconoscibile nell'esperienza dell'adolescente, di fronte a un cambiamento che, per la prima volta, lo vede attore e protagonista principale di una vicenda che lo attraversa, senza la garanzia di possedere, in questa nuova recita, la rassicurante certezza di un copione già scritto e prevedibile.²³

Attraverso questo racconto audiovisivo di cambiamento è possibile quindi mettere in discussione consolidate forme sociali (come la relazione tra individuo e lavoro) e culturali (il fare cinema dei "padri", quindi di autori come Michelangelo Antonioni o Mario Monicelli), che stavolta non passano dal piano della rappresentazione e della narrazione del film, ma principalmente da quello della colonna sonora. Al centro di questi film di formazione il processo di crescita è infatti restituito e normalizzato anche dalla voce fuori campo (gli amici nel caso di *Jack Frusciante*, il protagonista stesso nel caso di *Tutti giù per terra* e *Ovosodo*, l'amica-spettatrice nel caso de *La guerra degli Antò*, 1999, di Riccardo Milani) che contribuisce a contenere la carica visuale della materialità del corpo, puntando fin da subito a una percezione e assimilazione del film attraverso l'orecchio: l'organo che, secondo Thomas Elsaesser e Malte Hagener, cerca di stabilire un contatto tra l'esterno e l'interno, nonché la comunicazione tra soggetti²⁴.

Estrapolando la colonna sonora, dal punto di vista della rappresentazione e della narrazione si tratta di film che difficilmente sviluppano letture alternative o antitetiche sul piano ideologico e culturale alla società italiana coeva, come suggeriscono invece oltreoceano *Slacker* o *Gas, Food, Lodging (Deserto di Laramie)*, 1992) di Allison Anders per il contesto statunitense. Su questo piano risultano più interessanti alcuni film italiani, sempre "di formazione", prodotti negli anni Ottanta come *Sposerò Simon Le Bon* (1986) di Carlo Cotti, film anch'esso tratto

²² Mannheim, 1928: 349-350.

²³ Bellisario, 2000: 20-21.

²⁴ Elsaesser; Hagener, 2007: 249-282.

da un romanzo omonimo d'ispirazione autobiografica, scritto da Clizia Gurrado e ambientato a Milano²⁵. Sebbene il film sia stato considerato e percepito in modo più "normativo" rispetto a pellicole come *Tutti giù per terra*, esso manifesta invece, mediante i codici di un genere come il *teen movie*, tematiche più controcorrente sul piano socio-culturale nella parabola di emancipazione della protagonista Clizia (Barbara Blanc), come evidenziato da Valerio De Simone²⁶. Un'altra discriminante tra le produzioni statunitensi e quelle italiane è rappresentata dal *gap* di età tra protagonisti, attori, sceneggiatori e registi di questi film: mentre nel primo caso si tratta sostanzialmente di racconti della generazione X tra coetanei, nel secondo invece s'individua uno scarto generazionale – tra *Baby boomers* e *Gen-Xers* – soprattutto tra l'età dei registi e quella dei personaggi, riverberato anche nella scelta di uno sfasamento di età tra gli attori e i protagonisti delle storie (primo tra tutti il liceale Alex di *Jack Frusciante*, interpretato dall'allora venticinquenne Stefano Accorsi). Nei film statunitensi emerge quindi una comune strategia produttiva, formale e ideologica messa in atto dai membri di una generazione, come dai membri di specifiche scene artistiche e musicali (*New Wave/No Wave* a New York, punk a Los Angeles, *indie rock* ad Austin e Athens), mentre nel caso italiano il tema del crescere negli anni Novanta è affrontato da registi appartenenti alla generazione precedente. Questa prospettiva italiana è rappresentata in maniera emblematica dal film *Radiofreccia*²⁷ (1998) di Luciano Ligabue, in cui il cantautore emiliano racconta al suo pubblico di *Gen-Xers* il periodo in cui lui stesso e i suoi coetanei sono diventati adulti (gli anni Settanta-Ottanta) tramite una *compilation soundtrack* formata dalle sue "iniziazioni musicali", come i brani *Rebel Rebel* (1974) di David Bowie e *The Passenger* (1977) di Iggy Pop, e dalle canzoni da lui composte *ex-novo* per il film. Attraverso l'uso di una tipologia di musica che sappia rendere questa «coscienza stratificata» si configurano i tratti di quel cinema interconnesso definito da Eugeni come esperienza «*condivisa*», parte di un «*sentire comune*» in cui questa «esperienza è comune ad altri soggetti, lo lega indissolubilmente ad essi, costituisce legami di appartenenza e di riconoscimento»²⁸. La musica stessa può rappresentare quindi un'analogia del processo di transizione, come sottolinea Simon Frith: «Identity is *mobile*, a process not a thing, a becoming not a being; [...] our experience of music – of music making and music listening – is best understood as an experience of this *self-in-process*»²⁹. Nella musica presente in questi film, che lavora "sotto pelle" rispetto alla rappresentazione e alla narrazione, si rintracciano quindi aspetti comunicativi che vanno oltre la compilazione di una colonna sonora che possa essere attrattiva sul mercato dei *teenager*. L'analisi di un'altra nota colonna sonora del cinema *indie* anni Novanta, quella del film *Trainspotting* (*Id.*, 1996) di Danny Boyle – col suo racconto al presente dei *Gen-Xers* scozzesi attraverso una *compilation soundtrack* che mescola in parallelo la musica dell'adolescenza e della maturità del regista (rock e *ambient* anni Settanta-Ottanta) con quella dei protagonisti ventenni (*Brit Pop* e EDM anni Novanta) – ci fornisce lo spunto per osservare questa relazione simultanea e

²⁵ Gurrado, 1985.

²⁶ De Simone, 2016.

²⁷ Per approfondimenti, si veda Boschi, 2014.

²⁸ Eugeni, 2008: 17 (corsivo dell'autore).

²⁹ Frith, 1996: 109-110 (corsivo dell'autore).

verticale tra musica e immagini nei nostri casi studio, riportando alla centralità strategica della canzone come elemento culturale all'interno del film capace sia di creare un rapporto comunicativo peculiare tra film e pubblico, sia di saldare un legame privilegiato nei diversi contesti di fruizione attraverso anche il medium del disco. Scrive Miguel Mera a proposito della colonna sonora di *Trainspotting*:

The [...] soundtrack powerfully resonates with its audience, through a number of cultural, verbal, and musical signifiers in ways, which a traditional orchestral score would have struggle to achieve. [...] Film scholars need to ask: "is this music dramatically achieve apt and effective, and if so why"?³⁰

I film presi in esame sono trasposizioni cinematografiche di opere letterarie – i romanzi *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*³¹ (1994) di Enrico Brizzi e *Tutti giù per terra*³² (1994) di Giuseppe Culicchia – ibridate col linguaggio della canzone e quello del videoclip, le cui colonne sonore vengono affidata al collettivo C.P.I., derivante dall'esperienza di produzione de I Dischi del Mulo e dal collettivo CC-CP-Fedeli alla linea/C.S.I. di cui faceva parte il musicista e produttore Gianni Marrocolo. In questi film emblematici, le canzoni delle band Üstmamò, CCCP/C.S.I., Disciplinatha, Marlene Kuntz, Umberto Palazzo e il Santo Niente raccontano parimenti la crisi e le incertezze dell'essere "in transizione", assumendo un ruolo privilegiato rispetto alle altre componenti extra-cinematografiche. Nel pieno stile del cinema *No Wave* newyorchese, i membri della band C.S.I. recitano in *Tutti giù per terra*, con altri musicisti che realizzano la colonna sonora, come membri della commissione di esame di Walter, il protagonista; allo stesso modo, in *Jack Frusciante* ci sono i cameo bolognesi di Roberto "Freak" Antoni, storico leader della band Skiantos, e della cantante Angela Baraldi. Ricoprono invece i ruoli primari attori come Stefano Accorsi, Valerio Mastandrea e Edoardo Gabbriellini insieme ad attrici comprimarie come Violante Placido e Regina Orioli, allora esordienti, diventando così i volti rappresentativi della generazione X italiana.

III. JACK FRUSCIANTE È USCITO DAL GRUPPO

Non è roccia solida per gettarvi fondamenta
 Non è muro maestro che resiste alla tempesta
 Non è terra fertile che dà pane e buoni frutti
 Non è ventre di madre, non è luogo a cui tornare
 È aria
 Aria³³

Jack Frusciante racconta l'amicizia speciale tra i compagni di liceo Alex (Accorsi) e Adelaide detta Aidi (Placido), che a tratti si sovrappone a una relazione sentimentale. La narrazione segue il punto di vista del protagonista rispecchiato dal brano *Jackpunk* (1996) che Alex suona alle prove col proprio gruppo, originariamente

³⁰ Mera, 2005: 94.

³¹ Brizzi, 1994.

³² Culicchia, 1994.

³³ Umberto Palazzo e il Santo Niente, *È aria*, dalla colonna sonora ufficiale *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1996.



Locandina del film "Jack Frusciante è uscito dal gruppo" (1996) di Enza Negroni.

composto e suonato dalla band Frida Frenner. La presenza nel film del gruppo è uno degli aspetti originali dell'adattamento cinematografico del romanzo di Brizzi e rispecchia il fermento punk/*alternative rock* che si era diffuso in Italia, in gran parte proprio a Bologna e nella provincia emiliana, dalla fine degli anni Settanta fino a tutti gli anni Ottanta e Novanta, dotando quindi il film, in maniera manifesta, di un rapporto privilegiato tra immagini e musica, cinema e storia.

Osservando la recitazione, si nota subito la performance piana degli attori, soprattutto i principali, che restituisce due personaggi monodimensionali in linea con quell'immagine filmica piatta e opaca che Zagarrio associa al cinema anni Novanta: un cinema «a fior di pelle» e «a nervi scoperti», fatto di «rassicuranti epidermidi» se non addirittura *Senza pelle* (1994), come titola l'esordio di Alessandro D'Alatri³⁴. Questa immagine di superficie copre una drammaticità restituita solo sul piano sonoro: il suicidio di Martino è celato dalla parete e raccontato dal suono della pistola; la rabbia e la frustrazione di Alex provate a seguito dell'evento sono espresse in una danza liberatoria in mezzo a un prato sulle note del brano *Digging the Grave* (1995) della band *crossover* Faith No More.

La *compilation soundtrack* presenta un mix di brani italiani e inglesi di un passato recente (anni Settanta-Ottanta) e attuale (anni Novanta) che tratteggia una sorta di "genealogia" del rock (da Jam fino a Quicksand). Uno dei primi aspetti evidenti della colonna sonora è che il cantato dei brani ben udibile nel film, quindi non in sottofondo, è quasi esclusivamente quello dei brani in inglese, fatta eccezione per l'iniziale *È aria* (1996) di Umberto Palazzo e il Santo Niente e per *Jackpunk* nel finale, quasi come se fosse in un primo tempo negato ai brani italiani quel piano di significazione dal film. È come se la musica *alternative rock* italiana fornisse una colonna sonora strumentale alle voci in campo e fuori campo, alludendo a un *milieu* culturale e ai suoi frammenti di significato extra-diegetici, mentre la musica inglese costituisse una forma di accompagnamento, parte del contesto culturale e del profilmico, e diventasse una sorta di *DJ set* diffuso nell'arco del film. Sono un esempio di queste due modalità di utilizzo, all'inizio del film, i brani *Canzone di domani* (1994) della band italiana Marlene Kuntz, che segue la narrazione del contesto domestico di Alex, e *Gone Daddy Gone* (1983) della band statunitense Violent Femmes, che compare nello spazio sonoro non diegetico quando Alex si dirige in bicicletta a incontrare per la prima volta Aidi.

Gran parte del film si basa proprio sul "non vedere", sull'intuire e sull'immaginare. Proprio il brano *Nuotando nell'aria* dei Marlene Kuntz, simbolo degli esordi del quartetto di Cuneo, diventa lungo il film la chiave per andare oltre quella superficie, prima di tutto del legame tra Alex e Aidi ma anche del film in generale, e interpretare questo rapporto tra coetanei in relazione a una contemporaneità condivisa fuori dal film stesso, fatta di codici e significati appartenenti a una generazione che conosce quel brano dal 1994 – anno di uscita dell'album *Catartica*, la prima pubblicazione del C.P.I. – e lo ha eletto tra gli emblemi della cultura musicale dei *teenager* e dell'*alternative rock* italiano. Nel film i versi del brano sono sottaciuti e trattenuti sotto quella "rassicurante epidermide", a partire dai primi, espressione di un'inquietudine che il film non riesce completamente a restituire sul piano della rappresentazione e della narrazione:

³⁴ Zagarrio, 2000 e 2001.

Pelle: è la tua proprio quella che mi manca
 in certi momenti e in questo momento
 è la tua pelle ciò che sento nuotando nell'aria.
 Odori dell'amore nella mente dolente, tremante, ardente:
 il cuore domanda cos'è che manca
 perché si sente male, molto male, amando, amando, amandoti ancora³⁵

Si arriva a un climax finale nel film attraverso l'uso di questo brano –in particolare, tramite i passaggi strumentali – quando la svolta nella relazione tra i due personaggi è data dall'evento immutabile della partenza della ragazza per gli Stati Uniti per motivi di studio: la sera prima di lasciare Bologna, Aidi accoglie in camera Alex all'inizio della festa con questo brano, che compare di nuovo in diversi punti nel finale accompagnando anche il probabile – poiché celato – rapporto sessuale tra Alex e Aidi e la dipartita in bicicletta del ragazzo dalla casa. Anche in questi casi il brano è riconoscibile dalle parti strumentali e le parole restano sottintese per una fascia di pubblico, quello degli adolescenti, che le aveva già fatte proprie nel 1996:

È certo un brivido averti qui con me
 in volo libero sugli anni andati ormai
 e non è facile, dovresti credermi,
 sentirti qui con me perché tu non ci sei.
 Mi piacerebbe sai, sentirti piangere,
 anche una lacrima, per pochi attimi.
 Mi piacerebbe sai...³⁶

Secondo Elsaesser e Hagener la pelle diventa «superficie comunicativa e percettiva, stratificata sì, ma indivisibile» su cui «si manifesta costantemente il rapporto tra interno ed esterno, poiché, rispetto all'interrogativo su dove il Sé divenga mondo e viceversa, essa designa una zona di passaggio e di incertezza»³⁷. È su quel terreno di incertezza – di cambiamento, di transizione, di passaggio – che la superficie dell'immagine si attesta, riuscendo ad andare oltre il "visibile" solo attraverso il richiamo alla musica e quindi attraverso il passaggio dall'orecchio, grazie al quale il film ha la possibilità di instaurare un canale di comunicazione con quel corpo unico generazionale destinatario del racconto. A quel punto la pelle diventa «un involucro inespressivo sotto il quale si nasconde l'essenziale: la carne, gli organi o lo spirito. Da questo punto di osservazione la superficie cela una struttura profonda»³⁸. Si tratta, quindi, di un uso filmico specifico della musica che va oltre l'adozione di una *compilation soundtrack* rock in grado di andare incontro e stimolare il coinvolgimento del pubblico dei *teenager*-consumatori – una strategia produttiva che risale a colonne sonore disparate anche di *teen movies* come *Pretty in Pink* (*Bella in rosa*, 1986) di Howard Deutsch e John Hughes – per cercare un legame più profondo che, anche a posteriori, possa restituire e consolidare l'equazione tra generazione X e anni Novanta.

³⁵ Marlene Kuntz, *Nuotando nell'aria*, dall'album *Catartica*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1994.

³⁶ Marlene Kuntz, *Nuotando nell'aria*, dall'album *Catartica*, Consorzio Produttori Indipendenti/Mercury, 1994.

³⁷ Elsaesser; Hagener, 2007: 214.

³⁸ Elsaesser; Hagener, 2007: 222.



Locandina del film "Tutti giù per terra" (1997) di Davide Ferrario.

IV. TUTTI GIÙ PER TERRA

Sai che fortuna essere liberi
 Essere passibili di libertà che sembrano infinite
 E non sapere cosa mettersi mai
 Dove andare a ballare a chi telefonare
 Sai che fortuna essere liberi
 Essere passibili di libertà che sembrano infinite
 Stupefacente stupido suadente
 Stupefacente stordente inebriante³⁹

Tutti giù per terra è un film più complesso del precedente, e anche la colonna sonora rispecchia questa maggiore articolazione nel regime della rappresentazione e della narrazione. Il protagonista⁴⁰ è Walter, ventitreenne italiano “parcheggiato” alla Facoltà di Filosofia di Torino, che vive a casa coi genitori, interpretato dal venticinquenne Mastandrea nel ruolo del corrispettivo italiano di uno degli *slacker* di Linklater o dei commessi di Smith. La trama episodica ricuce il percorso di emancipazione di Walter fino al rituale di passaggio della perdita della verginità, che trova nell’espedito narrativo realistico della leva obbligatoria un diversivo italiano rispetto ai film indipendenti americani realizzati tra gli anni Ottanta e Novanta. La parte centrale del film è così occupata dalle vicende di Walter nel suo anno da obiettore di coscienza presso l’Associazione C.A.N.E., dove si occupa di minoranze etniche e del loro inserimento a scuola e a lavoro. L’unica figura che è in grado di accompagnarlo in questo percorso di transizione costante ed emancipazione mai pienamente compiuta è la zia Caterina, figura sostitutiva di quella materna, interpretata dalla cantante e produttrice Caterina Caselli, personaggio di culto dell’epoca *beat* italiana anni Sessanta. Il nucleo familiare originario, anche esso incapace di instaurare una comunicazione genitori/figli, è composto da una madre che rifiuta di parlare, non è chiaro per quale ragione, e da un padre operaio con cui Walter non riesce a dialogare.

Sul piano della rappresentazione il film presenta subito un elemento significativo: una scelta di campi e di piani particolarmente connotata da un’ampia segmentazione della messa in scena in inquadrature con frequenti angolature e inclinazioni marcate, che frammentano il montaggio. Dal punto di vista della narrazione, questa accentuazione iper-reale del contesto dove il protagonista vive è amplificata dalla visualizzazione delle fantasie di Walter, da quelle omicide nei confronti del padre a quelle sessuali nei confronti delle sue potenziali amanti, fantasie costantemente frustrate dal dato reale che segue nello sviluppo degli eventi. Anche il personaggio di Walter è caratterizzato da una in-espressività che, più che rendere la sua recitazione piatta e opaca, rende il personaggio stesso una membrana tra il suo essere in divenire e la realtà che lo circonda.

Come nel caso delle *compilation soundtrack* dei film di Smith (ad esempio *Clerks* e *Mallrats*), la colonna sonora rappresenta una vera e propria sintesi di *Tutti giù per terra*, contenente le tappe del percorso di Walter, poiché composta da estratti di dialoghi e brani che si intrecciano in maniera indissolubile allo

³⁹ CCCP-Fedeli alla linea, *Narko’S (Contiene Baby Blue)*, dall’album *Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1990.

⁴⁰ Il ruolo fu inizialmente proposto al cantautore Samuele Bersani, che declinò. Cfr. www.film.it/news/televisione/dettaglio/art/parlando-con-samuele-bersani-seconda-parte-16047/ (ultima visita: 5 luglio 2020).

stesso modo della *texture* sonora del film. La *compilation soundtrack* del film è composta quasi interamente da brani contemporanei di *alternative rock*, fatta eccezione per la canzone popolare italiana *Quando nascesti tu*, cantata dal padre di Walter (Carlo Monni) durante una scappatella con una transessuale (Vladimir Luxuria). Se nel caso di *Jack Frusciante* le parole negate dei brani presenti nella colonna sonora riconnettono il film alla dimensione profonda dell'interiorità dei suoi giovani protagonisti e al rapporto in crisi tra la loro interiorità e la loro exteriorità, in *Tutti giù per terra* il coro di voci musicali, rappresentato da quella commissione universitaria che respinge continuamente i tentativi del protagonista di superare un esame, empatizza con la voce fuori campo del protagonista stesso che narra le proprie vicende autobiografiche. La compattezza del "coro" è data proprio dalla relazione che lega i musicisti tra loro – compagni di gruppo, produttori, promotori del lavoro altrui – appartenenti alla scena musicale *alternative rock* che si dispiega da Torino a Firenze passando per l'Emilia, il cuore del C.P.I., i cui denominatori comuni sono quelli che secondo Will Straw⁴¹ e Holly Kruse⁴² descrivono una scena musicale, come la definizione delle identità e lo sviluppo dei processi di identificazione attraverso la partecipazione, o la cross-fertilizzazione e la differenziazione tra i membri di una scena attraverso pratiche socio-culturali comuni in spazi condivisi.

Queste molteplici voci – del protagonista in *voice over* e dei musicisti inseriti nella diegesi, così come delle canzoni in forma diegetica e non diegetica – alla fine del film si sovrappongono e diventano la voce unica di un corpo collettivo che si fa allo stesso tempo mittente e destinatario col brano omonimo scritto appositamente, *Tutti giù per terra* (1997):

Vengono vanno
 Un giorno dopo un giorno
 Un anno dopo un anno
 Vengono vanno
 Come non sapere come non farsi fregare
 Come non potere avere niente da imparare
 Come non voler sentire quello che è da dire
 Come non trovare mai la forza d'affiorare
 I figli degli operai
 I figli dei bottegai
 I figli di chi è qualcuno e di chi non lo sarà mai
 Come mai come mai
 Come mai
 Troppi motivi non esistono⁴³

Il corpo dei musicisti in scena, insieme alla restituzione della loro coralità e del loro assetto come scena musicale indipendente italiana, attivato dalla creazione di una *compilation soundtrack* prodotta dal C.P.I. e composta da band prodotte dal collettivo e dai musicisti che lo compongono, crea una solida alleanza tra le vicende del protagonista e quelle della generazione che compone quella scena

⁴¹ Straw, 1991.

⁴² Kruse, 2003.

⁴³ C.S.I., *Tutti giù per terra*, dalla colonna sonora ufficiale *Tutti giù per terra*, Consorzio Produttori Indipendenti/I Dischi del Mulo/Mercury, 1997.

culturale – analogamente a *compilation soundtrack* come *subUrbia*, in cui vari brani della band Sonic Youth, considerata artefice e collante della scena underground rock statunitense, sono presenti insieme a quelli di musicisti a loro affiliati come Skinny Puppy e Superchunk.

V. “A TRATTI”: INACCESSIBILITÀ DEL VISIVO E SIGNIFICAZIONE AURICOLARE

Sono un povero stupido so solo che
 Chi è stato è stato e chi è stato non è
 Chi c'è c'è e chi non c'è non c'è
 Chi c'è c'è e chi non c'è non c'è
 Chi è stato è stato e chi è stato non è
 Se tu pensi di fare di me un idolo
 Lo brucerò
 Trasformami in megafono m'incepperò,
 cosa fare non fare non lo so,
 quando dove perché riguarda solo me,
 io so solo che tutto va ma non va,
 non va, non va...⁴⁴

C'è un brano che connette entrambi i film e che permette un interessante confronto: due scene – legate ai due personaggi più vicini ai protagonisti, Martino e Caterina – sono costruite sul brano *A tratti* dei C.S.I. Nel caso di *Jack Frusciante* il brano accompagna una rissa che coinvolge Alex e Martino in un locale ed è sempre nella forma strumentale, mentre nel caso di *Tutti giù per terra* racconta il funerale della zia Caterina quando Walter, in un tentativo di liberazione del corpo della zia dal rito sociale ma anche in un atto di liberazione per se stesso, decide di togliere il freno a mano al carro funebre e farlo correre lungo la collina seguito dal corteo, in una citazione del film dadaista *Entr'acte* (*Id.*, 1924) di Rene Clair. Il confronto tra le due scene fa emergere nuovamente un rapporto complesso coi corpi, tra il rifiuto di averne uno mettendolo in pericolo (la rissa, alla quale si aggiungono la tossicodipendenza e il suicidio di Martino) e quello di negarlo in scena come corpo morto (il funerale di Caterina). In entrambi i film il visivo nega quindi ciò che Tarja Laine definisce come l'elemento che emotivamente crea l'“affetto” – «Affect is in the skin»⁴⁵ – trasponendo sul piano dell'udito tutta la componente emotiva ed espressiva del film e legando quindi indissolubilmente, per questa generazione X, corpo e cervello, interno ed esterno, col forte rischio di non saperli scindere. Un corpo filmico che manifesta, secondo Zagarrio:

[l']ncapacità di andare oltre la superficie delle cose, al di là dei significanti, l'impotenza a raccontare con un'immagine ambivalente, misteriosa, enigmatica, mai pre-pensata [...] come facevano altre generazioni ed autori. [...] È tutto in quel che si vede [...] Lo schermo “opaco” non riflette la realtà, “è tutta lì”, nella sua superficie, spesso nel suo grigiore. [...] Cinema di forme e superfici ambigue, di questi anni Novanta tra mutazioni e immutazioni, tra modernità e conservazione.⁴⁶

⁴⁴ C.S.I., *A tratti*, dall'album *Ko De Mondo*, Black Out/I Dischi del Mulo, 1994.

⁴⁵ Laine, 2006: 100.

⁴⁶ Zagarrio, 2001: 13, 34-35.

Il brano *A tratti* richiama e demistifica simboli specifici in un gioco di riferimenti alla cultura degli anni Settanta («Trasformami in megafono m'incepperò») e quella degli anni Ottanta («Se tu pensi di fare di me un idolo / Lo brucerò»), situando perfettamente il film in un terreno di potenzialità che non si fa atto. Nell'Italia degli anni Novanta, della disillusione politica, del deficit, di Mani Pulite e dell'inizio della crisi cronica di un sistema economico e sociale più o meno stabile dagli anni del "boom", film come *Jack Frusciante* e *Tutti giù per terra* dichiarano il loro status di cinema della transizione: che non è più come prima e che non sa cosa diventerà; che non è più politica ("megafono") né piacere ("idolo"); che non ha più "padri" e che non sa se riuscirà a essere "padre" o "madre" per altri. Tutto questo si può decodificare tramite la colonna sonora, che incorpora il mutamento dei corpi e del tempo dichiarando che l'unica possibilità è ammettere di non sapere scegliere e di non poterlo fare per altri. La necessità di esperire la crescita attraverso l'esplorazione dei corpi, l'inaccessibilità sul piano visivo della "pelle" e la negazione del trauma ci portano a riflettere sulle evoluzioni di questo tipo di cinema nei film che successivamente racconteranno questi ex-adolescenti, come *L'ultimo bacio* (2001) di Gabriele Muccino. La mancanza di emancipazione, come il rifiuto della paternità in un'età della vita conseguente a quella raccontata dai film presi qui in esame, potrebbe nascere dalla negazione del corpo come strumento dell'esperienza e della musica come strumento di identità/identificazione tra i membri di una stessa generazione? Passando per l'orecchio, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e *Tutti giù per terra* manifestano una "pulsazione" generazionale e comunicano la *forma mentis* di un corpo collettivo che riflette costantemente (sul)la (propria) identità, accettandone (insieme) la mutevolezza.

Tavola delle sigle

C.P.I.: Consorzio Produttori Indipendenti

C.S.I.: Consorzio Suonatori Indipendenti

EDM: Electronic Dance Music

LGBTQI: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer (or: Questioning), Intersex

MCA: Music Corporation of America

MTV: Music Television

PGR: Per Grazia Ricevuta

RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Argentieri, Mino

2000, *Scenari italiani. Il cinema e la società*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000.

Bellisario, Laura

2000, *Cinematografia e adolescenza: immagini della sofferenza*, in Flavio Vergerio, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Cinema e adolescenza. Saggi e strumenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 2000.

Boschi, Elena

2014, *Radiofreccia: A Rocker from Emilia behind the Film Camera*, in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, New York/London 2014.

Brizzi, Enrico

1994, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una storia maestosa di «rock parrocchiale»*, Transeuropa, Ancona.

Culicchia, Giuseppe

1994, *Tutti giù per terra*, Garzanti, Milano.

Coupland, Douglas

1991, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's Press, New York; trad. it. *Generazione X: storie per una cultura accelerata*, Mondadori, Milano 1992.

De Simone, Valerio

2016, *Confessioni di un'adolescenza: dinamiche resistenziali*, in *Sposerò Simon Le Bon*, «Bianco e Nero», a. LXXVII, n. 585, maggio-agosto.

Di Marino, Bruno

2018, *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Milano.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte

2007, *Filmtheorie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg; trad. it. *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009.

Eugeni, Ruggero

2008, *Introduzione. Soggetto, senso, emozioni: lavorare sul film*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Kaplan, Torino 2008.

Frith, Simon

1996, *Music and Identity*, in Stuart Hall, Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London/Thousand Oaks (California) 1996.

Gurrado, Clizia

1985, *Sposerò Simon Le Bon. Confessioni di una sedicenne innamorata persa dei Duran Duran*, Piccoli, Milano.

Hanson, Peter

2002, *The Cinema of Generation X: A Critical Study of Films and Directors*, McFarland & Co., Jefferson.

Kruse, Holly

2003, *Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes*, Peter Lang, New York.

La Polla, Franco

1996, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino.

Laine, Tarja

2006, *Cinema as second skin. Under the membrane of horror film*, «New Review of Film and Television Studies», vol. 4, n. 2, August.

Levy, Emanuel

1999, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York.

Mannheim, Karl

1928, *Das Problem der Generationen*, «Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie», vol. 7, n. 2; trad. it. *Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974.

Markert, John

2004, *Demographics of Age: Generational and Cohort Confusion*, «Journal of Current Issues and Research in Advertising», vol. 26, n. 2.

Mera, Miguel

2005, "Reap Just What You Sow": *Trainspotting's Perfect Day*, in Steve Lannin, Matthew Caley (eds.), *Pop Fiction: The Song in Cinema*, Intellect, Bristol/Portland (Oregon) 2005.

Savage, Jon

2007, *Teenage: The Creation of Youth Culture*, Chatto & Windus, London.

Soldani, Maria Teresa

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

2017, "Cosa conta". *Le attrici della Generazione X nei film di formazione italiani degli anni Novanta*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 10, luglio-dicembre.

2018, *Within the Ruins of New York City: No Wave as a Paradigm of American Independent Cinema*, «Cinergie», n. 13.

Straw, Will

1991, *Systems of Articulation, Logics of Change. Scenes and Communities in Popular Music*, «Cultural Studies», vol. 5, n. 3, October.

Strong, Catherine

2011, *Grunge: Music and Memory*, Ashgate, Farnham/Burlington (Vermont).

Zagarrio, Vito (a cura di)

2000, *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia.

2001, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia.

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

Alessandro Bratus (Università di Pavia)

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

KEYWORDS

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

DOI

10.13130/2532-2486/12705

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

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

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

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

I. COMPILATION SOUNDTRACK TRA PROMOZIONE, NOSTALGIA E IDENTITÀ CULTURALE

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

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

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

¹ Smith, 1998: 155.

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

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

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

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

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

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

³ Cfr. Rodman, 2006: 123-126.

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

⁵ Creekmur, 2001: 381-382.

⁶ Smith, 2013: 152.

⁷ Dyer, 2012: 2.

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

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

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

⁸ Kassabian, 2001: 3.

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

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

¹¹ Hogarty, 2017: 80.

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

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

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

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

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

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

¹² Cfr. Hubbert, 2014: 307-310.

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

¹⁴ Katz, 2010: 145.

¹⁵ Théberge, 1997: 252.

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

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

¹⁷ Cfr. Nicholls, 2011: 53-60.

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

¹⁹ Corbella, 2014.

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

²¹ Vernallis, 2004: 62.

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

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

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

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

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

²² Cfr. Vernallis, 2013.

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

²⁴ Cfr. Rose, 1994: 38-41.

IV. TORINO BOYS (1997)

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

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

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

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

²⁶ Cfr. Parati, 2013: 116-117.

²⁷ Gricinella, 2013: 108.

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

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

²⁸ Buhler, 2018: 139-145.

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

V. SEMIAUTOMATICO (1999)

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

VI. ZORA LA VAMPIRA (2000)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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



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

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

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

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

³² Mitchell, 2007: 11-12.

³³ Soldani, 2016: 84.

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

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

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

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

³⁶ Cfr. Harkness, 2015: 240.

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

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

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

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

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

³⁸ Cfr. Kassabian, 2001.

³⁹ Sonvilla-Weiss, 2010: 12.

⁴⁰ Gricinella, 2013: 71-80.

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

Tavola delle sigle

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

Riferimenti bibliografici

Ashby, Arvid

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

Berardi, Franco "Bifo"

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

Bratus, Alessandro

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

Buhler, James

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

Buzzi, Mauro

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

Corbella, Maurizio

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

Coulthard, Lisa

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

Creekmur, Corey K.

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

Di Chiara, Francesco

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

Donnelly, Kevin J.

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

Dyer, Richard

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

Fisher, Mark

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

Gricinella, Luca

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

Harkness, Geoff

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

Haupt, Adam

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

Hogarty, Jean

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

Hubbert, Julie

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

Johnson, Victoria E.

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

Kassabian, Anahid

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

Katz, Mark

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

Lannin, Steve; Caley, Matthew (eds.)

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

Mera, Miguel

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

Mitchell, Shamika A.

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

Monteyne, Kimberly

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

Nicholls, Matthew W.

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

Parati, Graziella

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

Patané Garsia, Vincenzo

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

Rodman, Ronald

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

Rose, Tricia

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

Smith, Jeff

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

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

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

Soldani, Maria Teresa

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

Sonvilla-Weiss, Stefan

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

Taylor, Timothy D.

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

Théberge, Paul

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

Vernallis, Carol

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

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

Watkins, S. Craig

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

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 pasticciere 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.

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

LO CHIAMAVANO JEEG ROBOT (2015)

Alessandro Cecchi (Università di Pisa)

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

KEYWORDS

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

DOI

10.13130/2532-2486/12973

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

¹ Cfr. Cecchi, 2019.

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

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

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

² Cfr. Sponzilli, 2017: 86-88.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Cfr. Elsaesser, 2009.

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

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

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

¹⁴ Cfr. Hubbert, 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



II. IL FILM DI FRONTE AI SUOI MODELLI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Cfr. Sponzilli, 2017: 89-90.

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

III. LE CANZONI DELLO ZINGARO

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

1. LA DIMENSIONE COMPILATIVA

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

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

²⁷ Cfr. Hubbert, 2014.

²⁸ Cfr. Rodman, 2006.

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

³⁰ Auslander, 2015: 531.

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

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

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

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

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

³⁵ Cfr. Hipkins, 2017.

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



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

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

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

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

2. LA PERFORMANCE IMPLICITA

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

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

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

³⁸ Cfr. Bonini, 2018.

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

⁴⁰ Cfr. Morreale, 2019.

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

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

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

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

⁴² Cfr. Auslander, 2006b.

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

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

3. LA PERFORMANCE ESPLICITA

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

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

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

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

⁴⁵ Cfr. Plastino, 2014.

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Bolter; Grusin, 1999: 31-44.

⁴⁷ Grusin, 2015: 135.

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

4. LA DIMENSIONE MEDIALE

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

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

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

⁴⁹ Auslander, 1999: 56.

⁵⁰ Bolter; Grusin, 1999: 21-30.

⁵¹ Bolter; Grusin, 1999: 3-15.

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

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

IV. OLTRE LA SOGLIA

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

⁵² Cfr. McLuhan, 1964.

⁵³ Grusin, 2015: 135.

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

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

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

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

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

⁵⁵ Cfr. Stanyek; Piekut, 2010.

⁵⁶ Elsaesser, 2009: 305-306.

Tavola delle sigle

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

Riferimenti bibliografici

Auslander, Philip

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

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

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

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

Bolter, Jay David; Grusin, Richard

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

Bonini, Tiziano

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

Cecchi, Alessandro

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

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

Davison, Annette

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

Elsaesser, Thomas

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

Grasso, Aldo

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

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

Greven, David

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

Grusin, Richard

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

Halfyard, Janet K.

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

Hipkins, Danielle

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

Hubbert, Julie

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

Kalinak, Kathryn

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

McLuhan, Marshall

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

Menduni, Enrico

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

Monteleone, Franco

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

Morreale, Emiliano

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

Piazzoni, Irene

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

Plastino, Goffredo

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

Rodman, Ronald

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

Sponzilli, Giada

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

Stanyek, Jason; Piekut, Benjamin

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

FUORI CAMPO

LA FUCILAZIONE DI DON GIUSEPPE MOROSINI: CRONACA, STORIA, FINZIONE

Benedetta Pini (ricercatrice indipendente)

The article presents a mapping of the countless different discourses concerning don Giuseppe Morosini's death, which is represented in the final shot of "Roma città aperta" ("Rome, Open City") (Rossellini, 1945). The execution of Morosini, which took place on 3th April 1944 at Forte Bravetta, is located in a historical-political context that is highly problematic. Starting from a systematic research, the article compares all the testimonies and representations of the episode in order to highlight the link between the medium used, the historical context and the political-ideological interests of the period. The essay examines the relationship between chronicle, history and fiction in the representation of the priest's death, leading us to reflect on the mechanisms and the reasons underlying the elaboration of the episode.

KEYWORDS

Roberto Rossellini; Neorealism; Roma città aperta

DOI

10.13130/2532-2486/13127

La fucilazione di don Giuseppe Morosini, avvenuta il 3 aprile 1944 presso Forte Bravetta e rappresentata nel finale del film *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, si colloca in un quadro storico-politico di eccezionale problematicità¹, all'origine delle innumerevoli varianti discorsive di cui è stato oggetto l'episodio stesso. Questo lavoro presenta una mappatura di tutte le testimonianze e rappresentazioni dell'episodio emerse da una sistematica ricerca, per metterle successivamente in relazione tra loro alla luce del medium utilizzato, in considerazione del periodo storico in cui esse sono state prodotte e degli interessi politico-ideologici in gioco.

I materiali reperiti appartengono a tre diverse tipologie: le testimonianze fornite dalla cronaca dell'epoca, le ricostruzioni successive e le rappresentazioni visive. Nel loro complesso tali materiali, ricollegati con il loro referente storico, invitano a riflettere sui meccanismi che sottostanno all'elaborazione di quanto accaduto per soddisfare le esigenze di un determinato mezzo di comunicazione, sullo sfondo degli interessi politici di un particolare momento storico.

¹ Cfr. Pavone, 2006.

Il nostro intento non è quello di risalire alla verità dell'accaduto, quanto piuttosto di illuminare le motivazioni che soggiacciono a tali operazioni.

I materiali di cronaca raccolti si concentrano in due diversi momenti: i mesi appena successivi all'accaduto e il periodo tra il 10 marzo e il 15 maggio 1948 quando si svolse il processo ai responsabili della morte del sacerdote. Analizzando il contenuto delle ricostruzioni emerse in entrambe le fasi, risultano esserci notevoli divergenze per quanto riguarda i dettagli dell'esecuzione: il comportamento del plotone (colpisce o manca il sacerdote), il numero dei colpi inferti alla vittima, la nazionalità del plotone d'esecuzione, il corpo di polizia cui esso apparteneva e la responsabilità del colpo di grazia. Abbiamo deciso di focalizzare la nostra ricerca sull'elemento che riteniamo più rilevante ai fini di un'analisi della sequenza finale di *Roma città aperta*: l'attribuzione del colpo di grazia a soldati italiani o tedeschi, dal quale deriva la responsabilità della morte di Morosini.

Le prime cronache d'epoca (periodo 1944-1945) si differenziano nel distribuire le responsabilità dell'accaduto. Da un lato ci sono le ricostruzioni che individuano i militari fascisti come unici responsabili del gesto. La prima di queste compare su «Il Popolo» l'11 giugno 1944: «La scarica di fucileria non lo uccise. Stramazzò a terra in un lago di sangue. Chiese l'estrema unzione, che ricevette. Poi l'ufficiale che comandava il plotone lo finì con un colpo di rivoltella alla nuca»². Pur non fornendo alcun dettaglio specifico circa la nazionalità del plotone d'esecuzione e il corpo militare del quale esso era parte, l'articolo non fa riferimento al coinvolgimento di soldati tedeschi. La nota, asettica nel tono, evita di addentrarsi in ricostruzioni politicamente orientate, ma è piuttosto chiaro che la responsabilità della morte di Morosini è italiana. Pochi mesi dopo, nel novembre 1944 viene pubblicato il diario di Italo Zingarelli *Il terzo braccio di Regina Coeli*, nel quale l'autore racconta della sua prigionia presso il carcere romano di Regina Coeli, avvenuta in concomitanza con quella di Morosini. La morte del sacerdote viene ricordata come segue: «L'hanno consegnato al plotone d'esecuzione della PAI quando le sue speranze erano più forti. Dopo la scarica dei moschetti, l'ufficiale comandante il plotone gli ha dato il colpo di grazia alla nuca»³. È questa la prima versione in cui compare esplicitamente il nome – e dunque la nazionalità – del corpo di polizia che avrebbe eseguito la fucilazione. La voce «Forte Bravetta» dell'*Enciclopedia dell'antifascismo e della Resistenza* conferma il dato: «Le esecuzioni al Forte Bravetta erano affidate a plotoni della Polizia dell'Africa Italiana (PAI) e avvenivano quasi sempre alle prime luci dell'alba»⁴. Va tuttavia precisato che, dopo il disarmo dell'Arma dei Carabinieri, alla PAI era stato assegnato il comando delle restanti forze di polizia (Pubblica Sicurezza, Milizia Fascista, Metropolitani e Guardia di Finanza) della Roma occupata dai tedeschi. Il giorno della morte di Morosini, il compito di svolgere l'esecuzione spettava alla Guardia di Finanza, allora inquadrata nella PAI. Come vedremo, proprio intorno all'identità del plotone d'esecuzione si giocherà il confronto tra la produzione del film e le istituzioni dello Stato, con conseguenze decisive sul piano della rappresentazione.

² P., 1944.

³ Zingarelli, 1944: 107-108.

⁴ [s.n.], 1968: 371-372.

Nel medesimo periodo 1944-1945, a ridosso dell'evento, si collocano anche le ricostruzioni che sollevano – in parte o completamente – i soldati italiani dalla responsabilità della morte di Morosini, attribuendo invece il colpo di grazia alle forze militari tedesche. La prima è riportata nel volume *Don Giuseppe Morosini medaglia d'oro al V. M.* di Fiorello Di Canterno, pubblicato nel primo anniversario della morte del sacerdote in una collana intitolata *Profili della Democrazia Cristiana*. L'autore riporta la testimonianza del fratello del sacerdote, Salvatore Morosini, secondo cui sarebbe stato il «bieco carnefice tedesco»⁵ a imporre al sottotenente del plotone di infliggere il colpo di grazia all'imputato, dopo che gli altri soldati avevano mancato il bersaglio: «Per mano italiana deve cadere l'italiano: questo è il comando del truce padrone. E l'ignobile servo obbedì. Due colpi alla nuca, uno dopo l'altro, e Morosini cadde, riverso, nel suo sangue purissimo»⁶. Questa ricostruzione si situa a cavallo tra le due narrazioni anti-tetiche restituiteci dalle fonti: da un lato attribuisce la responsabilità del gesto ai militari italiani, dall'altro utilizza un lessico fortemente connotato per sottolineare il loro status di vittime, impossibilitate a sottrarsi a un comando intimato loro dall'ufficiale tedesco.

Ad assegnare la responsabilità effettiva della morte di Morosini all'ufficiale tedesco in comando furono due comunicati di «Radio Londra» e «Algeri», rispettivamente del 27 e del 28 aprile 1944. O almeno, così parrebbe dalla testimonianza contenuta nel diario di monsignor Giuseppe Casali⁷ pubblicata in un volume del 1994 di Alberto Cedrone. Così Casali riportava il comunicato radio: «Commoso era l'Ufficiale italiano nell'atto di bendarlo, commossi i soldati, anch'essi italiani, che all'ordine di far fuoco avrebbero sparato in aria. Allora l'Ufficiale tedesco, unico rimasto impassibile, avrebbe lui ucciso il condannato con un colpo di rivoltella alla testa»⁸. Questa testimonianza attribuisce al plotone d'esecuzione la nazionalità italiana, ma solleva da ogni colpa i militari italiani, rappresentati anzi come uomini compassionevoli, e sposta l'intera responsabilità della morte di Morosini sull'ufficiale tedesco. Non diversamente si comporta «Il Quotidiano» (organo dell'Azione Cattolica), che il 17 dicembre 1944 descrive Morosini come «vittima dei tedeschi»⁹.

La cronaca torna a occuparsi della morte di Morosini nel marzo 1948, in occasione del processo a Dante Bruna, il delatore reo confesso di aver consegnato Morosini ai tedeschi. La stampa segue il processo con molta attenzione, con una copertura quasi quotidiana (da parte di «Il Quotidiano», «Il Popolo» e «l'Unità») per tutta la sua durata, dal 10 marzo 1948 al 15 maggio 1948. Tutti gli articoli di questo periodo rimarcano con enfasi la colpevolezza delle autorità tedesche e il patriottismo del sacerdote. Appare tuttavia significativo il fatto che, a differenza

⁵ Di Canterno, 1945: 18.

⁶ Di Canterno non riporta alcuna indicazione in merito alla testimonianza di Salvatore Morosini, il quale tuttavia, come vedremo, anni dopo pubblicherà *Mio fratello Don Giuseppe. Roma, nel X annuale del sacrificio*, mettendo in gioco una prospettiva radicalmente diversa.

⁷ Giuseppe Casali (Lucca, 20 novembre 1905- 23 gennaio 1983) fu un sacerdote attivo nella zona di Lucca: nel 1942 fondò l'associazione *Regnum Christi*, allo scopo di riunire «preti e laici che hanno voglia d'impegnarsi per collaborare alla crescita in terra del regno di Dio», come recita lo statuto della stessa. Per un profilo più approfondito del sacerdote si rimanda all'introduzione di Maffei (a cura di), 2019.

⁸ Cedrone, 1994: 48-54.

⁹ [s.n.], 1944.

degli articoli pubblicati nei mesi immediatamente successivi alla fucilazione, ora si eviti accuratamente (in campo cattolico come in quello comunista) di tematizzare le modalità con cui Morosini fu messo a morte. Un buon esempio della prudenza di questa strategia discorsiva è l'articolo de «l'Unità» che dà conto della sentenza con cui la Corte di Cassazione conferma la condanna di Bruna:

[Il 4 gennaio 1944] Dante Bruna, che era riuscito ad infiltrarsi tra le fila dei partigiani aveva preso contatto con don Morosini e si era recato nella sua abitazione promettendogli di procurare armi per il fronte clandestino di Liberazione. Con questo pretesto il delatore riesce a convincere don Morosini a invitare nella sua abitazione di via Pompeo Magno 94 il sottotenente Bucchi e poi li consegnò entrambi alle S.S., in attesa dinanzi al portone. I due partigiani, sottoposti ad interrogatori in via Lucullo e all'albergo Flora, furono trucidati la mattina del 3 aprile al Forte Bravetta. Per questa impresa Dante Bruna ricevette dai nazisti una forte somma di denaro.¹⁰

È solo a distanza di tempo che emergono ricostruzioni più distaccate, sempre meno implicate nelle complesse dinamiche politiche degli avvenimenti narrati, alcune delle quali, opportunamente vagliate, hanno contribuito alla messa a punto di ricostruzioni storicamente fondate. Nel 1954 Salvatore Morosini pubblica un libro dedicato al sacerdote, *Mio fratello Don Giuseppe. Roma, nel X annuale del sacrificio*, nel quale ribalta sostanzialmente la testimonianza a suo tempo rilasciata (e citata da Di Canterno) specificando la nazionalità italiana del plotone d'esecuzione e le sue responsabilità:

La scarica di colpi non lo colpì a morte: i soldati avevano sparato in aria, o di fianco. Allora il comandante il plotone scaricò due colpi della sua pistola sul capo di don Morosini [...] [che] cadde a terra nel suo sangue purissimo, ma ancora vivo. [...] Poi, il sergente della PAI si avvicinò al caduto: chinandosi sul corpo disfatto e rantolante gli diede il colpo di grazia.¹¹

Tutte le testimonianze che si sono susseguite dal 1954 a oggi sono, con qualche piccola differenza, in linea con questa di Salvatore Morosini¹². La più importante è senz'altro quella rilasciata nel 1969 dal cardinale Luigi Traglia, il sacerdote che diede assistenza a Morosini nelle ultime sue ore e che dunque fu testimone oculare della fucilazione:

L'ufficiale comandò il fuoco, ma fosse la trepidazione, fosse un po' di *timor reverentialis*, non lo colpirono mortalmente: cadde in avanti, perse i sensi. Mi avvicinai e gli diedi rapidamente l'estrema unzione prima che l'ufficiale [...]

¹⁰ [s.n.], 1953.

¹¹ Morosini, 1954: 74-75.

¹² Cfr. tra gli altri Perrone Capano, 1963; [s.n.], 1976: 826; Monina, 2001: 594; Troisio, 2014: 200.

gli desse il colpo di grazia; ma anche questo non lo finì; e allora gli fu scaricato addosso un fucile mitragliatore. L'ufficiale tedesco protestò, perché questo non doveva accadere; furono anzi accusati gli italiani di aver inferito sul cadavere di don Morosini. Ma l'accusa non è fondata: le guardie furono soltanto in preda ad un comprensibile panico.¹³

Questa testimonianza viene ampliata con ulteriori dettagli il 31 marzo 1974, in occasione dell'omelia tenuta da Traglia per il trentesimo anniversario del sacrificio di Morosini presso la cattedrale di Ferentino, riportata nel volume *Don Giuseppe Morosini. Ricordi e testimonianze di chi l'ha visto da vicino*:

Poco dopo [la messa celebrata da Morosini] discendemmo per lo scalone di Regina Coeli e sulla porta del Carcere c'era un gruppo della PAI (Polizia Africana Italiana- n.d.r.), che doveva scortare il condannato fino a Forte Bravetta. [...] Il plotone fece fuoco, ma, un po' l'incertezza, un po' la preoccupazione, Don Giuseppe non fu colpito a morte. La sedia rotolò sul terreno ed egli cadde esanime. [...] Poi si avvicinò l'Ufficiale per dargli il colpo di grazia. Ma anche questo non lo finì. Allora un Sergente venne con un mitra e gli sparò alla testa.¹⁴

Traglia non lascia dubbi: esclude ogni intervento tedesco, attribuendo l'intera responsabilità alle forze armate italiane.

Nel 2012 viene infine pubblicato il primo profilo di Morosini storicamente fondato. La sede editoriale è il *Dizionario biografico degli italiani* edito da Treccani e a firmarlo è Giorgio Vecchio. Secondo lo storico, il plotone d'esecuzione avrebbe evitato il bersaglio e sarebbe stato «l'ufficiale che li comandava» a infliggere il colpo di grazia a Morosini: «Diversi componenti del plotone di esecuzione non osarono colpirlo e spararono in aria o di lato, tanto che si rese necessario l'intervento dell'ufficiale che li comandava per finirlo con due colpi alla nuca e poi con il colpo di grazia. Della morte non fu data notizia ufficiale»¹⁵. Una ricostruzione piuttosto vaga, che evita di sottolineare la nazionalità del plotone e del suo ufficiale di comando, ma al contempo non cita alcun intervento tedesco.

Come noto, il personaggio di don Pietro (interpretato da Aldo Fabrizi) in *Roma città aperta* è costruito a partire dalla figura di Morosini e la sua morte ricalca quella del sacerdote. Come si inserisce *Roma città aperta* nel complesso quadro discorsivo sulla fucilazione di Morosini¹⁶? Come si è rapportato il film fondatore del neorealismo con il proprio referente storico?

Nel corso delle riprese la produzione riceve una segnalazione da parte del ministero dell'Interno, che contesta un dettaglio relativo alla scena finale: il plotone

¹³ Vernier, 1969: 995-1001.

¹⁴ Cedrone, 1994: 53.

¹⁵ Vecchio, 2012.

¹⁶ La questione rimane tutt'altro che risolta, dal momento che l'ultimo articolo sull'argomento arriva addirittura a scrivere che Morosini «was tortured and executed by the Gestapo» (Bayman, Gundle, Schoonover, 2018: 297).

ne d'esecuzione indossa le divise della PAI, invece che quelle della Guardia di Finanza, inquadrata nella PAI dopo il disarmo delle forze di polizia. Nella prima lettera del 20 febbraio 1945 si chiede infatti di sostituire le divise, per fare in modo che la scena rispetti la veridicità dei fatti e che il plotone venga identificato come appartenente alla Guardia di Finanza:

Risulta che la Direzione della Casa Cinematografica che attualmente sta realizzando il film *Città aperta* in via degli Avignonesi, nel riprodurre la scena della fucilazione di don Morosini, rappresenti in essa un plotone del Corpo di Polizia dell'Africa Italiana in atto di far fuoco. Per vero la sentenza fu eseguita da altro Corpo di Polizia come ripetutamente reso noto dalla stampa quotidiana. Quanto sopra si segnala perché codesto Ministero voglia compiacersi di intervenire al fine di impedire che sia documentato un episodio non rispondente a verità.¹⁷

Dunque, a quali quotidiani si riferirebbe Ivanoe Bonomi nella segnalazione sopracitata? In mancanza di un riscontro nelle ricostruzioni reperite, avanziamo l'ipotesi della presenza di fonti di cui oggi abbiamo perso le tracce.

In una seconda lettera, inviata il 25 febbraio 1945, il ministero chiede invece espressamente di eliminare l'intera scena, giustificando questa volta la modifica col timore che la scena potesse scatenare problemi di ordine pubblico:

Viene riferito che nel film *Città aperta* edito dalla casa Cinematografica di via Avignonesi¹⁸ è inserita una scena che rappresenta un plotone della PAI che esegue una fucilazione. Ad evitare che la rappresentazione di tale episodio possa arrecare disdoro o fomentare motivi di disappunto e rancore verso la Polizia in genere, si prega vivamente di voler fare in modo che la scena di cui trattasi sia eliminata dal film.¹⁹

A soli cinque giorni di distanza, viene inviata una terza lettera²⁰ di sollecito, che si limita a citare testualmente la prima. Il 10 marzo 1945²¹ una proposta formulata dall'Ufficio dello Spettacolo del sottosegretario di Stato per la Stampa, Spettacolo e Turismo suggerisce di lasciare «indeterminato il plotone di esecuzione»,

¹⁷ Ivanoe Bonomi in veste di ministro dell'Africa italiana, segnalazione (Prot. N. 580167) indirizzata al ministero dell'Interno- Direzione generale della PS a Roma, 20 febbraio 1945; in Roncoroni, 2006: 367. Tuttavia al momento delle nostre ricerche, effettuate a ottobre 2018, questo e i successivi documenti non sono stati riscontrati presso la collocazione indicata.

¹⁸ Si tratta di un errore: in via Avignonesi si trovava lo stabilimento di ripresa, non la casa di produzione.

¹⁹ Funzionario anonimo della Divisione Affari generali e riservati della DGPS, lettera al sottosegretario alla Stampa, Spettacolo e Turismo, 25 febbraio 1945; in Roncoroni, 2006: 367.

²⁰ Luigi Ferrari (Divisione Affari generali e riservati della DGPS), lettera al sottosegretario alla Stampa, Spettacolo e Turismo, 25 febbraio 1945; in Roncoroni, 2006: 367.

²¹ Francesco Libonati (sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri per la Stampa, Spettacolo e Turismo), lettera alla Divisione Affari generali e riservati della DGPS, 10 marzo 1945; in Roncoroni, 2006: 367-369.

ma viene bocciata dall'ultima lettera del ministero, datata 16 marzo 1945²², che pretende nuovamente l'eliminazione della scena o altra soluzione²³.

Non potendo stravolgere lo sviluppo narrativo del film, Rossellini trova un compromesso: il plotone d'esecuzione, italiano ma con indosso divise neutre (*fig. 1*), spara in aria mancando il bersaglio e il colpo di grazia viene inferito dall'ufficiale nazista (*figg. 2 e 3*), con una rivoltella. Interessi principali del governo sembrano dunque essere il mantenimento del ruolo delle forze di polizia e la rappresentazione della Resistenza come una guerra di liberazione da un nemico straniero, eliminando quasi ogni riferimento al discorso sul fascismo e sulla guerra civile. Con questo finale *Roma città aperta* avrebbe accontentato tutti i componenti del CLN, in carica durante la lavorazione del film, allineandosi perfettamente ai discorsi politici del governo, dei ministeri e della società civile dell'immediato dopoguerra e ponendo le fondamenta della rinascita della nuova Italia unita.

Distribuito per la prima volta nelle sale italiane il 24 settembre 1945, *Roma città aperta* fu il primo medium di massa a diffondere dettagliatamente la storia di Morosini, rendendola nota a un pubblico ampio. Per questo motivo il film attirò l'attenzione del governo, interessato a riabilitare un'Italia distrutta materialmente e moralmente dalle tragedie della Seconda guerra mondiale. Fin dall'inizio, infatti, *Roma città aperta* non si pose come film di finzione ma come documento storico²⁴, ed era con questo stesso atteggiamento che il pubblico di allora lo percepì. A questo proposito, appare significativo l'articolo di Adriano Baracco sullo stato delle riprese di *Città aperta*²⁵, pubblicato il 3 febbraio 1945 sulla rivista «Star»:

Don Morosini fu fucilato tre volte. Il suo atteggiamento era tale, la sua benedizione ai soldati del plotone aveva tanta maestà, che i soldati non osarono sparargli contro; il sacerdote fu colpito soltanto alle gambe, e cadde. Allora l'ufficiale diede ordine di far fuoco una seconda volta, e ancora il sacerdote si salvò. Soltanto alla terza volta venne finalmente colpito a morte. Nel film le scariche sono ridotte a due, per non abusare della tensione nervosa degli spettatori.²⁶

²² Funzionario anonimo della Divisione Affari generali e riservati della DGPS, lettera al sottosegretario alla Stampa, Spettacolo e Turismo, 16 marzo 1945; in Roncoroni, 2006: 369.

²³ Pretese confermate anche in seguito da un biglietto manoscritto, anonimo e senza firma: «A Ferrari. Evitare che nel film *Città aperta* (Casa Cin. Via Avignonesi) figurino un plotone della PAI che fucila»; in Roncoroni, 2006: 372.

²⁴ Nonostante la didascalia posta alla fine dei titoli di testa, che recita: «I fatti e i personaggi di questo film, pur ispirandosi alla cronaca tragica ed eroica di nove mesi di occupazione nazista, sono immaginari. Pertanto ogni identità con fatti e personaggi reali è da ritenersi casuale».

²⁵ Ricordiamo che il titolo del film venne cambiato in *Roma città aperta* solo a partire da giugno 1945.

²⁶ Baracco, 1945.

*Figg. 1, 2, 3 –
Inquadrature dal film
“Roma città aperta”
di Roberto Rossellini (1945).*



Baracco rimane vago sui dettagli dell'esecuzione (data e luogo), lascia indeterminato il plotone e non cita l'intervento tedesco. L'articolo sottolinea una discrepanza tra fatti storici e rappresentazione cinematografica, ma l'autore la giustifica subito in nome di esigenze spettacolari e drammatiche.

Contrariamente a Baracco, la rivista anticlericale «Don Basilio - Settimanale satirico contro le parrocchie di ogni colore» vede in *Roma città aperta* un'istituzionalizzazione delle manipolazioni strumentali cui è stata sottoposta la vicenda di Morosini. La rivista esprime polemicamente la sua posizione in due occasioni. La prima (fig. 4) è una vignetta del 24 novembre 1946 intitolata *Don Morosini*²⁷, la seconda (fig. 5) è una vignetta del 1 dicembre 1946²⁸ intitolata *Ancora su Don Morosini*²⁹. In entrambe le immagini è raffigurato il momento dell'esecuzione, con il plotone in primo piano che imbraccia ancora le armi di fronte al sacerdote appena ucciso. L'elemento più significativo di queste vignette è che in entrambe l'intero plotone viene rappresentato come tedesco. Considerando il registro caricaturale e satirico della rivista, questa scelta può essere letta come un atto di denuncia delle manipolazioni cui è stata sottoposta la figura di Morosini. «Don Basilio» sembra allora voler compiere la manipolazione estrema, affinché risulti manifesta la discrepanza tra immagine e didascalia³⁰. E ciò viene confermato dalla scelta della rivista di tornare ad affrontare, circa un anno dopo, la vicenda di Morosini con un articolo intitolato *Don Morosini non sarà beatificato*³¹. *Il Vaticano non ritiene né eroico né virtuoso farsi fucilare dai fascisti*³².

²⁷ Artioli, 1946a: 4.

²⁸ «Nel numero scorso avevamo promesso di non parlare più di don Morosini. Gli avvenimenti ci hanno costretto a tirarlo in ballo ancora una volta. Del resto i tedeschi non hanno fucilato soltanto don Morosini ma anche molti altri eroici preti» è la didascalia che accompagna la vignetta del 1 dicembre 1946. Con «gli avvenimenti» l'autore intende il divieto di vendere e leggere «Don Basilio» imposto dalla Chiesa e il decreto di scomunica contro gli autori emesso il 22 novembre da Pio XII. L'accaduto viene trattato abbondantemente da due articoli pubblicati nella prima pagina dello stesso numero della rivista: *Giustizia cristiana? Pecore con i tiranni, leoni con gli inermi* firmato «Don Basilio» e l'anonimo *Tutti all'inferno*. Il primo riporta inoltre il decreto di condanna emesso dal Sant'Uffizio: «Poiché il settimanale intitolato "Don Basilio" [...] ha ardito e ardisce con temeraria imprudenza, impugnare di proposito le verità della fede; schernire il culto divino ed esporre al pubblico disprezzo la gerarchia ecclesiastica; attaccare violentemente il Clero e i religiosi signori Cardinali preposti alla tutela della Fede e dei Costumi».

²⁹ Artioli, 1946b: 4.

³⁰ Cfr. Bayman, Gundle, Schoonover, 2018: 298: «However, while the everyday heroism of the Roman people is a key theme, the film offers insight into the resignation and petty self-interest that was also a feature of life under the Nazi occupation. Rossellini chose largely to bypass the collaborationism that occupation also brought (with the exception of the police chief and, to a much lesser degree, Marina and Lauretta), a choice that would earn him the anathema of Mario Camerini, whose *Due lettere anonime* (*Two Anonymous Letters*) released in December 1945, three months after *Rome, Open City*, would highlight this while by no means ignoring Resistance activity. However, he did not omit the so-called 'grey zone', that is to say, the category of people who simply kept their heads down and sought to survive as well as they could».

³¹ Sulla motivazione per cui la beatificazione di Morosini viene negata cfr. [s.n.], 1947a.

³² [s.n.], 1947b: 1.

Fig. 4 – Alfonso Artioli,
 “Don Morosini”,
 vignetta apparsa su
 «Don Basilio» il 24
 novembre 1946 (p. 4).



Fig. 5 – Alfonso Artioli,
 “Ancora su Don Morosini”,
 vignetta pubblicata in
 «Don Basilio» l’1 dicembre
 1946 (p. 4).



La mappatura delle ricostruzioni della fucilazione di Morosini ci ha permesso di mettere in relazione *Roma città aperta* con le proprie fonti, contestualizzandolo all'interno del quadro storico e politico dell'Italia del secondo dopoguerra. Il film, considerato il capostipite del neorealismo, avrebbe dovuto intrattenere un rapporto di prossimità con il proprio referente storico, ma ne prese in parte le distanze per via delle esigenze ideologiche e politiche allora in gioco. Lasciare indeterminate le divise del plotone d'esecuzione, che un pubblico poco esperto non avrebbe comunque saputo riconoscere, risulta coerente con la vaghezza delle molte ricostruzioni sopracitate, ma cambiare l'assegnazione del colpo di grazia costituisce una manipolazione dell'episodio che cambia di senso l'intero film e risulta essere l'esito di un compromesso tra i diversi interessi in gioco: da un lato agli autori stava a cuore l'idea di realizzare un'opera che ritraesse un periodo drammatico recente di cui era necessario parlare e conservare la memoria; dall'altro lato, al governo interessava evitare una rappresentazione che avrebbe potuto provocare tensione negli equilibri politici del momento. *Roma città aperta* ebbe il valore di una testimonianza storica, di un messaggio politico positivo volto a porre le basi dell'imminente ricostruzione dell'Italia e di un atto di memoria culturale che, in quanto tale, presenta anche una componente di idealizzazione dei fatti narrati e dell'eroismo italiano, servita a mascherare l'adesione del governo al nazismo. Come scrivono Louis Bayman, Stephen Gundle e Karl Schoonover:

The film has variously been taken as both reactionary and heretical, sacred and profane, a moment of rupture and a call to Italy and beyond to return to underlying democratic, humanist and Catholic traditions in a place where the ruins of the recent war mingle with those of Ancient Rome. These tensions locate the value of *Rome, Open City* in its status as an open text, and even in its errors, contradictions, imperfections and faulty prognostications. To see these faults and fault-lines is to understand, rather than deny, its artistic and political significance.³³

La nostra ricerca ambisce infatti non a stabilire la verità storica della vicenda di Morosini, quanto piuttosto a riflettere sul rapporto che intercorre tra la cronaca, la storia e la finzione nella rappresentazione della morte del sacerdote. Nella sua forma definitiva, *Roma città aperta* presenta gli italiani come un popolo compatto e unito contro i nazisti³⁴, connotando negativamente quei pochi fascisti che tradirono la patria passando dalla parte dei tedeschi (si pensi, ad esempio, al personaggio di Marina)³⁵. Assegnare a un nazista il colpo di grazia inferto a un prete partigiano risulta allora una scelta coerente con l'intento di eliminare ogni aspetto del film che potesse connotare la Resistenza come guerra civile³⁶, intaccare la delicata pacificazione nazionale del dopoguerra e insistere su un passato recente problematico:

³³ Bayman, Gundle, Schoonover, 2018: 299.

³⁴ Potrebbe essere giustificata in questo senso l'insistenza di Rossellini sulle terribili torture di via Tasso.

³⁵ Cfr. Gallagher, 1998.

³⁶ Bayman, Gundle, Schoonover, 2018: 298 (si veda la nota 30).

Il film si pone al servizio di una funzione mitica, comunicando l'impressione di un'unità d'intenti fra i diversi partiti politici e le distinte fazioni all'interno della Resistenza [...]. Il mito patriottico presentato nel film fu un esempio della produzione ampiamente diffusa di tali miti, alla cui edificazione contribuirono molte altre pellicole e testi neorealisti, come anche numerose memorie e testimonianze storiche della resistenza. Tutte assieme risposero al forte bisogno collettivo di cancellare porzioni del passato, commemorandone altre, e di produrre una memoria positiva della guerra, capace di scacciare i ricordi dolorosi o traumatici.³⁷

La forma definitiva del film, successiva all'intervento del ministero, lo rese il simbolo dell'Italia che rinasceva, della speranza ritrovata da un popolo messo in ginocchio da anni di oppressioni e tragedie.

All'interno di questo quadro, *Roma città aperta* problematizza l'immagine ideologicamente "intoccabile" della Resistenza³⁸ costruita da molta produzione culturale dell'epoca e si propone di restituire un quadro fedele del periodo in cui fu realizzato. Rifacendoci alle parole di Stefania Parigi:

Through the centrality given to the moment of death, Rossellini reclaims the original meaning of the epic, which is, as Vernant suggests when referring to the world of ancient Greece, to establish a collective memory, to consecrate a social identity through the commemoration of the dead. [...] The epic, therefore, allows death to be overcome by bringing its memory within social structures. The deaths of *Rome, Open City* are, in a way, monuments, tombstones in which the memory of the past connects to the aspirations of the future.³⁹

³⁷ Forgacs, 2000.

³⁸ «Thus, we can see more clearly now how the film works to construct a certain account of the Resistance in Rome (and by implication in Italy more generally) and to deflect or elide other possible accounts. These other accounts could have mentioned, for instance, the deportation of most of Rome's Jewish population to Nazi death camps in October 1943 (described in Giacomo Debenedetti's *16 ottobre 1943*, published in 1945 before *Rome, Open City* was screened), the brutality of the Italian fascists in the Salò phase and the fact that they tortured too – notably Pietro Koch, first at the Pensione Oltremare, then at the Pensione Jaccarino –, the politically ambivalent role of the Catholic Church, the often acute political and strategic differences among the different anti-fascist parties that made up the Comitato di Liberazione Nazionale in Rome and elsewhere, the controversies over the use of terror methods against the occupying Germans, notably in relation to the bomb attack by Communist members of the Gruppi di Azione Patriottica in Via Rasella on 23 March 1944, which killed 32 members of a German police division, and the reprisal massacre by the SS the next day of 335 Italians at the Fosse Ardeatine. By locating the action of the *Rome, Open City* in the winter of 1943–44, after the deportation of the Jews (October 1943) and before the Fosse Ardeatine reprisal (March 1944), Rossellini and his co-writers managed to exclude these two episodes from their narrative of a beleaguered, yet heroic resistance in Rome (see Forgacs 2000 for a fuller account of the film's selections and elisions of events during the occupation)» (Forgacs, 2018: 310).

³⁹ Parigi, 2018: 333.



Fig. 6 – Inquadratura dal film “Roma città aperta” di Roberto Rossellini (1945).

Una morte che in *Roma città aperta* si fa eroica proprio perché anti-eccezionale, impersonata da individui comuni e immersa nelle dinamiche di una quotidianità tragica. La morte di Pina si è fatta simbolo di un’intera epoca del cinema italiano e di una società che risorgeva dalle ceneri, unita nell’uguaglianza di fronte alla morte, al di là delle ideologie in guerra. La morte di Manfredi incarna la Resistenza, una comunità che si unì e lottò per la libertà, negando la retorica individualistica dell’eroe. La morte di don Pietro è il simbolo della fede in una giustizia ultraterrena e *super partes*; una “bella morte” sul modello cristologico del martire cristiano che sconta i peccati dell’umanità (fig. 6).

Tavola delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato
 CNL: Comitato di Liberazione Nazionale
 DGPS: Direzione Generale della Pubblica Sicurezza
 PAI: Polizia dell'Africa Italiana
 PS: Pubblica Sicurezza
 SS: Schutz-Staffel

Riferimenti bibliografici

Artioli, Alfonso

1946a, *Don Morosini*, vignetta pubblicata in «Don Basilio», anno I, n. 11, 24 novembre.

1946b, *Ancora su Don Morosini*, vignetta pubblicata in «Don Basilio», anno I, n. 12, 1 dicembre.

Baracco, Adriano

1945, *Film con sorprese*, «Star», anno II, n. 5, 3 febbraio.

Bayman, Louis; Gundle, Stephen; Schoonover, Karl

2018, *Rome, Open City: Rupture and Return*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 6, n. 3.

Cedrone, Alberto

1994, *Don Giuseppe Morosini. Ricordi e testimonianze di chi l'ha visto da vicino*, Terme Pompeo, Ferentino.

Di Canterno, Fiorello

1945, *Don Giuseppe Morosini medaglia d'oro al V. M.*, Seli, Roma.

Don Basilio

1946, *Giustizia cristiana? Pecore con i tiranni, leoni con gli inermi*, «Don Basilio», anno I, n. 12, 1 dicembre.

Forgacs, David

2000, *Rome, Open City (Roma città aperta)*, BFI, Londra.

2018, *Rome, Open City, Before and After Neorealism*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 6, n. 3.

Gallagher, Tag

1998, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*, Da Capo Press, New York.

Maffei, Lorenzo (a cura di)

2019, *Con ispirazione Cristiana nella realtà sociale*, Studium, Roma.

Monina, Giancarlo

2001, *Morosini, Giuseppe*, in Enzo Collotti, Renato Sandri, Frediano Sessi (a cura di), *Dizionario della Resistenza, vol. II: Luoghi, formazioni, protagonisti*, Einaudi, Torino 2001.

Morosini, Salvatore

1954, *Mio fratello Don Giuseppe. Roma, nel X annuale del sacrificio*, Tipografia Operaia Romana, Roma.

P.

1944, *Figure di Martiri. Don Giuseppe Morosini*, «Il Popolo», 11 giugno.

Parigi, Stefania

2018, *Death and the Gaze in Rome Open City*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 6, n. 3.

Pavone, Claudio

2006, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino.

Perrone Capano, Renato

1963, *La Resistenza in Roma*, Macchiaroli, Napoli.

Roncoroni, Stefano

2006, *La storia di Roma città aperta*,
Le Mani Editore, Recco.

[s.n.]

1944, *Commemorazione di Don
Morosini*, «Il Quotidiano», 17 dicembre.

1946, *Tutti all'inferno*, «Don Basilio»,
anno I, n. 12, 1 dicembre.

1947a, *Inesatte illazioni circa un
procedimento canonico*, «Il Quotidiano»,
24 agosto.

1947b, *Don Morosini non sarà
beatificato. Il Vaticano non ritiene né
eroico né virtuoso farsi fucilare dai
fascisti*, «Don Basilio», anno II,
n. 51, 31 agosto.

1953, *Dalla Suprema Corte di
Cassazione. Riconfermata la condanna
al delatore di Don Morosini*, «l'Unità»,
14 ottobre.

1968, *Bravetta, Forte*, in Enzo Nizza,
Pietro Secchia (a cura di), *Enciclopedia
dell'antifascismo e della Resistenza*,
vol. I, La Pietra, Milano 1968.

1976, *Morosini, don Giuseppe*,
in Enzo Nizza, Pietro Secchia (a cura di),
*Enciclopedia dell'antifascismo e della
Resistenza*, vol. III, La Pietra, Milano
1976.

Troisio, Armando

2014, *Roma sotto il terrore nazista*,
Castelvecchi, Roma.

Vecchio, Giorgio

2012, *Morosini, Giuseppe*, in Raffaele
Romanelli (a cura di), *Dizionario
biografico degli italiani*, vol. 77,
Treccani, Roma 2012.

Vernier, Elio

1969, *Il clero romano durante il periodo
della Resistenza. Intervista con il card.
Luigi Traglia*, «Rivista Diocesana
di Roma», vol. 9/10, n. 10.

Zingarelli, Italo

1944, *Il terzo braccio di Regina Coeli*,
Staderini, Roma.