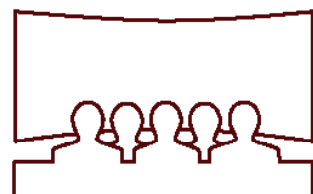


AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

A CURA DI
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V
NUMERO 10
luglio
dicembre 2021



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



FUORI CAMPO

USI ESPRESSIVI DELLA FORMA-CANZONE NELLE *ORIGINAL SOUNDTRACK* DEL FENOMENO CHECCO ZALONE: PERFORMANCE, VISIONI, IMMAGINARIO E CROSSMEDIALITÀ. DA *ANGELA* (2009) A *L'IMMUNITÀ DI GREGGE* (2020) *Luca Bertoloni (ricercatore indipendente)*

Checco Zalone is one of the most important phenomena of Italian Cinema of the last decades. One of the constants of his cinema is the presence of the song-form, in particular of original songs (original soundtrack), used as a mean to transit from the theatre, radio and TV to the cinema: this paper constitutes a sociosemiotic, interdisciplinary and culturalist analysis of the different expressive modalities with which Zalone makes use of his songs, that become a configuration element of his own style, representing a specific cinematographic way and strengthening Zalone's authorial role in his cinema in a complex and considerable way.

KEYWORDS

Checco Zalone; Song; Italian cinema; Imaginary; Performance

DOI

10.54103/2532-2486/15245

Checco Zalone (alias Luca Medici) è riuscito in soli cinque lungometraggi¹ a rappresentare negli ultimi anni un vero e proprio fenomeno del cinema italiano²; nonostante ciò, il suo statuto nei *film studies* nostrani non è ancora completamente saldo³, forse per via del fatto che in Italia l'idea che «l'arte e la cultura siano anche "merci" continua a essere considerata con orrore da gran parte dell'establishment culturale»⁴ – e sono pochi (o nulli) i prodotti cinematografici italiani degli ultimi anni paragonabili a quelli del comico barese sul piano del successo commerciale. Nel cinema di Zalone si osservano diverse costanti filmiche, narrative e linguistiche: la struttura a *Bildungsroman*, la presenza del

¹ *Cado dalle nubi* (2009), *Che bella giornata* (2011), *Sole a catinelle* (2013), *Quo vado* (2016), tutti di Checco Zalone, scritti da Gennaro Nunziante e Zalone (co-autore e co-sceneggiatore: i due infatti lavorano in stretta sinergia); e *Tolo Tolo* (2020) di Checco Zalone, che qui si firma come Luca Medici, scritto da lui stesso con Paolo Virzì. Sul rapporto tra Nunziante e Zalone si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

² Minuz, 2016; Cucco; Parravicini, 2016; Canova, 2016; Giusti, 2016.

³ Per i (pochi) principali contributi intorno alla sua produzione si veda la nota precedente.

⁴ Canova, 2019: 20.

sistema dei media, il ricorso alla *voice over* e a lunghi prologhi, la centralità della dimensione diatopico-geografica e paesaggistica, l'ostentazione iperbolica della dinamica oppositiva tra cultura bassa e alta, la presenza ricorsiva di una lingua diastraticamente connotata verso il basso⁵ (strettamente legata alla maschera zaloniana), e altre ancora. Tra queste, vi è anche un plurimo ricorso alla "forma-canzone": come infatti afferma Jacopo Tomatis, «uno degli accessi più interessanti per capire l'operazione di Zalone [...] è proprio quello musicale»⁶. Con l'aiuto delle metodologie sociosemiotiche attualmente vigenti nei *film studies*⁷ – corredate di uno sguardo interdisciplinare e culturalista –, in questa sede ci si dedicherà all'analisi dei momenti musicali audiovisivi costruiti intorno alla forma-canzone all'interno del cinema del comico, circoscrivendo il campo alle canzoni originali (*original soundtrack*) scritte, pensate e interpretate dallo stesso Zalone insieme alle immagini filmiche (considerando anche le forme audiovisive brevi⁸ dei brani pubblicati esclusivamente sul web), nelle quali assumono centralità drammaturgica. Tale scelta di perimetrazione del campo permetterà di individuare la duplice specificità zaloniana di "autore" (cinematografico⁹ e canzonettistico – come "cantautore")¹⁰ e di "attore" (al contempo interprete, cantante e performer)¹¹, cercando di riflettere sui legami che intercorrono tra i brani originali, i loro significati, le immagini che li accompagnano e le performance canore. Nei momenti musicali in cui Zalone interpreta i suoi brani, la sua performance si fa infatti "agente di scrittura", assumendo valenza semantico-narrativa sia nelle canzoni che fungono da commento, che (soprattutto) nei momenti-musical¹², sequenze in cui viene implicata un'inedita dimensione spazio-temporale che condiziona l'esperienza dello spettatore¹³, catalizzata dal cantato, dalle parole e dalla performance. Di questi segmenti canzonettistico-audiovisivi si cercherà di tracciare una linea evolutiva, analizzandoli sia in sincronia che in diacronia (la maschera di Zalone non è fissa, ma muta ed evolve)¹⁴, dimo-

⁵ Romano, 2015; Romano, 2020.

⁶ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁷ Per quanto riguarda l'area italiana si vedano Spaziantè, 2007; Locatelli; Mosconi, 2011; Buzzi, 2013; Spaziantè, 2016 e soprattutto Tomatis, 2019; Corbella, 2020. Per una ricognizione più specifica intorno agli studi sul rapporto tra cinema e canzone in Italia si vedano Bertoloni, 2018-2019; Bertoloni, 2021b. Per quanto riguarda la letteratura di area anglosassone, invece, si vedano almeno Dyer, 2012; Dyer, 2013; Powrie; Stilwell, 2006; Powrie, 2017.

⁸ Montani, 2020.

⁹ Per una panoramica sull'autore nel cinema si veda Pescatore, 2006. Su Zalone-autore, l'articolo di Rocco Moccagatta *Zalone, sempre Zalone, fortissimamente Zalone* pubblicato il 20 gennaio 2020 sul sito «Link. Idee per la Tv»: www.linkideeperlatv.it/zalone-sempre-zalone-fortissimamente-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

¹⁰ La Via, 2011; Tomatis, 2019: 172-210.

¹¹ In questo caso si può parlare di una vera e propria attorialità mediale o intermediale, poiché la recitazione viene spalmata su più media (dalla televisione, al web e al cinema). Si veda l'articolo di Alberto Scandola *Attorialità mediale. (Anti)divi di oggi e di domani* pubblicato il 21 settembre 2020 sul sito «Fata Morgana Web»: fatamorganaweb.it/anti-divi-di-oggi-e-di-domani (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

¹² I quali non coincidono sempre con i *musical moments* (o "momenti musicali"), cfr. Dyer, 2012; Bioni, 2020.

¹³ Dyer, 2012.

¹⁴ Canova, 2016: 46.

strando come il cantautore usi la forma-canzone non come accessorio ma come elemento linguistico fondante del suo cinema (anche laddove ricorre a brani già editi e non suoi – ossia *compilation soundtrack*)¹⁵, nonché come terreno privilegiato per espletare la sua poetica¹⁶, espressa sia nei film (dimensione macro-testuale)¹⁷ sia nelle singole canzoni (dimensione testuale), soprattutto nella loro declinazione audiovisiva.

L'ampio ricorso alla canzone come pratica audiovisiva crossmediale e performativa¹⁸ fa dunque sì che Zalone possa rappresentare un modello inedito all'interno del frastagliato universo di pratiche di incontro tra forma-canzone e cinema italiano¹⁹, inserendosi con una propria specificità – autoriale e performativa – in un *mediascape* italiano che, dagli anni Sessanta a oggi²⁰, è sempre più caratterizzato da plurime sinergie tra questi due prodotti culturali intermediali e trasmissivi.

I. DALLA TELEVISIONE AL CINEMA CON LA CANZONE: RITRATTO DI UN CANTAUTORE “IGNORANTE”

Proveniente dal laboratorio di Bari di *Zelig*, dove esordisce come cantante-imitatore (tra i bersagli vi sono i neomelodici, Carmen Consoli e Jovanotti), Zalone approda nel *mediascape* italiano proprio grazie alla canzone: nel 2006, in occasione del Campionato mondiale di calcio, Radio DeeJay passa per gioco il suo inedito *Siamo una squadra fortissimi*, che da subito gode di una grande e inaspettata fortuna sia per l'ostentata “ignoranza” del testo (concordanze errate, anacoluti, pleonasmii, errori nei fonemi) sia per il successo della nazionale italiana nella competizione. Anche se il brano spopola sull'esordiente YouTube, è soltanto con la trasmissione televisiva *Zelig* che Zalone viene conosciuto dal grande pubblico come cabarettista e imitatore musicale. Sull'ondata della notorietà, nel giro di due anni incide due album di inediti di genere demenziale²¹: la sua produzione in canzone si caratterizza per una diffusa “ignoranza”, anticipata, come in un manifesto, nel nome d'arte (un errore di segmentazione dell'espressione barese “che cozzalone”) e ben incarnata anche dal personaggio televisivo («far finta di essere scemi»²², ha scritto Canova, traslitterando Gaber). In realtà, a essere ignorante sembra proprio la persona: il confine tra attore e personaggio è dunque sottilissimo, a differenza di molti di quei comici che hanno vissuto un percorso transmediale²³ simile a quello di

¹⁵ Corbella, 2020.

¹⁶ Per il concetto di “poetica” in canzone si vedano le riflessioni della semiotica letteraria e tradizionale (Jachia, 1998; Talanca, 2017).

¹⁷ E, di conseguenza, in tutto il suo cinema, inteso contestualmente come macrotesto.

¹⁸ Sulla scorta di quanto già osservato su Modugno, antesignano *ante litteram* della crossmedialità cantautorale (Valentini, 2011: 50-53), il quale peraltro condivide con Zalone (che si presenta come suo erede in *Cado dalle nubi*) l'origine pugliese.

¹⁹ Bertoloni, 2018-2019.

²⁰ Buzzi, 2013.

²¹ Il cabaret musicale in Italia è un filone specifico che, a partire dal Quartetto Cetra, transita dai teatri e dai locali alla televisione (a *Zelig* esordiscono Elio e le Storie Tese e si esibiscono diversi cabarettisti musicali, come Stefano Nosei e il Duo Idea).

²² Canova, 2016: 21.

²³ Come altri usciti dai laboratori di *Zelig*, fucina di transmedialità (Franchinotti; Scaglioni; Sfardini 2007; Mereu, 2019).

Zalone²⁴. Figlio della televisione, però, a un certo punto la «rifiuta»²⁵ per il grande schermo: nel 2009 si presenta al cinema con *Cado dalle nubi*, che riscuote un enorme successo, al quale segue la pubblicazione dell'omonimo album che raccoglie le canzoni originali del film, i brani musicali della colonna sonora (firmata dallo stesso Zalone) e altri suoi pezzi inediti. Zalone nel film interpreta un cantante, facendosi così riconoscere istantaneamente dal pubblico anche grazie a due brani nel suo stile (*Angela* e *Uomini sessuali*), che diventano da subito hit. La sua carriera prosegue tra televisione, teatro e palcoscenici musicali (nel 2011 il suo primo tour da cantante); il cinema prende poi pian piano il sopravvento, inglobando la verve cabarettistico-musicale degli esordi: i tre successivi film (*Che bella giornata*, *Sole a catinelle*, *Quo vado*), che trasformano il successo in un vero e proprio fenomeno, sono ricchi di canzoni originali, tra le quali spiccano i singoli (*L'amore non ha religione*, *Sole a catinelle*, *La prima repubblica*), utilizzati per lanciare i film, nei quali si può osservare – in parallelo tra cinema e canzone – un progressivo smarcamento dagli stilemi “ignoranti” della prima pellicola. Dopo essere sparito per tre anni dal mediascape²⁶, Zalone torna al cinema nel 2020 firmando la regia di *Tolo Tolo*, suo film della svolta²⁷: dedicato al tema dell'immigrazione africana, è anticipato dal singolo *Immigrato* (2019), canzone condivisa sul web e presente nei titoli di coda della pellicola²⁸, che ne rappresenta una sorta di trailer (in realtà si tratta di un depistaggio: il film avrà un'altra trama, per la quale peraltro farà molto discutere)²⁹. Gli ultimi lavori di Zalone, a oggi, sono i video-brani *L'immunità di gregge* e *La vaccinada*, pubblicati nell'aprile 2020 (il primo) e nell'aprile 2021 (il secondo) su YouTube e sui suoi canali Social. Come si può notare, tutto il successo cinematografico di Zalone è ritmato dalla presenza delle canzoni originali, che svolgono un ruolo-chiave all'interno della sua produzione, della sua strategia crossmediale e della sua poetica autoriale.

²⁴ Come Aldo, Giovanni e Giacomo, Ficarra e Picone, e Lillo e Greg, i cui personaggi cinematografici riprendono alcuni caratteri e intere gag di quelli teatrali-televisivi, ma non sono perfettamente a essi sovrapponibili (Armocida; Buffoni, 2016).

²⁵ Scaglioni, 2014: 21.

²⁶ Scelta antidivistica in linea con il basso profilo del cantante sui social media, nei quali appare solo sporadicamente per promuovere i suoi nuovi brani e film. Si veda l'articolo di Alberto Scandola *Attorialità mediale. (Anti)divi di oggi e di domani* pubblicato il 21 settembre 2020 sul sito «Fata Morgana Web»: fatamorganaweb.it/anti-divi-di-oggi-e-di-domani (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

²⁷ Minuz, 2019; Morreale, 2019. Si vedano anche due articoli di Gianni Canova: *Tolo Tolo - Il Marketing di Luca Medici*, pubblicato sul sito «We Love Cinema» il 7 gennaio 2020 (welovecinema.it/2020/01/07/tolo-tolo-il-marketing-di-luca-medici); e *Il fantasma della contaminazione*, pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone). Per tutti gli articoli citati, ultimo accesso: 22 novembre 2021.

²⁸ Si può ascoltare anche una parte del ritornello all'interno del film.

²⁹ Per una ricognizione sul dibattito si vedano gli articoli di Morreale, 2019; Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone*, pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica» (www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone); Gianni Canova, *Il fantasma della contaminazione*, pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone). Per tutti gli articoli citati, ultimo accesso: 22 novembre 2021.

II. PERFORMANCE AGITE: ZALONE CANTANTE E ATTORE

Al suo esordio cinematografico Zalone interpreta un cantante³⁰, sia per favorire il riconoscimento del pubblico sia per saldare la sua immagine televisiva con quella (nuova) cinematografica. Per questo, nel suo primo film le tre canzoni originali presenti non vengono solo cantate dallo Zalone-cantante³¹, ma anche agite: la messa in scena e la performance fisica giocano infatti un ruolo di primo piano nella costruzione delle sequenze³². *Angela*, dedicata da Checco alla propria fidanzata a inizio film, è un ottimo esempio di brano-sequenza in cui Zalone sembra non conoscere alcun tipo di figurazione e di mediazione linguistica³³ («Faccio la pipì / faccio la pupù / e con la mia mente sto costantemente ad Angela»); la sua performance è costantemente inadeguata, poiché non vuole mettere in imbarazzo la fidanzata, presente nel locale, ma fa spegnere tutte le luci e illumina il suo volto con un occhio di bue, dedicandole un testo ricco di immagini imbarazzanti (evidente l'eco del Battisti-Mogol di *E penso a te*, 1972) in cui ripete più volte il nome "Angela". La sua voce è solenne e impostata, e la performance statica e statuaria, questo perché sta facendo (quella che lui crede essere) una dichiarazione d'amore, ignaro del fatto (ancora inadeguato e fuori contesto) che lei lo sta per lasciare. Giunto a Milano per cercare successo, si esibisce per la prima volta in un locale gay dove presenta un brano (*Uomini sessuali*) dedicato a suo cugino omosessuale; anche in questo caso l'inadeguatezza della performance è siglata dal legame tra testo verbale e struttura della sequenza: la sua voce ora è addolorata, ed è accompagnata da una mimica facciale sofferente, seppur sopra le righe, poiché deve rispecchiare il dramma delle parole (nelle quali si mostra dispiaciuto per la «brutta malattia» – così afferma nel brano – da cui sono affetti gli omosessuali), nonché da continui sollecitamenti degli spettatori del locale (attraverso mani tese e carezze sui visi), per creare empatia con loro e generare una sorta di compassione nei confronti di chi è colpito da questa «patologia».

Il lavoro di Zalone sul personaggio è come detto molto sottile, infatti risulta difficile individuare le linee di sutura che separano la maschera dall'attore. Così accade alla fine di *Cado dalle nubi* con l'esibizione di *Lo sto sognando*, brano che nella diegesi sancisce il definitivo successo del cantante-Checco (che, da inadeguato – non riuscendo a fare il cantante, si arrangia come maestro di chitarra in una comunità di recupero – riesce finalmente ad *adeguarsi* al suo sogno: diventare un vero cantante). È infatti ambientata in uno studio di registrazione deserto, che si anima allo schioccare delle dita dello stesso Zalone (che interrompe il regime di realtà) facendo apparire musicisti, orchestra e pubblico. La coincidenza sostanziale tra "maschera/cantante" e "persona/agente" (Checco sembra a tutti gli effetti essere così come lo vediamo) è ancora più marcata nella

³⁰ «Faccio il *candante*»: così si presenta (si riproduce fedelmente il parlato) in un'esibizione in *Cado dalle nubi*; il modello di partenza è quello del musicarello all'italiana degli anni Sessanta (Bisoni, 2020).

³¹ Bisoni (2020: 127) parla in questo caso di «numeri musicali».

³² Come nel musicarello, che «non usa semplicemente le canzoni, ma le offre al nostro sguardo facendole diventare l'oggetto di una messa in scena che investe la performance» (Bisoni, 2020: 127).

³³ Si veda il già citato articolo di Gianni Canova *Il fantasma della contaminazione* pubblicato sul sito «Fata Morgana Web» il 6 gennaio 2020 (www.fatamorganaweb.it/tolo-tolo-checco-zalone).

performance dei titoli di coda di *Sole a catinelle*, nonostante nel film Zalone non interpreti più un cantante: dopo essersi ricongiunto alla moglie e al figlio, concludendo così la vicenda con un lieto fine, il protagonista viene ritratto in studio di registrazione – con chitarra e microfono – mentre esegue *Benvenuta Gaia*. Il testo sembra coerente con quanto narrato nel film (Checco e la moglie, ritrovata la pace, hanno avuto un altro figlio); durante il ritornello scorrono però alcune immagini della vera moglie di Luca Medici con in braccio la loro neonata Gaia che siglano, grazie alla performance (canta Zalone o Medici?), una sorta di coincidenza tra personaggio cinematografico, personaggio televisivo e persona reale. La forma-canzone e la sua configurazione audiovisiva si fanno garanti di questo duplice processo di riconoscimento: quando indossa i panni del performer Zalone garantisce l'autenticità del suo personaggio, che nello stesso momento in cui canta non richiede più alcuna caratterizzazione, poiché il pubblico lo riconosce nell'azione performativa.

A partire dal secondo lungometraggio Zalone cerca di smarcarsi dall'immagine del cantante ma, in realtà, non riesce a fare a meno né delle canzoni né delle performance, anche perché il pubblico si aspetta – come detto – che lui canti, anche se non interpreta un cantante. Tale evoluzione lo porta tuttavia a far prevalere la figura dell'attore sfociando in veri e propri "momenti-musical", genere i cui stilemi fanno della forma-canzone una «cinematografica ricerca verso una via onirica, magica e immaginativa»³⁴ del cinema. *Dove ho sbagliato (Sole a catinelle)* è infatti un onirico flashback patinato che dipinge i momenti più felici della relazione amorosa tra Checco e la moglie proprio nel momento in cui i due sembrano essersi lasciati definitivamente; il brano aderisce con precisione al tessuto narrativo apparendo come una *voice over* interiore cantata, il cui testo rispecchia fedelmente le immagini («Passo al rallentatore / questa nostra storia d'amore» recita l'incipit), per poi riprendere, rifacendosi alla sintassi del videoclip³⁵ e secondo le modalità della canzone cristallizzante³⁶, nel cantato disperato di Checco che grida il suo dolore per le strade, mentre i passanti sullo sfondo appaiono ignari della sua presenza (e della sua condizione). Ancora più d'impatto è l'analoga sequenza in *Quo vado*, dove il brano *La prima repubblica* non è esclusivamente legato alle vicende biografiche del personaggio diegetico ma assume uno sguardo più globale e nazionale, poiché dipinge un tremendo e grottesco ritratto dell'Italia lavorativa della Prima Repubblica, che anzi sembra non essere mai finita. Il tono onirico prevale anche nel testo, sfociando nell'iperbolico-miracoloso («dei quarantenni pensionati / che danzavano sui prati / dopo dieci anni volati all'aeronautica / e gli usceri paraplegici saltavano / e i bidelli sordo-muti cantavano»); l'incipit dell'esibizione è ambientato nell'ufficio Caccia e pesca della Nuova area metropolitana, dove Zalone riesce a tornare dopo mesi di assurda mobilità pur di non rinunciare al posto fisso. L'ufficio, da provinciale, si è evoluto, ma in realtà «non è cambiato un cazzo»³⁷: Checco indossa due occhiali scuri, scimmiotta il Celentano di *Rockpolitik* (2005) – rifacendosi in particolare alla sua *Un albero di trenta piani*, 1972³⁸ –, e spiega nel brano il perché (*fig. 1*). D'impatto il ritornello, nel quale si ritrae il Senatore Binetto

³⁴ Arcagni, 2006: 26.

³⁵ Per la quale si rimanda almeno a Peverini, 2004.

³⁶ Powrie, 2017.

³⁷ Risposta di Zalone a una telefonata.

³⁸ Ceccarelli, 2018: 26.

Fig. 1 - Fotogramma da
 “Quo vado” (2016).
 Zalone esegue il brano
 “La Prima Repubblica”.



(Lino Banfi), colui che ha “sistemato” tutti i cittadini del paese nei vari posti fissi statali, sul palco di un comizio, mentre intona i versi «La prima repubblica / non si scorda mai», letteralmente osannato dalla folla di adulatori che lo accompagnano nel canto in una performance collettiva (evidenti gli echi del Moretti di *Palombella Rossa*, 1989, che interpreta *E ti vengo a cercare* nello stadio di pallanuoto)³⁹ che rimarca l’idea che *tutti*, in qualche modo, sono partecipi delle truffaldine abitudini della Prima Repubblica.

I momenti-musical di *Tolo Tolo* sono ancora più forti, anzi, quasi stranianti (per via della tematica toccata), per questo risultano ancora più orientati sul piano onirico (molti i debiti verso la Disney)⁴⁰, staccandosi dal tessuto narrativo con una sorta di climax ascendente. Il primo (*Se ti immigra dentro il cuore*), performance collettiva in cui cantano singolarmente diversi personaggi (che poi si uniscono in coro), è ambientato sul pullman nel quale Zalone si imbarca con i migranti per compiere «il grande viaggio» verso l’Europa; i passeggeri africani uno alla volta si mettono a cantare un testo che sostiene una tesi cinica: gli italiani possono sì rifiutare a priori l’immigrazione («Tu puoi mettere barriere / puoi fermarci alle frontiere / Tu puoi dire “no sbarcare” / Tu puoi dire “affogare!”»), ma se incontrano una ragazza di colore che «ti immigra dentro il cuore» (particolare l’uso del verbo “immigrare”, modulato in una forma transitiva su “migrare”), allora diventano improvvisamente accoglienti. La performance infatti si chiude con la conclusione del ragionamento intonata da Zalone in persona («in pratica⁴¹ / la gnocca salva l’Africa»), a cui rispondono in coro tutti gli africani («gnocca d’Africa / gnocca d’Africa»); il tutto è rafforzato dal *sound* africano del brano e da un montaggio che alterna sapientemente piani-sequenza con macchina a mano sui singoli volti presenti nel pulmino e campi-contro campi che tematizzano anche linguisticamente il contrasto tra italiani (rappresentati metonimicamente da Checco) e africani. Il brano sembra reale, ma alla fine della sequenza Checco si sveglia: lo spettatore così si accorge che è stato tutto un sogno (secondo una prassi utilizzata anche in altri brani della *compilation soundtrack* del film).

³⁹ Bertoloni, 2021b.

⁴⁰ Si veda l’articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁴¹ L’uso del connettivo “in pratica” fa sì che il brano sia impostato come una lucida argomentazione (Antonelli, 2010: 155), il che rende il testo e la sequenza ancora più forti ed efficaci.

Nel secondo momento (l'eponimo *Tolo Tolo*) viene inscenato il naufragio degli africani in mezzo al mare: qua il passaggio dal regime di realtà a quello onirico è più forte, e non diegeticamente compatibile. La sequenza è tutta impostata su un gioco di contrappunti complesso⁴²: la drammaticità delle immagini è bilanciata da una musica calma e rasserenante, sottolineata dal *ralenti* sull'onda che si abbatte sulla barca; il testo verbale inizialmente si presenta come una *voice over* interiore di Zalone, nella quale si rivolge allocutivamente a Dudù (il suo figlioccio africano "adottato" a inizio film), e che rafforza semanticamente il dramma delle immagini («Ma, ragazzo, tu sai che il mare / i tuoi sogni non può affondare / tu non mollare»), che pescano Zalone disperato in mezzo al mare mentre cerca il bambino. Nel ritornello un cambio di rotta sconvolge la messa in scena: gli africani si mettono a cantare e ballare in mezzo al mare, senza cogliere la drammaticità del momento, percepita invece (un altro contrappunto) da Checco, agitato perché non trova Dudù. Il testo cantato dagli africani («Da qualche parte / dell'emisfero / ci sta uno stronzo un po' più nero») attua una potente discrasia nella sequenza, che si colma (soltanto apparentemente) nel "lieto fine" di tutta la scena, nel momento in cui Checco ritrova il figlioccio e gli africani riescono a salvarsi, come anticipato nel finale del testo («e stronzo sempre resta a galla») senza mostrarlo nelle immagini (grazie a una ellissi).

L'ultimo momento-musical, nel quale Checco spiega a un gruppo di bambini neri perché sono nati in Africa, è ancora più forte poiché è messo a chiusura del film: nella sequenza (che esplicita i debiti nei confronti del modello-Disney ricorrendo a disegni animati nei quali agiscono attori in carne e ossa) Zalone, sopra una mongolfiera, canta ai bimbi africani la favoletta (questo il tono della scena)⁴³ della cicogna strabica («C'è una cicogna strabica / un po' lunatica / che sbaglia rotta e si dirige verso l'Africa / nessun comignolo / nessun palazzo / perciò i bambini li consegna un poco a cazzo»), dalla quale si comprende che i bambini africani vengono al mondo grazie agli errori di una cicogna che è non solo strabica, ma anche «un po' mignotta». La sequenza è tutta una litote che gioca con l'immaginario intermediale del fascismo, evocato più volte anche nel film, con una musica a mo' di marcetta (il modello è *Faccetta nera*)⁴⁴ e un testo verbale *ancien régime*⁴⁵ (lessico aulico, troncamenti, "i" prostetica, ecc.). Zalone inoltre indossa i panni di un esploratore anni Trenta, che sembra uscito direttamente dalla campagna d'Etiopia, e nel finale si trasfigura direttamente in Mussolini: la mongolfiera si alza in volo e gli africani (uomini e animali) al di sotto lo acclamano marciando e urlando (*fig. 2*). La trasfigurazione è però imperfetta, poiché Zalone continua a muoversi come di consueto (come il suo personaggio) inarcando il labbro⁴⁶ e ballando in modo sregolato; così facendo esplicita lo scollamento della rappresentazione attraverso la fisiognomica e la prossemica (è come se dicesse agli spettatori: "sono sempre io"), rafforzando nello stesso tempo il significato satirico di tutta la sequenza.

I momenti-musical agiti dallo Zalone-cantante in *Tolo Tolo* appaiono così totalmente cuciti nella messa in scena: le canzoni sono più brevi, dunque

⁴² Per i contrappunti nella musica da film si veda Rondolino, 1991: 107.

⁴³ Sul modello dei protagonisti delle favole classiche: animali con atteggiamenti umani.

⁴⁴ Brano presente più volte nel film, che anticipa i "momenti di fascismo" nei quali Zalone assume la prossemica di Benito Mussolini e pronuncia le sue parole.

⁴⁵ Coveri, 1992.

⁴⁶ Canova, 2016: 41-42.

Fig. 2 - Fotogramma da "Tolo Tolo" (2020). Zalone in mongolfiera sulle note de "La cicogna strabica".



rappresentate interamente, a differenza delle precedenti, tagliate rispetto alle versioni integrali (presenti invece nei supporti in cui sono raccolte: CD, EP, piattaforme digitali), non svolgendo solo una funzione di istanza narrativa primaria⁴⁷, ma fermando la messa in scena e costringendo così lo spettatore a prestare loro attenzione soprattutto per la straniante combinazione tra testo verbale (che si conferma essere nella tradizione italiana l'elemento primario nella declinazione della forma-canzone)⁴⁸, musica, performance e immagini.

III. CANZONI-COMMENTO

Nel corpus zaloniano si annoverano anche canzoni che svolgono una funzione-commento o esplicativa/disvelativa⁴⁹. Le prime due (le uniche del film) appaiono in *Che bella giornata*, e segnano un leggero cambio di rotta rispetto alla fase precedente (in cui prevaleva la performance) poiché servono per sottolineare il sentimento che Checco prova per Farah, ragazza islamica che inizialmente lo "usa" per organizzare un attentato terroristico, ma alla fine, provando dei sentimenti per lui, decide di rinunciarvi. Nella diegesi il rapporto tra i due è cronologicamente riquadrato dalle due canzoni. La prima, *Se mi aggiungerai*, commenta extra-diegeticamente come una *voice over* interiore il momento in cui i due si cercano e si "aggiungono" su Facebook, e lo fa attraverso un testo in cui l'ignoranza verbale è ancora ostentata – soprattutto nelle forzature attuate nelle sedi di rime (racchie / baldracchie) e negli usi verbali («Se mi aggiungerai / potrei taggarti ogni mio pene», «io subito le scancello»)⁵⁰ –, e che rappresenta i pensieri senza filtro di Zalone («ma se rifiuterai / io mi trivello su youporno»), rafforzati semanticamente dal contrasto realizzato nel montaggio, che mostra anche Farah intenta a cercare il profilo di Checco. La seconda, *L'amore non ha religione*, che ha riscosso molto successo come singolo, tocca un tema attuale in epoca di attentati (quello del dialogo interreligioso), vagliato sempre dalla sfera biografica-personale del personaggio del film, e accompagna un montaggio di mini-sequenze già viste e rimontate come un videoclip: sintetizzano la relazione ormai conclusa tra

⁴⁷ Buzzi, 2013: 53.

⁴⁸ Per tale questione si veda almeno Scrausi, 1996: 18.

⁴⁹ Buzzi, 2013: 42.

⁵⁰ Anche questa canzone è tagliata: quella integrale, con altri riferimenti alla diegesi (può essere compresa solo al suo interno), appare nel CD della colonna sonora.

Checco e Farah proprio nel momento in cui lei è costretta a tornare nel suo Paese. La canzone svolge la funzione di puro commento senza entrare in dialogo con le immagini, limitandosi nel testo, con lo stile sgrammaticato del primo Zalone, che non sa segmentare le parole («Ha gli occhi neri / il muso ulmano», «Lei, francese di madre-bina sta con me») e che non dice, ma fa dire da noi⁵¹ («l'amore è quando ti diventa grosso / grosso / grosso il cuore»), a riprendere e condensare quanto gli spettatori hanno già visto, come in una sorta di videoclip-trailer.

Una modalità analoga si ha anche in due brani di *Sole a catinelle*. *Superpapà* accompagna i titoli d'inizio presenti dopo il prologo, che riassume in immagini, parole e musica la rappresentazione mentale che Nicolò, figlio di Checco, ha del padre, visto come un super-eroe (infatti i titoli sono cartoni animati e la musica ricalca la sigla di *Ufo Robot*)⁵². Le ragioni che portano Zalone a essere "super" riguardano solo in apparenza la sfera personale (ha promesso al figlio una vacanza splendida anche se è senza soldi), che si dimostra essere un pretesto per inscenare (più ancora rispetto alle pellicole precedenti)⁵³ le caratteristiche dell'italiano medio («nemico delle banche e degli usurai / della mostruosa crisi maledetta»)⁵⁴. *Sole a catinelle* è invece il contro-altare di *Superpapà*: cantata solo dalla voce di Nicolò, commenta la sequenza della sua disillusione dopo gli orrendi giorni di "vacanza" in Molise che il padre, senza quattrini, gli ha fatto trascorrere; il disincanto però si accompagna a una presa di coscienza, poiché il ragazzino rinuncia alla vacanza con gli amici per fare compagnia al padre demoralizzato dalla crisi («e se poi non ce la fai / ti prendo sulle spalle»): sarà proprio questo momento, che non a caso dà il titolo alla pellicola, a segnare la svolta nella trama e l'inizio del percorso catartico dello Zalone-personaggio (in versione "papà ai tempi della crisi").

Un ulteriore brano-commento, *Italiano Boy*, è infine presente anche in *Quo vado*. Il testo, dovendo smentire i luoghi comuni sull'italiano medio in giro per il mondo (come farà Checco, che in Norvegia si troverà costretto a non parcheggiare in doppia fila, a rispettare la segnaletica stradale e a fare la raccolta differenziata), è scritto in un inglese pseudo-maccheronico, e sottolinea, con la sua consueta sincerità senza mediazione («I am a man in frac⁵⁵ / What's meaning? Nothing! / Just for rhyme with "fuck"»), gli aspetti per cui vale la pena sentirsi davvero italiani («I'm an italiano boy / just like Dante e Galilei»); la sequenza commenta il momento in cui Checco parte con Valeria, la ricercatrice con cui lavora e della quale si sta innamorando, per trascorrere un weekend nella sua casa (la macchina da presa regala splendide panoramiche sul paesaggio polare, sui fiordi e su Bergen), dando così il via al suo percorso di redenzione dai vizi italiani, condannati nell'incipit del testo (in contrasto con la solarità delle immagini norvegesi, simulacro visivo della «civiltà»).

⁵¹ Canova, 2016: 40-41.

⁵² Si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁵³ *Sole a catinelle* rappresenta la prima svolta sociale nel cinema di Zalone (Minuz, 2014).

⁵⁴ Il film rimanda più volte alla crisi economica dei primi anni Duemila.

⁵⁵ Una delle tante citazioni zaloniane riprese da Modugno.

Fig. 3 - Fotogramma da "L'immunità di gregge" (2020). Zalone veste i panni di Modugno.



IV. RIMEDIAZIONI E REPLICAZIONI ZALONIANE

Zalone sostiene che la mancanza di personalità musicale lo ha frenato nella sua carriera di musicista⁵⁶; in effetti, quasi tutte le sue canzoni originali sono composte rifacendosi a un preciso immaginario che le influenza sul piano sia musicale (tra i modelli vi sono Adriano Celentano, Toto Cutugno, Renato Zero, Dik Dik, Gianni Morandi, Domenico Modugno, Gigi D'Alessio, la musica africana) che performativo (scimmiettando modo di cantare, gestualità e prossemica dei cantanti neomelodici, di Celentano, dello stesso Modugno, ecc.). Tale uso, tuttavia, non è invece un freno per la sua carriera audiovisiva: anzi, il rimando a un immaginario condiviso mai solo musicale, ma intermediale (si pensi al fascismo in *Tolo Tolo* oppure a prossemica, vocalità e contenuti celentaneschi ne *La prima repubblica*) rappresenta a tutti gli effetti una risorsa che attiva diversi processi di rimediazione⁵⁷ e di replicabilità⁵⁸. Tali rimediazioni e replicazioni, possibili perché la musica pop è «attualmente un'arte che si ripiega su sé stessa e sulla propria memoria»⁵⁹, agiscono sollecitando «un'intermedialità sensibile e esperienziale»⁶⁰ celata nella memoria degli spettatori, che attiva svariati link attraverso connettivi testuali (linee melodiche, arrangiamenti, prossemica, enunciazione, abbigliamento) a loro volta originati «partendo da memorie e archivi testuali preesistenti»⁶¹, che Zalone piega a suo uso e consumo per generare nuovi significati.

Oltre agli esempi già citati, un caso significativo nel corpus è *L'immunità di gregge*⁶², video-brano condiviso il 30 aprile 2020 sul proprio canale YouTube, nel quale Zalone gioca su più piani con l'immaginario creato dalle pratiche audiovisive messe in atto dalla *popular music* italiana durante la pandemia da Coronavirus⁶³. Sul piano musicale, la melodia è una sorta di collage di brani di Modugno

⁵⁶ Si veda l'articolo di Luca Marchetti *Sole a catinelle - Incontro con Checco Zalone* pubblicato il 29 ottobre 2013 sul sito «Sentieri Selvaggi»: www.sentieriselvaggi.it/sole-a-catinelle-incontro-con-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁵⁷ Bolter; Grusin, 1999: 27-40.

⁵⁸ Spaziante, 2006.

⁵⁹ Spaziante, 2006: 65.

⁶⁰ Dusi, 2015: 15.

⁶¹ Dusi; Spaziante, 2006: 10.

⁶² Diretto, «ognuno a casa sua» (come recitano i *credits*), da Zalone e da Virginia Raffaele; il brano è poi pubblicato come singolo e gode di un successo strepitoso con innumerevoli visualizzazioni e condivisioni sui social network.

⁶³ Bertoloni, 2021a.

(l'introduzione è mutuata da *Che cosa sono le nuvole*; la parte urlata nel mezzo cita letteralmente *Lu pisci spada*; il ritornello è modulato su quello di *Piange il telefono* e il parlato su *La lontananza*), richiamati anche nell'arrangiamento e nel cantato "alla Modugno". La scelta non è casuale, poiché Modugno è un topos mediale del primo *lockdown* italiano⁶⁴. Sul piano visivo, Zalone si "trasforma" letteralmente in Modugno (non solo abbigliamento e capigliatura, ma perfino prossemica e gestualità, *fig. 3*) rifacendosi ai topoi della rappresentazione mediale pandemica (il balcone, le videochiamate, gli schermi, i discorsi di Giuseppe Conte, le autocertificazioni)⁶⁵, presenti anche nel testo verbale (il metro di distanza, "andrà tutto bene", il Veneto, i focolai e il *lockdown* annunciato l'8 marzo, che gli impedisce l'incontro con la fidanzata, interpretata da Virginia Raffaele), che risemantizza a sfondo erotico (come al solito sotteso e mai esplicitato) il lessico del periodo, dominato da sostantivi quali "tampone" e "Covid-19" («l'ultimo tampone / sarò io per te»; «ti porto un diciannove / che Covid non è»), augurandosi che arrivi «l'immunità di gregge» non tanto per liberarsi del virus, ma per poter vedere la fidanzata (ancora una volta il personaggio-Zalone incarna l'italiano medio che si disinteressa del virus e pensa solo alla propria dimensione privata).

Anche *Immigrato* sottostà a un processo analogo, ma con un minore concatenamento discorsivo tra testi: qui Zalone si rifà a Cutugno e a Celentano, simboli di uno stereotipato immaginario pop italiano (richiamato anche nella *compilation soundtrack* di *Tolo Tolo*⁶⁶, un pastiche post-moderno⁶⁷ con brani che accompagnano sequenze oniriche molto forti, come *Italia* di Mino Reitano, che commenta un'Italia "nera" in cui sono neri anche il papa e i calciatori della nazionale) utilizzato per inscenare i luoghi comuni dell'italiano medio quando parla di immigrazione.

Un'ultima pratica di replicabilità musicale riscontrabile nel corpus è rappresentata dalle auto-cover. In *Sole a catinelle* compare una versione in spagnolo maccheronico del ritornello di *Uomini sessuali*, che commenta la sequenza in cui Nicolò chiede al padre cosa penserebbe di lui se fosse omosessuale (quando in realtà l'unica preoccupazione del padre è che diventi comunista)⁶⁸, un'autocitazione diretta apparentemente senza ragioni semanticamente profonde (quasi un *easter egg*), possibile perché il proprio brano è ormai impresso nell'immaginario intermediale italiano. In *Quo vado* invece i due brani inediti del film vengono coverizzati e tradotti in swahili, all'interno della pellicola stessa, grazie alla collaborazione con la star senegalese Badara Seck, trasformandosi in *La prima repubblica Africa* e *Africano boy*: il primo brano apre e chiude il film accompagnando le scene ambientate in Africa, che fanno da cornice narrativa alla pellicola, tematizzando un capovolgimento di fronte: è l'Italia a essere incivile, non l'Africa; il secondo commenta la sequenza dell'arrivo dei vaccini nell'ospedale dove è nata la figlia di Checco e Valeria, siglando anche musicalmente la metamorfosi di Zalone, che

⁶⁴ Bertoloni, 2021a.

⁶⁵ De Gaetano; Maiello, 2020.

⁶⁶ Tale strategia è anticipata in *Quo vado*, dove compaiono brani (e filmati) di Al Bano e Romina.

⁶⁷ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

⁶⁸ Per lo sguardo "a sinistra" di Zalone si vedano Minuz, 2014; Minuz, 2016.

infatti per stare in Africa vicino alla compagna e alla figlia rinuncia finalmente al posto fisso, chiudendo così con circolarità il *Bildungsroman*.

Zalone non solo dialoga con la musica italiana e i suoi artisti, ma anche con sé stesso: si replica, si manipola e si ripropone sotto nuove vesti, consapevole che i suoi brani, da subito, entrano in un immaginario al quale sente di poter fare riferimento, senza dimenticare di giocare – ancora una volta – con i significati messi in campo nella relazione tra forma-canzone e immagini.

V. CONCLUSIONI. FORMA-CANZONE, IMMAGINI E SPECIFICITÀ ZALONIANE

Esplorando i tre macro-ambiti in cui si possono suddividere le canzoni originali dell'opera di Zalone, appare evidente come il filo conduttore che unisce tutti i brani sia proprio la figura del "performer-cantante", che non solo li esegue tutti (fatta eccezione per l'eponimo *Sole a catinelle*), ma si fa tramite corporeo-figurativo attraverso cui la forma-canzone si innerva nella diegesi cinematografica. Il comico, come eccezionale macchina performativa, agisce sul filo sottile che lega i regimi finzionali della musica pop⁶⁹ e del cinema: la maschera che "recita" è infatti la stessa che "canta", ma è scollata dall'attore che la "interpreta", e tanto più dal regista che "dirige" (e dall'autore che "scrive"), ed è dotata di una specificità multipla: verbale, visiva, sonora e performativa. Lo scollamento diventa dunque l'elemento grazie al quale Zalone costituisce i suoi film: la performance attoriale (verbale, canora e fisica) raccoglie i tratti della visione (prosemica, fisiognomica, abbigliamento) e dell'ascolto (enunciazione, vocalità, impostazione), per poi prendere nettamente il sopravvento sulle altre due, e sfociare in una (apparente) coincidenza identitaria che condiziona lo spettatore sia nell'ascolto del testo delle canzoni (verbale-musicale) sia nella visione. Questa specificità multipla, che si innesta sul duplice binario appena descritto, assume così un ruolo fondante nella poetica zaloniana e nel suo cinema.

La specificità della forma-canzone in Zalone appare così diacronicamente multipla e complessa: da "tramite intermediale" usato per transitare dalla televisione e dal teatro al cinema, nonché "terreno di marketing" prezioso per espandere il proprio pubblico (come nei musicarelli), la canzone diventa gradatamente un prodotto dallo statuto audiovisivo autonomo (mai svincolato dalla maschera, il collante è la voce, che attua a tutti gli effetti una forma di scrittura)⁷⁰, che consente a Zalone un'espansione crossmediale non solo promozionale ma anche semantica; infine, traslitterando le modalità narrative della canzone⁷¹ verso quelle del cinema, essa si configura «in rapporto alle caratteristiche di base del medium cinematografico»⁷² come agente autoriale di scrittura, che problematizza fortemente il suo cinema (questo perché in Italia, come ha osservato Jacopo Tomatis, «certi contenuti sono molto più problematici se vengono espressi in forma di canzone»⁷³). Più che seguire il modello dei performer dei musicarelli degli anni Sessanta, la presenza della canzone in Zalone, grazie al ricorso alla

⁶⁹ Sibilla, 2003.

⁷⁰ Lombardi Vallauri; Rizzuti, 2019.

⁷¹ Sibilla, 2003: 99-118.

⁷² Bisoni, 2020: 134.

⁷³ Si veda l'articolo di Jacopo Tomatis *La musica di Tolo Tolo di Checco Zalone* pubblicato il 13 gennaio 2020 sul sito del «Giornale della Musica»: www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone (ultimo accesso: 22 novembre 2021).

specifica attorialità mediale che si è cercato di mettere in evidenza in queste pagine, sembra più vicina alla rielaborazione semantico-performativa e narrativa attuata da Nanni Moretti nel suo cinema con la *compilation soundtrack*, poiché il comico, esattamente come il cineasta di Brunico, lavora «a livello testuale e intertestuale, rispondendo sia a necessità autoriali [...] che a logiche fruibili e performative»⁷⁴.

Nell'opera di Zalone, dunque, non si dà cinema senza canzone, e non si dà canzone senza immagini in movimento: nel suo cinema la forma-canzone non sottostà soltanto alle strategie di visibilità della *popular music*⁷⁵, ma si fa, insieme alle immagini, linguaggio privilegiato (anche politico) per leggere il contemporaneo (la crisi, l'immigrazione, il posto fisso, il terrorismo). Zalone stesso, attraverso il cinema, riesce così a collocare «l'esperienza dell'ascolto in una posizione diversa sia dalle pratiche ordinarie di consumo musicale sia dalla fruizione delle performance live»⁷⁶, configurandosi come autore cinematografico proprio intorno alla forma-canzone, piegandola a elemento di configurazione del proprio stile, e come cantautore (atipico) intorno al cinema; la canzone dunque, ricorrendo al medium audiovisivo, amplia «le proprie possibilità espressive»⁷⁷, contribuendo allo stesso tempo, in modo significativo, al successo e alla complessità del fenomeno-Zalone.

⁷⁴ Bertoloni, 2021b.

⁷⁵ Spaziante, 2016: 52-54.

⁷⁶ Bisoni, 2020: 135.

⁷⁷ Bertoloni, 2020: 125.

Tavola
delle sigle

CD: Compact Disc
EP: Extended Play

Riferimenti
bibliografici

Antonelli, Giuseppe

2010, *Ma cosa vuoi che sia una canzone? Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.

Arcagni, Simone

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

Armocida, Pedro; Buffoni, Laura

2016, *Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*, Marsilio, Venezia.

Bertoloni, Luca

2018-2019 (anno accademico), *Nel segno del film, nel segno della canzone: la situazione italiana. I casi di Nanni Moretti e di Claudio Baglioni*, Tesi di Laurea in Filologia Moderna, Scienze della Letteratura, del Teatro e del Cinema, Università degli Studi di Pavia.

2020, *Possibilità intermediali della forma-canzone fra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni*, «Cinergie», a. IX, n. 18.

2021a, *Per una riflessione intorno al valore documentario della forma-canzone nel mediascape: l'Italia che canta in pandemia*, «AIDainformazioni», a. XXXIX, n. 1-2 [in corso di stampa].

2021b, *Forma-canzone e audiovisivo: compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti*, «L'avventura», a. VII, n. 2, luglio-dicembre [in corso di stampa].

Bisoni, Claudio

2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubettino, Catanzaro.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard

1999, *Remediation: understanding new media*, MIT press, Cambridge (Massachusetts), trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002.

Buzzi, Mauro

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

Canova, Gianni

2016, *Quo vado? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma, Vimercate.

2019, *Ignorantocrazia. Perché in Italia non esiste la democrazia culturale*, Giunti/Bompiani, Firenze/Milano.

Ceccarelli, Filippo

2018, *Invano. Il potere in Italia da De Gasperi a questi qua*, Feltrinelli, Milano.

Corbella, Maurizio (a cura di)

2020, *La compilation soundtrack nel cinema sonoro italiano*, «Schermi», a. IV, n. 7, gennaio-giugno.

Coveri, Lorenzo

1992, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in Accademia della Crusca (a cura di), *Gli italiani scritti*, Atti del Convegno (Firenze, 1987), Accademia della Crusca 1992.

Cucco, Marco; Parravicini, Bianca

2016, *Normalità da record. Finanziamento, promozione e distribuzione dei film con Checco Zalone*, «L'avventura», a. II, n. 2, luglio-dicembre.

**De Gaetano, Roberto;
Maiello, Angela (a cura di)**
2020, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Pellegrini, Cosenza.

Dusi, Nicola
2015, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano.

Dusi, Nicola; Spaziante, Lucio (a cura di)
2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

Dyer, Richard
2012, *In the Space of a Song: the Uses of Song in Film*, Routledge, London/ New York.
2013, *The Pervasiveness of Song in Italian Cinema*, in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (eds.), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Franchinotti, Lorenzo; Scaglioni, Massimo; Sfardini, Anna
2007, *Zelig. Dal Cabaret al Circus*, in Fausto Colombo, Piermarco Aroldi (a cura di), *Successi culturali e pubblici generazionali*, RTI, Milano 2007.

Giusti, Marco
2016, *Che cozzalone*, in Pedro Armocida, Laura Buffoni (a cura di), *Romanzo popolare: narrazione, pubblico e storie del cinema italiano degli anni duemila*, Marsilio, Venezia 2016.

Jachia, Paolo
1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano.

La Via, Stefano
2011, *La canzone d'autore: dal concetto alla serie di studi*, in Federica Ivaldi, Claudio Cosi, Fabrizio De André. *Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011.

Locatelli, Massimo; Mosconi, Elena (a cura di)
2011, *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

Lombardi Vallauri, Stefano; Rizzuti, Marida (a cura di)
2019, *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano/Udine.

Mereu, Myriam
2019, *La narrazione del sé tra fandom e transmedialità in Geppi Cucciari*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre.

Minuz, Andrea
2014, *Quando c'eravamo noi. Nostalgia e crisi della sinistra nel cinema italiano da Berlinguer a Checco Zalone*, Rubettino, Catanzaro.
2016, *Commedia, gusto popolare, logica del profitto. La sinistra e il fenomeno Checco Zalone*, «Studi Culturali», a. XIII, n. 3, dicembre.

2019, *La nuova vita del Re Zalone*, «Il Foglio», 27 dicembre.

Montani, Pietro
2020, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.

Morreale, Emiliano
2019, *"Tolo Tolo", un film politico in cui si ride tra buonismo e cinismo*, «La Repubblica», 27 dicembre.

Pescatore, Guglielmo
2006, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma.

Peverini, Paolo
2004, *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.

Powrie, Phill

2017, *Music in Contemporary French Cinema. The Crystal-Song*, Palgrave Macmillan, London.

Powrie, Phill; Stilwell, Robynn (eds.)

2006, *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot/Burlington.

Romano, Milena

2015, *Lingua e dialetto nel cinema comico contemporaneo: tra Checco Zalone e Ficarra e Picone*, in Gianna Marcato (a cura di), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*, Cleup, Padova 2015.

2020, *Lessicalizzazioni complesse e nonsense nel cinema comico di Checco Zalone*, in Iride Valente (a cura di), *Lessicalizzazioni complesse*, Aracne/Onorati, Canterano 2020.

Rondolino, Gianni

1991, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino.

Scaglioni, Massimo

2014, *La TV non basta più. Caratteri e icone di un immaginario condiviso*, «Link. Idee per la televisione», a. XIII, n. 16.

Scrausi, Accademia degli (a cura di)

1996, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni Ottanta e Novanta*, Rizzoli, Milano.

Sibilla, Gianni

2003, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano; 2a ed., 2018.

Spaziante, Lucio

2006, *Replicabilità sonora*, in Nicola Dusi, Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

2007, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.

2016, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.

Talanca, Paolo

2017, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano.

Tomatis, Jacopo

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

Valentini, Paola

2011, «*Tutto il mondo fra le mani, e una voglia di cantar*»: Domenico Modugno icona di passato e futuro dell'Italia melodica, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.