



Università
Ca' Foscari
Venezia

Storia delle arti e conservazioni
dei beni artistici
LM-89 (Storia dell'arte)
in D. M. 270/2004

Tesi di Laurea

La canzone nel cinema italiano contemporaneo

Funzioni della musica di repertorio pop in
una selezione di film italiani degli ultimi
vent'anni

Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Laureando

Alice Chemin

Matricola 836328

Anno Accademico

2015 / 2016

INDICE

Introduzione.....	p. 4
1. Problematiche nella definizione di musica popolare	p. 10
1.1. Chiarimenti dialettica pop/rock	p. 15
2. La musica nel film.....	p. 18
2.1. Panoramica storica della musica da film	p. 18
2.2. Funzione narrativa.....	p. 23
2.3. Distinzioni principali	p. 25
3. La musica pop nel cinema; dagli anni Settanta ad oggi	p. 30
4. La canzone.....	p. 45
4.1. Panoramica storica della canzone	p. 46
• Importanza del sentimento.....	p. 48
4.2. Utilizzo della canzone nel cinema	p. 49
• Usi narrativi; non solo commento diegetico ma udibilità	p. 52
• Il riconoscimento	p. 54
5. Panoramica storica del cinema italiano contemporaneo.....	p. 56
5.1. Dal Dopoguerra agli anni Novanta	p. 56
5.2. Gli anni Duemila	p. 65
5.3. Cinema e televisione.....	p. 73
6. Italia, cinema e canzone oggi	p. 78
6.1. Panoramica storica della canzone italiana.....	p. 78
6.2. Le sinergie tra cinema e canzone.....	p. 84
6.3. La nostalgia	p. 85
• La nostalgia moderna/mediale	p. 86
• La nostalgia in Italia.....	p. 89
7. Titolo film = Titolo canzone.....	p. 93
7.1. Titolo uguale a quello di canzone preesistente che appare nel film....	p. 100
• Nei film ambientati nel passato.....	p. 101
• Nei film ambientati nel presente.....	p. 107
8. Caso studio "Arrivederci amore, ciao"	p. 125
Conclusioni.....	p. 135
Bibliografia.....	p. 140

Sitografia.....	p. 146
Filmografia.....	p. 151
Appendice A.....	p. 157
Appendice B.....	p. 158

Introduzione

L'obiettivo del lavoro svolto è quello di analizzare le modalità con le quali il pezzo di repertorio interagisce con il testo filmico. Nel dettaglio l'argomento è stato affrontato nel panorama del cinema italiano odierno comprendendo all'incirca gli anni che vanno dal nuovo millennio ad oggi. La poca rilevanza attribuita all'inserimento del brano pop preesistente nel film e i pochi studi, soprattutto in ambito italiano, mi hanno spinto ad esplorare ed approfondire il tema.

Nel primo capitolo viene affrontato un problema terminologico che riguarda la *popular music*. Il termine anglosassone *popular/pop* ha un significato diverso da quello italiano di *popolare*; se il primo richiama tutto un immaginario legato alla musica leggera, commerciale, per giovani, in Italia il termine popolare ha a che fare con la musica tradizionale e folkloristica. In questa tesi verrà utilizzato il termine nel suo significato originario di musica leggera, fin dagli inizi svalutata rispetto alla musica colta poiché vista come prodotto della cultura di massa. Un'altra problematica che sorge riguarda la classica distinzione fra pop e rock; quest'ultimo, nel tempo, ha finito per costruire un discorso ideologico con il quale punta a distinguersi dal pop attraverso una nozione di "artisticità". Le due categorie, tuttavia, non sono così delineate e ai fini della ricerca fanno parte della più ampia *popular music*. A questo proposito si tratterà la musica pop, nazionale e internazionale e come essa entri a fare parte del mondo cinematografico.

Il secondo capitolo si sofferma sul rapporto tra musica e cinema. La storia della loro interazione rimanda all'origine del cinema e dimostra che la musica è da sempre un elemento costitutivo del nuovo mezzo già all'epoca del muto. Dagli anni Cinquanta la relazione tra musica e cinema si sviluppa anche grazie alla nascita in America del *rock and roll*. In particolare, a partire da questo periodo, comincia ad acquisire importanza il pezzo di repertorio all'interno della colonna sonora; inizialmente la si sfrutta come ne *Il seme della violenza* nel quale la canzone preesistente supporta i titoli di testa ma raggiunge il successo solo dopo l'uscita del film. La relazione si sviluppa ulteriormente con le *pop stars* che cominciano ad

interpretare loro stessi nel film. Un paragrafo è dedicato alla funzione narrativa che la musica può svolgere all'interno del testo filmico in quanto supporto alla narrazione (una strategia usata è la canzone che fa da *leitmotiv*). In seguito si studia la colonna sonora, intesa come un insieme di dialoghi, suoni e musica (quest'ultima può essere diegetica o extra diegetica), che si distingue in colonna originale e colonna di repertorio. La prima è definita anche classica e segue dei principi ben definiti, uno dei quali è che non deve essere "udibile". Quella di repertorio, un tempo relegata a pratica destinata a film a basso budget, acquisisce dignità e al contrario della classica, viola la regola dell'udibilità. Un'altra distinzione che si può fare è tra la colonna di repertorio colta e quella pop facendo riferimento a tutti i generi della *popular music*.

Il capitolo terzo si apre con una panoramica sul cinema internazionale che parte dagli anni Settanta poiché in questo periodo, definito postmodernismo, si nota un incremento nell'uso della musica pop nel cinema. Hollywood ne sfrutta il successo commerciale e tra le strategie più usate c'è quella che prevede che la colonna sonora venga mandata in onda prima dell'uscita del film oppure quella di far coincidere il titolo con quello della canzone. Negli anni Ottanta invece gioca un ruolo importante Mtv per l'interazione che si viene a creare tra musica pop e cinema con il nuovo formato del videoclip. Nel decennio successivo si evidenzia un'importanza sempre maggiore del *leitmotiv*; alcuni registi americani sviluppano questa pratica che prevede l'utilizzo del brano preesistente pop come *leitmotiv*. *Pulp fiction* e *Trainspotting* vengono usati come esempi per dimostrare che l'inserimento della canzone non è solo una pratica commerciale ma può diventare estetica. Il nuovo millennio si apre con l'introduzione del digitale e la possibilità di poter usufruire dell'esperienza filmica su dispositivi diversi. Per quanto riguarda la colonna sonora si notano sempre più ibridazioni e, in un panorama sempre più diversificato, anche la colonna è più eterogenea; in uno stesso film si osservano sempre più generi e stili musicali.

Il quarto capitolo studia la forma canzone e le sue caratteristiche principali; la struttura semplice e basata sulla ripetizione ne determina l'orecchiabilità e, di conseguenza, la cantabilità. Queste caratteristiche sono alla base della sua fruibilità commerciale. Il testo, come si vedrà, gioca un ruolo determinante nella canzone,

anche nel momento in cui essa viene inserita nel film. La forma moderna della canzone nasce come categoria per i giovani; il tema sentimentale è tra i più trattati dai testi della canzone proprio perché ha a che fare con l'identificazione del giovane. Per quanto riguarda la canzone nel cinema ritengo importanti due esempi; *Do Not Forsake Me Oh My Darling* che fa da spartiacque nell'uso della canzone preesistente e *Singin' In The Rain* utilizzata più volte e portatrice di varie "immagini". Tra le critiche maggiormente avanzate c'è il potenziale potere di distrazione o decontestualizzazione che un elemento con un significato precedente può portare con sé. Inoltre il fatto di essere un pezzo prefabbricato ne limita le possibilità di manipolarlo. Infine le critiche derivano dal fatto che la decisione di usare un pezzo di repertorio solitamente è fatta prima di girare le immagini mentre nel caso di musiche originali il processo avviene successivamente. Tra i vantaggi ricordiamo che il pezzo preesistente porta con sé un significato pregresso. A questo proposito si individuano due principali usi narrativi della canzone che può funzionare come commento ma anche come "immagine" ovvero con un bagaglio di riferimenti passati. Il riconoscimento è importante perché richiede una sorta di coinvolgimento "attivo" dello spettatore. Si tratta di una specie di rapporto di fiducia quando l'autore inserisce un pezzo e spera di trovarsi di fronte uno spettatore che coglie la citazione. Altro aspetto da tenere in considerazione è che la scelta autoriale non è scontata, può essere anche una decisione della produzione.

Nel capitolo quinto si affronta la complessa situazione contemporanea del cinema italiano. Si è notata una tendenza a concepire il cinema nazionale come costituito da ondate di crisi e rinascite. Per comprendere meglio il territorio contemporaneo è bene guardare al nostro passato che ha contribuito alla gloria del cinema nazionale negli anni Sessanta. Accanto ad un fiorente cinema d'autore si sviluppa il cinema di genere (soprattutto dagli anni Settanta dominano western, horror e poliziottesco). Sul finire del decennio si comincia già a parlare di morte del cinema; in quest'ottica ha un ruolo importante la televisione. Si entra in una delle epoche più buie del cinema italiano e per quanto riguarda i generi si diffonde il fenomeno del cinepanettone. Negli anni Novanta si assiste ad una proliferazione dei multisala e per la prima volta si osserva che la categoria dei giovani, che più frequenta le sale, preferisce il prodotto americano a quello nazionale. Il nuovo millennio si apre con sensazioni opposte; c'è chi parla di una rinascita e chi di stallo.

Dall'estero le principali critiche derivano forse dalle troppe aspettative rispetto al nostro cinema passato. In termini di budget il cinema italiano non può competere con quello americano e negli ultimi anni sfrutta bene il meccanismo delle coproduzioni mentre le varie *film commissions* favoriscono una sorta di regionalismo. Tra gli aspetti da migliorare emerge la stagionalità e la difficoltà nel varcare i confini. I generi che sembrano in grado di tenere testa al blockbuster sono il prodotto natalizio e quello giovanilistico. In generale è la commedia che continua a dominare nel panorama cinematografico italiano. Il breve approfondimento sul rapporto tra televisione e cinema fa capire la relazione peculiare che i due media hanno instaurato in Italia. Nonostante le paure derivanti dall'arrivo della televisione, i due intraprendono un cammino di scambi continui e molti autori/attori si formano in questo ambiente per poi approdare al cinema. Dagli anni Settanta si forma l'assetto Rai/Mediaset che rappresenterà poi la produzione di cinema italiano (la Rai in particolare dal nuovo millennio diventa distributore attraverso la 01 Distribution).

Il sesto capitolo riporta un breve excursus storico sulla musica leggera italiana, in particolare dagli anni Sessanta, con i primi cantautori e "urlatori" che sovvertono le regole della classica canzone sanremese, fino ai giorni nostri con i cantautori e cantanti di massa che dominano nel nostro panorama italiano ed anche all'estero. Si analizza poi la sinergia tra le due industrie, musicale e cinematografica, che spesso si ferma alla collaborazione per i titoli. Si nota che il cinema contemporaneo è costellato di canzoni e qui si propone di mettere in campo il fenomeno della nostalgia la cui definizione classica prevede che si tratti di una tristezza/malinconia derivante dal desiderio di un ritorno ad una condizione passata con la consapevolezza della sua irreversibilità. Tuttavia (in America dagli anni Settanta e in Italia un decennio dopo) è stato individuato un altro tipo di nostalgia definita moderna o mediale poiché costruita direttamente dai mezzi di comunicazione di massa e volta ad un'esperienza del passato addirittura non vissuta. Questa nostalgia, che sfocia nella moda *vintage*, è mossa da motivi commerciali e pare fare leva su un desiderio di autenticità che, nell'era moderna dominata dalla tecnologia, sembra venir meno. L'America negli anni Settanta diventa un produttore di nostalgia creando i cosiddetti *nostalgia movies* che guardano con rimpianto agli anni Cinquanta (secondo la regola dei vent'anni prima).

In Italia la nostalgia si sviluppa con dinamiche differenti; innanzitutto qui la cultura di massa viene importata, viene poi rielaborata attraverso l'interazione tra vari media e si aggiunge poi a questo un passato importante. Lo sguardo nostalgico in Italia si rivolge ai favolosi anni Sessanta. *Sapore di mare* sembra essere la prima pellicola che sviluppa questo tipo di nostalgia e, a partire da qui, il filone nostalgico-vacanziero avrà molta fortuna fino ad oggi.

Nel capitolo settimo si analizza nel dettaglio come agisce la canzone nel film italiano contemporaneo. Per fare ciò e restringere il campo d'indagine ci si sofferma sulle pellicole dell'ultimo ventennio che hanno il titolo uguale (o simile) a quello di una canzone. Ovviamente la pratica, sempre più sfruttata, di utilizzare il titolo della canzone ha lo scopo di attirare lo spettatore cui si rivolge. La canzone ripresa dal titolo può essere stata scritta in originale per il film oppure essere un pezzo preesistente. Quest'ultima, a sua volta, può non avere effettivamente legame con il film oppure comparire al suo interno. Si è osservato che questa condizione di esistere a priori può anche avere una dimensione nostalgica volta a richiamare delle memorie nello spettatore. Si prosegue quindi con un'analisi della categoria della canzone preesistente che appare nel film o nel supportare i titoli, o all'interno (sia diegetica che non) e dalla quale emerge che le canzoni inserite spesso appartengono ad un passato recente¹. Ciò può essere dovuto a un fattore nostalgico che riguarda l'autore e/o rappresentare un tentativo di creazione di nostalgia nello spettatore. A questo punto sono state individuate due categorie di film; da un lato quelli ambientati in un'epoca passata nei quali la canzone spesso funziona da commento per la creazione di un'atmosfera passata attraverso l'uso di pezzi dell'epoca. Dall'altro lato i film ambientati nel presente che utilizzano canzoni ci rimanda alla tematica nostalgica. Tra le eccezioni vengono analizzati due titoli inglesi. La lista di film individuata ha una componente rilevante di commedie, in linea con l'andamento del nostro mercato.

Infine verrà analizzato nello specifico l'utilizzo delle canzoni di repertorio, in particolare *Insieme A Te Non Ci Sto Più*, all'interno del film *Arrivederci amore, ciao*,

¹ In altri casi invece la canzone appartiene al periodo contemporaneo al film, come si riscontra spesso nei cinepanettoni o film giovanilistici.

nel quale si evidenzia un uso particolare di canzone leitmotivica che assume un significato diverso dall'immagine originaria che essa porta con sé.

1. Problematiche nella definizione di musica popolare

Nel tentare di definire la musica popolare inevitabilmente ci si scontra con problemi terminologici. È quindi necessario partire dal confronto tra la cultura popolare e quella colta. W. William² fa notare che nel diciottesimo secolo la differenza tra cultura alta e bassa era pressoché nulla. Qualcosa comincia a cambiare nel secolo successivo con i processi di industrializzazione che si fanno sempre più veloci. Con il romanticismo si nota che una parte di musica, quella classica tedesca, comincia a differenziarsi da altre forme musicali, come l'opera italiana, che si contraddistinguono come "popolari". Anche Middleton³ concorda che nella prima parte del diciannovesimo secolo le canzoni per un pubblico borghese erano definite "popolari" «come sinonimo di canzoni nazionali, tradizionali». Lo stesso autore ci fa notare anche che l'utilizzo del termine "culture popolari" appare, entro certi discorsi, nel momento della nascita della società borghese⁴. A questo punto entrano nell'uso comune termini come "società" e "cultura", il che starebbe ad indicare che la struttura musicale è legata a quella economica. Citando Middleton, c'è un collegamento «tra struttura socio-economica e le specificità della pratica culturale/ideologica»⁵.

Se prima dell'Ottocento la musica era fruibile solo in contesti aristocratici ristretti, i processi di modernità contribuiscono a rendere la musica popolare un vero e proprio bene di consumo.

Nei paesi anglosassoni⁶, dopo un iniziale uso del termine "*popular*" come sinonimo di tradizionale, quest'ultimo significato verrà assorbito dal termine "*folk*". In seguito "*popular*", entrando nel linguaggio comune, diventa semplicemente "*pop*". Quest'ultima sarà un'etichetta particolarmente utilizzata in campo musicale dove,

² S. Frith, *Performing rites: evaluating popular music*, Oxford, Oxford university press, 1998, p. 28

³ R. Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open university press, 1990, p. 3

⁴ Va specificato che Middleton applica questa nozione alla civiltà inglese ma precisa che la problematica della collocazione topografica esiste e in generale si può dire che quando in una data società si sviluppa la classe borghese contemporaneamente si cominciano ad utilizzare i termini società e cultura.

⁵ *Ivi*

⁶ Va notato anche che qui si è creata una distinzione tra *highbrow music* e *lowbrow music*. Con la prima definizione (ovvero a sopracciglia corrugate) si intende la musica colta mentre con *lowbrow* (a sopracciglia rilassate) la musica leggera, musica che non richiede troppo "impegno".

con una connotazione di novità (opposta al significato originario), funzionerà da attrattiva per un target giovanile. Il passaggio di termine da *popular* a *pop* avviene precisamente negli anni Cinquanta. Viscardi afferma che in questo passaggio terminologico «alcuni sono stati tentati di vedere una mera distinzione storica tra musica “di consumo” in generale e un suo settore più limitato, associabile ad un pubblico di adolescenti»⁷. In questi anni, l'introduzione del nuovo termine *pop* è accompagnato dal fatto che questa forma musicale, a differenza delle altre forme di comunicazione di massa, si serve di più canali. Essa non usa solo il disco ma sfrutta una serie di mass media, dal cinema alla televisione alla radio fino ad internet. A questo proposito Viscardi propone di vedere la musica leggera «come un sistema di comunicazione perfettamente integrato nel macrosistema della cultura di massa»⁸. Concepire la musica popolare come una forma di comunicazione che raggiunge un pubblico deriva dal fatto che è riproducibile grazie ai mass media. Questa capacità fa sì che raggiunga un pubblico non comparabile con quello dei secoli precedenti proprio perché fruibile attraverso tutti i media sopracitati. In questa situazione è facile immaginare in che modo la musica, così veicolata, entra nel mondo dei teenagers. Questi ultimi per la prima volta sentono di avere uno sconosciuto potere d'acquisto. Essi in qualche modo si sentono accomunati dalla musica che comincia a permeare le loro vite «rispondendo al loro bisogno di sicurezza, di indipendenza dal mondo adulto, di distinzione e inserimento nel gruppo»⁹.

A questo punto è interessante vedere l'utilizzo di questi termini in Italia; popolare e *pop* denotano due immaginari diversi. Quando si parla di canzoni popolari italiane viene in tutto un universo di autori italiani di musica leggera. In Italia quando si utilizza l'etichetta di musica popolare si fa riferimento alla musica folkloristica e tradizionale. Il termine di musica leggera, identificato con la canzone, diventa comune tra le due guerre sempre in contrapposizione ad una musica più colta/seria.

In questa tesi tuttavia, nell'adoperare il termine più ampio di musica popolare mi riferisco non alla musica tradizionale italiana ma alla musica *pop*

⁷ R. Viscardi, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, Napoli, Ellissi, 2004, p. 90

⁸ *Ivi*

⁹ *Ibidem*, p. 93

nazionale e internazionale con i suoi generi e le sue problematiche. Per comodità e per evitare fraintendimenti utilizzerò quindi il termine *popular o pop music*.

Tentare di definire la *popular music* non è certamente semplice. In genere storici e critici la definiscono in opposizione alla musica classica ovvero alla tradizione colta europea; Altman¹⁰ ad esempio include nella nozione di classica “*art song and opera*” e popolare tutto ciò che non rientra in queste categorie. Anche l’Enciclopedia Treccani¹¹ dà una simile definizione: «il concetto di m. popolare, che riflette il punto di vista occidentale nei confronti delle culture diverse, indica tutto ciò che non rientra nell’ambito della m. classica». Le principali differenze tra le due stanno nelle diverse modalità di creazione e esecuzione/ascolto. Prima di tutto si nota una distinzione tra scrittura e oralità; se le composizioni classiche ci sono giunte grazie alla notazione musicale, il musicista pop invece spesso si forma grazie all’esempio orale di qualcun altro (che può essere un maestro o secondo la DIY¹² del punk). Inoltre la musica colta viene concepita attraverso più fasi; il compositore scrive e poi l’interprete esegue. Nella musica pop invece non si ha questa distinzione tra i due soggetti, il che fa sì che spesso ci si ricordi solo dell’interprete e che, se il pezzo viene reinterpretato/arrangiato da altri, ci si dimentichi anche dei precedenti interpreti. Per quanto riguarda l’ascolto, mentre quella classica è creata per un’occasione (es. banchetto, messa), e ascoltandola in un’altra (es. salotto di casa) la si fruisce come opera d’arte, quella popolare è strettamente legata ad un evento; è la sua funzione sociale ad essere importante e il focus è sugli ascoltatori piuttosto che sull’opera di per sé.

Tuttavia si possono trovare delle ragioni per credere che le due culture musicali non siano così diverse. Infatti anche se nell’opinione comune, cementatasi soprattutto dal diciannovesimo secolo, queste categorie si oppongono, Barlow¹³ ci ricorda che esse non sono così fisse. Ad esempio egli propone una categoria ibrida

¹⁰ P. R. Wojcik, A. Knight, (a cura di), *Soundtrack Available: essays on film and popular music*, Durham and London, Duke University Press, 2001, p. 23

¹¹ Treccani Enciclopedia Online, <http://www.treccani.it/enciclopedia/musica-popolare/>, (10/09/2016)

¹² *Do It Yourself*, ovvero l’estetica del Fai Da Te, nasce come parte dell’ideologia punk secondo la quale per fare musica non serviva una vera e propria formazione. Inoltre questo atteggiamento si metteva in pratica con la sfida alla mainstream creando da sé delle etichette per la distribuzione della propria musica. In seguito il termine assume un significato più ampio che si estende anche al mondo della moda e successivamente viene usato in altri contesti che vanno oltre quello musicale.

¹³ P. R. Wojcik, A. Knight, (a cura di), *op. cit.*, p. 32

fra le due che lui chiama “*light classic*” intendendo quella musica classica che è diventata accessibile (popolare) attraverso mezzi di comunicazione di massa e oggi ampiamente conosciuta perché trasmessa, ad esempio, come sottofondo in molte occasioni. Va aggiunto in questa sede che il cinema, come mezzo di diffusione popolare, ha avuto un ruolo fondamentale per la conoscenza di grandi pezzi classici che sono diventati popolari tra il pubblico. Uno degli esempi più famosi è l’utilizzo di brani di compositori importanti da parte di Kubrick nei suoi film¹⁴.

Uno dei massimi studiosi di *popular music* è Frith che ci introduce l’argomento avanzando l’ipotesi che nella storia i musicisti hanno sempre lavorato entro quelli che si possono definire “mondi di genere” dove la pratica creativa si configura, più che con un improvviso lampo di genio, come una «continua produzione di familiarità»¹⁵. In questa prospettiva la musica pop, e in generale la cultura pop, gioca sull’identificazione dello spettatore. A. Blake¹⁶ individua due possibili motivi di identificazione del pubblico nell’opera; o si sente rappresentato dal discorso dell’opera, o quest’ultima possiede una stretta relazione omologica con i valori e stili di vita del gruppo sociale cui l’individuo del gruppo appartiene. I meccanismi di identificazione rimandano alla concezione negativa di musica pop, in contrapposizione a quella di musica colta, esposta da Adorno. Come ci ricorda R. Viscardi,

«Almeno fino alla metà del Novecento la cultura dominante ignora sistematicamente la *popular music*; non solo evitando di prenderla in considerazione, malgrado la sua straordinaria fortuna, anzi proprio perché diventa onnipresente, bollandola come fastidiosissimo elemento di disturbo»¹⁷.

¹⁴ Tra gli usi più conosciuti si ricorda la *Nona sinfonia* di Beethoven in *Arancia meccanica* (Kubrick, 1972). In questo caso alcuni movimenti della *Nona sinfonia*, ripresi dal sintetizzatore di Walter Carlos, fanno da sfondo a scene violente nel film (per un approfondimento sul rapporto tra questo film e la musica di Beethoven si rimanda alla raccolta di saggi a cura di Gary D. Rhodes *Stanley Kubrick: Essays on his films and legacy*. Sempre a proposito di questa pellicola va osservato l’utilizzo del *Guglielmo Tell* di Rossini il quale tono vivace si contrappone a ciò che avviene in scena (il rapporto a ritmo accelerato tra il protagonista e due ragazze). In *2001: Odissea nello spazio* è fondamentale l’inserimento di *Così parlò Zarathustra* di Strauss (es. nella scena in cui Guarda-la-Luna capisce come usare l’osso). Kubrick vi inserisce anche compositori contemporanei come Ligeti.

¹⁵ K. Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, London, Routledge, 1999, p. 25

¹⁶ A. Blake, (a cura di), *Living Through Pop*, London, Routledge, 1999, p. 38

¹⁷ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 75

Va ricordato che il discorso di Adorno si forma in un periodo, tra gli anni trenta e quaranta, nel quale la cultura di massa sostiene il potere dei totalitarismi. Nel suo saggio del 1938 *Il carattere feticcio musicale e la regressione dell'ascolto*, Adorno addossa la responsabilità della mercificazione del prodotto artistico all'industria culturale. E continua «l'arte diventa oggetto di scambio»¹⁸ e l'ascoltatore la recepisce tramite un ascolto ripetitivo. Anche Attali condanna le nuove tecnologie che hanno favorito un ascolto alienante; egli parla della scomparsa della performance autentica a favore di un «conforme piacere della ripetizione»¹⁹. Inoltre l'ascoltatore è indotto a credere di sentirsi meno isolato se inserito in una comunità di fans quando in realtà tutti sono al cospetto di un singolo che è il divo che «unisce a sé tutte le qualità determinanti per il processo di massificazione»²⁰. Il concetto di ripetizione nella *popular music* non fa riferimento solo alla struttura musicale o all'ascolto ripetitivo ma anche nelle cover ovvero pezzi che vengono rifatti/arrangiati più di una volta.

È interessante vedere come Frith²¹ sostenga che per qualificare la *popular music* sia necessario assorbire la tesi di Adorno in modo da superarla. Oggi quello che l'autore teorizza è di superare la differenza, che è diventata un fatto sociale, tra le due culture musicali²². Per cercare di conciliare le due (apparenti) opposizioni Frith si propone di individuare una parte della cultura popolare "positiva", ovvero che non sia per forza associata alla cultura di massa. Di norma infatti tendiamo ad equiparare la cultura popolare con le scelte di mercato. Anche nel caso della musica da film l'utilizzo di pezzi di repertorio è spesso abbassato a livello di mera scelta commerciale. Ma si può veramente sostenere che "popolare" sta per "scelta di mercato"? «Come si può spiegare ad esempio che la colonna sonora di *The Sound Of Music* sia stata in classifica per più settimane dei Beatles o che il punk abbia venduto meno di Elton John?»²³

¹⁸ *Ibidem*, p. 133

¹⁹ A. Blake, *op. cit.*, p. 63

²⁰ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 76

²¹ R. Middleton, *op. cit.*, p. 34

²² S. Frith, *op. cit.*, p. 15

²³ *Ivi*

Inoltre, per avvicinare le due culture è bene partire da un punto in comune che è il metro di giudizio. Frith²⁴ afferma che nel rispondere a forme culturali (che siano alte o popolari) utilizziamo egualmente gli stessi principi di valutazione. Quello che cambia invece è nei discorsi e nelle circostanze nei quali questi giudizi vengono fatti. In conclusione quindi non possiamo credere a priori che queste pratiche di giudizio lavorino in modo diverso; se può essere diverso l'oggetto (es. opera e soap opera) non vuol dire che i metodi di giudizio lo siano.

A questo punto una buona definizione di *popular music* pare quella che ci viene offerta da R. Viscardi²⁵ intendendo con essa un insieme «di forme di ascolto musicale e facile e disimpegnato, la cui fruibilità non richiede competenze particolari». Questo concetto è uguale a ciò che in Italia si intende con musica leggera. Collegato all'*easy listening* c'è anche l'aspetto commerciale; queste forme culturali vengono prodotte dall'industria discografica e diventano beni di consumo da commercializzare. Viscardi continua dicendo che esse:

«costituiscono parte integrante delle forme spettacolari proprie dell'industria culturale nel suo complesso – dallo spettacolo dal vivo a quello cinematografico, televisivo, ai formati radiofonici – finendo col rappresentare, in perenne sinergia con l'industria culturale stessa, la “colonna sonora” dell'età industriale e post-industriale».

1.1 Chiarimenti dialettica pop/rock

La dicotomia fra pop e rock è parte del discorso sulla *popular music* e merita di essere chiarita. Shuker²⁶ li definisce due grandi metageneri dai quali poi si diramano una varietà di stili. La distinzione tra i due può essere vista a due livelli; da un lato il rock che cerca di distinguersi dal pop, dall'altro lato il rock che si definisce come categoria all'interno di quella più vasta di *popular music*.

Innanzitutto attorno al rock è stato costruito tutto un discorso ideologico e, al di là dell'etichetta che indica un grande genere musicale, esso «comprende anche una serie di assunzioni ideologiche sulla creazione della musica e sulla vita

²⁴ *Ibidem*, p. 19

²⁵ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 17

²⁶ R. Shuker, *Popular music, The key concepts, 2nd ed*, Abingdon, Routledge, 2005, p. xvi

sociale»²⁷. Già dagli anni Cinquanta/Sessanta con il diffondersi del pop per *teenagers* «il termine viene usato in opposizione, anche in senso antagonistico, a quello di rock»²⁸. Ma sarà a partire dagli anni Settanta, con il progressive rock, che si creano delle dinamiche per le quali il rock si vuole distinguere dal pop. All'interno della cultura popolare infatti il rock comincia a farsi rappresentativo di un livello più alto, "artistico" rispetto alla musica pop che viene degradata a musica di consumo. Come ricorda Frith²⁹ però quest'artisticità è un paradosso poiché il rock, come le altre forme musicali (tranne la classica) si basa sulla registrazione. Allo stesso tempo cantanti e musicisti pop vengono screditati dai maggiori esponenti del progressive rock (e dai loro fans) poiché associati a popolarità e successo commerciale. Questi discorsi erano favoriti dallo sviluppo da parte del mondo rock di un concetto di genuinità/autenticità che gli serve per contraddistinguersi. Laing chiama questa ideologia «della sincerità»³⁰ che si oppone all'artificialità delle nuove tecnologie utilizzate dal mondo pop; si pensi alla diversità di strumenti musicali usati da una band pop e una rock. A questo proposito Middleton³¹ identifica la chitarra elettrica come il simbolo dell'autenticità contrapposta al sintetizzatore (limitatezza movimenti) tipicamente associato al pop. Su questa linea, il rock dà più importanza all'album che concepisce come un'opera d'arte (si veda l'ottica del *concept album*) mentre il pop punta al singolo per l'uscita in radio. Per la promozione il rock mira all'esperienza *live* (quindi sul tour che accompagna l'album) mentre il pop si affida alla pubblicità visiva su televisione. Ovviamente tutti questi discorsi sono stati costruiti dall'ideologia rock proprio nel momento in cui nasce il *progressive rock* che cerca in tutti i modi di distinguersi dal pop. Ai giorni nostri non hanno più questo valore e le distinzioni tra i due, già sfumate prima, sono sempre meno distinguibili³². Tuttavia, questi discorsi, essendosi cristallizzati e sedimentati nel tempo, hanno lasciato delle tracce ed è bene tenerne conto se si parla di *popular music*, tuttavia ai fini della tesi non mi soffermerò su questa distinzione interna. Pop e rock sono

²⁷ L. A. Lewis, *Gender Politics and Mtv, Vocing the difference*, Philadelphia, Temple university press, 1990, p. 29

²⁸ R. Shuker, *op. cit.*, p. 202

²⁹ S. Frith, S. Zagorski-Thomas, (a cura di), *The art of record production*, London, Routledge, 2016, p. 2017

³⁰ L. A. Lewis, *op. cit.*, p. 30

³¹ R. Middleton, *op. cit.*, p. 90

³² Anche i maggiori dizionari musicali (Zanichelli, Baldini & Gastoldi) uniscono le categorie nel "Dizionario pop-rock".

generi, peraltro negli ultimi decenni neanche così etichettabili e distinguibili, della *popular music* e, quando entrano a far parte nella colonna sonora di repertorio, funzionano allo stesso modo.

2. La musica nel film

2.1 Panoramica storica della musica da film

L'analisi di Inglis³³ ci espone alcune similitudini che si possono tracciare tra cinema e musica pop. Innanzitutto la storia delle due arti è simile; entrambe sono state stimolate da innovazioni tecnologiche nel tardo diciannovesimo secolo e si sono sviluppate in modo significativo nel corso del ventesimo. Inoltre entrambe possono essere definite arti "popolari", nascono infatti con una nuova tipologia di pubblico, quello di massa. Quest'ultimo si configura come un insieme di persone che non si conoscono tra loro ma che condividono un interesse comune. Anche in relazione a questo nuovo modo di creare l'opera e recepirla, entrambe sono state criticate per aver contribuito allo sviluppo di comportamenti asociali e irresponsabili (soprattutto tra la parte giovanile del pubblico di massa). A livello di produzione invece, Bundy³⁴ a inizio anni Sessanta sottolineava come le due industrie, cinematografica e musicale, lavorassero più in armonia rispetto all'epoca d'oro dei *musicals*; dal punto di vista produttivo infatti le majors svilupparono strategie di vendita delle hits³⁵. Infine si può dire che entrambe sono state e continuano ad essere approcciate da prospettive che hanno tentato di ridefinire il loro status popolare (inteso come creazione di un prodotto per il consumo di massa). Per quanto riguarda le opere cinematografiche si è sviluppata una tendenza alla distinzione e nobilitazione; è il caso del cinema d'autore. Invece per la musica popolare i pregiudizi rimangono poiché nasce completamente in opposizione a quella che viene definita "colta".

Oltre ai punti di contatto individuati tra cinema e musica, è importante sottolineare che la storia del cinema è caratterizzata da uno stretto legame con la musica fin dal suo inizio. Contrariamente ad ogni credenza, la musica da film non è stata inventata con il cinema sonoro, anzi essa ha svolto un ruolo estremamente importante nel cinema muto. È utile a questo proposito fare una panoramica

³³ I. Inglis, (a cura di), *Popular music and film*, London, Wallflower Press, 2003, p. 1

³⁴ J. Hubbert, (a cura di), *Celluloid symphonies. Texts and contexts in film music history*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 315

³⁵ Ad esempio la Paramount avviò una campagna radiofonica per pubblicizzare il film *Cafè Europa* con l'album di Elvis Presley *G.I. Blues* (1960).

dell'utilizzo della musica nel cinema sin dai primi film muti. Tra le ragioni dell'entrata in scena della musica la più accreditata è quella del combattere la cosiddetta "terribilità del silenzio" (aggiunto al fatto che la sala era buia) o del nascondere i rumori dei mezzi di proiezione. Per questi motivi i primi spettacoli erano accompagnati da un pianoforte o un organetto in sala. Inizialmente il cinema muto si avvaleva di pezzi del repertorio classico; in genere si trattava di arrangiamenti di pezzi classici ma anche contemporanei all'epoca, adattati in base alle sceneggiature. Questa pratica era condannata da molti esponenti in materia cinematografica e musicale, primi fra tutti Adorno e Eisler nel loro *Composing for the Films* (1947) dove emerge un generale discredito per la musica popolare. La loro tesi è a favore della musica colta europea che essi vedeva come la più indicata nel cinema per la sua atonalità. Per Adorno e Eisler questo tipo di musica era «la più adatta alle strutture linguistiche del racconto filmico, fatto di segmenti, perché passa sopra all'obbligo della melodia a qualunque costo»³⁶. Inoltre a differenza di quella tonale non è obbligata a ruotare attorno ad un nucleo centrale ma è più libera nel suo sviluppo. La loro critica alla musica leggera si esplica nel fatto che il "prendere in prestito" è emblematico di tutto ciò che è inferiore. Duncan³⁷ riporta che essi concepivano questa pratica come un frugare nel patrimonio alto per fini commerciali. Tra i cineasti contrari ricordiamo Tarkovskij che si dichiarò nettamente contro la pratica in quanto l'aspetto tonale della musica denotava la sua scontatezza³⁸. Accanto a queste motivazioni tecniche Giachino³⁹ teorizza che la musica sia entrata nel cinema per nobilitarlo, per completarlo con una dimensione in più. Gorbman individua più in profondità le ragioni della necessità di accompagnamento musicale all'epoca del muto. La musica, oltre alla sua capacità di distrazione, poiché «fa da antidoto alla fantasmagoricità delle immagini»⁴⁰, ha funzioni semiotiche narrative (che compensano la mancanza del linguaggio parlato). La sua ritmicità poi completa o implementa il ritmo del montaggio⁴¹. Dal punto di

³⁶ E. Comunzio, *Colonna Sonora*, Enciclopedia del cinema, 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (02/09/2016)

³⁷ D. Duncan, *Charms that smoothe, classical music and the narrative film*, New York, Fordham University Press, 2003, p. 16

³⁸ L. Giachino, *Ascoltare le immagini*, Roma, Gremese, 2009, p. 44

³⁹ *Ibidem*, p. 22

⁴⁰ C. Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music*, Londra, BFI, 1987, p. 53

⁴¹ Da ricordare l'importanza di Eisenstein e la sua teoria del montaggio delle attrazioni. Secondo Eisenstein già il cinema muto possiede un istinto intrinseco verso il suono poi con il sonoro la musica svolge un ruolo

vista spaziale, la musica sopperisce alla piattezza dello schermo. Infine essa ha il potere di unire in qualche modo gli spettatori in sala (funzione meglio sviluppata con l'uso di colonne sonore di repertorio dagli anni Settanta). Oltre a questo la Gorbman indica che la musica evitava ed evita «i dispiaceri di una significazione incerta»⁴² perché in qualche modo guida lo spettatore alla corretta interpretazione dell'evento filmico che si sta sviluppando visivamente. Un altro “dispiacere” che la musica aiuta ad eliminare è il potenziale riconoscimento da parte dello spettatore delle basi tecnologiche dell'articolazione filmica (tagli, buchi, silenzi nella colonna sonora...).

Tre decenni dopo la nascita del cinema, l'introduzione del sonoro segna una svolta importante. Come afferma Rondolino con l'avvento del cinema sonoro le relazioni tra cinema e musica diventano tema di studi e dibattiti. Si riconosce l'importanza della musica a partire dalla ritmicità insita nel mezzo cinematografico, «[...] l'immagine schermica [...] contiene in sé la possibilità di essere “riempita” dal suono senza per questo perdere le sue caratteristiche di immagine puramente visivo-dinamica, anzi per certi versi ne esalta la natura iconica»⁴³. E ancora Rondolino parla di come le immagini, non particolarmente elaborate ricevono «una sorta di spessore drammaturgico»⁴⁴. La musica va a completare quello spazio vuoto che i gesti degli attori e le didascalie non riescono pienamente a riempire. Il primo film sonoro prodotto è *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) che la Gorbman identifica come l'inaugurazione di «una nuova relazione tra spettatore e film»⁴⁵ mentre in Italia è *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930). Va sottolineato che con il cinema sonoro nasce anche il concetto di compositore per film. Una figura pionieristica è Max Steiner che, pur di formazione europea, ha lavorato negli Stati Uniti. Qui è stato il primo a spingere per la creazione di un dipartimento musicale all'interno di una major (RCA) per l'organizzazione del lavoro che riguardava la musica.

fondamentale nel potenziare il gesto. Eisenstein, assieme a Pudovkin e Aleksandrov, fissa dei principi per un utilizzo creativo del suono nel Manifesto del Film Sonoro.

⁴² C. Gorbman, *op. cit.*, p. 58

⁴³ G. Rondolino, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET, 1991, p. 18

⁴⁴ *Ibidem*, p. 28

⁴⁵ C. Gorbman, *op. cit.*, p. 46

Da questo momento la relazione tra cinema e musica si articolerà in una grande varietà di soluzioni. Negli anni Trenta la musica entra nei film come interludio (es. Fred e Ginger) mentre un decennio dopo Hollywood comincia ad utilizzare la forma del musical nel quale la musica svolge un ruolo integrale (e anche lucrativo grazie all'utilizzo delle popstars). A questo proposito il rock and roll dell'America degli anni Cinquanta giocherà un ruolo fondamentale.

Si può affermare che il rock and roll rappresenta il perno della cultura popolare contemporanea e da quando il cinema incontra questa nuova forma musicale le implicazioni sono interessanti e subito se ne intravede il potenziale a livello economico. Per esaminare il fenomeno è necessario tornare agli anni Cinquanta. Il rock and roll nasce da una condizione giovanile sempre più difficile che trova nella musica un modo per esprimersi. Anche il cinema comincia a dipingere questo nuovo quadro generazionale in film come *Il selvaggio* (*The Wild One*, Lászlo Benedek, 1953), *Gioventù bruciata* (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955) e *Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955). Come afferma Gianni Martini⁴⁶ (chitarrista che ha collaborato con Fossati, Guccini, Gaber) questi film, oltre a fare da catalizzatori di questi nuovi conflitti, riescono ad amplificare il fenomeno mettendo in mostra quello che avveniva nella quotidianità. Ma ancora più importante nel nostro caso è che «con quei film iniziò ad acquistare importanza la colonna sonora».

A questo proposito merita di essere citato *Il seme della violenza* per la sua importanza pionieristica nella storia tra cinema e musica pop. Gli editori di *Celluloid Jukebox* considerano l'opera di Richard Brooks come «il mito fondatore del film pop»⁴⁷ per l'impatto della canzone *Rock Around The Clock* di Bill Haley and his Comets. *Il seme della violenza* si distingue dagli altri film dello stesso periodo perché è il primo film hollywoodiano nel quale viene inserita una canzone rock. Per spiegare il successo di questo binomio film/canzone pop è bene partire dalla storia di *Rock Around The Clock*. Incisa nell'aprile 1954 dalla band Bill Haley and the

⁴⁶ G. Martini, *Rock around the clock, la "musica nuova" e l'industria discografica*, agosto 2012, in <http://genova.erasuperba.it/rubriche/gianni-martini-musica-nuova-rocknroll-rock-around-the-clock-industria-discografica>, (03/11/2016)

⁴⁷ A. Wotton, J. Romney (a cura di), *Celluloid Jukebox: popular music and the movies since the 50s*, London, BFI, 1995, p. 3

Comets⁴⁸ appare sul lato B di *Thirteen Women (And Only Man In Town)*, ma il fatto determinante è che raggiunge un successo enorme solo con l'uscita del film nel quale appare nei titoli di testa. Questi ultimi presentano i giovani protagonisti del film che ballano a ritmo della canzone che è leggermente diversa dal singolo originale in quanto ha un'introduzione di percussioni più lunga.

Grazie al film la canzone raggiunge la prima posizione nella Billboard Charts e ci rimane per ben otto settimane. Si tratta della prima hit di un gruppo rock and roll che arriva in cima alle classifiche; il successo mondiale è immediato tanto che viene prodotto anche un film (intitolato *Rock Around The Clock*) interpretato proprio da Bill Haley che in seguito dichiara «I was always proud of *Rock Around The Clock*. It sold many millions of records and rock and roll was born»⁴⁹. Film e brano musicale in questo caso si sono aiutati reciprocamente perché, come sottolinea Howell, *Rock Around The Clock* ha contribuito a rendere *Il seme della violenza* un successo di incassi; l'impatto della canzone come tema del film «sottolinea l'appeal sui giovani di una musica nuova e il suo potenziale al botteghino»⁵⁰. Simbolicamente da questo momento l'industria hollywoodiana comprende che bisogna puntare al mercato giovanile.

Accanto al rock and roll americano un film pioniere nella relazione tra pop/cinema è *Tutti per uno (A Hard Day's Night)*, Richard Lester, 1964) che prende il nome dall'omonimo album dei Beatles uscito qualche giorno dopo il film. La pellicola aiuta quindi a lanciare l'album ma la cosa più interessante è che per la prima volta una star interpreta sé stessa. In questo caso i Beatles non interpretano un'altra band e suonano le loro canzoni. Questa strategia viene seguita a ruota e si possono citare innumerevoli film che presentano le star nel loro ruolo, subito dopo i Beatles, i Monkees fanno lo stesso in *Sogni perduti (Head)*, Bob Rafelson, 1968). Un esperimento contrario viene condotto da Altman con *Nashville* (Robert Altman, 1975). Qui le canzoni diegetiche dominano il film e possono rientrare sotto il genere

⁴⁸ *Rock Around The Clock* fu scritta nel 1952 da Max C. Freedman and James Myers.

⁴⁹ M. Chilton, *Rock Around the Clock: how Bill Haley's song became a hit*, aprile 2016, in <http://www.telegraph.co.uk/music/artists/rock-around-the-clock-how-bill-haleys-song-became-a-hit/>, (04/10/2016)

⁵⁰ A. Howell, *Popular film music and masculinity in action. A different tune*, New York, Routledge, 2015, p. 38

country. Come ci fa notare Brown⁵¹ è interessante che queste canzoni sono composte direttamente dagli attori che poi le cantano (ad esempio *I'm Easy* scritta dall'attore Carradine vince l'Academy Award per migliore canzone originale). Il cast si compone di più di venti personaggi che non sono affatto musicisti/cantanti famosi. All'epoca il regista, invece di ascoltare la richiesta della United Artists, decide di ingaggiare questo gruppo di attori, solo uno dei quali, come ci fa notare Stuart⁵², era veramente legato all'ambiente musicale. Il film fu un enorme successo ed è ancora oggi ricordato come uno dei più importanti nella storia del cinema degli anni Settanta.

La musica da film entra la terra pop non solo con il rock and roll ma anche grazie allo sviluppo tecnologico che porta all'invenzione del sintetizzatore. Da un lato le band new pop degli anni Ottanta hanno fatto proprio questo sound sintetico e le loro canzoni vengono inserite nella colonna come pezzi di repertorio. Dall'altro lato i compositori⁵³ iniziano a cimentarsi con questi nuovi strumenti elettronici. Questi hanno favorito anche personaggi, come Moroder o Vangelis, che senza troppa cultura musicale teorica hanno prodotto risultati degni. Tra i registi che sfruttano al massimo le possibilità del sintetizzatore ricordiamo Carpenter che, senza formazione di compositore, crea la colonna sonora di *Halloween, la notte delle streghe* (*Halloween*, John Carpenter, 1978). Se all'inizio la musica elettronica era confinata a generi come l'horror e la sci-fi, dagli anni Ottanta il sintetizzatore diviene uno strumento di estrema rilevanza nel cinema. Oltre a ovvie ragioni economiche, il sintetizzatore produceva suoni nuovi che un'orchestra non poteva creare.

2. 2 Funzione narrativa

La funzione narrativa della musica da film merita un'attenzione particolare per il suo ruolo (sia diegetico che non). La funzione narrativa si può identificare come una struttura che la musica fornisce all'impianto visivo delle immagini. Essa fa

⁵¹ R. S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading film music*, Berkeley, University of California press, 1994, p. 244

⁵² J. Stuart, *The Nashville-Chronicles: Making of Robert Altman's masterpiece*, New York, Limelight Editions, 2003, p. 14

⁵³ Uno dei primi compositori ad utilizzare queste nuove sonorità con ottimi risultati fu Miklós Rózsa, si vedano le colonne sonore di *Spellbound* (Alfred Hitchcock) e *The lost weekend* (Billy Wilder) entrambi del 1945.

da indizio alla narrazione e «si attua quando [...] viene a costruire un vero e proprio supporto al racconto cinematografico»⁵⁴. La narrazione, per lo più costituita da immagini e linguaggio parlato, viene supportata dalla musica che dà continuità al racconto e che evidenzia elementi che aiutano lo spettatore nella comprensione. Cano⁵⁵ ci fornisce due sottoinsiemi all'interno della funzione narrativa; di collegamento e di demarcazione. La funzione di collegamento ha come scopo quello di dare unità, di fare da "ponte" tra scene scollegate (sia spazialmente che temporalmente) o anche semplicemente tra inquadrature diverse. Al contrario, la funzione di demarcazione ha il compito di evidenziare gli stacchi nel racconto che, a volte, il solo linguaggio visivo non basta a spiegare. All'insieme della funzione narrativa fa parte anche l'utilizzo della strategia del leitmotiv ovvero l'associazione di una figura o un evento con un determinato pezzo musicale (che può essere sia originale che di repertorio).

Una tipologia di musica da film che svolge appieno una funzione narrativa all'interno dello svolgimento filmico è la cosiddetta musica di genere. Quest'ultima è una musica fortemente stereotipata e facilmente riconoscibile dallo spettatore. Essa aiuta la narrazione rinforzando l'immagine. Una delle musiche di genere più conosciute è quella del western. Cano afferma che la musica western, così come la thrilling, ha lo «scopo di suggerire immediatamente connotazioni di ambientazione»⁵⁶. Un esempio è Ford che utilizzava delle melodie per la creazione di un'ambientazione western; da questo modello si sviluppano determinati codici ancora oggi utilizzati nel mettere in piedi una colonna sonora per un film western.

Anche nell'ambito della musica di repertorio possiamo parlare di musica di genere, o meglio di brani di genere. Si pensi a film o meglio scene/sequenze on the road e il loro accompagnamento con musica rock. Negli anni si è diffusa questa consuetudine di associare l'immaginario on the road con la musica rock, ribelle per definizione. Inglis porta l'esempio di *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) e la canzone *Born To Be Wild* (Steppenwolf, 1968) e fa notare che il ritmo ripetitivo riflette il carattere illimitato del viaggio sulla strada. Inoltre lo spirito di libertà è

⁵⁴ C. Cano, *La musica nel cinema, musica immagine racconto*, Roma, Gremese, 2002, p. 187

⁵⁵ Ibidem, p. 188

⁵⁶ C. Cano, *op. cit.*, p. 128

caratteristico del pezzo rock e tutto l'immaginario che contraddistingue l'estetica rock and roll e si sposa perfettamente con lo sfrecciare del veicolo. Si è venuta quindi a cristallizzare una sorta di musica di genere universalmente conosciuta nel linguaggio cinematografico.

2. 3 Distinzioni principali

Musica diegetica ed extra diegetica

All'interno della musica da film esistono molte distinzioni. Innanzitutto della colonna sonora fanno parte la musica diegetica e non diegetica, interna ed esterna alla scena. La prima è chiamata anche *source* perché proviene da una fonte interna allo svolgimento filmico, e a differenza della non diegetica, non viene udita dagli attori ma dai personaggi. La musica extra diegetica invece spesso funge da accompagnamento o commento allo svolgersi delle vicende diegetiche. Essa contribuisce allo sviluppo o all'annuncio di un personaggio o di un evento. Per questa sua caratteristica viene utilizzata con funzione leitmotivica e, come ricorda Miceli⁵⁷, è con essa che spesso, ma non sempre, gli autori rivelano le proprie scelte estetiche. Essa è per definizione estranea al racconto ma «contribuisce egualmente alla sua enunciazione»⁵⁸.

La musica diegetica comprende suoni, voci e rumori⁵⁹ anche se nella colonna sonora appare solo il pezzo musicale la cui fonte trova un corrispettivo direttamente nella scena. La musica può essere presente nell'inquadratura oppure nella scena ma non nell'inquadratura. Machin⁶⁰ fa notare che quando è off screen comunque viene percepita dallo spettatore come parte dell'universo diegetico. Essa serve ad «evidenziare la verosimiglianza dell'azione»⁶¹ allo stesso modo dei costumi, delle decorazioni e del paesaggio. Solitamente la musica diegetica appare trasmessa da radio o televisioni ma anche in esibizioni live. Quest'ultimo caso può essere definito ambi-diegetico, in quanto un personaggio si esibisce entro la scena (e le implicazioni sono maggiori quando il personaggio in questione è conosciuto dal pubblico). La

⁵⁷ L. Giachino, *op. cit.*, p.71

⁵⁸ C. Cano, *op. cit.*, p. 144

⁵⁹ La Cano afferma che i rumori si caratterizzano come veri e propri correlati sonori delle immagini. Assieme a musica, suoni e voci servono ad aumentare l'impressione di realtà.

⁶⁰ A. Machin, *Analysing popular music*, London, Sage Publications Ltd, 2010, p. 157

⁶¹ S. Lannin, M. Caley (a cura di), *Pop fiction: the song in cinema*, Bristol, Intellect, 2005, p. 48

definizione di musica ambi-diegetica dimostra che la differenza tra diegetica ed extra è sfocata e per niente rigida⁶², anzi molto spesso succede che una musica che proviene da una fonte diegetica improvvisamente o gradualmente si fa extra-diegetica, o viceversa. Possiamo concludere dicendo che la definizione è sfuggente e succede che a volte è difficile capire di fonte si tratta. Come ricorda la Cano è complicato «stabilire se la musica sia usata con ruolo extradiegetico o se la fonte sonora sia semplicemente fuori campo»⁶³.

La colonna sonora

Comuzio nell'Enciclopedia Treccani ci fornisce una definizione esaustiva di colonna sonora o soundtrack (in inglese ma usata a livello internazionale). Una colonna sonora si compone di tre elementi: dialoghi, effetti sonori (rumori) e musica. La musica è la parte che ci interessa e, come i rumori, può provenire da una fonte interna alla diegesi o meno. Comuzio semplificando distingue «la prima come musica incidentale e la seconda come musica di commento»⁶⁴. In gergo tecnico la colonna sonora è fatta di segnali luminosi, che letti su pellicola grazie a un proiettore, diventano suoni. Ci sono due modalità di registrazione della colonna sonora; si parla di “presa diretta” quando macchina da presa e microfono agiscono contemporaneamente mentre si lavora con la post-sincronizzazione quando le immagini vengono girate in muto e in seguito si aggiunge il sonoro.

Anche se la musica entra a far parte del cinema dai primi spettacoli muti, Comuzio parla di colonna sonora a partire dal cinema sonoro. A questo proposito è importante ricordare il *Don Giovanni e Lucrezia Borgia* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926) proposto dalla Warner Bros con il sistema Vitaphone (che prevedeva la sincronizzazione di dischi con la proiezione) proprio un anno prima di quello che è considerato il primo film sonoro, *The Jazz Singer*.

⁶² È interessante vedere come Woody Allen si prende gioco di questa distinzione in *Bananas* (1971)

⁶³ C. Cano, *op. cit.*, p. 144

⁶⁴ E. Comuzio, *Colonna Sonora*, Enciclopedia del cinema, 2003, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (10/11/2016)

Colonna sonora originale e di repertorio

La colonna sonora può essere inoltre distinta in originale (pezzi composti appositamente per il film) e di repertorio (utilizzo di pezzi preesistenti). Questa distinzione nasce da una serie di studi che sono arrivati a definire come colonna sonora “classica” quella musica composta intenzionalmente e su misura per una data scena o sequenza, in contrapposizione con quella di repertorio che ovviamente può essere di tipo colto o extra colto. Quest’ultimo è comunemente associato con la canzone che assume un’importanza rilevante nel cinema postmoderno dove la distinzione tra *scores* e *songs* è parte del linguaggio condiviso. In questa tesi mi occuperò in particolare della musica di repertorio extra colta o semplicemente pop ma è bene vedere quali sono le differenze e le similitudini tra la colonna sonora classica e quella di repertorio.

Una delle studiosi più importanti ad occuparsi di colonne sonore è Gorbman che individua una serie di principi alla base della colonna sonora classica (anche se alcuni di essi si possono applicare perfettamente a quella di repertorio). Come prima regola vi è il fatto che l’apparato tecnico della musica extra diegetica non deve essere visibile. La musica inoltre dev’essere subordinata al dialogo; in tal senso la Gorbman parla di «non udibilità»⁶⁵ in quanto essa non dovrebbe essere udita consciamente. In questo caso mi sento di paragonarla al sistema classico di montaggio americano nel quale lo spettatore viene coinvolto dallo scivolare delle immagini secondo una serie di meccanismi che fanno sì che la visione scorra perfettamente senza sbalzi per l’occhio. Altro principio è che la musica fa da veicolo narrativo, interpretando o illustrando gli eventi della narrazione. Da un lato può denotare un paesaggio o una situazione e dall’altro può completare il significato delle emozioni (suggerirle o aumentarle). Inoltre l’insieme dei brani che compongono la colonna dovrebbe essere strutturato in modo che se ne percepisca l’unità. La Gorbman parla appunto dei principi di continuità e unità e conclude dicendo che in una colonna sonora può essere violato un principio ma questa violazione deve essere a servizio degli altri principi.

⁶⁵ C. Gorbman, *op. cit.*, p. 73

Secondo la tradizione europea del diciannovesimo secolo, la colonna sonora originale è concepita come un'opera d'arte per i suoi pezzi unici composti per l'occasione. Molti autori che si sono occupati della musica da film sono giunti a dichiarare la colonna classica come un vero e proprio genere che deriva direttamente dall'opera del diciannovesimo secolo e dal teatro musicale. Sarà soprattutto con la nascita del rock and roll e l'utilizzo di musica pop a metà del ventesimo secolo che la colonna sonora di repertorio acquista importanza come genere. Vale anche la pena ricordare che, nonostante la generale svalutazione della colonna di repertorio rispetto alla classica, l'utilizzo della musica nel cinema degli inizi era proprio di repertorio. La pratica prevedeva infatti l'uso di pezzi non originali ma pastiche o arrangiamenti adattati ai vari film. Nel frattempo l'utilizzo di pezzi originali comincia ad acquisire importanza con il cinema sonoro e di conseguenza alla colonna di repertorio viene associata un'aria di inferiorità. La colonna di repertorio, secondo Rodman⁶⁶, alla base del suo utilizzo ha ragioni economiche. Infatti mentre i film con un budget alto potevano permettersi un compositore, gli altri dovevano attingere al catalogo di pezzi preesistenti. Da qui si genera una sorta di disprezzo che la colonna sonora non originale ancora si porta avanti. Va detto però che essa viene rivalutata dagli anni Settanta. Il cinema postmoderno, e in particolare autori americani come Tarantino, Scorsese e Anderson, si occuperanno di dare dignità a questa pratica.

Se consideriamo l'utilizzo del pezzo preesistente nella filmografia postmoderna, una delle più importanti differenze con il pezzo originale è che non dev'essere affatto "non udibile". Molto spesso ci troviamo di fronte a pezzi musicali (canzoni) che richiedono una particolare attenzione da parte dello spettatore e non sono assolutamente subordinate al dialogo.

Colonna sonora di repertorio pop

Nella colonna sonora di musica non originale possiamo distinguere anche tra repertorio colto e repertorio extra colto o pop. Fondamentale per musica di repertorio è il fatto che debba essere riconosciuta dallo spettatore. Anche nel

⁶⁶ P. Powrie, R. Stilwell (a cura di), *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*, Hants, Ashgate, 2006, p. 121

repertorio colto nella maggior parte dei casi vengono usati pezzi conosciuti, che potrebbero essere definiti *light classic* poiché sono riconoscibili al pari di una canzone pop famosa. In questa tesi mi occuperò del repertorio extracolto intendendo tutta la musica pop con la sua vastità di generi e come essa interagisca all'interno del cinema narrativo italiano nel panorama contemporaneo. Prima però vanno analizzate le modalità con le quali la musica pop (canzone) entra nel cinema americano in particolare a partire dagli anni Settanta.

3. La musica pop nel cinema

Dagli anni Settanta ad oggi

La decisione di fare una carrellata storica del cinema internazionale dagli anni Settanta in poi deriva dal fatto che è a partire da questo periodo che si notano dei cambiamenti nella relazione tra cinema e musica. Si sarebbe tentati di definire questo periodo cinematografico come postmoderno ma, al giorno d'oggi, questa definizione si è radicata in un significato più restrittivo che fa riferimento ad una lista di titoli, in particolare americani. Inoltre l'utilizzo del termine "postmodernismo" ha molte applicazioni, è difficile da circoscrivere e appare per la prima volta come categoria storica nel 1939⁶⁷. Gli studiosi non concordano in una data specifica che vede la nascita del postmodernismo (Jencks⁶⁸ ad esempio lo fa cominciare dagli anni Sessanta). Per quanto riguarda l'ambito cinematografico Degli Esposti afferma che «viene utilizzato per indicare film tipo *Blade Runner* (1981)»⁶⁹ ma che lo si comincia ad usare correntemente solo più tardi.

Tra i cambiamenti che si notano proprio nel corso della seconda metà del ventesimo secolo c'è il fatto che i confini tra cultura alta e bassa non appaiono più così rigidi. Si instaura una forte relazione tra industria e cultura che si sviluppano in simbiosi aiutandosi l'una con l'altra. Questo ha effetti sulla produzione culturale che sembra creare, secondo la logica industriale, opere sempre più standardizzate. La relazione tra cultura e industria porta ad una produzione sempre più variegata che fa sì che si sviluppino una quantità di generi artistici, sia in campo musicale che cinematografico. La diversificazione del prodotto favorisce anche il nascere di subculture, culture alternative alla mainstream che si identificano in un determinato prodotto artistico. Gradualmente cambia la relazione tra immagine e referente, secondo Brown «l'immagine diviene superiore al suo referente»⁷⁰. Allo stesso momento si osserva un cambiamento anche nel rapporto tra spettatore e prodotto

⁶⁷ Il termine appare in *A study of history* di Toynbee che data gli sgoccioli del modernismo con la fine della prima guerra e lo sviluppo di una nuova categoria nel periodo tra le due guerre.

⁶⁸ Cristina Degli Esposti, (a cura di), *Postmodernism in the cinema*, New York, Berghahn books, 1998, p. 4

⁶⁹ *Ivi*

⁷⁰ R. S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading film music*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 236

culturale. Degli Esposti⁷¹ parla di una nuova modalità di “guardare” che deriva dalla consapevolezza che il testo odierno (nel nostro caso film) si esprime attraverso più livelli e perciò richiede allo spettatore una capacità maggiore di osservazione.

«[il film] è fatto di un accumulo di informazioni che, attraverso memoria e riferimenti, presenta una rilettura e una riscrittura di cose. In tal modo l’atto di comunicare tende a soprassedere quello del contenuto della comunicazione»⁷².

La citazione quindi agisce sulla memoria dello spettatore che deve però avere una certa esperienza perché si possa produrre un piacere derivato dal riconoscimento. Questo continuo gioco citazionale che stimola la mente dello spettatore attento è stato largamente criticato. Infatti molti, come Jameson⁷³, accusano questo continuo riutilizzo e rivisitazione del passato come il tentativo di colmare una mancanza storica nel nostro tempo. Degli Esposti invece ritiene che il prodotto (che può essere il film) si basa sulla ripetizione ma con una differenza «nel riciclare il passato attraverso la rilettura di ogni storia e ogni significato»⁷⁴.

A partire dagli anni Settanta, ma in particolare nei decenni successivi fino ad oggi, si è notato l’incremento di musica pop nel cinema. Le canzoni sempre più spesso vengono inserite all’interno del film e se inizialmente questo meccanismo diventa una sfruttata strategia commerciale qualcuno comincia ad utilizzare la canzone in maniera diversa. Sarà in particolare dagli anni Novanta che in alcuni film si osservano delle novità dovute al fatto che ci sono autori che cominciano ad indagare il potenziale della canzone come conduttrice della narrazione.

Anni Settanta

Dagli anni Settanta Hollywood vede sempre più concretamente nella colonna pop un investimento di mercato, ma come ricorda Howell, anche se si tratta di una decisione di business è pur sempre una decisione e ciò comporta che «inserita in rapporto con l’immagine acquisti tutta una serie di conseguenze estetiche e ideologiche»⁷⁵. Da questo periodo la canzone si afferma significativamente

⁷¹ C. Degli Esposti, *op. cit.*, p. 5

⁷² *Ivi*

⁷³ *Ibidem*, p. 12

⁷⁴ *Ibidem*, p. 7

⁷⁵ A. Howell, *op. cit.*, p. 2

all'interno della colonna grazie alle spinte del rock and roll e della British Invasion. Questi saranno gli anni nei quali appare anche un nuovo genere che si può definire documentario musicale o opera rock, esempi importanti sono *Woodstock, tre giorni di pane, amore e musica* (*Woodstock*, Michael Wadleigh, 1970), *L'ultimo valzer* (*The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978), *Stop Making Sense* (Jonathan Demme, 1984). Allo stesso tempo si nota la presenza di molte produzioni che utilizzano l'industria della musica pop come ambientazione, a questo proposito vanno citati *The Commitments* (Alan Parker, 1991), *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998).

In questo decennio si assiste ad una sovrapposizione tra forme culturali, in particolare quelle distribuite attraverso i mass media. Questo gioco di scambio tra film e musica pop è diventato sempre più parte del linguaggio standard tanto che gli autori sono più consapevoli che la musica pop serva all'espressione cinematografica. Ad esempio con il successo di album di colonne sonore si instaura un ciclo promozionale secondo l'equazione «a hit movie, a hit single»⁷⁶. Inoltre in questo periodo negli Stati Uniti viene adottato un nuovo sistema di distribuzione che porta alla fortunata formula del blockbuster. Schatz⁷⁷ afferma che grazie ai blockbusters ad Hollywood finisce la recessione. Uno dei maggiori esempi è *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) per il quale viene adottata la formula di distribuzione del *saturation release* che comporterà il successo mondiale del film. Oltre a ciò, *Lo squalo* è importante perché la colonna sonora segna una svolta nella non distinzione fra pezzi classici e rock. Da qui, come si sostiene nel saggio *Celluloid Symphonies*⁷⁸, si noterà maggior libertà nella costruzione della colonna di repertorio. Il concetto di saturazione nella fase di distribuzione coinvolge anche la colonna; ad esempio per *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) viene mandata in onda prima la colonna del film e il successo delle hits va ad influenzare quello del film. Un altro film particolarmente significativo in questo contesto è *American Graffiti* (George Lucas, 1973) poiché la colonna sonora sembra fatta su misura del pubblico di teenagers e dei suoi desideri. Subito dopo il film viene pubblicato l'album contenente tutte le canzoni che avrà un enorme successo. Ancora una volta si nota

⁷⁶ P. R. Wojcik, A. Knight, *op. cit.*, p. 411

⁷⁷ J. Hubbert, (a cura di), *op. cit.*, p. 379

⁷⁸ *Ibidem*, p. 389

un approccio funzionale alla musica che Hollywood comincia a praticare seguito a ruota da altre cinematografie.

Altra pratica che si afferma in questo decennio è quella di far coincidere il titolo della canzone con quello del film e ancora oggi è comune utilizzare il titolo di canzoni preesistenti per nominare il prodotto filmico. Verso fine decennio nasce MTV e il videoclip giocherà un ruolo importantissimo nella relazione tra cinema e musica pop.

Anni Ottanta

Gli anni Ottanta sono gli anni di Mtv che ha rivoluzionato la musica pop (assieme alle nuove tecnologie come i sintetizzatori) e ciò ha avuto implicazioni anche sul cinema. Da questo periodo le contaminazioni tra cinema e videoclip sono visibili; dai registi che hanno girato clip, a registi che dai video musicali che sono passati al grande schermo. Un altro esempio di mix può essere quando il videoclip viene tagliato direttamente dal film, come ad esempio *Break On Through* dei Doors che contiene registrazioni originali del gruppo e fotogrammi del film di Stone⁷⁹.

Con l'introduzione del canale nell'81 i metodi di produzione della musica cambiano e il videoclip diventa il formato più usato per lanciare un singolo⁸⁰. Altro fatto importante che caratterizza la musica popolare è, come ci ricorda Kaplan⁸¹, che i clip non vendono solo un album ma tutta una serie di prodotti legati allo stile di vita della star. Va puntualizzato che il videoclip vede la sua nascita nell'Inghilterra degli anni Sessanta; qui la radio non era utilizzata come negli Stati Uniti, la musica passava attraverso la televisione (in particolare in programmi come *Top Of The Pops* e *Ready!Steady!Go!*). I pionieri del videoclip possono essere considerati gli inglesi Beatles quasi vent'anni prima della nascita di Mtv. La funzione prima del video era quella di sostituire la performance live. Da qui le etichette discografiche lo percepiscono come un'alternativa economica al tour promozionale. Se i Beatles erano considerati parte della British Invasion, le band new pop degli anni Ottanta possono essere visti come la Second British Invasion ed erano proprio loro a

⁷⁹ *The Doors* (Oliver Stone, 1991)

⁸⁰ Il primo video trasmesso l'1/8/81 fu *Video Killed The Radio Star* dei The Buggles.

⁸¹ J. Banks, *Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music*, Boulder, Westview Press, 1996, p. 133

popolare i primi video mandati in onda su Mtv. Come dice Goodwin⁸² gli inglesi erano più adatti alla pratica del video perché appunto la utilizzavano da tempo, erano più “videogenici” anche in termini di stile. A questo proposito vale la pena citare *Bella in rosa* (*Pretty in Pink*, Howard Deutch, 1986) che presenta canzoni di band della Second British Invasion, come OMD e New Order, che sfondano le classifiche inglesi ma ancor più importante quelle americane. Il pubblico statunitense affascinato dai gruppi pop inglesi rende i singoli e il film dei successi. Sarà proprio in questo decennio che la «popular music diviene totalmente assimilata nel cinema mainstream»⁸³. Industria cinematografica e discografica cominciano a collaborare e prende avvio questa strategia che Donnelly⁸⁴ definisce della sinergia. Film come *Footloose* (Herbert Ross, 1984) e *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) sono costruiti su canzoni di artisti diversi ma facenti parte della stessa etichetta discografica. In questo modo il loro successo fa vendere non solo l’album ma anche il singolo.

Inoltre con Mtv riappare la questione tra pop e rock; Pittman, uno dei fondatori, individuava due caratteristiche nel pubblico giovanile di Mtv, televisione e rock and roll. Quest’ultimo viene scelto come elemento cruciale del programma ma ciò suscita nel breve termine delle controversie perché il videoclip è pop e totalmente contrapposto all’aura di autenticità che avvolge la poetica rock. Lewis⁸⁵ a questo proposito afferma che «Mtv ha sfocato le barriere erette tra rock e pop».

Tuttavia quello che ci interessa è l’impatto che Mtv ha avuto sul marketing del film, esso è commerciale ma ha avuto anche un risvolto strutturale/estetico. I motivi commerciali sono ovvi. Come prima cosa, Mtv ha rimpiazzato la radio nel vendere colonne sonore. «Con l’introduzione del videoclip fu chiaro che niente vendeva meglio i film del film. Con un minimo investimento finanziario un video musicale poteva portare una colonna sonora a una hit da record»⁸⁶. Come il trailer cinematografico, il video non supporta solo la singola canzone ma dà al pubblico

⁸² A. Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, New York, Routledge, 1993, p. 133

⁸³ K. J. Donnelly, *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*, London, Bloomsbury, 2015, p. 137

⁸⁴ *Ibidem*, p. 140

⁸⁵ L. A. Lewis, *op. cit.*, p. 38

⁸⁶ J. Hubbert, (a cura di), *op. cit.*, p. 389

un'idea sul genere e sullo stile visivo dell'intero film. A metà degli anni Ottanta si genera l'equazione "movie + sound + video = \$\$\$"⁸⁷. A livello di struttura, l'introduzione del formato del videoclip ha influenzato lo stile cinematografico. I registi cominciano ad adattare la struttura visiva dei loro film per accomodare i nuovi ritmi del videoclip. Il montaggio del clip influenza quello cinematografico. Secondo Bundy⁸⁸ quest'ultimo prende spunto dalle tecniche del cinema d'avanguardia e rappresenta una svolta nelle performances convenzionalmente statiche. Molto spesso all'interno dello sviluppo filmico troviamo, al posto di performance *live*, la musica che fa da frenetico accompagnamento come in un video musicale. Wyatt parla di «moduli»⁸⁹ intendendo queste interruzioni musicali nel corso del film, che non sono nuove nella storia del cinema (si pensi ai musical degli anni Trenta) ma la novità è che qui lo stile ritmico di Mtv interrompe quello cinematografico. Anche Romney parla di «Mtv moments»⁹⁰, parti che praticamente si configurano come video-dentro-il-film.

Anni Novanta

Nella cinematografia recente si notano parecchi esempi di pezzi pop che funzionano come leitmotiv. Dagli anni Novanta in particolare si osserva un utilizzo maggiore di canzoni preesistenti con denotazioni leitmotiviche. Il fenomeno si sviluppa all'interno del cinema hollywoodiano grazie ad autori come Scorsese e Tarantino per poi diffondersi in altre cinematografie.

In realtà il procedimento del leitmotiv nasce con Wagner che può essere considerato il primo teorico di questa forma. Esso può essere definito come un tema musicale che il compositore applica ad una figura, un evento o un pensiero del dramma e che, ripetuto più volte (anche se in maniera magari differenziata), serve a comunicare un concetto al suo pubblico. Un aspetto fondamentale del leitmotiv è proprio quello di trasmettere un messaggio al pubblico. La ripetizione contribuisce al chiarimento ma anche a dare unità all'opera generale. Gorbman afferma che uno

⁸⁷ P. R. Wojcik, A. Knight, *op. cit.*, p. 411

⁸⁸ J. Hubbert, (a cura di), *op. cit.*, p. 381

⁸⁹ J. Hubbert, (a cura di), *op. cit.*, p. 384

⁹⁰ A. Wotton, J. Romney (a cura di), *op. cit.*, p. 139

degli scopi della ripetizione di un tema musicale nel film è che «contribuisce a chiarire la sua drammaturgia e le sue strutture formali»⁹¹.

In ambito cinematografico il leitmotiv si può definire come una musica/melodia che viene ripetuta più volte nel corso dello svolgimento filmico e che ha implicazioni semantiche. Questo elemento che ritorna infatti assume un significato nella narrazione poiché è associato ad un personaggio o ad un evento. Il carattere associativo è fondamentale ed è uno dei componenti che Bribitzer-Stull⁹² identifica nel leitmotiv. Quest'ultimo, secondo l'autore, è costituito da una duplicità; da un lato è un tema (un elemento della struttura musicale), dall'altro è un'identità associativa (un elemento del significato musicale). A questo proposito Grey⁹³ suggerisce che l'utilizzo del leitmotiv non significhi solo etichettare figure o situazioni ma mette in gioco due componenti: memoria e ricontestualizzazione. Infatti la ripetizione di un elemento richiede uno sforzo in modo che poi questo, inserito in un altro contesto, permetta di essere collegato alle volte precedenti in cui è apparso.

«Nella colonna pop denotazioni leitmotiviche si spostano da artefatti musicali stessi a stili musicali e il discorso sociale sulla musica e oltre»⁹⁴.

Per spiegare con si intende con funzione leitmotivica che coinvolge altre dimensioni legate al pezzo musicale mi servo di due film che hanno fatto scuola ovvero *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) e *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). In entrambi non si può parlare di utilizzo del leitmotiv classico ma del suo uso in chiave postmoderna. In *Pulp Fiction* in particolare si nota che non c'è un pezzo che accompagna un personaggio. Come ci fa notare Rodman «è lo "stile" delle canzoni pop che significa come leitmotiv nel film»⁹⁵. Nel film ci sono una varietà di stili e artisti, si può dire che lo stile surf contraddistingua il personaggio di Vega. Non c'è una canzone ricorrente che identifica il personaggio ma il fatto che queste canzoni surf gli ruotino attorno fa sì che assumano il ruolo di leitmotiv. Anche in

⁹¹ P. Rothbart, *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013, p. xvii

⁹² M. Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. xix

⁹³ M. Bribitzer-Stull, *op. cit.*, p. 8

⁹⁴ P. Powrie, R. Stilwell, (a cura di), *op. cit.*, p. 135

⁹⁵ *Ibidem*, p. 126

Trainspotting si può osservare un uso particolare del leitmotiv. Un esempio è l'opposizione tra il protagonista e il resto dei personaggi che è sottolineata dall'uso di due generi distinti. Anche in questo caso non c'è una canzone che si identifica con un personaggio ma l'opposizione tra pezzi di cantanti come Lou Reed, Iggy Pop e Brian Eno che vanno a caratterizzare il protagonista mentre il resto delle canzoni (identificabili sotto il genere Britpop) vengono usati per il resto dei personaggi. La distinzione tra il trio Reed-Pop-Eno e il genere Britpop fa parte dell'etichettare comune nella pop music e Rodman dice che nel film la musica «opera come pratica sociale più che come stile musicale»⁹⁶. Quindi l'importanza sul discorso che sta attorno al pezzo (non tanto al pezzo di per sé) ci permette di osservare come la musica sia un elemento essenziale della narrazione, al pari di dialogo e immagini.

Una funzione leitmotivica più classica si configura quando una canzone viene riprodotta nei titoli di testa e/o coda e assume connotazioni di leitmotiv quando riappare all'interno della narrazione senza testo e con arrangiamenti diversi. Un esempio classico è in *Titanic* (James Cameron, 1997) con la canzone di Céline Dion *My Heart Will Go On*. La canzone fa da tema all'amore dei due protagonisti e, anche se viene riprodotta solo nei titoli di coda essa appare continuamente nel film con arrangiamenti/strumentazioni diversi per connotare la storia d'amore.

Pulp Fiction e *Trainspotting* ci dimostrano di come la musica pop possa funzionare da strategia estetica piuttosto che meramente commerciale. Questi film sembrano contraddire quel pensiero per cui la musica nel cinema viene visto come un elemento secondario e subordinato alle immagini. In questi casi è la musica pop che porta avanti la narrazione, «il formato temporale delle immagini è dettato dalla struttura musicale»⁹⁷. Questa affermazione può essere spiegata anche dall'utilizzo di *Little Green Bag* in *Le Iene* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) nel quale la canzone agisce sui titoli di testa e ha il compito di presentare il gruppo di protagonisti (ogni stacco di verso corrisponde ad un personaggio).

Anni Duemila

⁹⁶ P. Powrie, R. Stilwell, (a cura di), *op. cit.*, p. 135

⁹⁷ K. J. Donnelly, *op. cit.*, p. 148

« Uno degli aspetti che determina il fascino sempre più riconosciuto della musica da film è che può essere il risultato di una commistione di stili e generi [...] oggi viviamo in un momento in cui Bernard Hermann si può fondere con Trent Reznor e il risultato può essere convincente e originale... è un labirinto di tendenze»⁹⁸

Huberman⁹⁹ individua due elementi cruciali che hanno condizionato i cambiamenti avvenuti nel cinema con il nuovo millennio. Uno di questi è la svolta apportata dal digitale che, anche se cominciata negli anni Ottanta, si sviluppa effettivamente verso la fine degli anni Novanta. Il digitale divorzia dalla fotografia che in qualche modo finisce col diventare un elemento della grafica. Muschamp¹⁰⁰ porta l'esempio di *Matrix* (*The Matrix*, Larry e Andy Wachowski, 1999)¹⁰¹ nel quale si ha difficoltà a distinguere tra cosa è fotografia e cosa è creato al computer. Il film, e i sequel, possono essere visti come il simbolo della nuova sensibilità del millennio, vicina al mondo dei videogiochi e dei videoclip. Oltre alla digitalizzazione, che negli ultimi decenni sta giungendo ad una copertura quasi totale degli schermi, le nuove tecnologie hanno contribuito all'arricchimento dell'esperienza filmica, si pensi allo sviluppo dei sistemi Dolby o all'emergere di Imax e 3D. Tutte queste invenzioni contribuiscono ad aumentare il coinvolgimento dello spettatore in sala ed è proprio su questa qualità di esperienza visiva che il cinema deve puntare per differenziarsi da altre nuove modalità di fruizione offerte da altri dispositivi (oltre alla televisione, computer, smartphone). L'altro elemento non è di natura tecnica, si tratta della prima tragedia trasmessa a livello mondiale e in tempo reale, ovvero l'attacco alle torri gemelle nel 2001. Si può affermare che questo evento sia strettamente collegato all'ambito cinematografico, infatti produsse l'impressione di essere davanti al grande schermo. Altman¹⁰² a questo proposito affermò che le persone che architettarono questa tragedia avevano copiato direttamente dal cinema. In qualche modo si ha la sensazione che tutto ciò che avvenne sotto gli occhi di tutti fosse accaduto prima nei blockbusters americani. È interessante osservare a questo punto la risposta di Hollywood (e di conseguenza delle altre cinematografie) rispetto a

⁹⁸ J. Arena, *Guadagnare con le etichette musicali*, intervista ad Andrea Bellucci, ottobre 2016, <http://www.arenamusicale.it/guadagnare-con-etichette-musicali/>, (10/11/2016)

⁹⁹ J. Hoberman, *Film After Film: (Or, What Became of 21st Century Cinema?)*, Londra, Verso, 2012 p. vii

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 14

¹⁰¹ Nel 1999 quando esce il primo *Matrix* Gardinier pubblica un articolo *1999: the year that changed the movies*. La trilogia si compone anche di *Matrix reloaded* (Lana/Andy Wachowski, 2003) e *Matrix revolutions* (2003).

¹⁰² J. Hoberman, *op. cit.*, p. 28

questi eventi di inizio ventunesimo secolo. Per quanto riguarda i generi si osserva che essi «assorbono e rielaborano una nuova violenza, nuove realtà sociali e immagini tecnologiche»¹⁰³. A questo proposito è da segnalare la tendenza alla creazione di prodotti e successivi sequel capitanati da personaggi fantastici, mostri e eroi¹⁰⁴. Oltre alle saghe si diffonde una nuova tipologia di film chiamata *puzzle film*. Con questo termine si intendono una categoria di film sviluppatasi dagli anni Novanta che si articolano da una sceneggiatura non classica ma «complessa»¹⁰⁵. Nel decennio in questione la tecnologia digitale diviene il tema principale «trasformando non solo come vengono fatti i film ma anche come vengono rilasciati al pubblico»¹⁰⁶. Si sviluppano nuovi canali di distribuzione¹⁰⁷ e nuove possibilità di reperimento del prodotto filmico che dal 2000 si vede anche su Netflix, su youtube e on demand.

Per quanto riguarda la colonna sonora si osserva che essa sempre più si configura come diversificata. Come osserva Kalinak¹⁰⁸ la colonna di repertorio si fa globalizzata come la realtà che gli sta attorno. Nel nuovo millennio sempre più film utilizzeranno una varietà di pezzi di repertorio che spaziano tra stili e generi. La commistione è di estrema importanza in questi ultimi decenni. Va precisato che essa si riscontra anche nei periodi precedenti ma si fa più marcata ultimamente. Anche Teardo nel suo lavoro cerca di sviluppare la combinazione di stili poiché, secondo lui, in questo modo «si mettono in discussione i generi e si rivitalizzano»¹⁰⁹.

Per fare una panoramica dell'utilizzo della musica pop nel cinema del 2000 mi servo di una classifica dei migliori film del ventunesimo secolo stilata da 177

¹⁰³ T. Corrigan, (a cura di), *American Cinema of the 2000s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012, p. 11

¹⁰⁴ Si veda l'enorme successo dei sequel de *Il signore degli anelli, la compagnia dell'anello* (Peter Jackson, 2001), di *Harry Potter e la pietra filosofale* (Chris Columbus, 2001) e di *Pirati dei Caraibi, la maledizione della prima luna* (Gore Verbinski, 2003).

¹⁰⁵ W. Buckland, (a cura di), *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, Chichester, Blackwell Publishing, 2009, p. 1. Esempi di questi film, chiamati anche *mind-game*, sono *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).

¹⁰⁶ T. Corrigan, (a cura di), *op. cit.*, p. 9

¹⁰⁷ Anche dal punto di vista musicale dal 1999 Napster permette di scaricare musica senza bisogno di pagare tasse o di licenze di copyright.

¹⁰⁸ K. Kalinak, *Film music. A very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, (Torino, EDT, 2011), p. 109

¹⁰⁹ M. Ranaldi, *Il tempo dei suoni: poetica della musica da film*, intervista a Teho Teardo, gennaio 2012, <http://www.fucinemute.it/2012/01/il-tempo-dei-suoni-poetica-della-musica-da-film/>, (10/11/2016)

esperti provenienti da tutti i paesi¹¹⁰. Confrontando i film considerati più belli e quelli con le colonne sonore più premiate si nota che molti titoli combaciano e ciò ci permette di affermare che in molti casi la musica, che sia originale o di repertorio, contribuisce a rendere il film un capolavoro. A partire da questa lista si osserva che i film presenti presentano indistintamente tre tipologie di musica da film; creata da un compositore, fatta di canzoni di repertorio e frutto di collaborazioni con musicisti pop. A questo punto escludiamo dal campo d'indagine i film con colonna sonora originale come *Batman il cavaliere oscuro* (*Batman the dark knight*, Christopher Nolan, 2008) (musica di Zimmer), *Il signore degli anelli* (*The lord of the ring*, Peter Jackson, 2001-2002-2003) (Shore) o *Il favoloso mondo di Amelie* (*Amélie*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) (Tiersen) tenendo conto che l'elenco sarebbe estremamente lungo. Lasciamo da parte anche le fortunate collaborazioni con protagonisti della scena pop/rock come Eddie Vedder per *Nelle terre selvagge* (*Into the wild*, Sean Penn, 2007), Jonny Greenwood per *Il petroliere* (*There will be blood*, Paul Thomas Anderson, 2007) o Nick Cave per *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007). Ci concentriamo quindi su qualche pellicola che ci dimostra la centralità della commistione fra cantanti/generi/periodi all'interno di un'opera. Tra gli innumerevoli esempi vanno citati *Kill Bill vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003) per l'unione di generi, dal surf rock all'hip hop, e di cantanti come i Neu! e Nancy Sinatra, oltre a *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) nel quale vengono inserite canzoni di Bowie, Fatboy Slim, la famosa *Lady Marmelade* e pezzi cantati dai due protagonisti. Vale la pena di citare anche *I sognatori* (*The dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), nel quale pezzi dei Doors, Joplin, Hendrix si alternano a musica francese del panorama pop più moderno. Ne *L'amore tradotto* (*Lost in translation*, Sofia Coppola, 2003) appaiono ben sette gruppi indie uniti a pezzi creati da Shields dei My Bloody Valentine che ne cura l'insieme. La Coppola propone questa operazione anche in *Maria Antonietta* (*Marie Antoniette*, Sofia Coppola, 2006) nel quale convivono pezzi di gruppi new wave con altri di Vivaldi o Scarlatti. Mi servo di quest'ultima pellicola per evidenziare un altro fenomeno che si sta sviluppando di recente; l'ibridazione tra cinema e musica pop che si attua attraverso il formato del videoclip. Nel film della

¹¹⁰ *The 21st century's 100 greatest films*, Agosto 2016, <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>, (01/12/2016)

Coppola ci sono scene accompagnate da canzoni che non solo ricordano lo stile tipico del video musicale ma che potrebbero essere tagliate e mandate in onda direttamente su Mtv. All'alba del ventunesimo secolo gli scambi tra cinema e clip sono sempre più evidenti¹¹¹. Tra i vari punti di contatto quello più frequente è il citazionismo. Gli esempi di video musicale che cita il film sono moltissimi e tra i registi più omaggiati ci sono Hitchcock e Kubrick (vedi il video di Glazer per *The Universal* dei Blur). Tuttavia la relazione può anche essere inversa; si noti nel video di Joan Armatrading *Drop The Pilot* l'episodio dell'uomo che esce dallo schermo che viene poi ripreso da Allen ne *La rosa purpurea del Cairo* (anche se questo può essere stato involontario). O ancora quando il video per *The Hardest Button To Button* (Gondry per gli White Stripes) viene citato in un episodio della serie dei Simpson. Altro aspetto importante sono gli scambi che avvengono tra personalità del cinema e del videoclip. Da un lato ricordiamo Paul Thomas Anderson che, con la sua esperienza cinematografica, esplora il campo del video, apportando la tecnica ma anche venendone influenzato. Dall'altra parte invece assistiamo a personalità come Jonze, Gondry, Glazer e Cunningham che cominciano da esperienze con i video musicali fino a diventare «Autori»¹¹² riconosciuti. Questo riconoscimento si vede anche nella Top 100 della quale si è parlato nella quale sono inseriti film frutto di questi scambi come *Lei (Her)*, Spike Jonze, 2013), *Under the skin* (Jonathan Glazer, 2013) e *Se mi lasci ti cancello (Eternal sunshine of the spotless mind)*, Michel Gondry, 2004).

In Europa le tendenze riguardo l'utilizzo della musica pop non si discostano da quelle americane anche se la situazione cinematografica è diversa per molti versi. Innanzitutto la categoria di "cinema europeo" geograficamente indica l'Europa nata dopo la seconda guerra, quella occidentale, ed è utilizzata in ambito universitario, anche in America, e nella storia si nota una certa idea di cinema europeo come cinema d'arte in contrapposizione al modello hollywoodiano commerciale. Secondo Rivi¹¹³ l'inizio di un nuovo Europeismo si può notare con l'avvio del programma MEDIA e degli European Film Awards che mirano al riconoscimento di un

¹¹¹ Va ricordato che nel 2005 nasce il canale di Youtube che è andato a sostituire la funzione di lancio di nuovi cantanti/gruppi.

¹¹² D. Liggeri, *Musica per i nostri occhi: storie e segreti del videoclip*, Milano, Bompiani, 2013, p. 247

¹¹³ L. Rivi, *European cinema after 1989: cultural identity and transnational production*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 53

patrimonio europeo collettivo¹¹⁴. In questi ultimi decenni poi c'è stato un ritorno alle coproduzioni¹¹⁵, che cominciate nel 1946 (tra le prime Francia e Italia) riprendono dagli anni Novanta e si contraddistinguono per una dimensione culturale non solo economica¹¹⁶. All'alba del nuovo secolo il cinema europeo presenta dei risultati speranzosi; vanno ricordati la Palma d'oro a *La stanza del figlio*, i premi per *No man's land* e per *Il favoloso mondo di Amélie*. Comand e Menarini nel loro saggio individuano delle caratteristiche storiche che costituiscono l'immaginario di cinema europeo. L'idea di autorialità (il cui trionfo si ha con la *politique des auteurs*) accompagnata da un'istanza di realismo sono due nozioni sulle quali «si concentra buona parte della teoria sul cinema europeo»¹¹⁷. Queste due categorie nascono anche dall'immagine stereotipata o mitizzate che la cinematografia europea ha nei confronti di quella americana. Sembra che la strategia con la quale gli europei fronteggino «il timore della fascinazione del colosso americano [sia] attraverso la sua riduzione a luogo comune»¹¹⁸ con uno sguardo quindi a volte stereotipato. Altre problematiche sono l'individuazione di un periodo “classico” come quello hollywoodiano e per quanto riguarda il cinema di genere è bene precisare che «in Europa non esistono generi transnazionali»¹¹⁹ ma si riscontrano importantissimi generi a livelli nazionali. Inoltre l'analisi di Brunella¹²⁰ del cinema europeo contemporaneo ci mostra la crescita dei multiplex così come l'aumento degli schermi digitalizzati. Secondo un'indagine di quest'anno¹²¹ la digitalizzazione europea ha raggiunto ben quota 96% (anche se rimangono paesi, come la Serbia o la Lituania, che presentano percentuali sotto la media). Veenstra¹²² si concentra sul pubblico giovanile che rimane quello che

¹¹⁴ Nella lista di film individuati come portatori di un senso di comunità collettiva sono presenti ben tre titoli di Amelio (*Porte aperte*, *Il ladro di bambini*, *Lamerica*) e *La vita è bella* di Benigni.

¹¹⁵ Per essere tale la coproduzione prevede che ogni produttore apporti almeno il 30% della quota. L. Rivi nel suo saggio individua due coproduzioni che permettono di parlare di cinema europeo: *Land of freedom* (Gran Bretagna, Spagna, Germania, Italia) e *No man's land* (Bosnia, Slovenia, Belgio, Francia, Gran Bretagna).

¹¹⁶ L. Rivi, *op. cit.*, p. 4

¹¹⁷ M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2006, p. 24

¹¹⁸ M. Comand, R. Menarini, *op. cit.*, p. 14

¹¹⁹ M. Comand, R. Menarini, *op. cit.*, p. 82

¹²⁰ E. Brunella, *European Cinema Journal*, ed. per l'Italia n. 4, anno III, dicembre 2001

¹²¹ *European Cinema Journal*, Media Salles, Milano, n. 1, ed. 2016, (http://www.mediasalles.it/journal/ecj_2016_ing.pdf, 12/12/2016). In Italia la percentuale cresce da 76% nel 2014, 94% nel 2015 e 98% nel 2015.

¹²² A. Veenstra, *Youth film audiences: preferences and practices*, ottobre 2016, <http://www.cineuropa.org/dd.aspx?t=dossier&l=en&did=319036&tid=1967>, (02/01/2017)

frequenta maggiormente le sale. Il suo studio conferma la stabilità della preferenza della visione filmica nelle sale (più del 50% dei giovani) mentre il 30% circa si affida alla televisione e il restante ne fruisce su altri dispositivi. Questo bisogno di esperienza che emerge sempre più evidente viene analizzato anche da Casetti che sostiene che la transizione verso nuovi ambienti e dispositivi:

« presenta un doppio rischio: da un lato [...] scioglie l'esperienza filmica in una più generica esperienza mediale; dall'altro costringe questa esperienza verso binari obbligati – quei binari che s'impongono soprattutto nel caso di tecnologie fortemente predeterminate, vuoi a causa del funzionamento del dispositivo, vuoi a causa del modo in cui lo usano gli utenti»¹²³.

Questa tendenza a preferire la sala era stata confermata da Cooper¹²⁴ qualche anno prima. Egli individua tra le maggiori tendenze del settore il fatto che gli spettatori siano più inclini a pagare per godere della vera esperienza cinematografica in sala piuttosto che quella in televisione (a pagamento o no, noleggio, streaming, download...).

L'interattività che caratterizza il nuovo millennio viene giudicata negativamente da Ferrario¹²⁵ perché il fatto di esercitare il controllo sul film quando lo si guarda su un altro dispositivo (posso decidere quando farlo partire, quando stopparlo¹²⁶). Quelli che possono essere definiti dei "terzi schermi" rendono così il film un prodotto d'intrattenimento distratto al pari di una rivista o di un programma televisivo. Questa preoccupazione è manifestata anche da Jackson:

¹²³ F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015, p. 306

¹²⁴ R. Cooper, *Movie consumption revenue expected to rise continuously from 2010 to 2015*, marzo 2012, <https://technology.ihs.com/389498/movie-consumption-revenue-expected-to-rise-continuously-from-2010-to-2015>, (02/01/2017)

¹²⁵ D. Ferrario, *Cinema e interattività, l'editoriale di Davide Ferrario*, giugno 2015, <http://www.artribune.com/2015/06/cinema-e-interattivita-davide-ferrario/>, (12/12/2016)

¹²⁶ È stato notato che anche le serie tv vengono fruite in modo diverso. Lo spettatore preferisce avere tutta la stagione a disposizione (sia tramite servizi a pagamento come Netflix che in streaming) per poi gestirsi i vari episodi a seconda dei suoi tempi.

«Il pubblico ha un'offerta massiccia su tablet e telefonini. Per l'industria cinematografica è importante che la gente vada nelle sale. L'esperienza dev'essere più eccitante e unica possibile»¹²⁷.

Data la molteplicità dei modi in cui il cinema, o meglio il film, è fruibile è utile la nozione di “rilocalizzazione” introdotta da Casetti¹²⁸ che evidenzia il processo di migrazione che il film sta subendo in questi ultimi decenni. Spesso lo spettatore si muove da un dispositivo all'altro per guardare un film e questa condizione di movimento si oppone alla dimensione statica delle poltrone in sala. Inoltre questa immersione è facilitata dal potere del buio; «nella rilocalizzazione del cinema verso nuovi ambienti colpisce la crescente assenza di buio»¹²⁹. In questo contesto di nuove rilocalizzazione sorge la questione di quali esperienze si possono chiamare cinema e quali no, di quali elementi ci permettono di individuare una situazione come cinematografica. A questo proposito però è bene distinguere il filmico dal cinematografico; come diceva Barthes¹³⁰, cinema fa pensare più a sala che a film. Il fatto di guardare un film in un altro dispositivo prevede un diverso grado di concentrazione che non ha niente a che vedere con il cinema-sala. Quello che immediatamente ci collega la nozione di cinema a sala deriva dall'esperienza che abbiamo avuto di cinema nei decenni precedenti. Casetti afferma che con la rilocalizzazione l'esperienza visiva rimane quindi si può parlare di cinema e fa notare che allo spettatore viene offerto un prodotto lasciando poi a lui «il compito di completare idealmente l'ambiente in cui vederlo»¹³¹.

L'interattività di cui si parla coinvolge anche il mondo musicale, dei video e dei videogiochi. Tanto che quest'ultimi sono considerati ormai parte della produzione cinematografica. L'utilizzo di effetti speciali e soluzioni digitali infatti accomuna queste due industrie.

¹²⁷ A. Finos, *Hobbit ultimo atto, "Così la tecnologia diventa epica"*, Intervista a Peter Jackson, dicembre 2014, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/hobbit-ultimo-atto-così-la-tecnologia-diventa-epica/460137/>, (10/12/2016)

¹²⁸ F. Casetti, *op. cit.*, p. 49

¹²⁹ F. Casetti, *op. cit.*, p. 314

¹³⁰ *Ibidem*, p. 93

¹³¹ *Ibidem*, p. 88

4. La canzone

La canzone moderna, ovvero la forma di musica popolare più usata, viene definita dai dizionari come un componimento in versi destinato ad essere musicato e cantato. Altre definizioni vi aggiungono il fatto che questa composizione è orecchiabile il che è possibile grazie ad una struttura a strofe. Una caratteristica fondamentale della canzone è quella di avere un andamento melodico e una struttura semplici per essere riconoscibile senza il bisogno di tanti ascolti. Questa fruibilità è legata alle regole del mercato discografico del momento.

La canzone si distingue dalla musica strumentale per la presenza di un testo e quindi di una voce che lo canta. Come ricorda Chion¹³², il fatto che le prime registrazioni musicali privilegiassero la forma cantata piuttosto che quella strumentale, denota l'importanza della vocalità. Quest'ultima infatti fornisce elementi più riconoscibili, rispetto alla musica strumentale, a chi ascolta. Stefani¹³³ parla di una dimensione di piacere che entra in gioco con la voce cantata. Secondo l'autore, il principio di piacere provocato dal cantato corrisponde al principio di realtà evocato dal parlato. Si tratta di un piacere a due livelli; da un lato per chi la produce, in quanto per cantare bisogna entrare in una disposizione di rilassamento e calma, dall'altro per chi la fruisce, poiché il cervello ha meno difficoltà a decodificare la voce che canta piuttosto che quella che parla.

Knight e Wojcik nel loro saggio individuano quelle che sono le caratteristiche principali della forma canzone. Il primo elemento da considerare è il testo che è parte integrante della canzone e di ciò che vuole comunicare. I due studiosi parlano di «dipendenza linguistica» per evidenziare il fatto che testo (e il titolo) occupano un posto così dominante in quella che è la valutazione o l'apprezzamento dal punto di vista contenutistico che «raramente una canzone ha significato separata dal suo contenuto linguistico»¹³⁴. Una delle più importanti caratteristiche della canzone è la semplicità della sua struttura che ne determina la sua cantabilità. Il testo è relativamente accessibile nel senso che è pronunciabile senza difficoltà. Ciò determina un'altra caratteristica fondamentale, ovvero la sua memorizzazione. La

¹³² M. Chion, *Musica, media e tecnologie*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 31

¹³³ R. Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*, Abingdon, Routledge, 2012, p. 3

¹³⁴ P. R. Wojcik, A. Knight, *op. cit.*, p. 24

canzone è facile da ricordare perché formata da schemi ripetitivi. A questo proposito nel saggio *Soundtrack Available* si afferma che «basate su una ripetizione melodica regolare [le canzoni] costituiscono e soddisfano le aspettative del pubblico di ritorno ad un materiale melodico familiare»¹³⁵. Familiare e quindi prevedibile. La prevedibilità è un'ulteriore caratteristica basata sul fatto che i brani utilizzano armoniche (IV-V-I) e le chiusure sono facilmente indovinabili (ad esempio si usano parole ritmate per finire la frase).

4.1 Panoramica storica della canzone

Per parlare di canzone delle origini si torna al Cinquecento quando il termine viene utilizzato in contrapposizione a quello di "mottetto" per evidenziare, come scrive Viscardi¹³⁶, il carattere profano di questa composizione. Nello specifico, attorno agli anni Trenta del Cinquecento, l'espressione canzone indica ciò che non rientra nella musica colta dei madrigali. La produzione di canzoni, nel senso più vicino al significato moderno del termine, comincia nella Francia del Settecento quando, grazie ad un fervente clima politico, nasce un vero e proprio genere chiamato caffè concerto. Una tipologia di canzone che, secondo Viscardi fa da tramite tra la concezione tardo romantica di canzone e quella moderna, è quella napoletana che proviene da una ricca tradizione melodica locale. Si arriva poi al novecento quando la nascita delle trasmissioni radiofoniche favorisce un nuovo tipo di fruizione immediata della canzone che nel frattempo si è diffusa e diversificata.

Il concetto di riproduzione è fondamentale; se la storia della canzone è antica, sarà solo nel Ventesimo secolo che la tecnologia ci permette di riprodurla. La radio dagli anni penetra nelle case rendendo la musica disponibile e, allo stesso tempo, ne facilita quell'ascolto distratto che contraddistingue la musica non colta. Da un lato la radio ha il potere di raggiungere un pubblico mai visto prima incoraggiando una stratificazione sempre maggiore di stili musicali. Dall'altro, come osserva Chion, esso si configura come «il mezzo di comunicazione di massa più individuale»¹³⁷ poiché questa sua molteplicità di trasmissioni fa sì che ognuno possa trovare la sua senza necessariamente dover ascoltare in modo attivo e favorendo così la

¹³⁵ P. R. Wojcik, A. Knight, *op. cit.*, p. 24

¹³⁶ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 19

¹³⁷ M. Chion, *op. cit.*, p. 35

specializzazione piuttosto che il mescolamento degli stili. Questo carattere riproducibile della musica viene analizzato da Benjamin a inizio del ventesimo secolo. Lo studioso parla di un'aura che contraddistingue l'opera d'arte per il suo carattere unico e sostiene che, con i nuovi processi di modernizzazione, essa stia venendo meno. Con le nuove tecnologie, la distinzione tra originale e copia non ha più senso; si pensi ad un cd per il quale non c'è differenza tra l'originale e la riproduzione. Viscardi afferma che tramite la riproduzione otteniamo effettivamente più originali e identifica il processo come creativo «il cui risultato è un insieme di originali identici»¹³⁸.

Nella storia della canzone va segnalata l'importanza del brano *Just Walking In The Rain* di Johnny Ray del 1956. Il pezzo rimase in classifica in Inghilterra per qualche settimana e la sua struttura è l'archetipo della forma della canzone di consumo. In questo periodo la struttura si compone di un nucleo fatto di due cellule (ognuna di tre battute) che si alternano secondo uno dei due schemi; AABA / ABAB. Solitamente ci troviamo di fronte a due strofe, uno speciale (elemento melodico diverso da strofa e ritornello), altre due strofe e finale. Sarà proprio nel quartiere newyorkese di Tin Pan Alley che si sviluppa la canzone pop nel sua concezione moderna. Qui la canzone ritmata si configura come un vero e proprio genere. In realtà la nascita della musica popolare in America va datata a metà dell'Ottocento quando, nelle zone rurali, si sviluppa la musica folk ma è a New York che l'editoria musicale si sviluppa. Negli anni Venti inoltre si osserva un successo dei film musicali e subito dopo la radio comincia a mandare in onda le canzoni di questi film. Le case discografiche «si affrettano ad incidere le canzoni presenti nelle colonne sonore frutto di una tecnologia e di un'industria (quella cinematografica) concorrente che finisce però col farsi alleata»¹³⁹. Così radio e disco in qualche modo condividono le stesse finalità promozionali. Successivamente, così come in Italia, la musica leggera conosce ampia diffusione con l'arrivo della televisione che propone tutta una serie di varietà musicali fino ad arrivare, nel caso americano, ai più recenti come l'*Ed Sullivan Show*.

¹³⁸ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 52

¹³⁹ *Ibidem*, p. 59

Importanza del sentimento

«Musicalmente il pop è definito dalla sua generale accessibilità, dal suo orientamento commerciale, da un accento su riff e ritornello memorizzabili e da testi incentrati sull'amore romantico che fa da tema»¹⁴⁰

Per l'analisi della relazione tra canzone e cinema ritengo importante fare una parentesi sul rapporto di identificazione che si instaura tra il giovane e la canzone. Si osserva infatti che un prodotto filmico rivolto ad un target giovanile molto spesso fa uso di canzoni pop. La ragione potrebbe essere l'identificazione provocata dal sentimento.

Fin dalla nascita della canzone il testo che trattava il sentimento amoroso ha svolto un ruolo decisivo nel dominio delle classifiche. Nel saggio *Advanced Studies In Media* si afferma che la canzone d'amore può essere vista anche «come un sottogenere della musica pop»¹⁴¹ tanto è forte la sua presenza all'interno del panorama pop (basti pensare a quante canzoni hanno come titolo un nome di donna). Va precisato che con canzone d'amore si intendono tutti quei brani il cui testo il sentimento dall'amore in tutte le sue sfaccettature, dal piacere al dolore. Scheff¹⁴² nella sua indagine si chiede cos'è che rende popolare una canzone pop e arriva alla conclusione che è il mix di «*emotions and relationships*» del quale è intriso il testo. Qui entra in gioco l'identificazione di un determinato pubblico per un sentimento che sta vivendo direttamente, sia esso piacevole o doloroso. Se possiamo facilmente sostenere che il tema amoroso domina il panorama pop, un'analisi attenta dei testi ci permette di individuare il pubblico al quale la canzone si rivolge. Questo target è molto spesso giovanile. L'ascolto della musica pop ha fatto e continua a far parte dell'esperienza adolescenziale di ognuno e ciò è in parte collegato alla tematica dell'amore. Infatti durante il periodo giovanile si scoprono i primi sentimenti e l'identificazione tra l'amore descritto nella canzone e quello della realtà è immediato. Molto spesso la canzone viene percepita da chi la ascolta come l'espressione del sentimento del cantante/cantautore. Blake analizza proprio la relazione che intercorre tra la musica e il soggetto che la ascolta e sostiene che le

¹⁴⁰ R. Shuker, *op. cit.*, p. 201

¹⁴¹ J. Nicholas, J. Price, *Advanced studies in media*, Cheltenham, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1998, p. 157

¹⁴² T. J. Scheff, *What's love got to do with it? Emotions and relationships in popular songs*, Abingdon, Routledge, 2015, p. intro

persone si identificano con determinati discorsi musicali perché «possiedono una stretta relazione omologica con i valori e gli stili di vita del gruppo sociale al quale appartengono»¹⁴³.

4.2 Utilizzo della canzone nel cinema

Tra gli studiosi che hanno approfondito il rapporto tra canzone e cinema mi servo dell'italiano Comuzio che ha fornito una classificazione esaustiva dei vari utilizzi del pezzo di repertorio nel cinema. Comuzio nel 1987 individua cinque tipologie di utilizzo della canzone nel film¹⁴⁴ e le prime tre sembrano emblematiche nello studio nel caso italiano contemporaneo. La prima categoria è quella che fa da criterio per la selezione di film in questa tesi, ovvero il titolo del film che corrisponde al titolo della canzone. Altro caso avviene quando un brano, che spesso è legato al contenuto del film, va a sostenere i titoli di testa e/o di coda. Inoltre la canzone può fare da leitmotiv, ovvero essa funziona da tema che ritorna per aiutare lo spettatore nella comprensione. Comuzio individua altre due categorie; la canzone-azione, che si occupa di far avanzare un'azione, e la canzone-esposizione, che definisce un personaggio (ad esempio può coincidere con la sua apparizione).

Inizialmente i principi che motivano l'utilizzo della musica di repertorio sono principalmente commerciali, poi con la diffusione di questa pratica entreranno in gioco implicazioni estetiche. Nella storia della canzone nel cinema vanno segnalate, a mio parere, due pezzi fondamentali. La prima è *Do Not Forsake Me Oh My Darling* utilizzata in *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). All'epoca pochi film presentavano canzoni e, quando lo facevano, le inserivano diegeticamente. *Mezzogiorno di fuoco* fa da spartiacque in questo senso; il brano utilizzato nei titoli di testa è una delle canzoni tematiche più conosciute nella storia del cinema. Ha vinto l'Academy Award per la migliore canzone e ha avuto un impatto enorme sui film successivi. Bernstein diceva che con *Do Not Forsake Me Oh My Darling* ha contribuito al decesso della colonna sonora classica. Questo è dovuto alla sua capacità di guidare le aspettative dello spettatore soprattutto grazie al testo. Infatti, anche se a prima vista può apparire dal significato semplice, essa si configura

¹⁴³ A. Blake, (a cura di), *op. cit.*, p. 38

¹⁴⁴ Comuzio non fa riferimento ad una specifica cinematografia, il suo discorso è generale e le tipologie possono essere applicate al cinema hollywoodiano così come a quello italiano.

come un riassunto della trama del film e introduce lo spettatore nell'atmosfera western e nel messaggio del suo protagonista. Kane infatti è il protagonista del testo della canzone che però è cantata da Tex Ritter e ciò è ben evidenziato nei titoli di coda. Oltre a questa implicazione narrativa, la decisione di usare questa canzone ha una motivazione anche commerciale. Come ci fa notare Allison¹⁴⁵ con il film comincia una strategia di cross-promozione che avrà nel giro di poco tempo una lunga lista di imitatori¹⁴⁶.

L'altro brano che vale la pena di citare per il suo ruolo nella storia del cinema è *Singin' In The Rain*. Essa è stata usata e citata innumerevoli volte nel grande schermo ma vanno ricordati almeno due episodi importanti che hanno sancito la sua fortuna. La canzone appare per la prima volta nel 1929 ma sarà con il musical omonimo del 1952¹⁴⁷ che conoscerà la fama. Qui infatti viene inserita nei titoli di testa ma soprattutto viene cantata da Gene Kelly nella scena sotto la pioggia che rimane nella memoria collettiva. Tuttavia lo spettatore contemporaneo, pensando al brano, avrà nella mente anche un'altra immagine cinematografica che appare circa vent'anni dopo in *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971). Qui l'attore McDowell la interpreta con chiaro riferimento al musical ma in una scena di stupro. Le due immagini che lo spettatore ha della stessa canzone sono totalmente opposte e testimoniano che un pezzo pre-esistente all'interno del film, se ben contestualizzato, può funzionare perfettamente.

Tra le critiche alle quali la canzone di repertorio è sottoposta, c'è quella di essere «troppo uniforme per essere usata»¹⁴⁸ nella descrizione di una situazione filmica. Questa critica è stata mossa da Adorno che parla di tutte quelle variazioni di tempo, volume e tessitura che prevede la musica da film e che non fanno naturalmente parte della musica pop. Ovviamente quando essa viene aggiunta nel film si configura come un elemento con le sue caratteristiche fisse e le variazioni tipiche della musica colta non vi possono essere inserite.

¹⁴⁵ D. Allison, "Do Not Forsake Me: The Ballad of High Noon" and the Rise of the Movie Theme, ottobre 2003, http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/, (10/09/2016)

¹⁴⁶ Dopo un cinquennio la percentuale di film che usano canzoni tematiche nei titoli di testa passa da 13 a 22. Inizialmente questa tendenza si sviluppa soprattutto entro il genere western.

¹⁴⁷ *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, 1952)

¹⁴⁸ I. Inglis, (a cura di), *op. cit.*, p. 9

Una degli appunti negativi che vengono fatti alla canzone nel momento in cui viene inserita nel prodotto filmico è quella di avere un potenziale potere di distrazione. Ciò è determinato dalla presenza del testo. Molto spesso la canzone non funziona quando è decontestualizzante e lo spettatore segue le parole del brano che lo distraggono dalla vicenda. La distrazione può avvenire perché lo spettatore inconsciamente cerca una ragione per giustificare l'inserimento del pezzo in un contesto differente. Inglis¹⁴⁹ sostiene che la distrazione è pericolosa quando colpisce il fulcro dell'azione drammatica disorientando così lo spettatore. L'effetto distraente può essere evitato introducendo strategie come ad esempio utilizzare la canzone per fare da ponte tra due scene oppure subordinarla al dialogo, utilizzandola cioè come un brano composto appositamente (colonna classica).

C'è il rischio quindi che, narrativamente, un pezzo non sia piazzato bene. Giachino, analizzando questo pericolo, afferma che ne possono derivare pesanti effetti didascalici. Può succedere che un regista, essendo troppo legato ad un pezzo, non si rende conto «del [suo] forte potere referenziale»¹⁵⁰. Il rischio è quindi che le immagini si trovino in situazioni spazio-temporali collegate al brano musicale piuttosto che a ciò che sta succedendo in scena. Quello che la Cano chiama «rischio di banalizzazione»¹⁵¹ nel quale può incappare un pezzo preesistente deriva dal fatto di prenderlo e spostarlo d'uso e di funzione. Essendo un elemento già formato spesso è criticato proprio per la difficoltà di adattarlo alla scena/sequenza.

Dal punto di vista materiale il suo inserimento all'interno del film è diverso da quello di un pezzo originale. Inglis¹⁵² spiega che quando un regista/produttore decide di usare una canzone di repertorio questo avviene nelle fasi iniziali del processo produttivo di creazione del film. La pratica comune prevede che si decida che brano utilizzare prima di girare il materiale visivo e che si monti l'immagine direttamente sulla canzone. In questo modo viene conferita un'unità che altrimenti sarebbe difficile da acquisire una volta montate le scene. La canzone, essendo un elemento già delineato, fa sì che l'immagine gli si conformi ed è per questo che molti autori preferiscono servirsi della musica originale. Quando si decide per la creazione

¹⁴⁹ I. Inglis, (a cura di), *op. cit.*, p. 14

¹⁵⁰ L. Giachino, *op. cit.*, p. 71

¹⁵¹ C. Cano, *op. cit.*, p. 193

¹⁵² I. Inglis, (a cura di), *op. cit.*, p. 9

di pezzi originali questi entrano nel processo più tardi e vengono creati su misura e a servizio dell'immagine. In questo caso, a volte, nascono dei problemi con i compositori che vengono ingaggiati piuttosto tardi nell'avanzamento del film; essi lamentano la mancanza di margini creativi dato che sono bloccati dalle esigenze di produzione.

Usi narrativi. Non solo commento diegetico ma udibilità

Dopo aver delineato le maggiori critiche fatte all'utilizzo della canzone all'interno del film, è bene vedere quali sono i vantaggi che una canzone può apportare alla narrazione. Si possono distinguere due usi narrativi della canzone pop piazzata dentro il film; come commento e come immagine.

Da un lato, come la colonna sonora classica, la canzone fa da commento. Spesso viene inserita diegeticamente (proveniente da fonti interne come la radio) e funge da elemento di connotazione spazio-temporale. A questo proposito si può dire che il cinema narrativo presenta la musica pop in situazioni di esperienza quotidiana. La canzone serve quindi ad accentuare l'illusione di realtà (con funzione simile ai rumori) e molto spesso le canzoni rimandano ad un certo periodo storico o ad un genere musicale.

Dall'altro lato, il brano può essere scollegato da ciò che avviene in scena ma avere altre implicazioni narrative. In questo caso la canzone (con il suo testo) porta con sé un bagaglio di collegamenti che rimandano al cantante/gruppo e al loro stile di vita. Si potrebbe supporre a questo punto che la canzone posseda un'"immagine". Quando questa immagine viene apposta sopra la vera e propria immagine cinematografica nella mente dello spettatore attento si creano delle associazioni visive. La musica quindi, e in questo caso la canzone, «piuttosto che supportare e/o colorare l'immagine visiva e le situazioni narrative sta come un'immagine a suo diritto, aiutando il pubblico a leggere le altre immagini come tali»¹⁵³.

Se questo processo da un lato corrisponde ad un azzardo dettato da una scelta autoriale o commerciale, dall'altro può comportare risultati interessanti. È il caso di *Stuck In The Middle With You* utilizzata in *Le Iene* (*Reservoir Dogs*, Quentin

¹⁵³ R. S. Brown, *op cit.*, p. 239

Tarantino, 1992); qui l'assunzione del rischio da parte del regista si è rivelata assolutamente positiva. In particolare Powrie va ad analizzare il ruolo della canzone che, inserita nel film, fa da mediazione con quanto avviene in scena. Il ritmo e le sonorità anni Settanta sono in contrasto con la violenza che si sviluppa nelle immagini. La canzone è diegetica, proviene da una trasmissione radiofonica e continua per tutta la famosa scena del taglio dell'orecchio. La violenza però secondo Powrie¹⁵⁴ viene fatta alle aspettative dello spettatore piuttosto che in scena dato che non vediamo effettivamente l'orecchio che viene tagliato. Le aspettative di chi guarda vengono tradite perché ascoltando le parole e la melodia nessuno si aspetterebbe che la tortura avvenga veramente. Powrie sostiene anche che l'incongruenza tra la canzone e ciò che avviene nel film è solo apparente; infatti la canzone, per il senso di sicurezza che trasmette, «fa da antidoto a ciò che sta succedendo nella scena»¹⁵⁵.

Questo perfetta integrazione tra canzone e film ci introduce agli aspetti positivi dell'inserimento di un elemento preesistente nella scena/sequenza. La caratteristica principale che contraddistingue la canzone dal pezzo originale è che è un elemento prefabbricato. Questo carattere è concepito come un limite in quanto le possibilità di manipolarlo sono poche, tuttavia potrebbe essere visto come un vantaggio proprio perché è un pezzo conosciuto. Garwood a questo proposito parla di "*knownness*" che caratterizza la canzone e che «può diventare fondamentale per la narrazione»¹⁵⁶. L'autore parla di natura importata della canzone di repertorio che provoca un distacco con ciò che avviene in scena. Questo distacco però può avere effetti positivi proprio per il bagaglio di associazioni che porta con sé e che hanno un significato all'interno dello sviluppo narrativo. Una delle più grandi differenze tra il pezzo originale e quello di repertorio è che quest'ultimo è udibile e perciò si impone sulla narrazione invece che fare da sottofondo. Così facendo va a violare uno dei principi fondamentali della colonna sonora esposti dalla Gorbman. Il fatto che sia udibile fa sì che la canzone «supporti le funzioni narrative di solito attribuite alla

¹⁵⁴ S. Lannin, M. Caley, (a cura di), *op. cit.*, p. 102

¹⁵⁵ *Ivi*

¹⁵⁶ I. Garwood, *Popular music and characterisation in narrative film*, PhD thesis, unpublished, University of Warwick, 1999, p. 15

colonna sonora composta»¹⁵⁷. L'azione narrativa è quindi fatta rispondere agli elementi della musica.

Tra gli esempi più conosciuti della violazione del principio di non udibilità c'è la sequenza del film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) dove appare la canzone *Perfect Day* di Lou Reed (1972). In questo caso l'attenzione dello spettatore ricade sulla canzone e di conseguenza sull'immaginario che si ha del suo interprete. Prima della sequenza in questione, il protagonista in una conversazione difende Lou Reed poi ritroviamo la sua canzone extradiegetica che accompagna il viaggio nella droga del protagonista (da quando si droga, alla corsa in ospedale, al salvataggio fino al ritorno in auto con i genitori). Mera afferma che il pubblico è portato a «costruire un collegamento tra i due uomini [protagonista e cantante]»¹⁵⁸. Infatti che il cantante sia associato ad uno stile di vita *sex-drugs-rock'n'roll* non è nascosto, l'uso delle droghe era parte della prima fase della sua carriera. La canzone in questo caso può fungere da indicazione del futuro del protagonista che, come il cantante, riuscirà ad uscirne.

Possiamo concludere dicendo che il fatto che la canzone e il suo testo si impongano (siano udibili) richiede allo spettatore una sorta di ascolto attivo. Quest'ultimo deriva dal fatto che chi guarda riconosce cosa ascolta e, se l'operazione ha successo, riesce a ricostruire le associazioni tra canzone/immagine filmica voluta dall'autore.

Il riconoscimento

A differenza di quella originale la canzone di repertorio richiede una capacità di riconoscimento da parte del pubblico. Noi “possediamo” la canzone perché è parte della nostra identità (che è anche quella del regista). È parte di noi proprio perché ne abbiamo fatto, e continuiamo a farne, esperienza. Sulla base di questa affermazione Kassabian¹⁵⁹ parla “*affiliating identities*” per descrivere quelle associazioni che si creano quando la musica pop che conosciamo entra nell'immagine cinematografica. Il concetto di “*affiliating*” vuole significare che la

¹⁵⁷ I. Garwood, *op. cit.*, p. 53

¹⁵⁸ S. Lannin, M. Caley, (a cura di), *op. cit.*, p. 87

¹⁵⁹ P. Powrie, R. Stilwell, (a cura di), *op. cit.*, p. 121

musica che recepiamo è legata a qualcosa di esterno alla narrazione non essendo stata creata in funzione di quest'ultima. Al contrario egli definisce la colonna sonora originale come "*assimilating identities*" poiché lo spettatore si trova di fronte ad un elemento nuovo (e lo accetta inconsciamente). Il concetto di riconoscimento è fondamentale nella relazione tra pezzo preesistente e cinema poiché implica una conoscenza precedente da parte dello spettatore. Si crea una situazione per cui l'autore investe lo spettatore della responsabilità di riconoscere un pezzo; egli «richiede allo spettatore modalità di ricezione che implicano processi di riconoscimento»¹⁶⁰. Ciò indica anche un rapporto di fiducia da parte dell'autore che inserisce un pezzo con la speranza di trovarsi di fronte uno spettatore culturalmente preparato a cogliere citazioni. Cano porta l'esempio di Allen che si configura come uno degli autori che sfruttano al massimo le potenzialità metalinguistiche del linguaggio musicale. La sua preferenza per l'utilizzo di musiche preesistenti è tale che egli «sembra trovare nella musica le impalcature costruttive»¹⁶¹.

C'è però una problematica da tenere in considerazione; l'inserimento dei pezzi non è sempre una scelta dell'autore. Molto spesso lo spettatore è portato a cogliere l'utilizzo di una determinata canzone in una determinata scena/sequenza come il frutto della volontà registica. Non è sempre così poiché entrano in gioco numerosi fattori e molte scelte che riguardano la colonna di repertorio vengono fatte dalla produzione. Come afferma Kalinak «la responsabilità passa dal compositore al regista o al direttore musicale o a entrambi»¹⁶². La scelta in genere avviene prima e se il regista non sceglie direttamente la musica vuole essere informato di ciò che dovrà essere usato. Inoltre va segnalato il problema dei tempi d'attesa, infatti succede che i processi per l'acquisizione di permessi e diritti d'autore siano complessi e lunghi.

¹⁶⁰ C. Cano, *op. cit.*, p. 194

¹⁶¹ *Ivi*

¹⁶² K. Kalinak, *op. cit.*, p. 107

5. Panoramica storica del cinema italiano

La tendenza a vedere il cinema italiano come costituito da ondate di crisi e rinascite che puntualmente si alternano, può essere capovolta dalla teoria di Eugeni che propone un carattere di continuità che si snoda nella storia del cinema stesso. Questa continuità coinvolge sia i modi di produzione che di consumo ma anche lo stile narrativo e può essere individuata a partire dal secondo dopoguerra. Eugeni individua quattro “poli di attrazione” che ci aiutano a capire la configurazione del nostro cinema odierno; egli parla di un cinema del bracconaggio che ha contraddistinto e ancora contraddistingue il cinema italiano. Si tratta di un cinema fatto di contaminazioni non solo tra i quattro modelli storici proposti ma anche tra le altre arti e produzioni popolari. Quello che si ritiene di fondamentale importanza è appunto che «l’inserimento di tali materiali [...] all’interno del cinema italiano implica una loro trasfigurazione, un rifacimento, la messa in atto di parodie più o meno serie»¹⁶³.

Il primo modello è quello del cinema della realtà che rimanda istintivamente a Rossellini, il secondo è il cinema della favola che possiamo definire modello Fellini, c’è poi il cinema della bellezza nel quale Eugeni identifica due modalità (Visconti, bellezza come riempimento e Antonioni, bellezza come svuotamento)¹⁶⁴ e infine il cinema del popolo che ha come modello di riferimento Blasetti. La contaminazione tra i quattro modelli/poli di attrazione ha due movimenti; da un lato si registra il «recupero e camuffamento dei modelli stranieri»¹⁶⁵, dall’altro la sovrapposizione e il meticciamiento fra i quattro modelli.

5.1 Dal Dopoguerra agli anni Novanta

Il primo modello deriva direttamente dal neorealismo. Nell’immediato dopoguerra alcuni registi, in particolare Rossellini, con pochi mezzi riescono a raccontare la quotidianità italiana in un modo mai visto prima. Nel 1949 la legge Andreotti cerca di favorire la produzione italiana che aveva subito un tracollo in

¹⁶³ R. Eugeni, “Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo”, *Romanesque 33ste*, n. 1, marzo 2008, p. 3

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 2

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 3

quanto il pubblico, durante il regime, non aveva avuto modo di godere del prodotto americano. Nei primi anni Cinquanta si registra un boom dell'economia e già nel 1952 con *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952) si segna ufficialmente la fine del neorealismo. Tuttavia l'esperienza del neorealismo lascia importanti eredità per la neonata commedia all'italiana e non solo, esso continuerà ad alimentare altre tendenze. Come il neorealismo, «il cui punto di forza [...] sta nella presa diretta sulla realtà contemporanea»¹⁶⁶, anche la commedia all'italiana segue l'evolversi di una società che comincia ad avere a che fare con i primi effetti del boom economico. Di Giammatteo¹⁶⁷ fa notare che la commedia vede la luce da due matrici; quella neorealista e quella della farsa. Quest'ultima intesa come quel genere prettamente popolare considerato di basso livello dal mondo intellettuale. Con film come *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) e *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962) si impone la commedia all'italiana il cui tono, via via sempre più aspro, si regge su «insofferenza e sfrontatezza»¹⁶⁸. Verso la fine degli anni Cinquanta il genere si consolida per mano di grandi attori che cominciano a dominare le scene. Oltre a Totò il trio è formato da Sordi, Mastroianni e Gassman. Brunetta¹⁶⁹ fa notare che l'importanza del divismo maschile ha contribuito alla prosperità del cinema in quel periodo. Egli afferma che questo apparato divistico era così centrale all'interno della scena produttiva che probabilmente parte della crisi successiva è dovuta anche al fatto che non si replica più una generazione di divi di quel livello.

Gli anni Sessanta vedono parecchi cambiamenti storici in Italia. È il decennio nel quale i cittadini sperimentano appieno gli effetti del boom economico. Una conseguenza di quest'ultimo è lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, dalla televisione al giradischi. Inoltre gli italiani dopo le votazioni del 1961 si trovano ad essere governati da un governo di centro-sinistra. Per quanto riguarda il cinema il decennio viene percepito come un momento di gloria dopo il neorealismo. Brunetta lo identifica come «il decennio più innovativo in campo cinematografico per la qualità e quantità di modi e forme di rappresentazione [...],

¹⁶⁶ A. Costa, *Saper vedere il cinema (Nuova edizione riveduta e aggiornata)*, Milano, Bompiani, 2011, p. 184

¹⁶⁷ F. Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto, storia del cinema italiano 1940-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 180

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 182

¹⁶⁹ G. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 128

sperimentazione, innovazione»¹⁷⁰. In questa grande stagione dunque il cinema italiano gode di ottime condizioni e «assai migliori di quelle di molte cinematografie concorrenti»¹⁷¹. Ciò è dovuto al fatto che ci troviamo di fronte ad un cinema che unisce grandi registi e grandi attori. Autori come Fellini, Visconti, Pasolini, De Sica, Antonioni che riescono a ottenere una visibilità internazionale e a favorire così l'esportazione dei prodotti italiani. Basti pensare solo all'anno 1960 che vede sullo schermo *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960) e un anno prima *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959). Per quanto riguarda il fattore economico è interessante notare che a differenza di tutto il resto del mercato occidentale, che mostra i primi segnali di crisi già a fine anni Cinquanta, in Italia «si verifica una sorta di prolungamento del boom con aumento di investimenti e profitti»¹⁷² fino alla svolta che può essere datata nel 1968 quando si entra nel periodo nero degli anni Settanta che registra un calo sia nei finanziamenti al cinema che nella vendita dei biglietti. In controcorrente, un genere che ha fortuna sia in termini di sviluppo che di risonanza internazionale è quello della commedia all'italiana¹⁷³. Vigarò propone di concepire la commedia non tanto come un genere definito e codificabile quanto piuttosto come «un atteggiamento comune con cui un gruppo di uomini di cinema si pone di fronte alla realtà»¹⁷⁴. Tra le caratteristiche del “genere” ci sono i rapporti tra individuo e società consumistica, la scomparsa del classico lieto fine e l'ambientazione nello spazio urbano. Lo sviluppo della commedia poggia su quattro attori pilastri: Gassman, Sordi, Tognazzi e Manfredi. Ed è anche alla maestria di questi attori che si deve il successo della commedia poiché con la loro recitazione lo spettatore riesce a immedesimarsi, li associa quasi a dei vicini di casa. Oltre a questi personaggi si affermano una serie di grandi registi come Comencini, Risi e Monicelli; tutte personalità diverse che raccolgono e reinterpretano l'eredità neorealista con modalità differenti. Per quanto riguarda gli altri generi, i filoni individuabili sono il western, l'horror e il “poliziottesco”. Uno di quelli che maggiormente ha interessato la critica straniera è il western, anche se inizialmente gli viene affibbiato il nome di

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. vi (introduzione)

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 4

¹⁷² G. Brunetta, *op. cit.*, p. 17

¹⁷³ Il termine deriva dal film *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961)

¹⁷⁴ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 360

“spaghetti western” in tono dispregiativo. Con il progressivo esaurimento del filone western si fa spazio l’horror¹⁷⁵ (da ricordare Fulci e Bava) che assume importanza internazionale negli anni Settanta con Argento. Con il termine dispregiativo “poliziottesco” s’intende una «declinazione italiana del *gangster* movie, del giallo, dell’action o del thriller che rappresenta la coerente prosecuzione del filone western»¹⁷⁶. Tuttavia, come fanno notare Uva e Picchi nella loro analisi, a differenza del western, i messaggi politici vengono esposti senza filtri, «la contrapposizione fra destra e sinistra trova qui uno dei momenti di massima esplicitazione»¹⁷⁷. Il poliziottesco si configura come un genere intriso di politica proprio per la complessità della situazione italiana in quegli anni segnata da terrorismo, malavita e recessione economica. I contenuti di questi film¹⁷⁸ si confrontano con una realtà post-boom e derivano principalmente da fatti realmente accaduti o comunque legati alla cronaca dell’epoca. Si può dire che il modello di queste pellicole, anche se sicuramente di livello estetico più elevato, è il film *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970).

Gli anni Settanta, i cosiddetti “anni di piombo”, si aprono in un clima di incertezza e sono attraversati da ondate di terrorismo. Dal ’76 si registrano una serie di uccisioni da parte delle Brigate Rosse. È interessante vedere le reazioni degli uomini di cinema. Dall’analisi di Di Giammatteo emerge che nei registi «prevale la tendenza a ripiegare su se stessi»¹⁷⁹. Sembra infatti che il cinema non sia in grado o interessato a tradurre il presente che sta vivendo. Anche Brunetta sembra concordare con questa visione affermando che i primi a rinunciare ad una rappresentazione di una realtà contemporanea «siano proprio gli autori affermati che dichiarano, con le loro opere, di non sentire l’esigenza del presente»¹⁸⁰. Una risposta positiva a questa regressione è il genere horror che sembra tradurre le ondate di violenza che si stanno scatenando nel paese in termini di terrore e toni

¹⁷⁵ Negli anni Sessanta, a differenza di altri paesi occidentali, in Italia non prende piede il genere fantascientifico ma, al suo posto, si sviluppa quello dell’orrore.

¹⁷⁶ C. Uva, M. Picchi, *Destra e sinistra nel cinema italiano, film e immaginario politico dagli anni ’60 al nuovo millennio*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006, p. 63

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 76

¹⁷⁸ Tra i registi ricordiamo Di Leo e S. Vanzina mentre tra le opere più importanti: *Torino nera* (Carlo Lizzani, 1972), *Milano calibro 9* (Fernando Di Leo, 1972), *Roma a mano armata* (Umberto Lenzi, 1976).

¹⁷⁹ F. Di Giammatteo, *op. cit.*, p. 358

¹⁸⁰ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 438

splatter. Si potrebbe sostenere quindi che il terrorismo, che non appare effettivamente nel cinema di denuncia o di racconto del reale, trovi poi la sua traduzione in altre forme cinematografiche. In generale comunque sarà a partire dagli anni Settanta che si registra una perdita del pubblico in sala. Da una parte questo è da imputare alla televisione (nel '77 entrano in gioco le televisioni private) ma dall'altra il fenomeno è più profondo. Infatti, la cosiddetta "morte del cinema" riguarda soprattutto la produzione nazionale; per la prima volta dagli anni Cinquanta lo spettatore italiano non sembra più essere interessato al cinema nostrano. Comincia così una fase parabolica che si prospetta sempre più catastrofica nella quale gli incassi calano in maniera decisiva. Per quanto riguarda gli autori ci sono nomi di registi già affermati che continuano la loro produzione ma sempre, come si sosteneva, entro certe tematiche che rimangono slegate dalla realtà del presente. Antonioni dopo *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), che segna un punto di rottura con la tradizione neorealista, presenta *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1979) e *Professione: reporter* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1975). Anche maestri affermati come Fellini e Visconti portano in scena rispettivamente *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) e *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971) mentre Comencini gira *Le avventure di Pinocchio* (Luigi Comencini, 1972). Di Olmi è da ricordare il premiato *L'albero degli zoccoli* (Ermanno Olmi, 1978) mentre di Ferreri *La grande abbuffata* (Marco Ferreri, 1973).

«I desolati anni Ottanta sono stati il decennio più stupido della storia italiana del novecento. Il cinema ne è stato uno degli specchi»¹⁸¹

Da questa sentenza del Morandini si intuisce la cattiva considerazione che si ha del cinema italiano di questo decennio. Si parla di «cinema opaco»¹⁸², cinema della stasi o cinema dei cinepanettoni. Morandini tenta di illustrare le principali cause di questa indubbia crisi di mercato che è diventata anche crisi creativa. Gli anni Ottanta saranno dominati dalla televisione; il prodotto filmico non ha più come luogo privilegiato di visione solo la sala ma viene fruito anche attraverso la televisione. Il pubblico quindi ha una formazione televisiva e di conseguenza anche i registi cercano di creare prodotti per soddisfare questa esigenza. Per quanto

¹⁸¹ V. Zaggarro, *Cinema italiano: anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 36

¹⁸² *Ibidem*, p. 35

riguarda la distribuzione domina l'egemonia americana e anche i generi si livellano sull'imitazione di successi hollywoodiani. Di Giammatteo¹⁸³ fa notare che la produzione dall'83 subisce una contrazione significativa che farà fatica a recuperare e si assiste ad una riduzione del numero di sale nel Paese. Si stima che il rapporto tra popolazione e posti sala sia tra i più bassi d'Europa¹⁸⁴ e che «tra la fine degli anni Cinquanta e la metà dei Settanta chiudano cinquemila sale»¹⁸⁵. Il Morandini individua anche un altro problema che si configura in quegli anni; si parla di «anemia del giovane italiano»¹⁸⁶ riferendosi ad una classe generazionale che manca di ideali e spirito di iniziativa. L'anemia che sembra contraddistinguere questa generazione potrebbe provenire, come sostiene Bellocchio¹⁸⁷, da una delusione derivante delle speranze degli anni Sessanta rivelatesi poi illusioni. Questo senso di delusione può essere paragonato a ciò che Di Giammatteo chiama «ossessione del vuoto»¹⁸⁸. Egli elenca due film di questo decennio molto diversi tra loro; da una parte *La notte di San Lorenzo dei Taviani* (Vittorio e Paolo Taviani, 1982) e dall'altra *Bianca* di Moretti (Nanni Moretti, 1984) sostenendo che siano accumulati dallo stesso senso di vuoto che domina il decennio.

Tuttavia si può avanzare l'ipotesi che gli anni Ottanta non rappresentino solo un decennio piatto e desolato. Brunetta propone di suddividerli in due parti; una prima caratterizzata da stallo e allontanamento dalla realtà, un'altra, che corrisponde con la seconda metà del decennio, di crescita con il «tentativo di conquista del senso di una nuova identità generazionale»¹⁸⁹. Si registra in questo periodo l'ascesa di autori (anche della regia al femminile), attori e sceneggiatori. Per quanto riguarda quest'ultimi, il mestiere dello sceneggiatore riacquista un ruolo importante che porta a parlare di una nuova generazione di sceneggiatori¹⁹⁰. In questi anni molti registi affermati usufruiscono dei finanziamenti dell'Articolo 28 grazie al quale vedono la luce pellicole di Bertolucci, Monicelli, Taviani, Olmi. Lo

¹⁸³ F. Di Giammatteo, *op. cit.*, p. 376

¹⁸⁴ V. Zagarrio, *op. cit.*, p. 36

¹⁸⁵ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 511

¹⁸⁶ V. Zagarrio, *op. cit.*, p. 36

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 54

¹⁸⁸ F. Di Giammatteo, *op. cit.*, p. 376

¹⁸⁹ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 543

¹⁹⁰ Tra le tematiche che emergono ci sono, oltre all'invenzione, la cronaca nazionale e l'adattamento di testi letterari.

Stato con questo provvedimento aiuta anche molti autori esordienti più o meno talentuosi. Tra le figure esordienti di questa stagione, che vale la pena ricordare, ci sono sicuramente Moretti, Archibugi, Soldini, Mazzacurati, Luchetti, Nichetti e Verdone. Quest'ultimo rappresenta uno dei primi di una serie di comici che sono passati dalla televisione (es. dal programma *Non Stop* o *L'altra Domenica*) al cinema e inoltre, come molti altri successivamente, il caso di attore che poi è passato poi anche alla regia. Altri due esempi di attori che hanno esordito in televisione per poi approdare nel grande schermo sono Troisi e Benigni. Brunetta a proposito di questa, che Miccichè definisce "nuova comicità", sostiene che questi attori contribuiscono a «creare un nucleo di resistenza allo strapotere americano [...] e hanno progressivamente favorito la crescita e la formazione di sé anche come autori»¹⁹¹. La relazione che intercorre tra piccolo e grande schermo non è affatto da sottovalutare. A questo proposito è importante fare una parentesi sul fenomeno del decennio, il cinepanettone o film natalizio, che nasce «da un bisogno di ridere, da una rinuncia a pensare [...], dalla convinzione della perfetta permeabilità tra cinema e tv»¹⁹².

Il cinepanettone¹⁹³ è uno dei generi che ci rappresentano e può essere considerato una versione commerciale della commedia all'italiana. Il disprezzo, sia da parte di critica che pubblico, che circonda il genere è simile a quello delle etichette di "spaghetti western" e "poliziottesco". O' Leary, che si è occupato del fenomeno, afferma che esso «è arrivato a tale popolarità e a tale longevità, nonostante sia detestato, così come il suo pubblico, praticamente da tutti»¹⁹⁴. È interessante la relazione che c'è tra la bassa qualità del film e quella del suo spettatore. Negli ultimi trent'anni il genere ha subito dei cambiamenti ma sostanzialmente si possono individuare delle caratteristiche standard che ricorrono e O' Leary, sulla base di un sondaggio, ha tentato di definirle. Prima di tutto la fortuna del prodotto è dovuta al suo essere rituale; una volta all'anno si va in compagnia a vedere il film di Natale con determinate aspettative.

¹⁹¹ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 607

¹⁹² *Ibidem*, p. 608

¹⁹³ Se il cinepanettone è la versione natalizia, si è andata diffondendo anche la versione estiva chiamata "cinecomero". La formula è la stessa ma il periodo di distribuzione quello estivo.

¹⁹⁴ A. O' Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Roma, Rubbettino, 2013, p. 4

«L'euforia delle feste, la smania di evasione divertimento e desiderio di trovare qualcosa di familiare producono una sorta di placebo si entra già con la voglia di ridere»¹⁹⁵.

La maggior parte di queste pellicole sono prodotte dalla Filmauro a partire dagli anni Ottanta¹⁹⁶. Tra i registi ci sono Vanzina, Oldoini e Parenti. In particolare quest'ultimo sarà sostanzialmente l'unico autore di cinepanettoni del Ventunesimo secolo. Tra gli attori, la coppia Boldi e De Sica, è un pilastro portante del genere¹⁹⁷ a cui si affianca una showgirl del momento. Lo sviluppo filmico del cinepanettone vede lo svolgersi di commedie parallele e ha come ambientazione località vacanziera italiane o straniere. Altro elemento caratteristico è la costruzione di situazioni volgari (anche tramite il linguaggio) e a sfondo sessuale.

Ulteriore caratteristica del cinepanettone è la colonna sonora "da jukebox" che si compone di hit recenti ma anche di canzoni tipiche di un'epoca come gli anni Sessanta che fanno leva sulla nostalgia. In entrambi i casi, le canzoni sono ritmate e spesso inserite al di fuori della diegesi e in chiave comica. Come le hit inserite, anche il film stesso non ha molta vita nel senso che il suo ciclo si esaurisce nella sala (di solito non si ritorna a vederlo o non si compera il dvd). Anche Gipponi nella sua analisi sostiene che questi film usano «hit del momento per confermare il loro carattere istantaneo»¹⁹⁸. Come la canzone commerciale il film di Natale è un prodotto che si ripresenta nuovo ogni anno ma allo stesso tempo presentandosi con la stessa formula.

Per quanto riguarda gli anni Novanta è utile l'analisi di Zagarrìo¹⁹⁹ che parla di tracce importanti che non permettono di definire il decennio "opaco" come il precedente. Aprà²⁰⁰ addirittura lo identifica come uno dei periodi più interessanti del nostro cinema che è bello ma non inteso. L'autore continua affermando che trattasi di cinema che si sta tentando di ribellarsi o ignorare la crisi dei decenni

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 26

¹⁹⁶ Il primo cinepanettone è *Vacanze di Natale* del 1983 di Carlo Vanzina. Per una lista si rimanda al sito cinepanettoni.it che distingue i veri cinepanettoni dai film di Natale.

¹⁹⁷ Tanto che il filone ultimamente si sta esaurendo anche per la mancanza degli attori tradizionali (Boldi, ad esempio, dal 2006 ha smesso) o semplicemente il genere sta invecchiando con essi.

¹⁹⁸ *Atlante del cinema italiano, corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, a cura di G. Canova, L. Farinotti, Milano, Garzanti, 2011, p. 300

¹⁹⁹ V. Zagarrìo, *op. cit.*, p. 151

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 167

precedenti. Tuttavia il decennio si apre con una serie di morti significative che, come sostiene Palattella²⁰¹, sembrano far intendere la fine di un'epoca; nella prima metà dei Novanta muoiono personaggi come Tognazzi, Fabrizi e Chiari seguiti da Fellini, Mastroianni e Troisi. Se si dà uno sguardo alla distribuzione però la situazione non è così positiva. Già nel '92 si registra il record di minimo storico di biglietti venduti²⁰²²⁰³ e i posti sala gradualmente calano. Dall'altra parte però a metà degli anni Novanta si nota un'inversione di tendenza poiché grazie alla legge Veltroni cominciano a diffondersi i multiplex. A questo punto ovviamente i posti aumentano vertiginosamente ma, mentre cresce la separazione tra la sala tradizionale e il multisala, si favorisce il prodotto americano piuttosto che quello italiano. Da questo periodo infatti i giovani (la categoria che più gode del cinema) cominciano a preferire il film americano. Nel '97 Puttman pubblica uno studio nel quale analizza le ragioni della potenza della cinematografia hollywoodiana rispetto a quella europea. Secondo l'autore il segreto sta nel rapporto armonico tra gli obiettivi di governo e l'industria del film. Puttman conclude dicendo che:

«Per opporsi al cinema americano bisogna trattare il cinema non come un semplice prodotto industriale ma come una risorsa culturale di tutta l'Europa sulla quale continuare a investire»²⁰⁴.

Il cinema italiano ha tentato questo approccio con l'Articolo 28; tuttavia i risultati non sono stati abbastanza incisivi e sembra che l'unico prodotto italiano che si oppone al film americano sia proprio il cinepanettone o similari. Anche Macchitella²⁰⁵ ha osservato che la differenza tra i due sta nel fatto che l'America, accortasi prima della crisi, ha distinto i ruoli di cinema e televisione. In tal senso ha concepito la televisione come un mezzo informativo e il cinema come un mezzo di approfondimento (con la funzione simile ad un quotidiano). Va anche sottolineato che il film di casa, rispetto al blockbuster viene, nella maggior parte dei casi,

²⁰¹ D. Palattella, *Gli anni '80 e '90 del cinema italiano: la crisi, i successi, i personaggi e i film d'autore*, maggio 2015, in associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/05/29/gli-anni-80-e-90-del-cinema-italiano-la-crisi-i-successi-i-personaggi-e-i-film-dautore/, (20/12/2016)

²⁰² Nel 1992 sono 83,5 milioni i biglietti strappati. F. Colombo (a cura di), *Atlante della comunicazione*, Milano, Hoepli, 2005, p. 35

²⁰³ Va notato che oltre ad essere il decennio con il record di meno biglietti venduti è anche il periodo de *Il ciclone* (1996) film che per parecchi anni rimane al primo posto negli incassi della storia del nostro cinema.

²⁰⁴ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 612

²⁰⁵ C. Macchitella, *Autori, cinema, mercato, Conversazione con Marianna Rizzini*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 92

acquisito dalla sala indipendente. In questa nuova configurazione «solo una dozzina di film italiani in un anno riusciranno ad emergere, o perché natalizi, o perché con un cast particolare [Benigni, Aldo Giovanni e Giacomo], o perché di “autori già affermati” che quindi hanno speranza al botteghino»²⁰⁶. Per quanto riguarda gli autori in questo periodo il cinema italiano rimane rappresentato da Bertolucci (nel 1987 esce *L'ultimo imperatore, The Last Emperor*), Tornatore (nel 1988 *Nuovo cinema paradiso*), Salvatores (nel 1991 *Mediterraneo*) e Benigni (nel 1997 *La vita è bella*). Queste ultime grandi pellicole contribuiscono a dare nome al cinema italiano degli anni novanta per i numerosissimi premi vinti (tra i quali gli oscar). Altri film riconosciuti, oltre a *Il postino* (Michael Radford, Massimo Troisi, 1994), sono *Il ladro di bambini* (Gianni Amelio, 1992), il cui autore vincerà il Leone d'oro nel '98 con *Così ridevano* e *Caro diario* (1993) e *Aprile* di Moretti (1998). Cosulich²⁰⁷ fa notare che anche maestri come Olmi, Avati, Monicelli e Brass non hanno perso la voglia di produrre e sono attivi nel decennio. Accanto a questi nomi emergono personalità, poi saranno attive anche negli anni Duemila, che si concentrano più sulla storia che sulla regia. Personaggi come Pieraccioni, Albanese, Salemme infatti non provengono da una formazione propriamente registica. Tra le tematiche che si individuano c'è quella amorosa ma anche un'attenzione nuova al mondo del lavoro e le sue problematiche. Vanno ricordati autori come Mazzacurati, Comencini, Ozpetek e D'Alatri che sviluppano temi “popolari” quali la famiglia o la coppia ma con uno sguardo non banale. L'unione tra cinema d'autore e commerciale è uno degli obiettivi che si è dato Barbera quando è diventato direttore della Mostra del cinema di Venezia nel '98. Altro segnale importante apportato da Barbera è stato quello di cercare di dar maggior spazio al nostro cinema all'interno della Biennale.

5.2 Gli anni Duemila

La sensazione di crisi che accompagna il nostro cinema sembra prolungarsi anche negli ultimi due decenni a questa parte. In realtà si può notare che ciclicamente la critica o qualche personaggio ribalta questa credenza con affermazioni opposte;

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 119

²⁰⁷ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 620

«Paradossalmente, nonostante tutti i nostri problemi, e quelli del cinema sono solo una conseguenza, fioriscono tanti talenti [...]. L'Italia manda segnali di risveglio»²⁰⁸.

Si parla di “risveglio”, “Risorgimento”²⁰⁹, “Rinascimento”²¹⁰, “giovane cinema italiano”, “Nouvelle Vague italiana”, insomma di una rinascita del cinema italiano che puntualmente torna nelle pagine delle riviste. Dall'altra parte invece emerge la parola di crisi; Lucisano²¹¹ nel '99 enuncia la morte del cinema italiano e avverte che il successo di alcuni titoli non deve illuderci. Anche Macchitella²¹² afferma che la nostra situazione è di «equilibrio precario», infatti sono precari sia lo stato dei finanziamenti, sia il rapporto con la televisione, sia il rapporto con il pubblico. Moretti in un'intervista accusa proprio il pubblico italiano di non supportare il nostro cinema²¹³. Verdone invece imputa la crisi a tre fattori; la crisi economica che limita lo spettatore, la pirateria e la crisi artistica degli autori²¹⁴. Se i primi due punti sono alquanto discutibili su quest'ultimo possiamo concordare per il legame storico del nostro cinema odierno con un passato glorioso, sia d'autore che di genere. Basti pensare all'analisi che Ruggeri²¹⁵ fa del cinema italiano di questi anni individuando dei modelli di riferimento; innanzitutto sulla base neorealista trova un suo sviluppo il cinema della favola (modello Fellini) che comprende autori come Benigni o Bellocchio, il cinema della bellezza (modello Visconti, Antonioni) si potrebbe associare a Sorrentino o Garrone, e il cinema più popolare (modello Blasetti) a registi come Brizzi o Tornatore. Quindi un cinema che non solo si poggia ma anche che cerca di portare avanti modelli che in passato hanno avuto un'enorme fortuna. Dall'estero la critica che giunge è che il cinema italiano oggi non riesce a sradicarsi dal passato. Tuttavia va anche precisato che questo disappunto nasce dal fatto che

²⁰⁸ M. Serenellini, *Valeria Golino: aspetto che un regista mi metta a nudo ma subito*, novembre 2014, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/valeria-golino-aspetto-che-un-regista-mi-metta-a-nudo-ma-subito/459144/>, (02/01/2017)

²⁰⁹ S. Isola, (a cura di), *Cinegomorra: luci e ombre sul nuovo cinema italiano*, Roma, Sovera Edizioni, 2010, p. 11-12

²¹⁰ Nel 1998 dopo la vittoria del Leone d'oro di Amelio (G. Brunetta, *op. cit.*, p. 611)

²¹¹ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 611

²¹² C. Macchitella, *op. cit.*, p. 44

²¹³ *Moretti, pregiudizi verso film italiani*, Redazione Ansa, agosto 2005, http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2015/08/03/moretti-pregiudizi-verso-film-italiani_70333699-23d8-4272-b52c-0f8e800c7784.html, (03/01/2017)

²¹⁴ P. Armocida, *Verdone: "Non è solo la crisi il cinema affonda per carenza d'idee"*, gennaio 2013, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/non-solo-crisi-cinema-affonda-carenza-didee-870315.html>, (03/01/2017)

²¹⁵ R. Eugeni, *op. cit.*, p. 2

all'estero molto spesso ci si aspetta che il cinema italiano odierno sia come quello degli anni d'oro. A questo proposito si concorda con Winspeare²¹⁶ che individua due punti interessanti; la creazione di un cinema tra i migliori al mondo durante gli anni Sessanta, e di conseguenza la visione che l'estero ha di noi. Winspeare conclude dicendo che dato il nostro «passato così importante alle spalle, è come se tutti si aspettassero da noi solo capolavori».²¹⁷ La critica di Tarantino è esemplare di questo atteggiamento fatto di aspettative:

«I nuovi film italiani sono deprimenti. Le pellicole che ho visto negli ultimi tre anni sembrano tutte uguali, non fanno che parlare di: ragazzo che cresce, ragazza che cresce, coppia in crisi, genitori, vacanze per minorati mentali. Che cosa è successo? Ho amato così tanto il cinema italiano degli Anni 60 e 70 e alcuni film degli Anni 80, e ora sento che è tutto finito. Una vera tragedia»²¹⁸.

A parte ciò rimane appurato il fatto che il cinema italiano contemporaneo ha difficoltà a varcare i confini nazionali. La produttrice Ferreri intervistata per l'*European Journal* imputa questa incapacità di emergere all'estero alla promozione. Ovviamente il budget che un film italiano dispone mediamente non è paragonabile ad uno americano ma anche la percentuale di finanziamento destinato alla promozione è estremamente bassa. La Ferreri spiega che un film è avvantaggiato se il distributore italiano ha il contatto con il distributore estero e nel caso sia «coprodotto con Rai Cinema è più facile perché ha l'accordo con Lake Shore Entertainment»²¹⁹. Anche il direttore della Babilla Ciné afferma che il nostro cinema è interessante ma probabilmente il problema sta nella «mancanza di promozione dei film italiani ai principali festival cinematografici»²²⁰.

Ecco allora che il cinema nazionale dovrebbe sfruttare i festival internazionali che si configurano come un ottimo trampolino di lancio del prodotto fuori dalle nostre frontiere. Altra opportunità sono le coproduzioni che teoricamente prevedono la distribuzione del film almeno nei paesi coproduttori.

²¹⁶ Da intervista in seguito al successo nel 2008 di *Il Divo* (Paolo Sorrentino) e *Gomorra* (Matteo Garrone)

²¹⁷ S. Isola, (a cura di), *op. cit.*, p. 170

²¹⁸ C. Cigognini, *Tarantino e il cinema italiano: è deprimente*, maggio 2007, <http://www.cineblog.it/post/5798/tarantino-e-il-cinema-italiano-e-deprimente>, (30/12/2016)

²¹⁹ M. V. Gatti, "Produrre film che varchino le frontiere nazionali", *European Cinema Journal*, ed. per l'Italia n. 4, anno VII, dicembre 2005, http://www.mediasalles.it/journal/ecj4_05_art7_cine.htm, (12/12/2016)

²²⁰ F. Mejia, "La parola ai distributori", *European Cinema Journal*, ed. per l'Italia n. 4, anno VII, ottobre 2005, http://www.mediasalles.it/journal/ecj4_05_art10.htm, (12/12/2016)

Secondo il *Rapporto Cinema 2014*²²¹, tuttavia, la strategia della coproduzione rimane ancora un punto debole del sistema italiano, soprattutto se comparata all'uso che ne fanno altri paesi europei. Un altro problema costitutivo del cinema italiano, non solo contemporaneo, è la stagionalità. Secondo Cima dell'Anica «la data di uscita è considerata l'ultimo anello della progettualità di un film, quando invece dovrebbe esser il punto di partenza»²²². È un dato di fatto che nel nostro paese non ci sia l'abitudine di andare al cinema durante il periodo estivo. Il problema non sembra avere a che fare con il fattore climatico, come fa notare De Marco²²³, rispetto ad altri paesi come Spagna, Germania e Francia, a parità di titoli, i nostri film vanno meno bene. La stagionalità rimane quindi, assieme alla diversificazione dell'offerta e alla mancanza di respiro internazionale, una delle criticità maggiori del nostro cinema.

«In Italia ci sono stati anni e anni di disattenzione e di scarso interesse per il cinema italiano»²²⁴.

Se osserviamo l'atteggiamento del pubblico italiano nei confronti del suo cinema notiamo dei segnali poco confortanti. Sembra esserci un distacco tra le aspettative del pubblico e l'offerta di film. Continua, anche nel nuovo millennio, una netta preferenza per il prodotto americano, fatto che va ad aggravare la sopravvivenza della sala singola rispetto al multiplex. Si concorda con Brunetta nell'affermare che tra il cinema italiano e i suoi spettatori «qualcosa sembra essersi spezzato»²²⁵ anche se la commedia ultimamente ha riscosso molti consensi e sembra l'unica, assieme al film giovanilistico, a riuscire a costruire un legame con la realtà italiana. C'è chi, come Spera²²⁶, individua nel filone giovanilistico un ramo della commedia. Secondo l'autore la storica commedia all'italiana intraprende, nel nuovo millennio, vie diverse; quella del cinepanettone e simili, quella del film giovanilistico, quella del sequel/remake, quella che definisce Nuova commedia

²²¹ *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 65, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf, (02/01/2017)

²²² C. De Marco, *Viaggio nell'estate dei mercati europei*, luglio 2016, in <http://www.cineuropa.org/nw.aspx/nw.aspx?t=newsdetail&l=it&did=312713>, (13/12/2016)

²²³ *Ivi*

²²⁴ D. Franceschini, intervento al convegno *Tutti i numeri del cinema italiano*, maggio 2015

²²⁵ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 651

²²⁶ S. Isola, (a cura di), *op. cit.*, p. 37

all'italiana (primo fra tutti Virzì) e infine quella dei Nuovissimi comici di formazione teatrale ma soprattutto televisiva.

Il filone giovanilistico rappresenta un altro fenomeno importante degli anni Duemila. In particolare, a partire dalla seconda metà del decennio film come *Tre metri sopra il cielo* (Luca Lucini, 2004), *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006 e il seguito un anno dopo) e *Ho voglia di te* (Luis Prieto, 2007), acquisiscono un vero e proprio seguito. Queste pellicole, condannate dalla critica, riescono però ad intercettare le esigenze del pubblico cinematografico italiano che è ancora per una buona parte giovanile (la classe d'età che frequenta maggiormente le sale va dai 15 ai 24 anni con un picco tra i 18/19)²²⁷. Gabriele Muccino, e Silvio poi, sono identificabili con il genere, assieme ad un nuovo *star system* che vede in testa Nicolas Vaporidis.

La commedia rimane il genere per eccellenza degli ultimi tempi e riceve una grossa spinta soprattutto nel secondo decennio del Duemila che vede buone annate in termini di botteghino proprio grazie a qualche titolo importante. Si segnala l'esordio di personalità, definite dei Nuovissimi comici, già note al mondo televisivo che vengono particolarmente apprezzate sul grande schermo come Zalone (che sarà il fenomeno più acclamato degli ultimi anni), Ficarra e Picone, Ale e Franz, Albanese, Siani assieme ai più noti Aldo, Giovanni e Giacomo. Arcopinto nel 2011 afferma che «il cinema italiano che non sia commedia non funziona»²²⁸ per illustrare la difficile speranza che ha un film non comico di venir prodotto. Brunetta²²⁹ a questo proposito individua due linee di tendenza consolidate verso le quali si sviluppa il prodotto cinematografico; una è quella del film di Natale e l'altra quella delle commedia. Quest'ultima si conferma perciò «l'anima più forte del cinema tricolore [poiché attraverso essa] gli autori hanno saputo raccontare meglio l'essenza e il cuore di questo Paese»²³⁰. Anche se, come evidenzia Spera, manca di quella compattezza che l'ha resa grande negli anni del suo sviluppo.

²²⁷ *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 191, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf

²²⁸ G. Arcopinto, *Il cinema italiano che uccide se stesso*, ottobre 2011, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/10/21/il-cinema-italiano-che-uccide-se-stesso-2/165454/>, (12/12/2016)

²²⁹ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 616

²³⁰ S. Isola, (a cura), *op. cit.*, p. 36

Gli altri generi sono sempre più difficili da individuare; dopo la scomparsa del mitologico, western, e horror notiamo la permanenza di quello che può essere definito “film politico” che si prende spunto dalla nostra storia recente o dalla realtà socio-politica. Se nell’ultimo quinquennio gli incassi registrano una preferenza per il fantasy, l’animazione e la fantascienza (cresce il filone dei supereroi) questi non si ritrovano nella nostra produzione che si concentra più sul comico oppure sul cinema d’autore «legandoci specificatamente al nome degli autori»²³¹, come sottolinea Occhipinti, presidente distributori dell’Anica.

Inoltre si osserva che nelle pellicole viene dato sempre più spazio al paesaggio italiano. Si potrebbe parlare di una sorta di «regionalismo»²³², ad esempio grazie a *Il ciclone* (Leonardo Pieraccioni, 1996) si fa conoscere una generazione di personalità toscane comiche e non (come Virzì) che ambientano le loro storie in queste terre percepite come idilliache. Anche il Meridione subisce un’esplorazione da parte di nuovi registi (come Crialesi con *Nuovomondo*, 2006) e non solo per ambientarvi storie di mafia e camorra. Le *film commissions* contribuiscono alla creazione di un decentramento volto a mostrare piccole realtà italiane, si veda il caso del successo inaspettato de *Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, 2005). A questo proposito, si evidenzia che probabilmente la tecnologia digitale ha favorito queste produzioni a basso budget²³³. Oltre alle opere girate in *locations* in tutta Italia che contribuiscono alla valorizzazione del nostro patrimonio, un approfondimento a cura dell’*Italian Film Commissions*²³⁴, fa notare che i fondi regionali ultimamente stati messi al servizio di produzioni internazionali come *Inferno* (Ron Howard, 2016), *Zoolander 2* (Ben Stiller, 2016) e *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016) contribuendo anche a rilanciare gli storici studi di Cinecittà²³⁵.

²³¹ A. Guglielmino, *Le chiavi per il futuro: diversificare i generi e gestire la stagionalità*, luglio 2015, <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/64181/le-chiavi-per-il-futuro-diversificare-i-generi-e-gestire-la-stagionalita.aspx>, (12/12/2016)

²³² G. Brunetta, *op. cit.*, p. 625

²³³ Il Rapporto Cinema 2014 (p. 121) sottolinea che i film italiani contemporanei sono realizzati con budget leggeri. Nel 2014 solo 25 film hanno avuto un budget superiore ai 3.5 milioni.

²³⁴ S. Ippoliti, C. Prarone, N. Satta, “L’Italia delle regioni. Insieme per crescere”, approfondimento in *Rapporto, Il mercato e l’industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 191, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf

²³⁵ Gli anni Duemila hanno visto un’iniziale perdita di redditività degli studi e decremento produttivo tanto che anche le sedi delle televisioni Rai e Mediaset ne fanno uso solo per poco tempo. Tuttavia negli ultimi anni si è notata un’inversione di tendenza grazie all’avvio, da parte dello Stato, di politiche fiscali

A questa complessità si aggiungono anche i dati statistici altalenanti. Se il 2005 ha registrato dei cali rilevanti di biglietti strappati l'anno successivo segna un'inversione di tendenza con due film importanti *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2001) e *Il mestiere delle armi* (Ermanno Olmi, 2001). Nel 2008 ancora si verifica il fenomeno di una rinascita del cinema italiano dopo i premi importanti a Cannes²³⁶ di *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008) e *Il divo* (Paolo Sorrentino, 2008); i due registi sono tra quelli che più hanno interessato la critica contemporanea «per la forza espressiva del loro cinema e l'autorevolezza e coerenza con cui percepiscono il proprio disegno autoriale»²³⁷. Il 2013 può essere considerato un anno importante per l'attenzione rinnovata nei confronti del cinema italiano dopo l'Oscar come Miglior film straniero a *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013). L'anno dopo il rapporto FEdS²³⁸ fa notare che, nonostante gli effetti della crisi continuino, la nostra produzione cresce fino al record storico di 201 film prodotti in un anno (Tab. 1). In contrasto a ciò però ci troviamo di fronte a una riduzione degli investimenti medi e delle coproduzioni con l'estero.

vantaggiose che li ha resi attrattivi per produzioni non solo nazionali. A questo si aggiunga la qualità dei tecnici di Cinecittà che rappresentano un valore aggiunto importante.

²³⁶ Da notare che l'anno precedente non erano in gara film italiani.

²³⁷ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 649

²³⁸ C. De Marco, *Rapporto FEdS 2014: un anno di transizione*, luglio 2015, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=it&did=295362>, (13/12/2016)

Tab. 1 **Produzione del cinema Italiano anni Duemila** (Fonte: *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 63, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf)

Attività Anni Duemila 2000-2014	TOTALE OPERE PRODOTTE Numero	COMPLESSO DEI FILM DI PRODUZIONE NAZIONALE				ALTRE CO-PRODUZIONI CON QUOTE MINORITARIE		TOTALE FILM CO-PRODOTTI			
		Film	Quota	Film	Quota	Film	Quota	Film	Quota		
2000	103	94	91,27%	86	83,50%	8	7,77%	9	8,73%	17	16,50%
2001	103	88	85,43%	68	66,02%	22	21,36%	13	37,15%	35	33,98%
2002	130	113	86,92%	96	73,84%	17	13,08%	17	13,08%	34	26,16%
2003	117	110	94,01%	98	83,76%	12	10,25%	7	5,99%	19	16,24%
2004	134	111	82,83%	96	71,64%	15	11,19%	23	17,17%	38	28,36%
2005	98	84	85,71%	68	69,39%	16	16,33%	14	14,28%	30	30,61%
2006	116	101	87,07%	90	77,59%	11	9,48%	15	13,93%	26	22,41%
2007	121	107	80,43%	90	74,38%	17	14,05%	14	11,57%	31	25,62%
2008	154	143	92,85%	123	79,87%	20	12,99%	11	7,14%	31	20,13%
2009	131	114	87,02%	97	74,04%	17	12,98%	17	12,98%	34	25,96%
2010	141	131	92,91%	114	80,85%	17	12,98%	13	9,22%	27	19,15%
2011	155	146	94,19%	132	85,16%	14	9,03%	9	5,81%	23	14,84%
2012	166	150	90,36%	129	77,71%	21	12,65%	16	9,64%	37*	22,29%
2013	167	156	93,41%	138	82,63%	18	10,78%	11	6,59%	29*	17,37%
2014	201	194	96,51%	180	89,56%	14	6,96%	7	3,48%	21	10,44%
TOTALE	2.037	1.841	90,38%	1.605	78,79%	236	11,59%	196	9,62%	432*	21,20%
MEDIA	135,80	122,73	90,37%	107,00	78,79%	15,73	11,59%	13,06	9,62%	28,80*	21,30%

* Nel 2012 e nel 2013 si sono registrate 2 co-produzioni paritarie con partner esteri – una per ciascun anno – oltre, rispettivamente, alle 20 e alle 17 realizzate con una quota maggioritaria da parte italiana e alle 16 e alle 11 prodotte con una quota invece minoritaria da parte italiana.
Fonte dell'elaborazione: Il cinema italiano in numeri (anni solari 2000-2014) a cura dell'Ufficio Studi Ced/ANICA (2000-2010) e dell'Unità di studi congiunta DGCinema-ANICA su dati della Direzione Generale Cinema del MiBACT (2011- 2014)

Nel secondo decennio degli anni Duemila (2010-2014) si notano segnali positivi: l'aumento di film prodotti di anno in anno²³⁹ e una riduzione dello squilibrio tra importazioni ed esportazioni (ad esempio la percentuale delle importazioni dagli Stati Uniti ha perso incidenza)²⁴⁰. Per quanto riguarda la produzione, Macchitella evidenzia che oggi mancano figure di produttori in grado di rischiare come un tempo. Anche Sorrentino²⁴¹ intravede la necessità di un rinnovamento nel settore produttivo; egli sostiene che sia necessario un cambio generazionale tra i produttori piuttosto che gli autori. Secondo Macchitella l'ultimo grande produttore è stato Cecchi Gori che è sopravvissuto agli anni Ottanta grazie a tre qualità che un produttore dovrebbe avere; l'intuizione sul prodotto, la sintonia e l'assestamento dei gusti del pubblico e il gusto del rischio.

²³⁹ Il credito d'imposta, al quale si è fatto sempre più ricorso, gioca un ruolo fondamentale nella crescita della produzione di film.

²⁴⁰ *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 81, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf

²⁴¹ S. Isola (a cura di), *op. cit.*, p. 115

«È davvero sempre più difficile oggi capire i gusti del pubblico, i motivi delle sue scelte [...] cosa faccia scattare il gradimento del pubblico resta un mistero»²⁴².

5.3 Cinema e televisione

«L'intervento degli enti televisivi nella produzione cinematografica è un fatto ormai ampiamente diffuso e costituisce, assieme alle varie forme di finanziamento pubblico, uno degli aspetti fondamentali del regime protezionistico di cui ha usufruito il cinema in Italia»²⁴³.

È bene dedicare un approfondimento alle caratteristiche particolari che ha assunto il rapporto tra cinema e televisione in Italia. La cinematografia Occidentale (ad eccezione di quella americana) vive grazie all'intervento dello Stato; in Italia in particolare, il rapporto tra Stato e televisione si è radicato in maniera decisiva e come afferma Argenterì «l'Italia è l'unico paese dell'Europa Occidentale in cui l'intervento dello Stato nella cinematografia ha una potenzialità che non è riscontrabile altrove; toccando esso [...] gli aspetti essenziali della civiltà cinematografica»²⁴⁴ che vanno dalla produzione alla promozione.

L'inizio delle trasmissioni televisive in Italia (la data ufficiale è il primo gennaio 1954) è accompagnato da un senso di paura generale per il destino della sala cinematografica. In realtà lo spauracchio della televisione che condanna a morte il cinema inizialmente si rivela infondato. La televisione infatti si configura più come un mezzo di informazione che come un'arte dell'intrattenimento e, come ricorda Cesareo, «nessuno voleva competere con il cinema o imitarlo»²⁴⁵. Lo stesso ricorda

²⁴² P. Russo, *Nanni Moretti: "I gusti del pubblico sono un mistero"*, giugno 2011, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/nanni-moretti-i-gusti-del-pubblico-sono-un-mistero/404828/>, (03/01/17)

²⁴³ A. Costa, *op. cit.*, p. 207

²⁴⁴ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 14

²⁴⁵ C. Macchitella, *op. cit.*, p. 45

Guglielmi amministratore delegato dell'Istituto Luce²⁴⁶, «la televisione non è il cinema fu la prima cosa che mi dissero entrando nel palazzo Rai»²⁴⁷.

Nel primo decennio di vita la televisione non sembra modificare il comportamento dello spettatore cinematografico; questi infatti andava al cinema per godere dello spettacolo in silenzio mentre i programmi televisivi, guardati principalmente in compagnia²⁴⁸ venivano commentati a voce alta. Inoltre inizialmente la programmazione televisiva mirava ad un prodotto semplice e sarà con Rossellini e la sua ambizione di televisione “educativa”²⁴⁹ che prenderà una svolta diversa. Tuttavia anche se l'arrivo della televisione non ha alcun immediato risvolto catastrofico nel giro di una quindicina di anni gli spettatori in sala si riducono drasticamente. Chiarenza²⁵⁰ parla di 819 milioni nel '55 che diventano solo 525 milioni alla fine degli anni Sessanta. Nel saggio di Brunetta si osserva che gli spettatori negli anni Ottanta si riducono di un terzo rispetto agli anni Cinquanta. Questa situazione è in parte dovuta alla programmazione di film in televisione anche se la Rai nel 1957 prende accordi con l'AGIS e l'ANICA che prevedevano l'impegno «di utilizzare per la televisione solo pellicole che avessero già esaurito il proprio normale sfruttamento commerciale»²⁵¹. Anche se il cinema offriva una qualità maggiore e il valore aggiunto del colore, si notano delle perdite ad esempio il lunedì quando la televisione trasmetteva film. Inoltre Macchitella fa notare che nel rapporto tra i due media «un segno premonitore che qualcosa si incrina è con il quiz di Mike Buongiorno *Lascia o raddoppia?*»²⁵² che in effetti vede un calo di spettatori al cinema nelle serate in cui il programma va in onda.

²⁴⁶ Per quanto riguarda l'Istituto Luce nella sua forma attuale si ricorda che nasce nel 2011 con l'incorporazione da parte di Cinecittà Holding di Istituto Luce e Filmmitalia. La promozione si concentra sui maggiori festival di Cannes, Toronto e Berlino (si veda il successo di *Vergine Giurata* opera d'esordio di Laura Bispuri del 2015 a Berlino).

²⁴⁷ A. Guglielmi, *Cinema, televisione, linguaggio: l'ultima volta dell'Istituto Luce*, Milano, Bompiani, 2013, p. 3

²⁴⁸ Poiché le televisioni erano poche e costose ed è solo dal 1959 che la rete copre tutto il territorio italiano.

²⁴⁹ Rossellini nell'ultima fase della sua vita si dedica totalmente alla televisione vedendo in quest'ultima un mezzo efficace per la diffusione della conoscenza. Nel '59 viene mandata in onda *l'India vista da Rossellini* seguita poi da decina di titoli che trattano temi temporali più lunghi (*L'età del ferro*, *Gli atti degli Apostoli*) o singole personalità storiche importanti (*Cartesio*, *Blaise Pascal*).

²⁵⁰ F. Chiarenza, *Il cavallo morente. Storia della Rai*, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 74

²⁵¹ *Ibidem*, p. 58

²⁵² C. Macchitella, *op. cit.*, p. 35

I rapporti tra i due media diventano quindi più complessi e sono attraversati da scambi tra una parte e l'altra. Innanzitutto la maggior parte degli attori più importanti del nostro cinema (es. Villaggio, Benigni, Verdone...) si è formata ed essi «hanno avuto una piena legittimazione professionale grazie alla televisione»²⁵³. Dall'altro lato però i primi tecnici televisivi provenivano dall'ambiente cinematografico influenzando inevitabilmente quello televisivo. Gli scambi riguardano anche il mondo dei registi che approdano in televisione, tra i primi esempi importanti ricordiamo le sperimentazioni permesse ad Antonioni (*Il mistero di Oberwald*, 1980), o il film televisivo poi portati sul grande schermo come *La storia* (Luigi Comencini, 1986) o più recentemente *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana, 2003) inizialmente concepita per la televisione. Da non dimenticare anche le miniserie televisive di Risi (*E la vita continua...*, 1984) e ancora Comencini (*Cuore*, 1984)²⁵⁴. Proprio le serie televisive, inizialmente non sono considerate dalla Rai, cominciano ad essere prodotte con un numero sempre maggiore (una delle più importanti è *La Piovra* di Damiano Damiani, 1984-2001). Per quanto riguarda la fiction, Follino²⁵⁵ dell'Associazione Produttori Televisivi fa notare che anche se le importazioni superano di gran lunga le esportazioni, i maggiori share in televisione si verificano proprio con le fiction nazionali (in testa la serie di *Don Matteo*).

Sorlin parla però di un impoverimento estetico entrato in gioco con la televisione; egli cita l'esempio del primo piano diventato una necessità in televisione per sostenere che la televisione ha cambiato «il valore e il modo di parlare dei testi audiovisivi»²⁵⁶. L'impoverimento o appiattimento sul piano espressivo è dovuto anche al fatto che il cinema (soprattutto la commedia che si concentra sul presente) ha spesso attinto dall'immaginario televisivo. In tal modo sorge il problema che il prodotto offerto dalla televisione e quello offerto dal cinema non siano poi così differenti. Se si dà uno sguardo al rapporto tra i media oltreoceano si nota che qui si è cercato di differenziarli fin dall'inizio, mentre in Italia è sembrato che il cinema si

²⁵³ G. Brunetta, *op. cit.*, p. 152

²⁵⁴ A. Costa, *op. cit.*, p. 208

²⁵⁵ *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 507, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf

²⁵⁶ D. Viganò, (a cura di), *La camera oscura: il cinema tra memoria e immaginario*, Cantalupa (Torino), Effatà Editrice, 2002, p. 55

fosse «livellato sulla televisione»²⁵⁷. Tuttavia è proprio la televisione che garantisce la sopravvivenza del nostro cinema.

Negli anni Settanta nascono le televisioni private (oltre al nuovo canale Rai Tre) e con l'ascesa dell'imprenditore Berlusconi si instaurerà l'assetto Rai/Mediaset che ancora oggi domina ma per quanto riguarda il cinema è importante sottolineare che i due grandi produttori di cinema nazionale sono proprio la Rai e la Medusa Film di Fininvest. La società Fininvest nel 1989 fonda Penta (in collaborazione con Cecchi Gori) che chiude cinque anni dopo; l'esperienza di Penta però si ritrova in Medusa, compagnia comprata nel 1995 e considerata sorella di Mediaset²⁵⁸. Un fatto da notare è che mentre in Europa la legislazione antitrust permette «agli editori il possesso al massimo di una sola rete nazionale»²⁵⁹, in Italia il potere politico (nelle mani di Berlusconi) era arrivato ad ottenerne ben tre (Rete Quattro, Canale Cinque, Italia Uno). La Rai da parte sua fa da produttore e distributore per la maggior parte dei film italiani svolge quindi un ruolo determinante per la vita del prodotto nazionale. Nel 1999 viene fondata Rai Cinema che diventa operativa un anno dopo e opera la distribuzione attraverso la 01Distribution.

La collaborazione tra Rai e cinema si è evoluta positivamente per entrambi. Da un lato, il cinema ha aiutato «a diversificare i programmi rendendoli più vivi»²⁶⁰, contribuendo a rifornire una parte della programmazione con film. Si può evidenziare però un paradosso; ovvero il primo produttore di film nazionali non li manda poi in onda nei suoi canali televisivi. La tabella (Tab. 2) conferma la situazione anomala; la Rai manda in onda più film importati che italiani. Dall'altro lato, Rai Cinema «è diventata il principale punto di riferimento di tutti gli operatori per ottenere la partnership finanziaria»²⁶¹ con un'attenzione particolare a quello che può essere considerato cinema d'autore piuttosto che commerciale.

²⁵⁷ C. Macchitella, *op. cit.*, p. 39

²⁵⁸ T. Ferrero Regis, *Recent Italian Cinema, spaces, contexts, experiences*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2009, p. 182

²⁵⁹ G. Gozzini, *La mutuaione individualista, gli italiani e la televisione 1954-2011*, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2014, p. 4

²⁶⁰ D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007, p. 53

²⁶¹ *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 64, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf

Tab. 2 **Offerta di titoli sulle reti nazionali** (Fonte: Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 107, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf)

Film 2012 e 2013**	TITOLI UNICI	QUOTA*	ITALIANI	QUOTA*	STRANIERI	QUOTA*	PASSAGGI	QUOTA*
2012								
Gruppo Rai	1.227	30,14%	511	41,65%	716	58,35%	1.281	28,84%
Rai 1	201	4,94%	76	35,81%	125	64,19%	212	16,54%
Rai 2	209	5,13%	36	17,22%	173	82,78%	216	16,87%
Rai 3	817	20,07%	399	48,84%	418	51,16%	853	66,59%
Mediaset	2.417	59,37%	810	33,51%	1.607	66,49%	2.632	59,25%
Canale 5	419	10,30%	112	26,73%	307	73,27%	454	17,25%
Italia 1	908	22,30%	234	25,77%	674	74,23%	968	36,78%
Rete 4	1.090	26,77%	464	42,57%	626	57,43%	1.210	45,97%
La7	427	10,49%	117	27,40%	310	72,60%	529	11,91%
TOTALE*	4.071	100,00%	1.438	35,32%	2.633	64,68%	4.442	100,00%
2013								
Gruppo Rai	1.302	35,49%	555	42,37%	755	57,63%	1.352	31,99%
Rai 1	211	5,75%	112	52,34%	102	41,66%	223	16,67%
Rai 2	283	7,71%	63	22,03%	223	77,97%	292	21,73%
Rai 3	808	22,03%	380	46,91%	430	53,09%	837	51,60%
Mediaset	2.271	61,91%	839	36,86%	1.437	63,14%	2.508	58,97%
Canale 5	322	8,78%	106	32,82%	197	68,18%	344	13,74%
Italia 1	934	25,46%	281	30,05%	654	69,95%	1.028	40,94%
Rete 4	1.015	27,67%	452	44,40%	566	55,60%	1.136	45,32%
La7	95	2,60%	65	22,11%	229	77,89%	386	9,04%
TOTALE*	3.668	100,00%	1.459	37,60%	2.421	62,40%	4.246	100,00%
2014								
Gruppo Rai	1.247	32,25%	558	44,74%	689	55,26%	1.305	31,74%
Rai 1	176	4,56%	79	44,88%	97	55,12%	179	13,72%
Rai 2	285	7,37%	97	34,03%	188	63,97%	298	22,83%
Rai 3	786	20,32%	382	48,60%	404	51,40%	828	63,45%
Mediaset	2.156	55,75%	779	36,13%	1.377	63,87%	2.368	57,58%
Canale 5	335	8,66%	120	35,82%	215	64,18%	355	14,99%
Italia 1	797	20,61%	225	28,23%	572	71,77%	892	37,67%
Rete 4	1.024	26,48%	434	42,38%	590	57,62%	1.121	47,34%
La7	294	7,50%	54	18,36%	240	71,64%	439	10,68%
TOTALE*	3.867	100,00%	1.391	35,97%	2.421	64,03%	4.112	100,00%

* Le quote dei titoli unici sono distribuite fra le tre emittenti nazionali e i loro canali in rapporto al totale globale. Le quote dei titoli unici italiani e stranieri sono invece riferite alle rispettive reti e canali. Le quote dei passaggi sono ripartite fra i tre network in rapporto al totale globale nazionale, mentre quelle relative ai canali sono rapportate al valore complessivo di ogni singolo gruppo televisivo.

** Alcuni valori dei titoli unici possono differire dai dati esposti in altre tavole in quanto uno stesso film può essere programmato su più reti.

Fonte: Il cinema italiano in numeri (anni solari 2012, 2013 e 2014) a cura dell'Unità di studi congiunta DGCinema-ANICA su dati Studio Frati.

6. Italia. Cinema e canzone oggi

6.1 Panoramica canzone italiana

Per parlare della canzone in Italia bisognerebbe risalire all'Ottocento quando a Napoli nasce il primo *café chantant* tuttavia questo tipo di canzone non è quello che s'intende nella nostra concezione moderna. Viscardi²⁶² fa notare che la nostra canzone era ben lontana dalla popular music che si stava sviluppando nei paesi anglofoni perché la tradizione la teneva ancora troppo legata al melodramma e al canto dialettale. All'inizio del Novecento in Italia il mondo della canzone è diviso tra Napoli e Milano e bisogna aspettare gli anni Cinquanta per parlare di "musica leggera". È proprio in questo periodo infatti che, secondo Baldazzi, che si fa uso del termine proprio in riferimento alle canzoni trasmesse per radio «che servivano a rendere la vita più leggera»²⁶³. Anche se il disco si può trovare dagli anni Dieci e la radio si può ascoltare il decennio successivo, ci vorrà del tempo perché si diffondano effettivamente fino a «creare un circolo di domanda e offerta che faranno della canzone il genere musicale più diffuso e amato del Ventesimo secolo»²⁶⁴. Un primo esempio di musica per le masse si nota durante il Fascismo quando nasce il concetto di villeggiatura. Viscardi parla di un «binomio musica/vacanze»²⁶⁵ che sancisce la nascita, sotto il segno del consumismo, del tormentone estivo che «diventa allora un genere a sé tra i più prolifici e redditizi». Inevitabilmente questo meccanismo rimanda a quello cinematografico del cinepanettone; anche in questo caso viene concepito un prodotto *ad hoc* per l'estate caratterizzato da cliché che gli garantiscono il successo commerciale. Come il cinepanettone, la canzone estiva si distingueva per valori standard come il fatto di essere orecchiabile, cantabile e meglio ancora se ballabile. A questo punto si sviluppa il sistema di produrre due dischi all'anno; uno per l'inverno (da promuovere con Canzonissima o Sanremo) e uno per l'estate (con il Cantagiorno).

Negli anni Cinquanta le multinazionali RCA e Decca aprono una sede anche in Italia e si notano i primi segni di cambiamento nel fenomeno della canzone. Un fatto

²⁶² R. Viscardi, *op. cit.*, p. 28

²⁶³ G. Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 257

²⁶⁴ G. Salvatore, *Mogol-Battisti, l'alchimia del verso cantato*, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 19

²⁶⁵ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 117

determinante è la nascita del Festival della canzone italiana di Sanremo, la quale data ufficiale è il 1951 quando il programma viene trasmesso radiofonicamente sull'EIAR. Con Saremo, e successivamente Festivalbar (dal 1964), la forma-canzone conosce uno sviluppo inarrestabile. Sempre in questo decennio si verifica una trasformazione nel concetto di canzone grazie anche al riconoscimento della generazione dei giovani (su spinta del rock and roll americano). Saranno proprio i giovani a concepire la canzone in modo diverso; essa non è più da cantare ma da ascoltare. «Tutta l'Italia, radiofonica e televisiva, voleva ascoltare le canzoni e voleva canzoni da ascoltare»²⁶⁶. Il pubblico è formato dalle nuove generazioni che acquisiscono potere d'acquisto (al quale contribuisce la diffusione del quarantacinque giri) e domandano canzoni. Salvatore²⁶⁷ individua proprio nell'accettazione del rock and roll e nella diffusione del quarantacinque giri (che nel 1964 raggiungere l'anno record²⁶⁸) due fattori determinanti per lo sviluppo della canzone italiana a partire dagli anni Cinquanta. Ovviamente anche il media televisivo (ormai presente in tutte le case), assieme a quello radiofonico, contribuisce a questa trasformazione da canzone da ascoltare più che cantare. Non che nell'Ottocento non si ascoltasse la canzone (alla feste come alla Piedigrotta) ma era un modo nuovo di cantare/ascoltare. Un altro fatto determinante nella trasformazione della canzone avvenne nel 1958. In questo anno infatti Modugno vinse il Festival di Sanremo con *Nel blu dipinto di blu (Volare)* che viene considerata unanimemente «l'emblema di un nuovo tipo di musica»²⁶⁹ e rappresenta una svolta nella canzone italiana che da ora si può definire "moderna". La modalità di interpretazione di Modugno e l'accompagnamento musicale senza orchestra contribuiscono a svecchiare la tipica canzone sanremese e consentono al pezzo di sfondare all'estero (rimane per ben due mesi prima nelle classifiche americane)²⁷⁰.

Gli anni Sessanta sono gli anni dei primi cantautori. Peroni, con riferimento particolare a Gino Paoli, indica l'importanza di queste canzoni che «in qualche modo svolgono una funzione di mediazione tra epoche diverse; quasi un lenitivo per i

²⁶⁶ G. Salvatore, *op. cit.*, p. 21

²⁶⁷ *Ivi*

²⁶⁸ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 126

²⁶⁹ P. Jachia, *La canzone d'autore italiana, 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 13

²⁷⁰ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 128

dolori della crescita di un Paese nell'età dello sviluppo»²⁷¹. Anche Baldazzi²⁷² riconosce questo decennio come il periodo d'oro di cinema e canzone, e più in generale dell'industria del divertimento che comincia a fatturare. Gli anni del boom economico e della diffusione generale di benessere coincidono con quelli della nascita della canzone d'autore. A questo proposito è bene tentare di spiegare a che cosa si fa riferimento questo termine. Fabbri ci introduce la problematica del rapporto tra canzone d'autore e canzone di qualità che è simile a quello che si verifica anche in ambito cinematografico parlando di cinema d'autore. Secondo Fabbri il concetto di autore implica «una garanzia di qualità legata all'investimento personale e alla sincerità del cantautore»²⁷³. Anche Jachia prova a definire la canzone d'autore come «scritta da un autore riconosciuto come tale, vale a dire come creatore, come artista»²⁷⁴. Nella canzone d'autore è il testo che assume un valore forte e di distinzione. Tra i tre elementi base della forma-canzone (testo, musica, interpretazione) sarà proprio il testo ad essere rivoluzionato. Salvatore parla di una «sensualizzazione della nuova canzone italiana»²⁷⁵ che vede un cambiamento di linguaggio e stile destinato ad evolversi negli anni Settanta con l'introduzione di espressioni che fino ad allora non erano considerate appropriate. Il nuovo fenomeno dei cantautori vede la formazione di personaggi che invece che affidarsi a interpreti preferiscono cantare le proprie canzoni. Nel presentare un tipo di canzone diversa si distinguono due scuole principali; quella di Genova e quella di Milano. Per quanto riguarda la scuola genovese ricordiamo Paoli, Tenco, Lauzi, Bindi e De André mentre la scuola di Milano ha tra i suoi principali esponenti Gaber e Jannacci. Oltre a questo fenomeno tipicamente italiano si aggiungono le influenze estere ma è interessante che tutto viene interpretato in chiave italiana. Un esempio è la *cover* che diventa un espediente sempre più utilizzato soprattutto perché la lingua inglese non è conosciuta. Il fenomeno, come fa notare Viscardi²⁷⁶, ha dei risvolti positivi; oltre a rendere accessibile un repertorio di testi sconosciuti (spesso le traduzioni erano

²⁷¹ M. Peroni, *Il nostro concerto, La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 82

²⁷² G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 122

²⁷³ F. Fabbri, *Canzone versus cinema*, Relazione per il seminario "Trento Cinema", dicembre 1990, http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Canzone_vs_cinema.pdf, (09/07/2016)

²⁷⁴ P. Jachia, *op. cit.*, p. 9

²⁷⁵ P. Jachia, *op. cit.*, p. 56

²⁷⁶ R. Viscardi, *op. cit.*, p. 119

letterali), la cover presentava dei caratteri innovativi, diversi dalla classica canzone di Sanremo. Tra gli altri eventi importanti vanno citati nel '65, in pieni anni beat, l'apertura del Piper a Roma e lo stesso anno il primo tour italiano dei Beatles. Due anni dopo il mondo della canzone italiana è scosso dalla morte improvvisa di Tenco ma nuovi autori fanno il loro ingresso, tra i più importanti Guccini, De Gregori, Venditti e Bennato che, assieme a Conte, Dalla e De André concepiscono una canzone "politica", «imbevuta delle idee che sono nell'aria»²⁷⁷.

Gli anni di piombo si aprono all'insegna della confusione e del terrorismo. De Grassi²⁷⁸ introduce il concetto di "canzone politica" con riferimento al ruolo ideologico che una canzone può avere. Infatti il termine canzone, che è spesso associato ad una forma commerciale o frivola rivolta ai giovani, assume, in questo periodo, connotazioni diverse. Su questo versante vanno citati i gruppi dei Nomadi e degli Equipe 83 mentre, con uno stile più rock, prendono piede le formazioni dei PFM, Banco del Mutuo Soccorso e gli Area. Accanto a questo panorama si profila linea dei cantautori tra i quali è Guccini ad essere riconosciuto come uno dei primi autori impegnati; la sua *Locomotiva* apre gli anni Settanta «e ne diviene ben presto la colonna sonora politica»²⁷⁹. Intanto la RCA, che ha acquisito il monopolio del mercato italiano, si dedica al lancio di nomi importanti, oltre a De Gregori e Venditti, anche Cacciari e Branduardi. Tra questi Venditti risulta essere, oltre che uno degli artisti che ha venduto più dischi in Italia, molto apprezzato dal cinema italiano. Si citano delle pellicole nelle quali, già a partire dagli anni Settanta, vengono inseriti suoi brani: *La banda del gobbo* (Umberto Lenzi, 1977), *Vacanze in America* (Carlo Vanzina, 1984), *I mitici - Colpo gobbo a Milano* (Carlo Vanzina, 1994) fino ad arrivare a *Paradiso all'improvviso* (Leonardo Pieraccioni, 2003) e *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013) oltre che a curare intere colonne sonore.

Il modello di Dylan continua ad essere importante per la canzone italiana in particolare De mentre in Inghilterra si impongono artisti, come Bowie e Elton John, nei quale la tensione politica si allenta²⁸⁰ e viene portata avanti da gruppi

²⁷⁷ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 189

²⁷⁸ G. De Grassi, *Mille papaveri rossi, Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, Bologna, Thema Editore, 1991, p. 9

²⁷⁹ P. Jachia, *op. cit.*, p. 107

²⁸⁰ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 198

sudamericani (*in primis* gli Inti Illimani). Un nome importante per la musica nazionale del periodo è Fossati che scrive per i grandi interpreti della canzone italiana come Morandi, Mina, Patty Pravo, Bertè e a fine decennio emerge anche Battiato (con *L'era del cinghiale bianco*) che avrà successo a partire dagli anni Ottanta. Questa è l'epoca dei suoni sintetici, dei cantanti dagli show esuberanti che spesso costruiscono la loro carriera musicale su quella televisiva. A questo proposito è importante ricordare il fenomeno della *disco dance*, il cui linguaggio viene sviluppato da Moroder o portato nelle case di tutti da Cecchetto con il *Gioca Jouer*. Intanto anche il Festival di Sanremo si evolve fino a diventare una sorta di vetrina televisiva che dà al cantante la possibilità di lanciare l'album portando in televisione un singolo. Jachia²⁸¹ fa notare che a fine degli anni Ottanta la vendita di musica italiana supera quella straniera. Questo è anche dovuto ai nomi emergenti, a cantautori che si possono definire "di massa"²⁸² come Nannini, Ruggeri, Baglioni mentre i due artisti che spiccano maggiormente in questo decennio sono Zucchero e Vasco Rossi. Queste figure, assieme a Eros Ramazzotti, Tiziano Ferro e Ligabue, si contendono la scena musicale degli anni Novanta sfidando con ottimi risultati la musica estera. Per quanto riguarda le donne invece vanno citate la Pausini ed Elisa, capaci di ottenere un successo internazionale.

Avvicinandosi ai giorni nostri si possono notare figure che stanno in una posizione intermedia tra il cantautorato e lo stile più commerciale come Gazzè e Capossela. Negli ultimi decenni si diffonde anche lo stile rapper (Fabri Fibra e in parte anche Jovanotti) che forse potrebbe essere visto come il nuovo sbocco cantautorale. I giovani che oggi vengono classificati come cantautori (Brondi, Dente, Brunori) sembrano avere un pubblico di nicchia e non riuscire più, come i maestri degli anni Sessanta, a generare un'identità condivisa con il pubblico. Per quanto riguarda questi ultimi autori, Giordano ne individua una caratteristica comune; egli parla di un'idea di *vintage* che aleggia sia nei loro testi che nelle melodie²⁸³.

²⁸¹ P. Jachia, *op. cit.*, p. 109

²⁸² P. Jachia, *op. cit.*, p. 110

²⁸³ P. Giordano, *Brondi, Brunori, Dente, Ma quanto sono vintage i «nuovi cantautori»*, marzo 2014, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/brondi-brunori-dente-quanto-sono-vintage-i-nuovi-cantautori-1004259.html>, (18/01/2017)

«Una canzone è una fonte stratificata [...] in cui si intrecciano [...] linguaggio verbale, linguaggio musicale, sonorità, interpretazione artistica, ma anche la sua “immagine”, i valori a cui viene eventualmente associata»²⁸⁴.

Peroni in questo passaggio evidenzia la difficoltà di studiare un elemento come la canzone in quanto sembra essere considerato come un documento esclusivamente soggettivo dell'autore, «come se gli storici non la considerassero una fonte»²⁸⁵. Tuttavia sarebbe opportuno tenere conto non solo dell'intenzionalità dell'autore del testo ma anche di una serie di elementi (legati al periodo nel quale la canzone viene scritta) che possono influenzare l'interpretazione della stessa. Peroni afferma che il brano deve essere inteso come una fonte; da un lato la canzone è un vero e proprio agente di storia in quanto è predisposta naturalmente al racconto emotivo, dall'altro è una fonte di ricerca poiché ha «la capacità di accogliere al proprio interno la sovrapposizione di modalità culturali diverse»²⁸⁶. Per lo storico che approccia la fonte canzone è importante considerare, oltre al valore artistico, quello commerciale e l'impatto che il pezzo ha avuto nel pubblico. Altro punto importante è che il testo non va interpretato come fosse una poesia; in una canzone esso nasce per essere cantato e non letto. Peroni sostiene che per analizzarla bisognerebbe studiarne la registrazione. Le canzoni infatti «sono cresciute negli studi di registrazione e nella forma registrata sono entrate nella nostra memoria»²⁸⁷.

²⁸⁴ M. Peroni, *op. cit.*, p. 103

²⁸⁵ M. Peroni, *op. cit.*, p. 9

²⁸⁶ M. Peroni, *op. cit.*, p. 83

²⁸⁷ M. Peroni, *op. cit.*, p. 126

6. 2 Le sinergie tra cinema e canzone

«Il cinema italiano degli anni Duemila è costellato di canzoni e canzonette»

Gipponi²⁸⁸

Osservando il panorama del cinema italiano degli ultimi due decenni si nota un uso consistente di canzoni inserite nel film e la relazione tra canzone e testo filmico spesso si rivela determinante. Fabbri²⁸⁹ fa notare che in Italia le due industrie, cinematografica e musicale, non hanno mai avviato un rapporto sinergico e, in quanto entrambe lavorano separatamente, spesso la collaborazione per quanto riguarda un film si limita all'impiego del cantante per i titoli. Fabbri condanna la scarsa propensione al sincronismo nel confezionare un film con l'andamento della canzone in classifica, tuttavia negli ultimi decenni il fenomeno di sfruttamento del successo commerciale di una canzone (o un cantante) per lanciare il film si è intensificato. Se infatti si dà uno sguardo ai nomi più influenti della scena musicale e odierna (ma anche passata) quasi ognuno si è cimentato nel curare la colonna sonora del film con la creazione di una canzone originale. A questo proposito all'alba del nuovo millennio è stata istituita la categoria per Migliore Canzone originale (prima ai Nastri d'argento poi ai David di Donatello) proprio a rimarcare l'importanza assunta da queste collaborazioni. Se da una parte l'uso della canzone nel film prevede che essa sia concepita appositamente per il film come il frutto di collaborazioni esterne, dall'altra si osserva un largo impiego di canzoni preesistenti. Il fenomeno che è emerso è che spesso questi pezzi sono brani del passato e che, utilizzati in film ambientati nel contemporaneo, abbiano una funzione non tanto d'ambiente bensì nostalgica. L'utilizzo di queste canzoni potrebbe quindi essere il frutto di un effetto-nostalgia che caratterizza l'epoca postmoderna e della moda *vintage* che spopola sempre di più. Gipponi²⁹⁰ sostiene che tra le canzoni più utilizzate nel cinema italiano odierno c'è *Insieme A Te Non Ci Sto Più* cantata dalla Caselli nel 1968; essa appare in *Bianca* (Nanni Moretti, 1984), *La stanza del figlio*

²⁸⁸ G. Canova, L. Farinotti, *Atlante del cinema italiano: corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011, p. 300

²⁸⁹ F. Fabbri, *op. cit.*, p.4

²⁹⁰ G. Canova, L. Farinotti, *op. cit.*, p. 302

(Nanni Moretti, 2001) e *Arrivederci amore, ciao* (Michele Soavi, 2006) tutte pellicole recenti che riprendono questo brano di fine anni Sessanta. In particolare, come si vedrà nel caso studio, in *Arrivederci amore, ciao* si noterà come la canzone, con un suo bagaglio di immagini, acquisisca un significato nuovo nel contesto del film di Soavi.

6. 3 La nostalgia

Il termine deriva da due parole greche; *nostos* (tornare a casa) e *algia* (brama), anche se viene utilizzato per la prima volta da Hofer nel 1688 con il significato di tristezza derivante dal desiderio di ritornare in patria²⁹¹. Con questa connotazione la nostalgia viene studiata dai medici come una vera e propria malattia con i suoi sintomi (come melanconia e l'ipocondria) ed è riscontrata soprattutto nei soldati in guerra. Il fatto interessante è che già allora la nostalgia era collegata alla musica; nella raccolta *Nostalgia, saggi sul rimpianto del Comunismo*²⁹² si evidenzia un particolare tipo di nostalgia uditiva che affliggeva i soldati in battaglia. Il "morbo" si manifestava quando essi udivano le melodie popolari o i suoni dei campanacci delle mucche²⁹³, alla stessa maniera dei profumi di determinati cibi rustici. Già all'epoca alla musica è riconosciuto un ruolo nostalgico poi assunto, durante il Novecento, dalla musica leggera e dalla sua forma più importante: la canzone.

Nello studio della nostalgia è importante il legame tra passato e presente, in particolare l'aspetto di impossibilità di ritorno che contraddistingue ciò che è passato. La nostalgia fa sì che si ricerchi un passato nonostante la consapevolezza della sua irreversibilità. Anderson definisce la nostalgia sulla base di un negare «il presente nel nome di un passato impossibile»²⁹⁴ mentre nella raccolta curata da Modrzejewski²⁹⁵ si collega questo concetto di irreversibilità con la nostalgia moderna.

²⁹¹ F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia, saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 1

²⁹² F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, p. 3

²⁹³ F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, p. 3

²⁹⁴ G. Padva, *Queer nostalgia in cinema and pop culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 7

²⁹⁵ F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, p. 15

Nel nostro contesto è interessante quella che viene definita nostalgia moderna poiché si differenzia dalla nostalgia classica, delineata fin prima. Dagli anni Settanta negli Stati Uniti (e circa un decennio dopo in Italia) si comincia a notare un fenomeno mai visto prima tanto che si parla di nostalgia moderna o postmoderna nella quale giocano un ruolo fondamentale i nuovi media. Cook²⁹⁶ sostiene che la produzione nostalgica sempre più fitta che si è registrata a partire dagli ultimi trent'anni potrebbe essere dovuta al «desiderio di trovare qualche forma di autenticità» di fronte all'era tecnologica/virtuale che stiamo attraversando. Entra in gioco quindi anche il concetto di perdita; il nostro gusto per manufatti *vintage* potrebbe derivare proprio dall'avvertire una sensazione di perdita nella nostra memoria/storia.

«[La nostalgia] è spesso associata con la fantasia e vista come meno autentica della memoria»²⁹⁷

Le differenze tra nostalgia e storia vengono studiate da Padva²⁹⁸ che ne fa un elenco. Anche se i confini non sono così definiti ne emerge che la storia è più scientifica, oggettiva, basata su fatti, la nostalgia è più utopica e soggettiva ma non per questo da sottovalutare. Infatti la nostalgia gioca un ruolo importante per una comunità, di qualsiasi tipo, che possiede una memoria collettiva fatta di esperienze positive e negative. Il rapporto con la memoria è importante nel momento in cui si suppone che la memoria collettiva venga costruita dai media e quindi non sia più autentica. Secondo Cook²⁹⁹ oggi sembra essere andata perduta l'autorità dello storico e della storia stessa con «la sua abilità di produrre convincenti e oggettivi racconti del passato»³⁰⁰.

La nostalgia moderna

«La nostalgia viene dai media, esiste grazie ai media e per i media»³⁰¹

²⁹⁶ P. Cook, *Screening the past, memory and nostalgia in cinema*, Abingdon, Routledge, 2005, p. 4

²⁹⁷ P. Cook, *op. cit.*, p. 2

²⁹⁸ G. Padva, *op. cit.*, p. 4

²⁹⁹ P. Cook, *op. cit.*, p. 2

³⁰⁰ *ivi*

³⁰¹ E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli Editore, 2009, p. 12

Il fenomeno nostalgico può essere visto come un fenomeno tipicamente moderno e recente che si può osservare «a partire da un'epoca precisa [...] figlia della globalizzazione»³⁰². Da qui si sancisce il ruolo centrale che hanno i media nella costruzione della nostalgia di massa dalla quale, come afferma Davis³⁰³, si possono ricavare ingenti guadagni. La memoria individuale diventa così collettiva e i rigidi confini tra memoria privata e pubblica non sono più così nitidi. Inoltre Morreale³⁰⁴ sostiene che la costruzione di esperienze per il consumatore si fa sempre più anticipata, così che egli possa sviluppare un atteggiamento nostalgico sempre più precoce. Si verifica così quella che Barber definisce «infantilizzazione del consumatore»³⁰⁵ identificando nel bambino/adolescente, con il suo essere impulsivo, il modello ideale del nuovo consumatore³⁰⁶.

La nostalgia di massa teoricamente non ha legame con la storia nel senso che il consumatore è portato a provare nostalgia per periodi che non ha effettivamente vissuto, quindi si tratta addirittura una nostalgia che precede la nascita. Il fatto cruciale è che appunto non siamo di fronte alla classica nostalgia che si prova nei confronti di esperienze giovanili o momenti felici vissuti. Non a caso questo tipo di esperienza nostalgica vede il suo primo sviluppo negli Stati Uniti. La nuova nostalgia “astorica”, ovvero «slegata da una rappresentazione di continuità con il passato»³⁰⁷, trova terreno fertile proprio nel paese “astorico” per eccellenza. La Polla³⁰⁸ sostiene che questo fenomeno «viene a prendere il posto che non ha mai occupato, per ovvie ragioni, la tradizione». Nella raccolta *Nostalgia, saggi sul rimpianto del Comunismo*³⁰⁹ si sostiene che l'inculcamento della nostalgia nella merce è una strategia totalmente commerciale; una sorta di beffa al consumatore ha la sensazione di aver perso qualcosa che in realtà non ha mai avuto. I manufatti di un tempo vengono creati ora proprio secondo l'estetica *vintage*.

³⁰² E. Morreale, *op. cit.*, p. 6

³⁰³ E. Morreale, *op. cit.*, p. 7

³⁰⁴ E. Morreale, *op. cit.*, p. 8

³⁰⁵ F. Setiffi, *Il consumo come spazio di riconoscimento sociale*, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 105

³⁰⁶ F. Rampini, *Da cittadini a clienti globali*, marzo 2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/15/da-cittadini-clienti-globali.html>, (02/01/2017)

³⁰⁷ E. Morreale, *op. cit.*, p. 10

³⁰⁸ E. Morreale, *op. cit.*, p. 104

³⁰⁹ F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, p. 46

In questo senso un altro genere che può essere inteso come nostalgico è il western. Donati³¹⁰ fa notare che nella filmografia di Sergio Leone la nostalgia gioca un ruolo importante, nel senso che i personaggi ha un passato o un trauma nascosto che ritorna. Il genere è di per sé nostalgico proprio perché «esiste solo nella narrazione di leggende». Un discorso simile si può fare per la figura del dinosauro al cinema che, a partire da *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) acquisisce sempre più popolarità. Il libro di Modrzejewski e Sznajderman³¹¹ fa notare che i dinosauri sono «gli animali ideali per l'industria della nostalgia» proprio perché non siamo riusciti a farne esperienza reale nel corso della storia.

L'America, produttrice di nostalgia, si impegna in tutti campi; per quanto riguarda il cinema i maggiori generi del periodo sono, oltre a quello gangster, quello appunto nostalgico. Si comincia a parlare dei cosiddetti *nostalgia movies* che recuperano gli anni Cinquanta come *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Ritorno al futuro* (*Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985) e *American Graffiti* (George Lucas, 1973)³¹².

Una regola spesso, ma non sempre, osservabile è quella della nostalgia dei vent'anni prima. Negli anni Settanta negli Stati Uniti si verifica un fenomeno nostalgico nei confronti degli anni Cinquanta o addirittura degli anni Trenta. In Italia negli anni Ottanta si parla dei "favolosi Sessanta".

L'ondata nostalgica che si rileva negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta si ripercuote anche nei *film studies*. Cook³¹³ fa notare che l'emergere di termini come "postmodernismo" e "post colonialismo" che danno la sensazione che sia la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra. Secondo l'autrice anche gli studi sul cinema sono stati attraversati, proprio a partire da questo periodo, da una crescente preoccupazione per la memoria e la nostalgia. In campo cinematografico la nostalgia occupa una dimensione interessante, proprio per il fatto che essa si basa su un'idea di tempo che non può essere riportato alla realtà. Come spiega Cook³¹⁴, la nostalgia trova un luogo

³¹⁰ R. Donati, *Once upon a time. Introduction to the theme of nostalgia in the films of Sergio Leone*, aprile 2008, http://offscreen.com/view/nostalgia_leone, (10/01/2017)

³¹¹ F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *op. cit.*, p. 39

³¹² Tra le serie televisive ricordiamo *Happy Days* (Garry Marshall, 1974-1984)

³¹³ P. Cook, *op. cit.*, p. intro

³¹⁴ P. Cook, *op. cit.*, p. 3

di realizzazione privilegiato nel cinema; nelle immagini gli eventi del passato possono essere ricreati. Inoltre anche il linguaggio cinematografico, ad esempio con il *flashback*, sviluppa la tematica della memoria e tra gli elementi curati allo scopo di creare un effetto-nostalgia nello spettatore ci sono, oltre alla musica, ambientazioni e costumi.

A questo punto si possono individuare due livelli attraverso i quali la nostalgia opera nel cinema. Un primo, che definisco “diretto”, trova la sua applicazione con i film-nostalgia. La strategia nostalgica, che può seguire la teoria dei vent’anni o meno, prevede che questi film (che possono anche riflettere la tendenza nostalgica dell’autore) siano ambientati in epoche passate e volti a creare nostalgia in un determinato tipo di pubblico. Oltre a ciò, propongo di introdurre un secondo livello di nostalgia che si può attuare proprio attraverso la forma canzone. In un film ambientato nella contemporaneità molto spesso si osserva l’inserimento di canzoni di epoche passate anch’esse con lo scopo di creare nostalgia o esprimere quella autoriale. Queste canzoni implicano un gioco di riconoscimento da parte del pubblico; quest’ultimo è quindi chiamato a partecipare in prima persona e ricava piacere nel riconoscere quello che l’autore gli ha proposto. In questo caso la canzone funziona quindi da strumento nostalgico.

La nostalgia in Italia

In Italia questo fenomeno della nostalgia assume dinamiche particolari. Va precisato che la moda nostalgica arriva dall’America in ritardo e si sviluppa con modalità diverse. Innanzitutto l’Italia importa la cultura di massa, la subisce e quindi la rielabora in modo differente. Gli effetti nostalgici qui si manifestano per la prima volta negli anni Ottanta. Come afferma Morreale³¹⁵ anche in Italia si concretizza la teoria dei vent’anni quindi lo sguardo nostalgico punta ai “favolosi Sessanta” con la stessa attitudine idealizzante adottata dagli americani nei confronti degli anni Cinquanta. I nostri anni Sessanta ci riportano a tutto l’immaginario del boom fatto di un benessere diffuso generale e grandi speranze. Inoltre sono gli anni nei quali si

³¹⁵ E. Morreale, *op. cit.*, p. 11

affermano i giovani come categoria con una voce propria e che può permettersi di comprare quello che l'industria gli propone.

«In quanto agli anni Sessanta, la carrellata sulle mamme apprensive che, in piscina, asciugano tutte insieme i capelli ai bimbi nel 'Palombella rossa' di Nanni Moretti rimane, tuttora, l'insuperata immagine filtro del languido turbamento di quei tempi.» (Il Messaggero, Fabio Bo, 24/09/1993)³¹⁶

A differenza del cinema americano, quello italiano non si configura come un vero e proprio produttore di nostalgia ma opera un lavoro di «riflessione sul mito, nello smantellamento del mito del passato»³¹⁷. Questo avviene grazie alla possibilità che abbiamo al nostro passato importante, in particolare di «fare richiamo a una solida tradizione artistica (anche popolare)»³¹⁸ per smontare questi miti. Inoltre qui il fenomeno nostalgico viene recepito attraverso una cooperazione tra i vari media; si tratta di una mediazione che comprende televisione, musica, pubblicità e poi internet. La nostalgia che si rivolge ad un passato relativamente recente viene propagandata per la prima volta attraverso i mezzi di comunicazione di massa. In particolare, più che il cinema, sarà proprio la televisione che, negli anni Ottanta, si occupa di diffondere questa nuova forma di nostalgia. Tra i programmi più importanti³¹⁹.

Per quanto riguarda il cinema, gli anni Ottanta, come si è già detto in precedenza, non sono ricordati come un decennio felice. Il cinema d'autore sta vivendo un momento di stasi e in generale non viene affrontato il tema nostalgico. Morreale però individua l'eccezione di Pupi Avati che durante il periodo riesce ad evocare la nostalgia posizionando personaggi piccolo borghesi quasi sempre in un periodo prima del boom³²⁰. Oltre ad Avati, Moretti si fa conoscere in questo decennio e ne diventa un simbolo. È interessante osservare come egli utilizzi la canzone di repertorio, la quale diventa un tratto distintivo del suo linguaggio. A questo

³¹⁶ F. Bo, Cinematografo.it Fondazione Ente dello Spettacolo, <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/mille-bolle-blu/29200/>, (03/01/2017)

³¹⁷ E. Morreale, *op. cit.*, p. 31

³¹⁸ *Ivi*

³¹⁹ Anche la musica volge uno sguardo al passato, da ricordare Bennato che nell'89 pubblica *Viva la mamma* o Cattaneo che rifà canzoni di Mina, Rita Pavone, Patty Pravo.

³²⁰ Tra questi film *Aiutami a sognare* (1981) ambientato nel 1943, *Una gita scolastica* (1983) nel quale un'anziana rivive la sua giovinezza nel 1914, *Festa di laurea* (1985) ambientato nel 1950, *Storia di ragazzi e ragazze* (1989) ambientato nel 1936.

proposito ritengo importante *Bianca* del 1984 poiché da questo momento in poi il regista si servirà di parecchie canzoni di repertorio del passato. Nel film ascoltiamo *Insieme A Te Non Ci Sto Più* della Caselli (1968) da un jukebox e *Scalo A Grado* (1982) di Battiato che è più recente. Sia la canzone della Caselli che la musica di Battiato riappaiono nei film successivi; la prima in *La stanza del figlio* e la seconda in *La messa è finita* (1985) e *Palombella rossa* (1989). A metà degli anni Ottanta esce *La messa è finita* nel quale Moretti utilizza *Ritornerei* di Lauzi (1965). Considerando la nascita dell'autore nel 1953 si può presumere che l'uso di queste canzoni rientri nella sfera della nostalgia mediale che dominava in quel decennio e che, in questo caso, segua la regola dei vent'anni. Le canzoni per Moretti continuano a giocare un ruolo importante anche successivamente; ne *La stanza del figlio* troviamo ancora il brano della Caselli e un pezzo di Eno del 1977, *By This River*, ne *Il caimano* (2006) inserisce *Lei* di Salvatore Adamo (1965) e in *Habemus Papam* (2011) *Todo Cambia* (1982). *Aprile* (1998) e *Mia madre* (2015) invece sono gli unici due costruiti solo sulla base di canzoni di repertorio.

«Anche se nei titoli di testa il musicista non è neppure menzionato, la musica è uno degli elementi imprescindibili nel funzionamento di *Mia madre*»³²¹

Secondo Canova, il fatto che Moretti non faccia ricorso al musicista in entrambi è proprio perché i due film mettono in scena due esperienze autobiografiche imprescindibili ovvero la nascita di un figlio e la morte della madre.

Per quanto riguarda il cinema popolare invece notiamo lo sviluppo del filone nostalgico dei cinepanettoni/cinecomeri dei Vanzina. Con *Sapore di mare* del 1983 si parla di un genere nostalgico-balneare che Morreale intravede come il primo di «un vero e proprio tentativo di *revival* delle commedie balneari a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta unite allo spirito giovanilistico del “musicarello”»³²². Nel film si osserva un ritorno all'estate al mare degli anni del boom che nell'immaginario collettivo è l'estate per eccellenza. Il film è ambientato nel 1964 ed è interessante

³²¹ G. Canova, *Mia Madre – La colonna sonora*, <http://welovecinema.it/mia-madre-la-colonna-sonora/>, (03/01/2017)

³²² E. Morreale, *op. cit.*, p. 171

dare uno sguardo alla colonna sonora che ha contribuito al suo successo; essa si compone delle più famose canzoni e voci del panorama di quegli anni³²³.

³²³ (Fonte: <https://www.discogs.com/Various-Sapore-Di-Mare/release/2746803>, 10/12/2016)

- 01 - edoardo vianello - *abbronzatissima*
- 02 - the rokes - *c'è una strana espressione nei tuoi occhi*
- 03 - rita pavone - *come te non c'è nessuno*
- 04 - los marcellos ferial - *quando calienta el sol*
- 05 - mina - *il cielo in una stanza*
- 06 - mario tessuto - *lisa dagli occhi blu*
- 07 - riccardo del turco - *luglio*
- 08 - ornella vanoni - *mi sono innamorata di te*
- 09 - caterina caselli - *nessuno mi può giudicare*
- 10 - gigliola cinquetti - *non ho l'età*
- 11 - gianni morandi - *non son degno di te*
- 12 - caterina caselli - *perdono*
- 13 - massimo ranieri - *pietà per chi ti ama*
- 14 - giorgia fiorio - *segreti*
- 15 - los marcellos ferial - *sei diventata nera*
- 16 - ornella vanoni - *senza fine*
- 17 - piero focaccia - *stessa spiaggia stesso mare*
- 18 - adriano celentano - *una carezza in un pugno*
- 19 - i giganti - *una ragazza in due*
- 20 - fred bongusto - *una rotonda sul mare*

7. Titolo del film = titolo della canzone

Per analizzare come interagisce la canzone nel cinema italiano ho deciso di concentrarmi sul panorama contemporaneo; in particolare uno sguardo agli ultimi vent'anni penso sia più che sufficiente a cogliere le varie funzioni che un brano di repertorio ha nel cinema italiano odierno. Da una lista di moltissimi film ho dovuto limitare il campo d'indagine; invece di focalizzare l'analisi su un determinato genere, su un autore significativo o su un anno specifico, propongo una categoria diversa e teoricamente più ampia, che possa dare un'idea generale su come agisce la canzone nel testo filmico. La categoria scelta è quella del titolo del film che riprende il titolo della canzone³²⁴. Questa selezione deriva dalla constatazione che nel cinema italiano contemporaneo si nota un numero non indifferente di pellicole il cui titolo corrisponde a quello di un brano musicale. Il fenomeno di titolazione in accordo con il titolo di una canzone era tipico dei musicarelli degli anni Sessanta; film musicali che prevedevano la presenza in scena dei cantanti e utilizzavano canzoni in voga in quel periodo³²⁵. Oggi l'aspetto interessante riguarda il fatto che, molto spesso, le canzoni usate per titolare il film non appartengono (come per i musicarelli) alla contemporaneità ma piuttosto ad un passato recente, in particolare dagli anni Sessanta agli Ottanta.

La categoria dei film che hanno lo stesso titolo di una canzone è estesa e possiamo distinguere tre principali ramificazioni:

- Titolo del film uguale al titolo della canzone scritta per il film;
- Titolo del film uguale al titolo di canzone preesistente che però non compare nel film;
- Titolo del film uguale al titolo di canzone preesistente che appare nel film.

La prima categoria è molto usata, sia a livello internazionale che in passato, e consiste appunto nell'utilizzare il titolo della canzone composta appositamente per

³²⁴ Va osservato che il titolo del film può essere uguale al titolo completo della canzone, ad una sua parte oppure ad un verso conosciuto.

³²⁵ L. Aulenti, *Storia del cinema italiano*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2011, p. 129

il film (per una lista dei film italiani contemporanei di questo tipo si veda l'Appendice A). In questo caso sono parecchie le collaborazioni con cantanti, musicisti e gruppi del nostro panorama musicale contemporaneo. Tuttavia, proprio perché si tratta di pezzo originale, questa categoria non va considerata ai fini della ricerca.

Il secondo e il terzo caso, utilizzando una canzone già esistente e in genere conosciuta, fanno leva sul richiamo che il titolo della canzone dovrebbe avere sullo spettatore. In molti casi questa strategia fa appello al sentimento nostalgico che si cerca di stimolare nello spettatore. Griswold a questo proposito fa notare che se i cosiddetti "produttori culturali" riescono a formulare il loro prodotto/messaggio in linea con il bagaglio di conoscenze che il pubblico già possiede, essi saranno, di conseguenza, più vicini allo scopo di «persuadere il pubblico a "comprare" un'idea, un prodotto, un gusto»³²⁶. Lo spettatore è quindi attratto da un prodotto del quale possiede già una previa esperienza. Jauss³²⁷ nel 1982 individua il cosiddetto "orizzonte di aspettative", ovvero quell'elemento che spinge i consumatori a comprare i prodotti culturali. Per spiegare questo concetto fa l'esempio della motivazione che ci spinge a comprare un libro; secondo Jauss il consumatore sceglie un determinato libro perché lo colloca entro un orizzonte di aspettative costituito da conoscenze/esperienze precedenti.

Il secondo caso comprende un numero consistente di film che hanno come titolo quello di una canzone ma quest'ultima non appare all'interno della pellicola (lista di film Appendice B). A questo punto, dato che il film non ha a che fare con il pezzo, il suo riferimento nel titolo può essere anche casuale ma, nella maggior parte dei casi, il suo scopo è quello di attirare il consumatore con un marchio che già conosce.

La situazione però non è così semplice; si cita, a questo proposito, il film *Mi fido di te* (Massimo Venier, 2006) che rientra nella seconda categoria proposta.

Il titolo del film fa riferimento alla canzone di Jovanotti del 2005 *Mi Fido Di Te* che ha avuto un enorme successo in Italia. Il film di Massimo Venier esce quasi

³²⁶ W. Griswold, *Cultures and societies in a changing world*, Fourth Edition, Los Angeles, Sage Publications, 2013, p. 88

³²⁷ W. Griswold, *op. cit.*, p. 87

due anni dopo la canzone, il che fa pensare ad una strategia di richiamo che il titolo della canzone dovrebbe avere per lo spettatore. La canzone non appare durante il corso del film tuttavia si notano delle analogie fra essa e film. Il testo di Jovanotti è incentrato sulla fiducia nei confronti di un'altra persona, il che combacia perfettamente con la storia del rapporto particolare di collaborazione/amicizia che si crea tra i due protagonisti. Nel testo di *Mi Fido Di Te* si osservano due livelli; quello della fiducia in una persona associato alla "voglia di volare" contrapposto al perdere fiducia ovvero "paura di cadere". Oltre al testo è interessante osservare il video della canzone diretto da Lo Giudice (2005) e impresso nell'immaginario collettivo. Nel clip si osservano una carrellata di immagini volte ad evidenziare il concetto di fiducia come un donarsi all'altro³²⁸. La fiducia come mettersi nelle mani dell'altro avviene letteralmente, oltre che nel video, anche nel film nel quale due sconosciuti (Ale e Franz), legati dal caso e da condizioni sfavorevoli, instaurano un rapporto di fiducia. Le analogie tra il videoclip della canzone e lo sviluppo narrativo del film si notano anche sul piano visivo³²⁹.

Le musiche del film sono di Paolo Jannacci, figlio di Enzo, che scrive quattro canzoni³³⁰. Vi sono poi le canzoni di repertorio che meritano di essere analizzate, in particolare *Have A Little Faith In Me* (John Hiatt, 1987), *Gli Ostacoli Del Cuore* (Ligabue, Elisa, 2006) e *Figlio Unico* (Riccardo Del Turco, 1967) che svolgono un ruolo importante nella narrazione.

La canzone che accompagna i titoli di testa è *Have A Little Faith In Me* di John Hiatt del 1987³³¹. In questo caso il suo utilizzo è funzionale alla narrazione ed ha lo scopo di introdurci alla trama e i personaggi. Il titolo del pezzo (*tr. Abbi un po' di fiducia in me*) richiama quello del film e, anche se in lingua inglese, la popolarità del

³²⁸ Jovanotti e persone tra loro sconosciute si scambiano oggetti. Per la visione completa del video di *Mi Fido Di Te* (2005) si rimanda al sito *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=LvG12qnnY_g, (12/02/2017)

³²⁹ A livello di scene si evidenzia quella in cui Jovanotti guarda fuori dal finestrino della metropolitana (1'10) che corrisponde a quella in cui Ale e Franz sono in metro. In un'altra sequenza Jovanotti getta nel fiume la pistola di una bambina (3'45) così come Franz getta la pistola di Ale in acqua.

³³⁰ Tra queste ricordiamo *La Vita Che Ti Piace* interpretata da Carolina Petrizzelli, *Life Is Like An Apple* da Roopert Rolle e Lysi Trennet e *Trust In Me*. Quest'ultima, cantata da Manuela Zanier è anche stata in nomination ai Nastri d'Argento 2007.

³³¹ Si tratta del brano più famoso del cantante americano del quale sono state fatte cover come quella di Joe Cocker e di Mandy Moore. Il pezzo è utilizzato in ben sei pellicole tutte a cavallo tra anni Novanta e Duemila.

brano permette allo spettatore di capire la tematica. La canzone serve quindi da introduzione e dà voce al pensiero dei due protagonisti.

Il pezzo viene inserito in modalità extradiegetica per la sua intera durata. Questo è un elemento importante poiché può sembrare che le immagini siano costruite su di esso. Come già osservato in *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) l'utilizzo del pezzo intero costringe le immagini ad essergli subordinate; la canzone, carica di un significato, si impone sull'immagine cinematografica. Più che di imposizione si potrebbe parlare di un dialogo con le immagini, infatti si osserva un montaggio di scene che calzano perfettamente con il ritmo del brano. I primi accordi di pianoforte fanno da sfondo allo schermo nero nel quale appaiono i titoli di testa. Il titolo appare sopra la scena di Alessandro a letto e contemporaneamente comincia il brano di Hiatt (00,50') che dura per più di 5 minuti, a tratti abbassando di poco il volume per fare spazio a qualche dialogo. Durante questi cinque minuti, i titoli di testa scorrono su un montaggio alternato che ci presenta i due protagonisti (che inizialmente ci appaiono come due uomini totalmente diversi, uno in rovina e uno dalla vita idilliaca).

When the road gets dark³³²

And you can no longer see

Just let my love throw a spark

And have a little faith in me

La prima strofa accompagna la prima scena di Alessandro che si alza dal letto. Il testo invita ad avere fede anche quando davanti a sé non sembra esserci più speranza. Dopo uno stacco visivo si passa ai versi che accompagnano Francesco, dapprima serio poi al verso "*are all you can believe*" abbozza un sorriso.

And when the tears you cry

Are all you can believe

Just give these loving arms a try

³³² J. Hiatt, *Have A Little Faith In Me, Bring The Family*, 1987. Fonte testo: https://play.google.com/music/preview/Ttdszde6wklbawf3pe5gxw7busi?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics, (18/02/2017)

And have a little faith in me

Il ritornello si compone poi della ripetizione per quattro volte della frase “*have a little faith in me*” e ben otto stacchi di montaggio.

When your secret heart

Cannot speak so easily

Come here darlin'

From a whisper start

To have a little faith in me

And when your back's against the wall

Just turn around and you will see

Questa strofa accompagna tutta la sequenza nella quale lo spettatore si rende conto che Alessandro ha a che fare con gli strozzini. Si notano inquadrature che staccano seguendo il ritmo musicale (ad esempio da una mezza figura a un primo piano dello strozzino). La stessa strofa a partire dal verso “*when your secret heart*” è ripetuta stavolta per la situazione di Francesco.

All’incedere dell’ultima strofa la canzone si dissolve appena Francesco gira l’angolo del suo ufficio. Subito dopo lo spettatore si accorge che qualcosa non va, grazie al dialogo capisce che uno dei due, Franz, sta mentendo alla famiglia sulla sua situazione lavorativa.

La vicenda si sviluppa a partire dalle crisi dei due protagonisti; da una parte Francesco è stato licenziato e, non riuscendo a confessarlo alla famiglia, finge di andare in ufficio mentre cerca nuove occupazioni. Dall’altra parte, Alessandro sta cercando di uscire del giro della malavita ma quando i due fanno conoscenza comincia un’avventura di truffe che diventa un rapporto di amicizia.

Al minuto 23 appare una canzone di interessante importanza narrativa, si tratta de *Gli Ostacoli Del Cuore* cantata da Elisa. Il brano è stato scritto da Ligabue (che partecipa anche nell’ultima parte e nel video) ed è uscito nell’ottobre 2006 ottenendo un buon successo. Ricordiamo che il film esce il 7 gennaio 2007 mentre il

brano è all'apice del suo successo³³³ e lo spettatore in sala ha bene in mente il testo vista la popolarità che è riuscito a raggiungere.

Gli Ostacoli Del Cuore viene utilizzata due volte all'interno del film e in entrambi i casi esterna alla diegesi. La canzone viene inserita a partire dalla seconda strofa che comincia con il verso "C'è un principio di ironia". Non a caso Francesco è appena riuscito ad imbrogliare la polizia.

C'è un principio di ironia³³⁴

Nel tenere coccolati

I pensieri più segreti

E trovarli già svelati

E a parlare ero io

Sono io che li ho prestati

Il ritornello che segue va a mediare con le immagini che vediamo. Il testo accompagna le immagini della tristezza dei protagonisti (i due tornano dalle rispettive persone amate ma nascondono dei segreti). In contrapposizione, la melodia e il senso del testo alleggeriscono questa sensazione lasciando intravedere una prospettiva più rosea.

Quante cose che non sai di me

Quante cose che non puoi sapere

Quante cose da portare nel viaggio insieme

Anche la seconda strofa riparte e accompagna la vicenda di Alessandro che dovrebbe pagare gli strozzini ma che invece scappa e vaga solitario. Il ritornello continua fino ad affievolirsi quando egli arriva a casa della ragazza. Ancora una volta il testo e la voce di Elisa sembrano ridare speranza a ciò che avviene in scena.

³³³ A questo proposito si veda la classifica dei singoli più venduti in Italia nel 2007 in http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe2007.htm, (11/02/2017)

³³⁴ L. Ligabue, Elisa, *Gli Ostacoli del cuore, Gli Ostacoli Del Cuore*, 2006. Fonte testo: <http://www.metrolyrics.com/gli-ostacoli-del-cuore-lyrics-elisa.html>, (18/02/2017)

Alessandro sta camminando per strada, si avvicina il furgone dell'antagonista e al contempo udiamo, in modo sempre più evidente, un altro pezzo (31'35); si tratta dell'unico brano interno alla diegesi (che proviene dall'autoradio del furgone), *Figlio Unico* (Riccardo Del Turco, 1966)³³⁵.

Il brano termina non appena Alessandro viene buttato fuori dal furgone. Questo momento è interessante perché, non appena Alessandro si accorge di avere Francesco di fronte e comincia a rincorrerlo, la stessa canzone continua ma fuori dalla diegesi. Stavolta i versi fanno da sfondo all'inseguimento e assumono una connotazione ironica visto che sembrano parlare al posto di Francesco che scappa (*non posso restare/devo prendere il treno*). Altro aspetto da sottolineare è il gioco preda/predatore al quale Alessandro è sottoposto. Gli stessi versi ci vengono presentati con due modalità; in diegesi il protagonista è preda (la musica proviene dall'interno del furgone-trappola), mentre esterna alla diegesi (la musica sembra più libera, anche il volume è accentuato) egli diventa predatore (insegue Francesco). La musica si affievolisce, come nella parte precedente, alla fine della strofa.

A 1h 09' ritorna (extradiegetica) la canzone di Elisa *Gli Ostacoli Del Cuore*. Essa funge da leitmotiv (come tema che ritorna con una piccola differenza) nei confronti della situazione che abbiamo visto in precedenza. In questo caso vediamo ancora Alessandro che, come prima, passeggia in solitudine, ma con la differenza che ora è diventato ricco. Questa volta la canzone viene messa allo stesso piano del dialogo; nella breve conversazione tra Alessandro e la ragazza l'attenzione dello spettatore è ovviamente sulle loro parole ma la canzone non gli è subordinata (il volume viene abbassato solo per permetterci di ascoltare gli attori tuttavia poi ritorna più alto e termina allo stesso modo della precedente). Ancora una volta le

³³⁵ R. Del Turco, *Figlio Unico, Figlio Unico/Quanto Amore*, 1966. Fonte testo: <https://www.musixmatch.com/it/testo/Riccardo-del-Turco/Figlio-unico>, (18/02/2017)

Pa pa pa pa pa pa
pascalino tu (x3)

Non posso restare ancora
un minuto accanto a te
anche se il mio amor
sai è solo con te
muoio se non ci sei
ma devo prendere il treno
che mi porterà lontano
tanto lontano da te...

parole del testo (*Quante cose che non sai di me / Quante cose devi meritare / Quante cose da buttare nel viaggio insieme*) sono facilmente paragonabili a ciò che avviene in scena tra i due personaggi.

L'esempio di *Mi fido di te* serve a dare dimostrazione delle funzioni di commento che un pezzo musicale preesistente può apportare al testo visivo. In questo caso il commento è strettamente legato al testo della canzone. Nello specifico ci si trova di fronte a tre brani che, con il loro testo, contribuiscono a creare un dialogo tra immagine e suono. *Have A Little Faith In Me*, inserita per tutta la sua durata, sembra colloquiare con le immagini. I versi selezionati del testo de *Gli Ostacoli Del Cuore* invece svolgono una funzione di commento vero e proprio nei confronti di ciò che avviene in scena. Infine la funzione di commento di *Figlio Unico* si configura come ironica e contribuisce alla buona resa della situazione comica già espressa tramite le immagini.

7.1 Titolo uguale a quello di canzone preesistente che appare nel film

Per osservare come interagisce la canzone di repertorio mi occupo di quelle pellicole nelle quali la canzone preesistente appare all'interno del film con una funzione specifica. La canzone-titolo può supportare i titoli di testa, coda o apparire all'interno del film, sia diegeticamente che extra. Un fenomeno interessante che si è potuto osservare è che queste canzoni inserite in film italiani degli anni Duemila appartengono ad un passato recente piuttosto che essere contemporanee al film (fatta eccezione per le pellicole, come i cinepanettoni, successivamente analizzate). Questo potrebbe essere dovuto ad un fatto nostalgico che riguarda la volontà dell'autore oltre che essere una strategia commerciale (come si è visto precedentemente con film americani che hanno introdotto la pratica di inserimento di canzoni preesistenti nel film). Un aspetto da tener conto è proprio che la canzone preesistente deve essere generalmente conosciuta perché il piacere derivante dal riconoscimento da parte dello spettatore vada a buon fine.

A questo punto tra i film dell'ultimo ventennio che hanno come titolo quello di una canzone preesistente possiamo distinguere due categorie; quelli ambientati nell'epoca della canzone e quelli che usano un brano del passato ma sono ambientati ai giorni nostri. In entrambi i casi siamo sempre all'interno dell'estetica nostalgica che volge uno sguardo malinconico e/o celebrativo del passato.

Nei film ambientati nel passato

Nei film ambientati in epoca passata, la canzone, ripresa nel titolo, generalmente serve da commento. Come si vedrà, il pezzo preesistente è funzionale all'ambientazione del periodo in cui si svolge la narrazione e gli esempi di uso di canzone individuati fungono da modello che si può ritrovare in altri film dell'odierno contesto italiano. La funzione di commento corrisponde alla cosiddetta "funzione descrittiva" della musica nel film; la scelta di un pezzo deriva della necessità «di comunicare una descrizione dell'ambiente o degli ambienti in cui si situa la vicenda raccontata (ad esempio, collocandola temporalmente in un'epoca storica)»³³⁶.

Lavorare con lentezza (Guido Chiesa, 2004) è ambientato nella Bologna degli anni Settanta, più precisamente nel 1976/77. Il titolo proviene dall'omonima canzone di Enzo Del Re del 1974 che appare nel film. In particolare la vicenda tratta un periodo storico difficile per la nostra nazione elaborato dal punto di vista di un gruppo di ragazzi collegati alla famosa Radio Alice. La canzone di Del Re risulta fondamentale in quanto veniva mandata in onda in apertura e chiusura delle trasmissioni della radio³³⁷. Come spiega il regista:

«*Lavorare con lentezza* era la canzone di Enzo Del Re che apriva i programmi di Radio Alice. Del Re usava una sedia a mo' di tamburo. Il suo cachet? La paga giornaliera di un metalmeccanico. Un simbolo»³³⁸

³³⁶ G. Michelone, M. Robino, (a cura di), *Ciak! Si gira!*, Milano, Lampi di stampa, 2005, p. 31

³³⁷ E. Deregibus, *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006, p. 158

³³⁸ M. Turrioni, *Quando c'era Radio Alice*, sommario n. 21, Famiglia Cristiana Online, <http://www.stpauls.it/fc04/0441fc/0441fc73.htm>, (20/01/2017)

Ci sono poi tutta un serie di canzoni, per lo più straniere, che concorrono a descrivere il clima del periodo. Tra queste ricordiamo *Peaches En Regalia* (Frank Zappa, 1969), *Kung Fu Fighting* (Carl Douglas, 1974), *Song To The Siren* (Tim Buckley, 1970), *Land* (Patty Smith, 1975) assieme a *Gioia e Rivoluzione*, brano degli Area del 1975 ma nel film interpretato dagli Afterhours e *Mio Fratello è Figlio Unico* di Rino Gaetano (1976). Come si è visto, sia la canzone che regge il titolo che gli altri brani di repertorio, agiscono in funzione della creazione di un'atmosfera. Lo scopo è quindi quello di un pezzo creato appositamente per il film, ma l'aiuto del testo e (se avviene il riconoscimento) dei cantanti, favorisce la collocazione del pezzo in quel preciso contesto.

Notte prima degli esami (Fausto Brizzi, 2006), ambientato nel 1989, è uno dei film portanti del filone giovanilistico nato proprio nella prima metà del Duemila. Il film è costellato di riferimenti che riguardano gli anni Ottanta che ci fa pensare ad un'operazione nostalgica ben riuscita in quanto riesce ad attirare in sala non solo gli adulti della generazione che ha vissuto in prima persona gli esami in quegli anni ma anche le nuove generazioni di ragazzi degli anni Duemila. Come afferma Morreale³³⁹ questa pellicola si rivolge sia ai trentacinquenni che all'epoca hanno fatto la maturità sia ai liceali d'oggi.

Per quanto riguarda i riferimenti musicali, la colonna sonora si compone di una serie piuttosto lunga di canzoni, nazionali e non, tutte volte alla costruzione dell'atmosfera di quegli anni³⁴⁰. Il film prende il titolo dalla canzone omonima di

³³⁹ E. Morreale, *op. cit.*, p. 233

³⁴⁰ Come si osserva tutti i pezzi di repertorio rientrano nello stesso periodo. Fonte: <http://www.mymovies.it/film/2006/notteprimadegliesami/shop/soundtrack/>, (17/02/2017)

1. Queen, *Don't Stop Me Now* (1978)
2. Antonello Venditti, *Notte Prima Degli Esami* (1984)
3. Raf, *Cosa Resterà Degli Anni '80* (1989)
4. Duran Duran, *Wild Boys* (1984)
5. Claudio Cecchetto, *Gioca Jouer* (1981)
6. Donatella Rettore, *Lamette* (1982)
7. Luis Miguel, *Noi I ragazzi Di Oggi* (1986)
8. Europe, *The Final Countdown* (1986)
9. Antonello Venditti, *Settembre* (1986)
10. Duran Duran, *Save A Prayer* (1982)
11. Raf, *Self Control* (1987)
12. Eros Ramazzotti, *Terra Promessa* (1986)
13. Eurythmics, *Sweet Dreams (Are Made Of This)* (1983)

Antonello Venditti del 1984³⁴¹ e viene inserita nella scena finale del film come commento a ciò che sta avvenendo³⁴² (le parole combaciano perfettamente con la notte prima dell'esame di maturità).

«L'importante non è quello che trovi alla fine di una corsa. L'importante è quello che provi mentre corri» Dal film.

Questa frase celebre a mio avviso viene sviluppata ulteriormente dall'inserimento di *Don't Stop Me Now* dei Queen (1978). Il brano è l'unico pezzo che ricorre nei due film *Notte prima degli esami* e il suo sequel *Notte prima degli esami - Oggi* (Fausto Brizzi, 2007). In entrambi i casi la canzone extra diegetica accompagna la corsa folle del protagonista che deve andare dalla sua lei. Nel primo film il testo della canzone e la sua ritmicità vanno di pari passo con l'euforia del ragazzo che tuttavia viene smorzata dal non essere ricambiato da parte di lei. Anche nel secondo film la canzone è combacia perfettamente e lo sforzo fatto questa volta viene ricambiato positivamente.

Due operazioni particolari sono quelle svolte da *Amore che vieni, amore che vai* e *Questo piccolo grande amore* in quanto sono due pellicole che hanno qualche analogia con l'opera rock e sono incentrate su un artista che opera in campo

-
14. Cindy Lauper, *Girls Just Want To Have Fun* (1983)
 15. Alberto Camerini, *Rock 'n' Roll Robot* (1981)
 16. Wham!, *Wake Me Up Before You Go Go* (1984)
 17. Gazebo, *I Like Chopin* (1983)
 18. Mike Francis, *Survivor* (1984)
 19. Terence Trent D'Arby, *Wishing Well* (1987)
 20. Run dmc ft. Aerosmith, *Walk This Way* (1975)
 21. Survivor, *Eye Of The Tiger* (1982)
 22. Alan Parsons Project, *Eye In The Sky* (1982)
 23. Marvin Gaye, *Sexual Healing* (1982)
 24. Vasco Rossi, *Albachiara* (1979)
 25. Adam & the Ants, *Stand & Deliver* (1981)
 26. The Clash, *Should I Stay Or Should I Go* (1982)
 27. Dead or Alive, *You Spin Me Round* (1985)

³⁴¹ Ci sono state controversie circa l'utilizzo della canzone con lamentele da parte del cantante per una questione di permessi. La produttrice del film, dall'altra parte, afferma che Venditti ne ha ricavato sotto il profilo commerciale; il film ha aiutato a "riscoprire" la sua canzone. (Fonte: La Stampa, marzo 2008, <http://www.lastampa.it/2008/03/29/societa/venditti-basta-far-soldi-con-i-miei-versi-9oh89TQrQAoayQqGGPEgcJ/pagina.html>, 20/01/2017)

³⁴² M. D'Amato, *Finzione e mondi possibili*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012, p. 219

musicale. Nel primo caso il film regge su una storia e sulle canzoni di De André, nel secondo, la narrazione è costruita a partire dal *concept album* di Baglioni.

Amore che vieni, amore che vai (Daniele Costantini, 2008) è tratto dal romanzo scritto da De André (*Un destino ridicolo*, 1996) e il titolo è lo stesso della sua canzone del 1966 della quale sono state fatte più cover (Battiato, Baglioni e Diodato). La vicenda è ambientata nel 1963 quindi siamo nel pieno degli anni Sessanta, ovvero il mondo musicale di De André.

«Ecco, quindi, che non si è trattato soltanto di adattare un romanzo, ma anche di abbandonarsi alle suggestioni poetiche di alcune canzoni memorabili come “*Bocca di Rosa*”, “*Via del Campo*”, “*La Città Vecchia*”, “*Amore che Vieni, Amore che Vai*”. In una nota di lavoro, De André ha definito il romanzo come “una favola, di quelle che raccontano i nonni». ³⁴³

Dalle parole del regista, e da quelle di De André che ha scritto il romanzo dal quale è tratto il film, emerge un sentimento nostalgico nei confronti di quel periodo storico. Da una parte abbiamo lo sguardo malinconico del cantautori verso i suoi anni, dall'altra l'ammirazione (che si potrebbe definire nostalgica/celebrativa) del regista nei confronti di De André e di quel mondo cantautorale italiano.

Questo piccolo grande amore (Riccardo Donna, 2009) invece è un'opera per alcuni aspetti diversa dalle precedenti. Morreale³⁴⁴ la paragona all'operazione di *Across The Universe* (Julie Taymor, 2007) nella quale si utilizzano una trentina di brani dei Beatles per sviluppare la narrazione; tuttavia se nel film di Taymor i personaggi cantano direttamente le canzoni, in quello di Donna i brani vengono inseriti al di fuori della diegesi. Il titolo è quello dell'omonimo pezzo di Baglioni e del *concept album* del 1972. La sceneggiatura, scritta da Cotroneo e Baglioni stesso, in qualche modo segue le tracce dell'album. Quasi tutte le canzoni presenti nell'album appaiono extra diegetiche e commentano di pari passo l'azione che si svolge proprio in quegli anni (1971) e anzi i personaggi agiscono seguendo precisamente le parole

³⁴³ D. Costantini, *Note di regia del film "Amore che Vieni, Amore che Vai"*, <http://www.cinemaitaliano.info/news/02183/note-di-regia-del-film-amore-che-veni-amore.html>, (20/01/2017)

³⁴⁴ E. Morreale, *op. cit.*, p. 224

di ogni brano³⁴⁵. Il fatto che film sia costruito a partire da un album di canzoni fa sì che stavolta sia l'immagine ad essere applicata alla canzone e non, come nella maggior parte dei casi, il contrario. Anche *Questo piccolo grande amore*, con modalità simili al film di Costantini, può essere concepito come un'operazione nostalgica; gli anni Settanta non sono presentati come gli anni di piombo ma, attraverso le canzoni d'amore di Baglioni, si colorano di un'atmosfera serena. Oltre a ciò ovviamente il film risponde al bisogno commerciale di rilancio di un disco, e di un autore, che già all'epoca ebbe un enorme successo³⁴⁶.

Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002) costituisce un'eccezione tra i film analizzati, si tratta infatti di un documentario che prende il titolo di una canzone. Marazzi costruisce un lavoro documentaristico interessante che dialoga con il concetto di memoria. In particolare usa la tecnica del *found footage* che le permette di raccontare la storia della propria famiglia, e in particolare quella della madre (deceduta quando la regista era giovane), attraverso immagini e video d'archivio. Il titolo è quello del pezzo scritto da Umberto Bertini nel 1938 (del quale sono state fatte innumerevoli cover); è interessante notare che la madre della regista nasce proprio nel 1938, anche se nel film viene inserita la versione della canzone di *The Showmen* (1968). Parlando quindi di una persona non più in vita «aggiunge

³⁴⁵ Canzoni presenti nella colonna sonora del film (Fonte:

<http://www.cinemaitaliano.info/film/01102/colonnasonora/questo-piccolo-grande-amore.html>, 17/02/2017)

1. Piazza del popolo
2. Una faccia pulita
3. Battibecco
4. Con tutto l'amore che posso
5. Che begli amici
6. Mia libertà
7. La prima volta
8. Quel giorno
9. Io ti prendo come mia sposa
10. Cartolina rosa
11. Questo piccolo grande amore
12. Porta portese
13. Quanto ti voglio
14. Sembra il primo giorno
15. Con tutto l'amore che posso

³⁴⁶ Il sito hitparadeitalia ha stabilito che *Questo Piccolo Grande Amore* è il pezzo più venduto in assoluto nel nostro Paese. Fonte: <http://www.hitparadeitalia.it/classifiche/scat/scat01.htm>, (20/01/2017)

significato semanticamente differente al brano»³⁴⁷ e svolge una funzione fondamentale nel ricreare quell'atmosfera nostalgica nell'accompagnare le immagini di repertorio. L'atmosfera malinconica che trasmette il film deriva quindi dall'unione della canzone (il "vorrei" indica che non è possibile) con la fotografia/video di archivio, che sono contraddistinte da un sentimento di impossibilità di ritorno al passato.

La prima cosa bella (Paolo Virzì, 2010) propone un'operazione interessante attraverso l'uso della canzone omonima di Mogol e Nicola Di Bari (1970) presentata anche al Festival di Sanremo lo stesso anno. Il film si svolge su due piani temporali e narra le vicende di Anna e i suoi due figli e, in particolare, del rapporto complicato del figlio con la madre. La narrazione comincia negli anni Settanta per arrivare fino ai giorni nostri. Il pezzo di Nicola di Bari appare ben tre volte, ha un'importante funzione narrativa e in qualche modo collega i vari periodi temporali; viene usata dal personaggio principale con lo scopo di tenere unita la famiglia nei momenti più difficili. La canzone appartiene al periodo contemporaneo alla vicenda e tutte le volte è diegetica (intonata da Anna seguita poi dai figli). Il pezzo è strettamente legato alla figura di Anna e al suo carattere gioioso e applicata al suo personaggio funge da inno all'amore per la vita piuttosto che a una persona in particolare. Quando la canzone compare per l'ultima volta essa ha un ruolo quasi pacificatore e è cantata nella stanza della madre morente; il figlio ripercorre i ricordi di quando la cantavano insieme e riesce a superare i rancori della giovinezza. I titoli di coda inoltre presentano una cover del pezzo di Nicola Di Bari interpretata da Malika Ayane e scritta appositamente per il film.

Questo film si apre con *L'immensità* scritta da Don Backy e Mogol per il Festival di Sanremo del 1967 (successivamente sono state fatte parecchie altre cover) e contribuisce ad agevolare l'entrata dello spettatore nel clima del periodo. *L'ora dell'amore*, interpretata nel 1968 dai Camaleonti fa letteralmente da sottofondo (extradiegetico) alla triste vicenda che i due bambini stanno vivendo; il

³⁴⁷ R. Bernabò, *Un'ora solo ti vorrei di Alina Marazzi, Analisi di eventi, esistenti e linguaggio audiovisivo*, agosto 2005, <http://www.cinemavistodame.com/2005/08/30/unora-sola-ti-vorrei-di-alina-marazzi-analisi-di-eventi-ed-esistenti/>, (10/01/2017)

testo della canzone si adatta perfettamente al loro stato d'animo nei confronti della madre. I Camaleonti intervengono anche con il brano *Eternità* cantato nel 1973 (precedentemente portato a Sanremo dalla Vanoni). Il pezzo, extradiegetico, viene inserito nella lieta scena finale del film; mentre vediamo il ragazzo che nuota ascoltiamo le parole della canzone (e le sonorità anni Settanta) che sembrano essere un chiaro riferimento alla figura della madre che ora non c'è più. *Born To Be Alive* cantata da Patrick Hernandez viene inserita fuori la diegesi e i tre personaggi sembrano andare a passo con il ritmo. Notiamo che i personaggi sono cresciuti, i figli sono adolescenti e la madre invecchiata e la canzone del 1979 fa da riferimento temporale: sono gli anni Ottanta. Ancora una volta la modalità con la quale i pezzi vengono inseriti i pezzi di repertorio è di commento mentre la canzone principale diventa un filo conduttore per gli sviluppi della storia della famiglia ed è anche strettamente rappresentativa del personaggio della madre.

Nei film ambientati nel presente

Il caso di pellicole ambientate ai giorni nostri è interessante poiché spesso queste fanno uso di canzoni del passato. La componente nostalgica è predominante. Ovviamente, analizzando solo i film che hanno il titolo omonimo di una canzone, è indubbia la strategia commerciale che punta ad attirare l'attenzione di un determinato tipo di pubblico. Dalla lista di film esaminati è emersa una preponderanza di commedie, ovvero il genere che alimenta il cinema italiano odierno.

Tra le pellicole delineate ce ne sono due con titolo non italiano; *This must be the place* e *Almost Blue*. In questi due casi la funzione nostalgica nei confronti della canzone italiana (collegata ad un periodo storico passato) non c'entra.

This must be the place (Paolo Sorrentino, 2011) è il titolo omonimo della canzone dei Talking Heads del 1983 (da *Speaking In Tongues* sesto album della band

americana³⁴⁸). A David Byrne, ex leader del gruppo, viene chiesto di curare la colonna sonora e, assieme a un cantante indie, Oldham, scrive dei pezzi originali (come quelli per la band fittizia dei The pieces of shit)³⁴⁹. Tra tutti i 17 pezzi della colonna sonora *This Must Be The Place (Naive Melody)*³⁵⁰ fa da filo conduttore per l'intera storia. Il testo coincide con ciò che il protagonista sta vivendo; la parola inglese "home" in realtà non fa propriamente riferimento alla parola casa (*house*) ma ad un luogo nel quale trovare, assieme a qualcuno, una sorta di pace interiore. In realtà infatti la canzone è d'amore e parla di un rapporto che può essere visto come un viaggio; il viaggio che il protagonista, Cheyenne, sta compiendo attraverso se stesso più che verso un luogo materiale. Egli fisicamente si sposta in America in occasione della visita al padre morente per poi intraprendere un viaggio per vendicare un nazista che, all'epoca, aveva umiliato il padre. La prima volta che udiamo la canzone vera e propria è quando Cheyenne raggiunge New York. La scena si apre con un concerto (il cui set ricorda la seconda parte del videoclip della canzone) di Byrne che interpreta la canzone dal vivo. Va sottolineato che il protagonista richiama esplicitamente Robert Smith leader dei The Cure e, anche se Byrne e Smith sono riconducibili allo stesso periodo storico³⁵¹, essi sono associati a stili musicali differenti. Byrne in un'intervista³⁵² ha affermato che il regista non ha richiesto una musica simile a quella dei Cure e quindi adattabile al personaggio; la funzione di questa canzone e la sua sonorità così diversa da quella che costituisce l'identità del protagonista (ex membro dei Cheyenne and The Fellows che facevano musica deprimente, come la definisce lo stesso Cheyenne) vuole essere un segnale di quello che sta avvenendo nella narrazione; il bisogno di purificazione/espiazione che il protagonista compie infatti si esplicita attraverso una canzone e un viaggio alla fine del quale riesce a ritrovare se stesso. Non a caso la canzone riappare in altre tre tappe fondamentali del cammino di Cheyenne. La prima volta il protagonista, solo in America, telefona alla moglie dicendo che in una settimana

³⁴⁸ S. Steenstra, *Song and circumstance, The work of David Byrne*, New York, Continuum, 2010, p. 278

³⁴⁹ Con il suo lavoro Byrne vince il David di Donatello 2007 come Migliore colonna sonora e, assieme ad Oldham, come Migliore canzone con *If It Falls, It Falls*.

³⁵⁰ Tradotto letteralmente in italiano "Questo dev'essere il posto – melodia ingenua"

³⁵¹ Byrne e Smith, con i rispettivi gruppi The Talking Heads e The Cure, hanno successo soprattutto durante gli anni Ottanta.

³⁵² A. Sgritta, *This Must Be The Place, la colonna sonora del film di Paolo Sorrentino con David Byrne*, ottobre 2011, <http://www.musicalnews.com/articolo.php?codice=22210&sz=2>, (12/12/2016)

tornerà a casa; nella successiva scena in *slow motion* ascoltiamo la canzone extradiegetica (stavolta cantata da Trevor Green) che fa da sottofondo quando il protagonista dialoga con un uomo appena incontrato. *This Must Be The Place* appare infine in un altro momento estremamente importante per il protagonista; questa volta un ragazzino gli chiede di suonare per lui proprio *This Must Be The Place* (che afferma essere degli Arcade Fire³⁵³). Dopo qualche riluttanza da parte di Cheyenne, dovuta al fatto che il protagonista non ha più suonato poiché si sente in qualche modo responsabile per la morte di due ragazzini, egli intona la canzone alla chitarra mentre il bambino ne canta le prime due strofe. A questo punto sorge l'ipotesi che, ogni qualvolta la canzone venga inserita nel film, essa segni un piccolo traguardo nel viaggio del protagonista. L'ultima scena è ancora una volta accompagnata dalla canzone extradiegetica (interpretata dalla cantante bulgara Gloria). In questo momento lo spettatore si trova di fronte al ritorno a Dublino di un Cheyenne totalmente cambiato (riesce ad affrontare la paura di volare e fuma la prima sigaretta) sia nell'aspetto che nello sguardo (con un sorriso che rivolge alla donna). La canzone continua accompagnata da una panoramica su Dublino con i titoli di coda. In conclusione si può sostenere che la narrazione procede seguendo il senso generale della canzone e il bisogno di ritorno all'*home* si concretizza quando il protagonista trova la serenità. La canzone, che appare per ben quattro volte, diviene tappa fondamentale nel percorso che Cheyenne sta facendo.

Almost blue (Alex Infascelli, 2000) rappresenta un'eccezione nella lista (e in generale nel cinema italiano di oggi) poiché si tratta dell'unico thriller, per certi versi horror. Il film prende il suo titolo dal romanzo di Lucarelli³⁵⁴ che a sua volta deriva dall'omonima canzone di Elvis Costello And The Attractions del 1982. Il brano, del quale sono state fatte più *cover* (la più conosciuta di Chet Baker, 1987), è centrale nello sviluppo filmico e nell'aiutare lo spettatore alla comprensione. È interessante che il titolo della canzone tradotto letteralmente in italiano è "quasi triste" ma i titoli di testa presentano la seguente titolazione: *Almost Blue / Quasi blu*. A questo punto

³⁵³ Il gruppo indie rock canadese è uno dei tanti ad aver interpretato la cover di questa canzone (precisamente nel 2005, il che combacia con il fatto che il ragazzino creda sia una canzone degli Arcade Fire).

³⁵⁴ M. T. Marnieri, *Il Novecento italiano, Eventi testi immagini*, San José, Editorial UCR, 2006, p. 104

pare evidente che le parole in inglese perdano di significato allo stesso modo in cui si dà importanza al colore blu.

La storia ruota attorno a due personaggi principali, un ragazzo cieco di nome Simone e un assassino a piede libero. I due personaggi inizialmente non si conoscono ma da come ci vengono presentati si capisce che avranno un destino comune e sarà proprio la musica a suggerirlo allo spettatore. I due uomini sembrano trovare nella musica un rifugio al proprio disagio; Simone si isola mettendo allo stereo sempre la stessa canzone (*Almost Blue* di Costello) mentre il killer ci viene rappresentato con le cuffiette dalle quali proviene un suono di musica hard rock/metal della quale non riusciamo a distinguere parole (anche questo indice della sua mente malata).

Il pezzo *Almost Blue* appare quattro volte nel corso del film. E' significativo il fatto che le prime tre volte la canzone venga inserita all'interno della diegesi (il ragazzo cieco la ascolta dal suo stereo). Fin dalla prima apparizione del pezzo capiamo che il ragazzo riesce a isolarsi e a ritrovare la pace nell'ascoltare la canzone (che è l'ultima dell'album ma la fa sempre ripartire). Quando, per la terza volta, la canzone viene riproposta, lo spettatore comprende meglio la teoria dei colori; il ragazzo, cieco dalla nascita, non riconosce forme e colori di ciò che lo circonda ma per lui i suoni hanno un significato fondamentale. Egli associa dei colori, che non conosce, a delle sensazioni. Il blu è appunto il colore che lo mette in una condizione di pace e tranquillità. Egli per esempio identifica nella voce dell'assassino il verde e in quella della ragazza il colore blu, e glielo dimostra facendo partire la canzone allo stereo. L'ultima apparizione della canzone è alquanto significativa e aiuta a comprendere lo sviluppo dell'intera trama. *Almost Blue* viene inserita dall'inizio alla fine in maniera extradiegetica, il che è interessante perché per la prima volta è applicata al personaggio dell'assassino. Lo spettatore scopre che il killer ha un disturbo che lo porta ad impersonarsi nelle sue vittime, ultima delle quali proprio il ragazzo non vedente. L'ultima scena ci mostra l'assassino che, in estasi, guarda in macchina da presa che, lentamente e girando, si allontana da lui, il tutto accompagnato dalla canzone. L'inserimento di quest'ultima fa pensare che l'assassino sia riuscito a rubare l'identità del cieco e che la stessa sensazione di benessere provocata dal brano in Simone ora si sia trasferita su di lui. Non a caso

nella penultima scena troviamo la poliziotta e Simone mentre prende una pillola ma senza alcuna musica di sottofondo; ciò ci fa supporre che la sensazione di pace provocata dalla canzone si sia concretamente trasferita al killer³⁵⁵. Il caso di *Almost blue* è una dimostrazione di come la canzone portante abbia acquisito lo status di “immagine”, nello specifico di una condizione di benessere trapiantata da un personaggio all’altro.

Azzurro (Denis Rabaglia, 2000) prende in prestito il titolo dall’omonimo brano cantato da Celentano del 1968. Il pezzo, scritto da Pallavicini e Conte, è uno dei classici della musica italiana ed è stato interpretato da molte personalità della musica leggera³⁵⁶. Nel film l’interazione tra narrazione e canzone si sviluppa in modo interessante e merita di essere esaminata.

Il brano *Azzurro* appare ben quattro volte nel corso del film e ha a che fare con un passato che il protagonista deve affrontare; Giuseppe (Villaggio) è un anziano che, in seguito ad un infarto, capisce che gli rimane poco tempo da vivere e decide di fare di tutto per riuscire ad operare la nipote con un problema alla vista. Visto il costo oneroso dell’operazione, il protagonista è determinato a intraprendere un viaggio in Svizzera, dove aveva vissuto, e si trova a fare i conti con il passato. Nelle modalità in cui viene usato capiamo che il pezzo è costitutivo dell’identità del personaggio³⁵⁷.

Dopo l’infarto, al risveglio di Giuseppe in ospedale, in sottofondo udiamo la canzone *Azzurro* che, anche se cantata da una voce femminile³⁵⁸, è facilmente riconoscibile dallo spettatore. Quando poi la macchina da presa si allontana si capisce che proviene direttamente dalla radio tanto che l’infermiera chiede se è il caso di spegnerla. Nella scena successiva, al funerale di un amico Giuseppe, davanti

³⁵⁵ A confermare questo furto d’identità ci sono anche le lenti a smile che all’inizio del film sono indossate da Simone e che ora appartengono al pazzo.

³⁵⁶ E. Guitamacchi, *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli, 2011, p. sez. 1968

³⁵⁷ La pratica dell’utilizzo di un brano musicale (sia originale che preesistente) applicato ad un personaggio non è una novità e contribuisce ad aiutare la memoria dello spettatore. I casi nel cinema italiano sono parecchi, se ne cita uno recente nel film *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti, 2015). Nella pellicola il personaggio dello Zingaro viene caratterizzato tramite l’inserimento di canzoni cardine della musica italiana degli anni Ottanta come *Un’Emozione Da Poco* (Anna Oxa, 1978), *Non Sono Una Signora* (Loredana Bertè, 1982) e *Ti Stringerò* (Nada, 1982).

³⁵⁸ La voce è di Lucia Albertoni che incide anche il pezzo dei titoli di coda *Quante Cose Chiare*.

alla bara, intona il ritornello *Azzurro* accompagnato poi da due signore che prima piangevano il defunto (di fronte alla situazione triste la canzone interpretata da Villaggio riesce a sdrammatizzare). *Azzurro* viene poi inserita in una festa di matrimonio, in contrapposizione con il funerale precedente; in questo caso la vicenda si sposta in Svizzera e gli invitati del matrimonio ballano sulle note (diegetiche) della canzone (interpretata da Tony Russi). Una volta giunto in Svizzera, Giuseppe deve fare i conti con un passato mai risolto; incontra la madre di suo figlio al quale non ha mai detto di essere il vero padre. Quando affrontano l'argomento Giuseppe le chiede se si ricorda della canzone e i due cominciano a canticchiare la melodia fino a quando egli evidenzia i versi:

E allora io quasi quasi prendo il treno e vengo vengo da te³⁵⁹

Ma il treno dei desideri nei miei pensieri all'incontrario v`a

Questo ritornello fa capire alla donna, e allo spettatore, che egli voleva agire ma è stato bloccato dalla paura; nello specifico di non essere riuscito a dire al figlio chi fosse il suo vero padre. La melodia di *Azzurro* appare ancora una volta, anche se solo strumentale, per accompagnare le sequenze finali. Qui vediamo che la nipote ha recuperato la vista e decide di dipingere la casa di azzurro e il protagonista, dopo essere finalmente riuscito a risolvere tutti i conti in sospeso, può morire sereno.

Si elencano di seguito una serie di commedie: dai cinepanettoni/cinecocomeri classici alle commedie che si servono dei nuovi comici come protagonisti.

In questo mondo di ladri (Carlo Vanzina, 2004) deriva dall'album e canzone omonima di Venditti del 1988. Il cantautore italiano partecipa inoltre al film come autore della colonna sonora e, assieme a Cremonesi, scrive le musiche originali. Nel nostro contesto è interessante la canzone che presta il titolo alla pellicola poiché è tra le più famose di Venditti e quindi in grado di dare visibilità immediata alla pellicola.

³⁵⁹ V. Pallavicini, P. Conte, A. Celentano, *Azzurro*, *Azzurro/Una carezza in un pugno*, 1968. Fonte testo: <http://www.italianissima.info/testi/azzurro.htm>, (17/02/2017)

«Quando esci in un multiplex occorre che sia subito riconoscibile l'identità del film»

Carlo Vanzina³⁶⁰

Non è la prima volta che Vanzina adotta questa strategia e in questo senso nelle sue pellicole le canzoni svolgono un ruolo importante. Nel film in questione la canzone appare solo una volta, comincia nella scena finale ed entra nei titoli di coda supportandoli per tutta la sua durata.

In Questo Mondo Di Ladri esce nel 1988, una quindicina di anni prima del film, eppure nel contesto in cui è applicata appare molto attuale. A ben osservare il testo, la canzone sembra una sorta di profezia, di annuncio allo scandalo di Tangentopoli che avviene qualche anno dopo³⁶¹. Il brano a sfondo politico assume, nel finale del film, delle tonalità ironiche. Lo spettatore, arrivato alla fine, collega la vicenda degli amici con l'amicizia di cui tratta il testo; se questo parla di una contrapposizione tra ladri e onesti, la vicenda del gruppo di amici del film acquisisce un significato umoristico poiché lo spettatore ha realizzato che essi sono truffatori come tutti. Il film è un esempio di come la funzione di commento del brano possa assumere caratteristiche ironiche proprio grazie al dialogo fra il suo testo e le immagini in scena.

Un'estate al mare (Carlo Vanzina, 2008) è il classico cinecocomero proposto da Vanzina e uscito in occasione della stagione estiva. La formula adottata dal cinecocomero/cinepanettone, nella quale la colonna sonora svolge un ruolo significativo, si ripropone di anno in anno. In questo caso ci troviamo di fronte ad una *playlist* tutta fatta di successi commerciali usciti in Italia e all'estero nello stesso anno³⁶². Al film segue una compilation tipica da spiaggia ricca di *hits* che, come il

³⁶⁰ S. Stefanutto Rosa, *In questo mondo di ladri*, cinecittà news, ottobre 2004, <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/59408/in-questo-mondo-di-ladri.aspx>, (25/01/2017)

³⁶¹ E. Deaglio, *Patria, 1978-2010, Nuova ed. aggiornata*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 273

³⁶² Compilation *Un'estate al mare* (Fonte: <http://www.mymovies.it/film/2008/unestatealmare/shop/soundtrack/>, 10/02/2017)

Cd 1

01. *Un'estate al mare* - Manu L.J. (2008)
02. *Sound of Freedom* - Bob Sinclair feat. Gary "Nesta" Pine & Dollarman (2007)
03. *Watch Out* - Alex Gaudino feat. Shena (2008)
04. *After The Rain* - Fedo Mora & Camurri (2008)
05. *Say Yeah* - Yves Larock feat. Jaba (2008)

film, vengono “consumate”, fruite durante l’estate. L’altra strategia utilizzata dal regista è l’inserimento dell’unica canzone non recente che ha lo stesso del titolo del film: *Un’Estate Al Mare*³⁶³ scritta da Franco Battiato ed interpretata da Giuni Russo. Il pezzo è il più famoso della cantante ed è un vero e proprio inno all’estate. Come si affermava, questo tipo di film fa leva sulla nostalgia nei confronti dell’estate al mare (o in generale per la vacanza) vista come un momento importante per la nostra cultura. La stessa operazione viene fatta per la prima volta da Vanzina con *Sapore di Mare* (1982)³⁶⁴; negli anni Ottanta, periodo in cui è stato realizzato il film, si guardava con nostalgia all’estate per eccellenza che era quella degli anni Sessanta. La differenza tra i due film sta nel fatto che in *Un’estate al mare* (2008) la vicenda è ambientata ai giorni nostri e la canzone della Russo diventa uno strumento nostalgico dato il suo rimando agli anni Ottanta. Il brano viene inserito per supportare i titoli sia di testa (remix interpretato da Mano LJ) che di coda nella sua versione originale del 1982. L’ipotesi è quindi che la canzone faccia da richiamo nostalgico seguendo la famosa regola dei “vent’anni prima” già utilizzata in *Sapore di Mare* e che ora ritorna vent’anni dopo con *Un’estate al mare*.

-
- 06. *Dance Until Morning Light* - UB40 (2008)
 - 07. *Un'altra come te* - Bloom 06 (2008)
 - 08. *Sex On The Beach* - T-Spoon (1998)
 - 09. *Olè Olè* - Dj Bobo (2008)
 - 10. *Big Girl* – Mika (You Are Beautiful) (2007)
 - 11. *C’è crisi* – Bugo (2008)
 - 12. *Grande coraggio* – Alexia (2008)

Cd 2

- 01. *N.O.T.* - Incognito (2008)
- 02. *Where I Belong* – Honeyroot (2007)
- 03. *Ghost Town* - Katie Melua (2007)
- 04. *Bubbly* - Colbie Caillat (2007)
- 05. *Unfair* - Josh Kelley (2008)
- 06. *Heartbreaker* - Will.I.Am. (2007)
- 07. *Love Is Free* - Sheryl Crow (2008)
- 08. *Sunny Day* - Mr. Red (2008)
- 09. *Say Goodbye To Love* – Kenna (2007)
- 10. *Tu cuerpo* - Noelia Leon (2008)
- 11. *Namorada* - Francesca Sortino (2008)
- 12. *Wave A Little Light* - Mystic Diversions (2007)
- 13. *Un’estate al mare* - Giuni Russo (bonus track) (1982)

³⁶³ Nell’album della colonna appare come traccia bonus.

³⁶⁴ Da notare che il titolo del film riprende esplicitamente il titolo della canzone di Paoli *Sapore Di Sale*. Per problemi di diritti non si era potuto usare lo stesso titolo della canzone, tuttavia nel sequel *Sapore di mare 2 – Un anno dopo* (Bruno Cortini, 1983), la canzone viene inserita direttamente nel film e vede anche la partecipazione del cantautore stesso.

Tutti al mare (Matteo Cerami, 2011) prende il titolo dall'omonima canzone di Gabriella Ferri del 1973. La commedia è il film d'esordio di Matteo Cerami che scrive la sceneggiatura assieme al padre Vincenzo. Quest'ultimo aveva sceneggiato anche *Casotto* (Sergio Citti, 1976) al quale il film fa esplicito omaggio dopo trentacinque anni (anche Proietti e Davoli erano nel cast). A sua volta Citti affermò di aver avuto l'idea per il film mentre stava guardando *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950)³⁶⁵. Si può parlare quindi di una concatenazione nostalgica nei confronti dell'estate in spiaggia "all'italiana"³⁶⁶. Anche Marrazzo afferma che il film è «un ritorno nostalgico al passato, uno sguardo a quel modo di fare cinema degli anni Sessanta e Settanta»³⁶⁷. Nel film di Cerami questo sguardo nostalgico è alimentato dalla canzone della Ferri *Tutti Al Mare* che appartiene agli anni in cui esce *Casotto* e fa da cornice alle musiche originali composte da Piovani in quanto appare all'inizio e alla fine della pellicola. Nella seconda scena di apertura è l'alba, tutti si stanno preparando ad aprire il chiosco in spiaggia e si sente il ritornello di *Tutti Al Mare* che accompagna l'apparizione del titolo. Nell'ultima scena del film troviamo un'altra versione della canzone interpretata da CoreAcore; stavolta è notte e la macchina da presa passa dal proprietario davanti al chiosco fino ad allontanarsi sempre più. La canzone viene inserita per intero e si addentra fino ai titoli di coda su sfondo nero.

Figli delle stelle (Lucio Pellegrini, 2010) ha lo stesso titolo del brano del 1977 di Alan Sorrenti. La canzone viene rifatta da Irene Grandi in occasione del film e inserita per supportare i titoli di coda. Il pezzo è uno dei più rappresentativi della musica disco italiana anche perché è cantato effettivamente in italiano³⁶⁸. La vicenda ruota attorno ad una banda improvvisata che prende in ostaggio un politico e si

³⁶⁵ E. Baldini, *Casotto di Sergio Citti – il film che i critici non hanno visto (tranne uno)*, febbraio 2009, <https://www.indie-eye.it/cinema/recensioni/siamo-gia-morti-2-casotto-di-sergio-citti-il-film-che-i-critici-non-hanno-visto-tranne-uno.html>, (25/01/2017)

³⁶⁶ Concetto che si sviluppa sul finire degli anni Cinquanta. In ambito cinematografico si osserva un fiorire di commedie balneari proprio a partire da quel periodo. Per un approfondimento si rimanda al saggio *La commedia all'italiana* (E. Giacobelli, Roma, Grevese, 1990, p. 29)

³⁶⁷ T. Marrazzo, *Tutti al mare recensione*, <http://www.silenzio-in-sala.com/recensione-tutti-al-mare.html>, (25/01/2017)

³⁶⁸ All'epoca, poiché la *disco music* proveniva dai paesi anglofoni, i pezzi venivano principalmente interpretati in inglese.

rifugia a Cortina in un appartamento per le vacanze in un villaggio. Durante le trattative per il rilascio i personaggi si trovano a vivere in quello che sembra essere un vero e proprio mondo a parte; sembra quasi un mondo parallelo in un'altra epoca.

Figli delle stelle³⁶⁹

Senza storia, senza età

Eroi di un sogno

Il tutto sembra riportarci agli anni Ottanta; i colori, i vestiti e in modo particolare la musica. Il gruppo di amici trova un giradischi e mentre la ragazza spiega che erano i dischi del fratello, in sottofondo sentiamo la canzone di Eugenio Finardi *Le ragazze di Osaka* del 1983. Successivamente viene scelto il vinile di Sorrenti *Figli Delle Stelle* e tutti si improvvisano a ballare sulle sue note (perfino il sequestrato da un'altra stanza ne prende parte canticchiandola). Il pezzo sembra così unificare tutte le diverse personalità creando uno stato di uguaglianza. L'altro brano che appare non è italiano; si tratta di *Wot* di Captain Sensible (1982) anch'esso una hit degli anni Ottanta e che viene ballata da tutti i personaggi in una scena che ricorda molto lo stile del formato videoclip. Nel film viene anche ricordato Tenco quando uno dei personaggi ne legge una canzone (*Ragazzo Mio*, 1964). In conclusione nel film, pur essendo ambientato ai giorni nostri, è stata creata una sorta di dimensione nostalgica che si percepisce attraverso l'uso di questo gruppo di canzoni e in particolare di quella che presta il titolo alla pellicola.

E se domani (Giovanni La Parola, 2005) utilizza il titolo dell'omonima famosa canzone di Mina del 1964. Il brano, storico pezzo della musica leggera italiana, è portato al successo da Mina e possiede un testo che ben si adatta alla situazione del protagonista Mimì; un uomo che farà di tutto per conquistare Ketty. La passione dei personaggi sembra essere un punto centrale per lo sviluppo della narrazione; il regista ha affermato che proprio per mantenere l'attenzione sui personaggi e sulle loro passioni ha creato una sorta di "bolla temporale". Questa dimensione temporale

³⁶⁹ A. Sorrenti, *Figli Delle Stelle, Figli Delle Stelle/E Tu Mi Porti Via*, 1977. Fonte testo: <http://www.italianissima.info/testi/figli.htm>, (17/02/2017)

nasce dall'intenzione di ambientare il film negli anni Sessanta e dalla volontà di creare un meccanismo nostalgico è ben espresso dal regista:

«C'è l'elemento importante della nostalgia che consente una verosimiglianza nei confronti dei personaggi che vestono ed agiscono in una maniera quasi fuori dal tempo»³⁷⁰

Poi però, ambientando il film ai giorni nostri, ricrea questa dimensione passata attraverso un uso particolare dei colori, che ricorda molto le pellicole di quegli anni. Oltre al piano visivo anche quello sonoro contribuisce a creare questa atmosfera nostalgica. Le musiche originali, composte focalizzandosi su una stilizzazione del materiale musicale³⁷¹, ricordano le sonorità di quegli anni e l'inserimento di pezzi di Mina e Rita Pavone sono volti ad aumentare questa sensazione. Le canzoni interpretate da Mina sono ben tre e vengono inserite tutte fuori dalla diegesi; la prima è proprio *E Se Domani* che accompagna i titoli di testa e, aiutata dall'utilizzo dello *slow motion*, fa da mediatrice alle scene concitate che lo spettatore si trova di fronte (intervento della polizia e preoccupazione di un personaggio). Anche gli altri due pezzi *Eclisse Twist* (1962) e *E' L'uomo Per Me* (1965) vengono utilizzate con la stessa dinamica che sembra stoppare il tempo della narrazione. Entrambi sono inseriti per evidenziare l'amore esagerato che Mimì prova nei confronti della donna (che vuole mantenere le distanze). In qualche modo le canzoni di Mina fanno da sfondo all'illusione e alle speranze di Mimì di essere ricambiato. L'utilizzo della canzone *Fortissimo* (1966) cantata dalla Pavone invece è inserita (extradiegetica) proprio nel momento in cui lei finalmente gli dichiara il proprio amore. La voce della Pavone verrà utilizzata anche per i titoli di coda, in particolare il pezzo è *L'Amore Mio* (1964) che sottolinea il lieto fine della vicenda.

Albakiara (Stefano Salvati, 2008) trae spunto dalla canzone di Vasco Rossi *Albachiara* del 1979. L'utilizzo della *K* sarebbe un riferimento al nuovo linguaggio giovanile che spesso utilizza abbreviazioni. *Albakiara* è infatti il *nickname* della protagonista Chiara, una ragazza che è l'opposto di quella descritta dal pezzo di

³⁷⁰ R. Massaccesi, *Intervista a Luca e Paolo: attori*, aprile 2006, <http://www.filmfilm.it/articolo.asp?idarticolo=1231>, (25/01/2017)

³⁷¹ P. Salvatori, *Cinema Café*, aprile 2006, http://movieplayer.it/articoli/cinema-cafe_2376/, (25/01/2017)

Vasco infatti, anche se il suo aspetto potrebbe ricordare la ragazza della canzone, essa conduce una vita sregolata fatta di sesso, droga e feste. Vasco stesso ha commentato positivamente l'utilizzo della canzone poiché usato in maniera provocatoria così da stravolgere il suo significato originario³⁷². La canzone compare, nella sua versione originale del 1979³⁷³, per supportare i titoli di coda. Il testo filmico è costellato di canzoni, o meglio, versi di canzoni di Vasco che fanno semplicemente da commento; si tratta di un'applicazione del testo del brano a ciò che succede nella scena/sequenza. Tra le canzoni di Vasco utilizzate non c'è alcun collegamento storico³⁷⁴ e sembra non esserci alcuna strategia nostalgica volta a una categoria specifica di pubblico. Forse anche per questo il film è stato accolto generalmente in modo negativo; la pellicola tratta il mondo dei giovani ma non sembra propriamente rivolgersi ad essi (è anche vietato ai minori di quattordici anni). Se da un lato il film si oppone al filone giovanilistico tradizionale che gode di buoni incassi, dall'altro è condannato dal mondo adulto che non si riconosce in esso.

Di seguito si propongono delle commedie italiane³⁷⁵, a sfondo romantico, nelle quali i pezzi inseriti svolgono essenzialmente una funzione di commento alla situazione che avviene in scena.

Come tu mi vuoi (Volfango De Biasi, 2007) è un titolo che ha più rimandi; alla canzone di Mina *Sono Come Tu Mi Vuoi* (1966), a quella dei CCCP anch'essa intitolata *Sono Come Tu Mi Vuoi* (1996) (che appare all'interno del film) e a quella composta originale per il film da Braga e Bellotti che si intitola precisamente *Come Tu Mi Vuoi* (2007).

La pellicola è l'opera prima di De Biasi e rientra perfettamente nel filone giovanilistico³⁷⁶ riproponendo la fortunata coppia di attori Vapodiris/Capotondi. La storia d'amore ruota attorno a due personaggi classici di questo tipo di film;

³⁷² A. Corbo, *Vasco Rossi commenta "Albachiara"*, ottobre 2008, <http://www.musicroom.it/articolo/vasco-rossi-commenta-il-film-albachiara/3831/>, (25/01/2017)

³⁷³ C. Nuzzarello, *Albachiara la colonna sonora*, ottobre 2008, <http://www.vivacinema.it/articolo/albachiara-la-colonna-sonora-contiene-la-versione-inedita-di-albachiara/5126/>, (25/01/2017)

³⁷⁴ *Albachiara* (1979), *Bollicine* (1983) e il suo remix (2007), *Cosa Succede In Città* (1985), *Dillo Alla Luna* (1988), *Rewind* (1998), *Ti Prendo E Ti Porto Via* (2001), *Colpa Del Whisky* (2008).

³⁷⁵ *Come tu mi vuoi* (2007), *Nessuno mi può giudicare* (2011), *Io che amo solo te* (2015)

³⁷⁶ *L'ultimo bacio* (Gabriele Muccino, 2001) può essere considerate il primo di questo genere di pellicole che evidenziano il disagio della generazione dei giovani (M. Dal Bello, *Inquieti: I giovani nel cinema italiano del Duemila*, Torino, Effatà Editrice, 2009, p. 4)

Riccardo il bello della scuola e Giada la classica prima della classe. L'utilizzo delle musiche preesistenti segue la logica di molti film simili; la colonna sonora si compone di parecchie canzoni di repertorio, la maggior parte delle quali è in lingua inglese e ben conosciute dal pubblico giovanile (appartengono ad un periodo che va dal 2000 al 2007³⁷⁷). Tutte queste hit vengono utilizzate in scene ambientate in discoteca/feste private e servono ovviamente a creare l'atmosfera. Tra questa serie di canzoni pop straniere vi sono due brani che fanno eccezione: *Sono Come Tu Mi Vuoi* (CCCP-Fedeli Alla Linea, 1996) e *Vieni Da Me* (Le Vibrazioni, 2003). Per quanto riguarda il primo lo spettatore riesce ad udire distintamente il verso che ripete *Sono come tu mi vuoi* (x 8) mentre intuisce che la protagonista sta cambiando il suo atteggiamento per diventare come il ragazzo la vorrebbe. Il pezzo delle Vibrazioni (*Vieni Da Me*, 2003) invece interviene nel momento in cui i due giovani sono separati e il testo fa da sfondo al montaggio delle due scene nelle quali uno pensa all'altro.

Le distanze ci informano che siamo fragili³⁷⁸

E guardando le foto ti ricorderai

Quei giorni di quiete sapendo che te ne andrai

E io, avendo paura

non ti cercherò più, più, più

Vieni da me

Abbracciami e fammi sentire che

Sono solo mie piccole paure

Vieni da me

Per vivere ancora quei giorni di incantevole poesia

E ridere di questa poesia

³⁷⁷ *Hated Because Of Great Qualities*, Blonde Redhead (2000), *If I Ever Feel Better*, Phoenix (2000), *Murder On The Dance Floor*, Sophie Ellis-Bextor (2001), *Superman*, Holy Ghost (2003), *This Is The Last Time*, Keane (2004), *I Like The Way*, Bodyrockers (2005), *Fishing For A Dream*, Turin Brakes (2005), *Because Of The Dog*, Jamelia (2006).

³⁷⁸ F. Sarcina (Le Vibrazioni), *Vieni Da Me*, *Le Vibrazioni*, 2003. Fonte testo: <https://www.musixmatch.com/it/testo/Le-Vibrazioni/Vieni-da-me>, (17/02/2017)

Questi ultimi due pezzi si differenziano dagli altri per due fattori; sono gli unici in italiano, il che facilita e in qualche modo ci costringe ad ascoltare le parole che commentano ciò che avviene nel film. Infine i titoli di coda sono accompagnati dalla canzone *Come Tu Mi Vuoi* composta appositamente per il film.

Nessuno mi può giudicare (Massimiliano Bruno, 2011) è tratto dall'omonimo brano interpretato dalla Caselli (1966). La canzone, tra le più famose della cantante e che ne segna l'esordio³⁷⁹, è interpretata direttamente dall'attrice protagonista (Cortellesi). Va ricordato che all'epoca, sull'onda del successo del brano, venne prodotto il tipico musicarello che prevedeva anche la presenza della cantante (il titolo è ancora una volta *Nessuno mi può giudicare* (Ettore Fizzarotti, 1966)). Il tema della canzone, abbastanza inusuale all'epoca perché una sorta di inno alla femminilità e alla libertà di scegliere fra uomini diversi, riflette quello del film; una donna che, in mancanza di altri mezzi, è costretta a prostituirsi. Proprio nel momento in cui la donna si prepara per il suo ruolo di escort, la canzone viene utilizzata fuori dalla diegesi per un perfetto commento delle immagini. Tra gli altri pezzi di repertorio viene inserito anche *Mi Manchi* di Fausto Leali; in una sequenza in cui una ragazza per conquistare il suo uomo³⁸⁰ ingaggia Fausto Leali che, nei panni di se stesso, interviene direttamente per cantare la sua canzone del 1988. Un brano (non inserito nel cd della colonna sonora del film) che ha una funzione portante per la storia d'amore dei due protagonisti è *Se Mi Vuoi* cantata nel 1995 da Pino Daniele e Irene Grandi. La storia d'amore tra i due è suggellata proprio nel momento in cui i due la cantano ad un karaoke e, dopo la loro separazione, il figlio di lei canterà proprio una parte di quel brano mentre i due, sentendola, ricordano la loro unione. Anche *Lady Marmelade* (Patty Labelle, 1974) e *I'm Yours* (Jason Mraz, 2007) sono inseriti, extradiegetici, nel linguaggio filmico e hanno funzione di commento; *Lady Marmelade* fa da sfondo alle escort che entrano nella festa in yacht mentre *I'm Yours*, con la sua melodia serena, accompagna una sequenza di momenti felici che i protagonisti stanno vivendo. I titoli di coda sono accompagnati dalla famosa hit degli anni Ottanta *Walking On Sunshine* (Katrina and The Waves, 83). Dalle sonorità del

³⁷⁹ E. Deregibus, *op. cit.*, p. 101

³⁸⁰ Le parole del testo sono rivolte dalla ragazza (tramite Leali) all'amato con lo scopo di riconquistarlo.

pezzo si intuisce, anche senza conoscere il testo, la tematica felice e allegra, tant'è che viene ballato da tutti gli attori del film dall'inizio alla fine come in un musical.

Io che amo solo te (Marco Ponti, 2015) è il titolo di una famosa canzone di Sergio Endrigo del 1963. La riconoscibilità di questo pezzo d'amore è rilevante anche perché è stato rifatto e interpretato da molti cantanti del panorama italiano, dalla Berti, alla Vanoni, alla Mannoia. La vicenda intreccia due storie d'amore all'interno della stessa famiglia; quella di due giovani che si stanno per sposare e quella di una coppia più anziana che in passato non è riuscita a contrarre il matrimonio. Nel film viene usata due volte la versione di *Io che amo solo te* di Alessandra Amoroso. La prima nella scena del ballo al matrimonio interpretata dalla Amoroso nel ruolo di se stessa. Le parole della canzone fanno riferimento ad un amore unico tra due persone che non hanno bisogno di nessun altro e dialogano con il ballo della coppia anziana. Se inizialmente testo e titolo possono richiamare la storia d'amore dei due ragazzi che si devono sposare, ci accorgiamo poi che il vero amore risiede nella coppia di una generazione più vecchia. La seconda e ultima apparizione del pezzo si verifica nei titoli di coda, sempre nella versione della Amoroso. Un altro pezzo che appare è *Gold* (1983) degli Spandau Ballet; si tratta di uno dei pezzi più famosi della band *new romantic* inglese. Il testo appare significativo per la coppia matura che, come ricorda la donna, ascoltava il gruppo in gioventù. Dopo questa affermazione il brano *Gold* appare extra diegetico, di commento e la parte che udiamo distintamente è proprio:

Now he's in love with you he's in love with you³⁸¹

My love is like a high prison wall

and you could leave me standing so tall, all

Gold

I due brani presi in considerazione non hanno altra funzione che il commento della situazione che sta avvenendo, vengono applicati all'immagine e ne aumentano

³⁸¹ G. Kemp (Spandau Ballet), *Gold, True*, 1983. Fonte testo: <http://www.metrolyrics.com/gold-lyrics-spandau-ballet.html>, (17/02/2017)

la comprensione. Il titolo gioca sulle due storie d'amore e lo spettatore fino alla fine avrà qualche dubbio su quale delle due rappresenti l'amore unico di cui parla la canzone di Endrigo.

Santa Maradona (Marco Ponti, 2001) è la pellicola d'esordio di Ponti che prende il titolo dalla canzone dei Mano Negra del 1994. Quest'ultima è una canzone che parla di calcio e in particolare del calciatore Maradona (un verso che ricorre è tradotto *Santa Maradona prega per me*). Il videoclip è un montaggio di scene di repertorio di partite di calcio, di tifoserie e di Manu Chao (leader dei Mano Negra) che canta. La canzone appare nel film per accompagnare i titoli di testa; qui sembra essere stata usata la stessa modalità con la quale è stato fatto il videoclip ovvero un montaggio di scene di partite di calcio con i goal e di le azioni di Maradona sulla quale appaiono i titoli di testa. Nella narrazione tuttavia il gioco del calcio ha un ruolo secondario; il protagonista (Accorsi) è un giovane alla ricerca di lavoro, che abita con l'amico nella routine e senza prospettive per il futuro, fino a quando non incontra Dolores e se ne innamora. Le musiche sono di due gruppi torinesi: i Motel Connection si occupano della colonna sonora e i Subsonica compongono la canzone *Nuvole Rapide* che verrà inserita nei titoli di coda.

In questo caso l'utilizzo della canzone che dà il titolo al film non ha funzione specifica ma appare come una pura volontà registica di omaggiare i Mano Negra più che Maradona. Come Ponti ha affermato in un'intervista, i suoi personaggi hanno lo stesso atteggiamento di Maradona quando segna il goal di mano³⁸². Questo suo andar contro le convenzioni, secondo Ponti, è un po' quello che fanno i suoi personaggi che non rientrano né nella categoria di buoni né in quella di cattivi³⁸³.

Te lo leggo negli occhi (Valia Santella, 2004) si rifà all'omonima canzone di Dino del 1964, rappresentativa degli anni Sessanta e poi ripresa da altri artisti come Gaber, Zanicchi e forse il più importante di Battiato nel 1999. È interessante notare

³⁸² In una partita dei mondiali del 1986 contro l'Inghilterra Maradona fece un goal di mano, non solo gli venne validato ma egli affermò anche che, a segnare, era stata la mano del Signore.

³⁸³ F. Patrizi, A. Casali, *Intervista a Marco Ponti, il caso dell'anno con Santa Maradona*, <http://www.reteblu.org/adesso/pezzi/Cinema/intervista%20a%20PONTI.html>, (12/01/2017)

che due anni dopo l'uscita del pezzo di Dino è stato prodotto un film dallo stesso titolo (Camillo Mastrocinque, 1966), tipico musicarello dell'epoca che comprendeva nel suo cast anche Dino stesso. Il film della Santella non ha niente a che vedere con il precedente; la trama ruota attorno al rapporto conflittuale tra tre generazioni di donne: nonna Margherita, madre Chiara e figlia Lucia. Si tratta di una storia tutta al femminile che si concentra sul rapporto difficile tra Margherita e Chiara soprattutto dopo che la prima si allontana con la nipote per qualche tempo. Sembra non esistere una soluzione al difficile rapporto tra Chiara e Margherita quando nel finale quest'ultima le dedica *Te Lo Leggo Negli Occhi* (1964). Il brano ci viene restituito direttamente dalla voce della protagonista (Sandrelli), la quale, per la prima volta, dona sé stessa alla figlia. Il testo di *Te Lo Leggo Negli Occhi*³⁸⁴, interpretato per intero dalla Sandrelli, diventa simbolico per dare una speranza alla ricostruzione di un rapporto tra le due. Osservando attentamente il testo si nota che si rivolge ad una donna e, scritto da Sergio Endrigo e Sergio Bardotti, dopo Dino è stato spesso interpretato da cantanti maschili. In questo caso, nella voce di Margherita acquisisce un nuovo significato; l'amore di cui si parla è rivolto alla figlia. Non c'è alcun risvolto nostalgico nell'utilizzo di questo pezzo ma esso, con il suo testo, svolge un ruolo determinante nel finale del film lasciando intravedere un lieto fine nel rapporto tra le due donne.

Nemmeno il destino (Daniele Gaglianone, 2004) prende il titolo da un verso della canzone *Nessuno* di Mina (1959). La canzone in realtà viene cantata un anno prima al Festival di Sanremo da Wilma De Angelis e Betty Curtis ma è solo con Mina che raggiunge la popolarità, in particolare con la performance a Canzonissima nella quale duettano la De Angelis e Mina (quest'ultima si fa notare per il suo nuovo modo di cantare come gli urlatori emersi proprio in quel decennio). In questo caso la canzone viene cantata dalla madre di Ale, il protagonista (in realtà la voce è di Petra Magoni che, assieme a Ferruccio Spinetti, ne fa una cover). I versi principali di *Nessuno* descrivono perfettamente la vicenda del ragazzo che, in una situazione di degrado familiare e sociale, trova gli unici momenti di felicità con i suoi due amici.

³⁸⁴ S. Endrigo, S. Bardotti, Dino, *Te Lo Leggo Negli Occhi*, *Te Lo Leggo Negli Occhi/Cerca Di Capire*, 1964. Fonte testo: <http://www.rockol.it/testi/1574640/franco-battiato-te-lo-leggo-negli-occhi>, (17/02/2017).

Quando i due se ne vanno il ragazzo ha modo di ricordarli durante il film e riuscirà finalmente a riconciliarsi con il suo passato in montagna immaginando di essere con loro. Non è quindi intesa come canzone d'amore fra due amanti ma riguarda piuttosto lo stretto rapporto tra i tre amici ormai divisi ma anche un legame ritrovato con la madre malata.

Nessuno ti giuro nessuno³⁸⁵

nemmeno il destino

ci può separare

perché questo amore

che il cielo ci dà

sempre vivrà.

A fare da sfondo alla vicenda c'è una Torino post industriale; nella periferia degradata ci troviamo di fronte a ragazzini dalle famiglie disastrose (da alcool, abusi, malattie) per i quali sembra non esserci via d'uscita. I decenni precedenti si sono rivelati un'illusione e la canzone, appartenente agli anni del boom, ne diventa un segno quasi malinconico. Accanto a *Nessuno* appare *Non Posso Accettare* di Luigi Salerno (2004) a sostenere i titoli di coda.

³⁸⁵ A. De Simone, E. Capotosti, V. Mascheroni, Mina, *Nessuno, Tua/Nessuno*, 1959. Fonte testo: <http://www.italianissima.info/testi/nessuno.htm>, (17/02/2017).

8. Caso studio

ARRIVEDERCI AMORE, CIAO

Michele Soavi, 2006

Colonna sonora³⁸⁶

Data di Uscita: 17/02/2006

Autore: Artisti Vari

Etichetta: Sugarmusic

Distribuzione: Sony BMG

Numero Tracce: 13

Tracce

- 1. Caterina Caselli - Arrivederci Amore, Ciao**
- 2. Jethro Tull - Aqualung**
- 3. Adamo - La Notte**
- 4. Tears For Fears - Shout**
- 5. Fine Young Cannibals - She Drives Me Crazy**
- 6. Caterina Caselli - Insieme a Te Non Ci Sto Piu'**
- 7. Deep Purple - Smoke on the Water**
8. Andrea Guerra - Memories 1
9. Andrea Guerra - Countdown
10. Andrea Guerra - Memories 2
11. Andrea Guerra - Memories 3

³⁸⁶ *Arrivederci Amore, Ciao* Soundtrack. Fonte:
<http://www.cinemaitaliano.info/film/00219/colonnasonora/arrivederci-amore-ciao.html>, (08/09/2016)

12. Andrea Guerra - Memories 4

13. Andrea Guerra - Memories 5

Arrivederci amore, ciao di Soavi deriva dall'omonimo romanzo di Massimo Carlotto. A differenza del libro, che pone l'attenzione sulle convinzioni politiche del protagonista Giorgio, il film si concentra nel suo tentativo di rifarsi un'identità. Dopo l'omicidio dell'amico, Giorgio torna in Italia, entra nel circolo vizioso di donne e droga e, nonostante il successo, i ricordi del passato continuano ad affiorare e a tormentarlo. La sua vita sembra prendere una svolta positiva quando conosce Roberta, tuttavia l'episodio finale rivela che la sua unica via d'uscita è, ancora una volta, l'omicidio.

Libro e film prendono il titolo da un verso della canzone di Caterina Caselli del 1968 *Insieme A Te Non Ci Sto Più*.

«Le note della Caselli accompagnano con ironica contraddizione le gesta criminali dell'antieroe»³⁸⁷

Il pezzo compare per ben sette volte nel corso del film (compreso l'accompagnamento ai titoli di coda) e si configura come il filo conduttore della narrazione. Esso viene ricantato dalla Caselli in occasione del film (con il nuovo titolo *Arrivederci Amore Ciao*) e si aggiudica il premio David come Migliore canzone.

«Ascoltando *Insieme A Te Non Ci Sto Più* non riusciamo a non commuoverci»³⁸⁸

La Caselli raggiunge la notorietà con *Nessuno Mi Può Giudicare* (1966) presentata al Festival di Sanremo. Dopo questo successo vedono la luce altri singoli come *Perdono* (1966), *Sono Bugiarda* (1967) e *Insieme A Te Non Ci Sto Più*. Quest'ultima, scritta da Paolo Conte e Vito Pallavicini, entra in classifica nel novembre del 1968 e rimane per ben due mesi nella Top 10. La canzone entra nell'immaginario popolare degli anni Sessanta e diventa un brano simbolo della nostalgia nei confronti di quegli anni e viene continuamente "riscoperta" nel tempo

³⁸⁷ F. Olivo, *Recensione "Arrivederci amore, ciao"*,

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=film&id=2238>, (08/09/2016)

³⁸⁸ A. Grasso, <http://www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni60/schede/insiemeate/noncistopiu.htm>, (08/09/2016)

da molti artisti, per la maggior parte italiani³⁸⁹, configurandosi come un classico della musica leggera nazionale. Anche il cinema si è appropriato spesso del pezzo. Nanni Moretti la utilizza in *Bianca e La Stanza Del Figlio*. Appare anche in *Tu La Conosci Claudia?* (Massimo Venier, 2004) *Manuale d'amore* (Giovanni Veronesi, 2005) e nelle serie televisiva *Tutto può succedere* (Lucio Pellegrini, dal 2015).

Nell'esaminare la funzione della canzone nel testo filmico è emerso che il senso nostalgico dei mitici anni Sessanta evocato dal pezzo non ha niente a che fare con le modalità con le quali è usato nel film. A questo proposito il film è ambientato in una zona del Nord Est italiano ai nostri giorni. Invece di un amore dimenticato la canzone fa da leitmotiv al passato tremendo del protagonista che ritorna sotto forma di maledizione. *Insieme A Te Non Ci Sto Più* infatti diventa «il commento sonoro al primo e ultimo omicidio della carriera di Giorgio»³⁹⁰.

Va ricordato che il regista è stato aiuto regista di Bava e Argento e molto probabilmente questa formazione horror ha influenzato la modalità di utilizzo della canzone che ritorna come una maledizione probabilmente.

Il testo della canzone, come si intuisce già dal titolo, parla di un amore finito. Come in molti testi d'amore da un lato si nota il dolore per la fine della storia, accompagnato da un senso di abbattimento (*cercavo in te / quella persona non sei tu...*) e dall'altro una speranza verso il futuro (*cerco il sole più caldo di te*). Va osservato inoltre che il soggetto è neutro.

Utilizzo delle canzoni nel film

Dopo i titoli di testa, accompagnati dallo scorrere della macchina da presa sul fiume, ci viene presentata una scena con due uomini (che si scoprono essere amici) e una radio in sottofondo, dalla quale si può udire, indistintamente, una trasmissione. Nel frattempo si cominciano ad riconoscere i frammenti di una

³⁸⁹ Tra i più importanti si ricordano Ornella Vanoni, Rita Pavone, Franco Battiato, Gianna Nannini, Claudio Baglioni, Elisa, Giusy Ferreri.

³⁹⁰ P. Vitori, *Speranza noir*, marzo 2006, <http://www.cinezoom.it/nellesale.php?ID=197&c=1>, (20/10/2016)

canzone e, quando la frequenza della radio viene regolata, lo spettatore riesce a distinguere le parole del testo del famoso pezzo *Insieme A Te Non Ci Sto Più*.

E quandoandrò devi sorridermi se puoi³⁹¹
Non sarà facile, ma sai, si muore un po' per poter vivere
Arrivederci amore ciao le nubi sono già più in là
Finisce qua, chi se ne va che male fa!

Nel momento in cui viene intonato il ritornello della canzone il protagonista spara con freddezza all'amico e la strofa della Caselli fa da sfondo a questo omicidio. Successivamente la musica si stoppa e la voce narrante del protagonista comincia ad introdurci la sua storia.

La canzone riappare circa cinque minuti dopo (9'55). Il solo verso «*Arrivederci amore ciao le nubi sono già più in là*» serve a commentare il primo dei *flashback* del protagonista; egli è in treno e rivede le immagini di un ricordo negativo che ritorna.

Al minuto 16 compare la canzone *She Drives Me Crazy* dei Fine Young Cannibals. Il brano del 1988 è una delle poche canzoni famose del gruppo e qui viene inserita fuori dalla diegesi in relazione alla prima apparizione di un luogo simbolo del film: il nightclub Blue Sky.

I can't stop the way I feel³⁹²
Things you do don't seem real
Tell me what you've got in mind
'Cause we're running out of time
Won't you ever set me free?
This waiting 'round's killing me

She drives me crazy like no one else
She drive me crazy and I can't help myself

Il brano funziona da ambientazione al luogo specifico del night. Il fatto che l'attenzione dello spettatore non sia sul testo della canzone (del quale si percepisce in modo distinto solo il ritornello) e che quest'ultima sia subordinata al dialogo fra i

³⁹¹ P. Conte, M. Virano, V. Pallavicini, *Insieme A Te Non Ci Sto Più, Insieme A Te Non Ci Sto Più/Il Dolce Volo*, 1968. Fonte testo: <http://www.italianissima.info/testi/insiemea.htm>, (17/02/2017)

³⁹² Fine Young Cannibals, *She Drives Me Crazy, The Raw & the Cooked*, 1989. Fonte testo: <http://www.rockol.it/testi/19618540/fine-young-cannibals-she-drives-me-crazy>, (17/02/2017)

due personaggi conferma la sua funzione di commento. La canzone gradualmente svanisce per lasciare il posto un altro pezzo conosciuto: *Smoke On The Water* dei Deep Purple. Il brano è del 1969 e rimanda alla tipica estetica rock degli anni Settanta; l'*heavy metal* dei Deep Purple è associato ad uno stile di vita che ruotava attorno alla droga. Corrispondenti a questo immaginario sono le scene che accompagnano la canzone; appena il pezzo parte Giorgio entra (letteralmente) in un tunnel, prende accordi con il boss e assume un nuovo ruolo all'interno del night. La musica accompagna una scena di Giorgio in smoking che guarda gli spogliarelli e scambia droga. Quando il pezzo attacca con "*a fire in the sky*" lo spettatore vede immagine della scritta del nightclub Blue Sky.

We all came out to Montreux³⁹³
On the Lake Geneva shoreline
To make records with a mobile
We didn't have much time
Frank Zappa and the Mothers
Were at the best place around
But some stupid with a flare gun
Burned the place to the ground

Smoke on the water, a fire in the sky
Smoke on the water

Vitori ha osservato che «i pezzi che descrivono il microcosmo del night sono azzeccati ma datati rispetto al tempo in cui è narrata la vicenda»³⁹⁴. Va sottolineato che i brani utilizzati per delineare la malavita del nightclub, oltre ad appartenere ad un'epoca passata, sono in lingua inglese. Si tratta di pezzi conosciuti che non presuppongono un'attenzione particolare del testo da parte dello spettatore e perciò fungono da commento. Al contrario, la canzone della Caselli gioca sull'utilizzo di un pezzo conosciuto italiano come *leitmotiv* e il testo diventa quasi ironico nei confronti delle situazioni tragiche che avvengono in scena. Altro pezzo italiano è *La Notte* (Adamo, 1965) che viene usato integralmente per fare da commento alla relazione tra il protagonista e Flora.

Insieme A Te Non Ci Sto Più ritorna al minuto 24. Ancora una volta sotto forma di *flashback* per il protagonista. Quest'ultimo è in uno stato di dormiveglia e ricorda

³⁹³ Deep Purple, *Smoke On The Water*, *Machine Head*, 1973. Fonte testo: <http://www.metrolyrics.com/smoke-on-the-water-lyrics-deep-purple.html>, (17/02/2017)

³⁹⁴ P. Vitori, *Speranza noir*, marzo 2006, <http://www.cinezoom.it/nellesale.php?ID=197&c=1>, (20/10/2016)

l'episodio passato traumatico. Anche qui udiamo solo il ritornello «*Arrivederci amore, ciao*» che si interrompe improvvisamente con il suono del campanello che riporta Giorgio (e lo spettatore) alla realtà.

Aqualung dei Jethro Tull compare subito dopo; il brano del 1971 è il più famoso della band di Anderson e il testo affronta la vita di un barbone concepito come un uomo sofferente e solo. Anche questo pezzo è inserito fuori dalla diegesi e accompagna Flora che sta per entrare in casa dell'amante (Giorgio) per poi fermarsi all'improvviso e lasciare spazio al dialogo fra i due.

Sun streaking cold³⁹⁵
An old man wandering lonely
Taking time
The only way he knows
Leg hurting bad,
As he bends to pick a dog end
Goes down to a bog to
Warm his feet

Feeling alone
The army's up the rode
Salvation a la mode and
A cup of tea
Aqualung my friend
Don't start away uneasy
You poor old sod
You see it's only me

(x2)

Le sequenze successive tornano ad essere ambientate nel night e la scena viene anticipata dalla canzone *Shout* (1984) dei Tears For Fears che, comincia con il ritornello e prosegue con il primo verso, fa da commento per tutta la sequenza all'interno del night.

Shout³⁹⁶
Shout
Let it all out
These are the things I can do without
Come on

³⁹⁵ I. Anderson (Jethro Tull), *Aqualung, Aqualung*, 1971. Fonte testo: <http://www.rockol.it/testi/31306708/jethro-tull-aqualung>, (17/02/2017)

³⁹⁶ Tears for fears, *Shout, Songs from the Big Chair*, 1984. Fonte testo: http://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_tears_for_fears_1997/testo_canzone_shout_60276.html, (17/02/2017)

I'm talking to you
Come on

In violent times
You shouldn't have to sell your soul
In black and white
They really really ought to know
Those one track minds
That took you for a working boy
Kiss them goodbye
You shouldn't have to jump for joy
You shouldn't have to shout for joy

Quando, al minuto 31, i due protagonisti cominciano ad amarsi il loro rapporto è accompagnato dalla seconda canzone italiana della colonna sonora; si tratta del pezzo *La Notte*³⁹⁷ di Adamo (1965) che viene inserita integralmente. Anche questo pezzo fa da commento ai sentimenti di Giorgio per Flora. Durante la canzone (extra diegetica) c'è un montaggio di tre scene; quella del rapporto tra i due, quella di Giorgio che vede un'altra coppia innamorata e un'altra al night nella quale la canzone si fa più bassa per lasciare il posto al pensiero di lui: «Flora mi era entrata nel sangue come la malaria, non facevo che pensare a lei, sempre a lei, solo a lei». Quando la canzone intona “*torna la speranza / per un istante riappari*” lui la immagina al night e al verso “*quando ridendo ti allontani*” seguono le immagini testuali di lei che con un sorriso se ne va. Il testo diventa così un perfetto commento alle emozioni di Giorgio.

Se il giorno posso non pensarti³⁹⁸
la notte maledico te
e quando infine spunta l'alba
c'è solo vuoto intorno a me

La notte tu mi appari immensa
invano tento di afferrarti
ma ti diverti a tormentarmi
la notte tu mi fai impazzire

La notte

³⁹⁷ Usata in altri film come *Sono pazzo di Iris Blond* (Carlo Verdone, 1996) e *Good Morning Aman* (Claudio Noce, 2009). Anche Moretti utilizza la voce di Adamo, in particolare la canzone *Lei* (1966) in *Ecce Bombo* (1978) e *Il Caimano* (2006).

³⁹⁸ S. Adamo, *La Notte, La Notte/Non Sei Tu*, 1965. Fonte testo: <http://www.rockol.it/testi/44602912/salvatore-adamo-la-notte>, (17/02/2017)

Mi fa impazzir mi fa impazzir

A 1h 05' sentiamo per la seconda volta *Aqualung* che, ancora una volta extra diegetica, fa da commento alla nuova vita da milionario del protagonista. La canzone collega l'introduzione alla scena del ristorante aperto da Giorgio. Il verso è quello della descrizione del barbone come una persona viscida che, ancora una volta, fa da alter ego al personaggio principale.

Sitting on a park bench
Eyeing little girls
With bad intent
Snot running down his nose
Greasy fingers smearing shabby clothes
Drying in the cold sun
Watching as the frilly panties run
Feeling like a dead duck
Spitting out pieces of his broken luck

Insieme A Te Non Ci Sto Più riappare (1h 13') riappare in forma diversa rispetto alle precedenti. Roberta, la moglie di Giorgio inserisce nello stereo un cd con una *compilation* anni Sessanta e, per la prima volta, lo spettatore può ascoltarne il testo nella sua interezza. Altro elemento che differenzia la canzone della versioni precedenti è che stavolta è il personaggio femminile che ingenuamente manda in onda la canzone; se per la Roberta la canzone ha un rimando nostalgico nei confronti degli anni Sessanta, per Giorgio il significato è opposto. È interessante che durante il bacio i due si fermano terrorizzati per rumori di spari provenienti dall'esterno. Il verso che fa da sfondo alla scena è "*si muore un po' per poter vivere*" che può essere visto come l'indizio di qualcosa che non va. I due si guardano per un momento spaventati poi scoppiano a ridere e continuano il bacio. La canzone si stoppa con il cambio scena. La funzione del pezzo qui è di presagire qualcosa di negativo che sta per accadere.

Insieme a te non ci sto più, guardo le nuvole lassù
Cercavo in te la tenerezza che non ho
La comprensione che non so trovare in questo mondo stupido
Quella persona non sei più, quella persona non sei tu

Finisce qua, chi se ne va che male fa!

Lo stesso pezzo ritorna poco più avanti (1h 20'). Ancora una volta il protagonista è in uno stato di dormiveglia e il brano accompagna i ricordi negativi legati ad un passato che riaffiora. Se precedentemente lo spettatore ha avuto modo di vedere solo frammenti di scene passate che turbavano il protagonista, qui per la prima volta ci viene svelato l'episodio traumatico dall'inizio alla fine.

E quando andrò devi sorridermi se puoi
Non sarà facile, ma sai, si muore un po' per poter vivere
Arrivederci amore ciao le nubi sono già più in là

Insieme A Te Non Ci Sto Più (1h 38') viene inserita nello stereo da Giorgio in uno dei momenti *clue* del film. La ragazza si rende conto di essere stata avvelenata e lui utilizza il brano come ornamento al suo omicidio perfetto (il che rimanda al primo omicidio commesso nei confronti di una persona cara e con la canzone in sottofondo). Nella sequenza Giorgio alza il volume per coprire le richieste di aiuto della ragazza e il testo della canzone si adatta perfettamente a ciò che sta avvenendo³⁹⁹. La canzone viene trasmessa per tutta la durata dell'agonia fino alla morte di Roberta per poi svanire fino al passaggio ad un'altra sequenza.

Il funerale di lei prevede solo il commento del protagonista che si dichiara libero e nessun accompagnamento musicale.

I titoli di coda su sfondo nero, invece, sono accompagnati da *Insieme A Te Non Ci Sto Più* in versione rifatta dalla Caselli per il film a rimarcare ancora una volta l'importanza narrativa della canzone nel film.

Come sostiene Gipponi «*Insieme A Te Non Ci Sto Più* è diventata un'altra canzone»⁴⁰⁰ rispetto all'immagine pregressa che lo spettatore ha del famoso pezzo della Caselli e degli anni Sessanta. Fin dall'inizio lo spettatore si rende conto che la canzone evoca un sentimento negativo legato ad un episodio traumatico del protagonista. In seguito l'utilizzo del pezzo nelle mani di Roberta (che lo associa alla loro storia d'amore) sembra fornire una connotazione di espiazione, come se Giorgio

³⁹⁹ Ad esempio le inquadrature in primo piano del viso della ragazza mentre il brano intona "cercavo in te...quella persona non sei tu" oppure quando si accorge della catenina "finisce qua...chi se ne va che male fa". A "guardo le nuvole lassù" lei volge lo sguardo a lui (inquadratura dal basso). Lei muore con la ripetizione di "arrivederci amore ciao le nubi sono già più in là".

⁴⁰⁰ G. Canova, L. Farinotti, *op. cit.*, p. 304

avesse finalmente trovato la serenità. Tuttavia sarà proprio la ragazza a realizzare chi è veramente Giorgio e qual è il vero significato della canzone (tanto che da venir uccisa con il brano in sottofondo). *Insieme A Te Non Ci Sto Più* è parte del passato traumatico del protagonista e ritorna a tormentare il suo presente; tuttavia, nell'ultima scena in cui appare (l'omicidio della moglie), essa sembra diventare il simbolo di un passato ormai accettato dal protagonista che non è affatto pentito delle sue azioni.

Conclusioni

L'obiettivo iniziale che la ricerca si è posta è stata un'analisi delle varie funzioni che la canzone di repertorio può avere all'interno del testo filmico, con particolare attenzione al film italiano contemporaneo. Per fare ciò è stato necessario rivalutare il ruolo del pezzo di repertorio all'interno della colonna sonora, ovvero andare oltre il generale pregiudizio che concepisce l'inserimento del brano preesistente come una pura operazione commerciale dettata da esigenze di produzione. Ritengo che il lavoro sia un campo d'indagine appena aperto e meriterebbe degli approfondimenti, in particolare sullo sviluppo odierno della nostalgia. Inoltre gli studi sul pezzo di repertorio sono perlopiù di provenienza anglosassone mentre in Italia sono pressoché assenti.

La situazione si è presentata complessa ed è sorta la difficoltà di individuare delle precise categorie di utilizzo della canzone; le variabili, infatti, sono molte e non è scontato che la scelta dell'inserimento di un pezzo venga fatta dall'autore. Sono emerse, tuttavia, due grandi tipologie di uso della canzone; come commento e come immagine.

Scorrendo la storia del brano preesistente nel cinema si è notato che la pratica è utilizzata fin dagli inizi soprattutto per film a basso budget (che attingevano ad una libreria di pezzi di repertorio) e, con il tempo, essa ha acquisito sempre più valore grazie anche ad autori, soprattutto americani, che hanno contribuito a rendere la canzone preesistente un fatto estetico e non solo commerciale. Il processo deriva dalla consapevolezza del vantaggio che un pezzo preesistente ha rispetto ad uno originale ovvero il fatto di essere conosciuto. Quest'ultima caratteristica implica un riconoscimento da parte dello spettatore che ha una conoscenza pregressa della canzone e quindi dell'immaginario ad essa collegato.

Per quanto riguarda il panorama italiano si è osservato che la collaborazione tra industria cinematografica e musicale spesso si ferma al pezzo che supporta i titoli di testa e/o coda. Questa si configura come una pratica molto usata ma essendo una canzone originale va tralasciata ai fini della ricerca.

Per analizzare le funzioni che la canzone può avere all'interno del film è stata necessaria una selezione di pellicole; a tale scopo si è deciso di adottare la categoria di film che hanno come titolo il titolo di una canzone (o simile o un verso all'interno). La scelta di tale classe di film deriva dal fatto che la pratica dell'utilizzo di un titolo di canzone per nominare un film appare piuttosto frequente nel cinema italiano e non solo contemporaneo. Ciò potrebbe essere ricondotto a due fattori; uno commerciale e uno nostalgico (in parte collegato al primo). Nel primo caso la strategia di marketing al quale si allude fa leva sul meccanismo di riconoscimento. Quest'ultimo spingerebbe il consumatore a rivolgere la sua attenzione verso qualcosa di cui ha già una conoscenza previa piuttosto che a un prodotto del tutto sconosciuto. Per quanto riguarda la nostalgia si è individuato un particolare tipo di nostalgia che assume dei tratti differenti dalla nozione classica di rimpianto del passato. Si parla in questo caso di nostalgia moderna, creata dai media e volta a far scaturire, nello spettatore, il sentimento nostalgico nei confronti di un'epoca che non ha realmente vissuto. Il cinema, così come gli altri mezzi di comunicazione di massa, svolge un ruolo importante nella creazione di attitudini nostalgiche. A partire dagli anni Settanta gli Stati Uniti diventano produttori di nostalgia rivolta principalmente agli anni Cinquanta (secondo la regola dei vent'anni prima). Un fenomeno simile accade in Italia dove, un decennio dopo gli americani, fioriscono pellicole che volgono uno sguardo nostalgico ai "favolosi anni Sessanta".

Analizzando i film dell'ultimo ventennio (in questo caso con titolo uguale a titolo di canzone) si è notato che la nostalgia opera a due livelli; da un lato attraverso quelli che possiamo definire film-nostalgia che sono ambientati in una determinata epoca passata, dall'altro si osserva una nostalgia che agisce attraverso la canzone.

Nel primo caso sono stati identificati una serie di film ambientati in un'epoca passata come *Lavorare con lentezza* (Guido Chiesa, 2004) e *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006). Si è notato che, in queste pellicole, i pezzi di repertorio concorrono principalmente a creare l'ambientazione dell'epoca nella quale il film è ambientato. In entrambi la colonna sonora di repertorio si compone di una serie piuttosto lunga di canzoni funzionali a ricreare l'atmosfera del periodo. In questo caso la funzione di ambientazione/commento può essere paragonata a quella che svolge il pezzo originale.

Nel secondo caso, di pellicole ambientate ai giorni nostri, è venuta alla luce la particolarità dell'inserimento, molto frequente, di brani del repertorio passato (soprattutto dagli anni Sessanta agli Ottanta).

Oltre a questo fenomeno è stata individuata una tendenza opposta (ben visibile nei filoni giovanilistico e dei cinepanettoni e simili) che prevede l'utilizzo di una vera e propria compilation di canzoni del momento. L'operazione di mercato prevede che il singolo pezzo (la cui funzione è ancora di ambientazione/commento) farà poi parte, assieme a tutti gli altri, di un cd contenente una serie di pezzi di repertorio recenti e destinato ad accompagnare l'uscita del film. Tra i film individuati, l'esempio perfetto è *Un'estate al mare* (Carlo Vanzina, 2008). Nel film l'unica canzone che appartiene al passato è proprio quella che dà il titolo alla pellicola. La componente nostalgica che si ritrova nei cinepanettoni/cinecocomeri (nei confronti della vacanza all'italiana) è sottolineata dall'uso di pezzi passati. La stessa constatazione va fatta per *Tutti al mare* (Matteo Cerami, 2011); la canzone omonima, con funzione di commento, rientra nel fenomeno nostalgico del quale si è trattato.

Ne *La prima cosa bella* (Paolo Virzì, 2010) la canzone omonima ha una precisa funzione narrativa in quanto diviene esempio di pezzo appartenente al nostro passato che ha la capacità di tenere unita la famiglia e che fa da collegamento tra le varie epoche (passato e presente dei protagonisti). Tutti gli altri pezzi hanno funzione di commento.

Un caso peculiare è emerso quando la canzone che presta il titolo al film non è italiana, come in *Almost blue* (Alex Infascelli, 2000) e *This must be the place* (Paolo Sorrentino, 2011). La funzione della canzone nei due film è diversa ma in entrambi non si nota alcun collegamento nostalgico con il passato italiano. Nel primo caso il pezzo assume una funzione particolare nel contesto del thriller; la canzone *Almost Blue* viene a rappresentare un'immagine di un determinato stato d'animo che si trasferisce da un personaggio ad un altro. Nel secondo film la canzone diviene il motivo portante della pellicola e accompagna il viaggio del protagonista. Il pezzo, collegato al protagonista, porta con sé un'immagine ben diversa dal personaggio e sta a significare il suo bisogno di cambiamento. Inoltre il film è anche un esempio dell'ammirazione da parte di un autore nei confronti di un genere/cantante (che

appare nel film e ne cura la colonna sonora). Una funzione molto simile è svolta dalla canzone *Albachiara* nel film *Albachiara* (Stefano Salvati, 2008); l'immagine della ragazza descritta dal testo è in opposizione con la protagonista del film.

Altro caso particolare riguarda la pellicola strettamente legata alla figura del cantautore/cantante; in *Amore che vieni, amore che vai* (Daniele Costantini, 2008), la narrazione segue le linee narrative di *De André e Questo piccolo grande amore* (Riccardo Donna, 2009) la vicenda si sviluppa secondo le canzoni dell'omonimo album di Baglioni. Tuttavia questo tipo di film, che ha qualche affinità con l'opera rock e il musical, non è così frequente nel panorama italiano contemporaneo.

Il film *Azzurro* (Denis Rabaglia, 2000) si configura come esempio nel quale la canzone aiuta a caratterizzare il personaggio (il protagonista); la canzone diventa un simbolo di un personaggio e fa parte del suo essere. Il cinema si è servito di questa strategia tramite l'utilizzo di brani sia originali che di repertorio; la funzione rimane la stessa e implica un'attenzione particolare da parte dello spettatore.

Un'altra operazione interessante si configura quando il brano interagisce con il testo filmico per creare un universo parallelo passato rispetto alla contemporaneità in cui è ambientato il film. Questa particolare tipologia di uso della canzone si osserva in pellicole come *E se domani* (Giovanni La Parola, 2005) e *Figli delle stelle* (Lucio Pellegrini, 2010).

L'importanza del testo e la sua possibilità di essere ricontestualizzato all'interno di una nuova situazione si osserva nelle pellicole *Te lo leggo negli occhi* (Valia Santella, 2004) e *Nemmeno il destino* (Daniele Gaglianone, 2004). Ci troviamo di fronte a due pellicole che riprendono il titolo da due canzoni d'amore; nel primo esempio il pezzo diventa il simbolo del sentimento tra madre e figlia e nel secondo del rapporto tra tre amici. In entrambi il testo della canzone acquisisce un nuovo significato.

Infine ho voluto dare particolare accento ad *Arrivederci amore, ciao* (Michele Soavi, 2006). Il film è stato scelto come caso studio in quanto è esemplare di una modalità che prevede una nuova contestualizzazione del pezzo di repertorio. Il brano *Insieme A Te Non Ci Sto Più* all'interno del film acquisisce un significato del tutto diverso dall'immaginario a cui lo spettatore istintivamente lo collegherebbe. Il

modo in cui viene utilizzata la canzone della Caselli fa sì che il pezzo, interagendo con il film, assuma una nuova connotazione che si può prestare ad ulteriori immagini future.

In conclusione si può sostenere che nella lista di film con titolo di canzone quelli esposti sono i casi più interessanti poiché possono costituire degli esempi dei maggiori utilizzi del pezzo di repertorio pop nel cinema nazionale. Da una parte il brano preesistente con funzione di commento/ambientazione risulta tra i più sfruttati, dall'altra la categoria di film che si serve dell'immagine precedente della canzone e la reinventa ha una sua rilevanza. Va infine ricordato che la preponderanza di canzoni che entrano a far parte del film italiano nel panorama contemporaneo ha spesso una valenza nostalgica.

BIBLIOGRAFIA

- M. Atkinson, (a cura di), *Exile Cinema, Filmmakers at work beyond Hollywood*, New York, State University of New York Press, 2008, p. 135
- L. Aulenti, *Storia del cinema italiano*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2011
- G. Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento: da Piedigrotta al Festival di Sanremo, dal caffè-concerto all'opera rock, una storia della società italiana attraverso le sue canzoni più belle e i loro grandi interpreti, da Enrico Caruso a Eros Ramazzotti*, Roma, Newton Compton, 1989
- J. Banks, *Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music*, Boulder, Westview Press, 1996
- A. Blake, (a cura di), *Living Through Pop*, London, Routledge, 1999
- M. Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015
- R. S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading film music*, Berkeley, University of California press, 1994
- G. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma-Bari, Laterza, 2007
- W. Buckland, (a cura di), *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*, Chichester, Blackwell Publishing, 2009
- C. Cano, *La musica nel cinema, musica immagine racconto*, Roma, Gremese, 2002
- G. Canova, L. Farinotti, (a cura di), *Atlante del cinema italiano, corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011
- F. Casetti, *La galassia Lumière, Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015
- F. Chiarenza, *Il cavallo morente. Storia della Rai*, Milano, FrancoAngeli, 2002
- M. Chion, *Musica, media e tecnologie*, Milano, Il Saggiatore, 1996

- F. Colombo (a cura di), *Atlante della comunicazione*, Milano, Hoepli, 2005
- M. Comand, R. Menarini, *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2006
- P. Cook, *Screening the past, memory and nostalgia in cinema*, Abingdon, Routledge, 2005
- T. Corrigan, (a cura di), *American Cinema of the 2000s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012
- A. Costa, *Saper vedere il cinema (Nuova edizione riveduta e aggiornata)*, Milano, Bompiani, 2011
- M. D'Amato, *Finzione e mondi possibili*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012
- M. Dal Bello, *Inquieti: I giovani nel cinema italiano del Duemila*, Torino, Effatà Editrice, 2009
- G. De Grassi, *Mille papaveri rossi, Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, Bologna, Thema Editore, 1991
- E. Deaglio, *Patria, 1978-2010, Nuova ed. Aggiornata*, Milano, Il Saggiatore, 2010
- C. Degli Esposti, (a cura di), *Postmodernism in the cinema*, New York, Berghahn books, 1998
- E. Deregibus, *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006
- F. Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto, storia del cinema italiano 1940-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1994
- K. J. Donnelly, *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*, London, Bloomsbury, 2015
- D. Duncan, *Charms that soothe, classical music and the narrative film*, New York, Fordham University Press, 2003
- R. Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*, Abingdon, Routledge, 2012

- R. Eugeni, *“Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo”*, Romaneske 33ste, n. 1, marzo 2008
- T. Ferrero Regis, *Recent Italian Cinema, spaces, contexts, experiences*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2009
- S. Frith, *Performing rites: evaluating popular music*, Oxford, Oxford university press, 1998
- S. Frith, S. Zagorski-Thomas, (a cura di), *The art of record production*, London, Routledge, 2016
- I. Garwood, *Popular music and characterisation in narrative film*, PhD thesis, unpublished, Univeristy of Warwick, 1999
- E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, Roma, Grevese, 1990
- L. Giachino, *Ascoltare le immagini*, Roma, Gremese, 2009
- A. Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, New York, Routledge, 1993
- C. Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music*, Londra, BFI, 1987
- G. Gozzini, *La mutuaione individualista, gli italiani e la televisione 1954-2011*, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2014
- W. Griswold, *Cultures and societies in a changing world*, Fourth Edition, Los Angeles, Sage Publications, 2013
- E. Guaitamacchi, *1000 canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli, 2011
- A. Guglielmi, *Cinema, televisione, linguaggio: l'ultima volta dell'Istituto Luce*, Milano, Bompiani, 2013
- J. Hoberman, *Film After Film: (Or, What Became of 21st Century Cinema?)*, Londra, Verso, 2012
- A. Howell, *Popular film music and masculinity in action. A different tune*, New York, Routledge, 2015

- J. Hubbert, (a cura di), *Celluloid symphonies. Texts and contexts in film music history*, Berkeley, University of California Press, 2011
- I. Inglis, (a cura di), *Popular music and film*, London, Wallflower Press, 2003
- S. Isola, (a cura di), *Cinegomorra: luci e ombre sul nuovo cinema italiano*, Roma, Sovera Edizioni, 2010
- P. Jachia, *La canzone d'autore italiana, 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998
- K. Kalinak, *Film music. A very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, (Torino, EDT, 2011)
- S. Lannin, M. Caley (a cura di), *Pop fiction: the song in cinema*, Bristol, Intellect, 2005
- L. A. Lewis, *Gender Politics and Mtv, Vocing the difference*, Philadelphia, Temple university press, 1990
- D. Liggeri, *Musica per i nostri occhi: storie e segreti del videoclip*, Milano, Bompiani, 2013
- D. Machin, *Analysing popular music*, London, Sage Publications Ltd, 2010
- C. Macchitella, *Autori, cinema, mercato, Conversazione con Marianna Rizzini*, Venezia, Marsilio, 2003
- M. T. Marnieri, *Il Novecento italiano, Eventi testi immagini*, San José, Editorial UCR, 2006
- G. Michelone, M. Robino, (a cura di), *Ciak! Si gira!*, Milano, Lampi di stampa, 2005
- R. Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open university press, 1990
- F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia, saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003
- E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli Editore, 2009
- K. Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, London, Routledge, 1999

- J. Nicholas, J. Price, *Advanced studies in media*, Cheltenham, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1998
- O' Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Roma, Rubbettino, 2013
- D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007
- G. Padva, *Queer nostalgia in cinema and pop culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillian, 2014
- M. Peroni, *Il nostro concerto, La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- P. Powrie and R. Stilwell (a cura di), *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*, Hants, Ashgate, 2006
- L. Rivi, *European cinema after 1989: cultural identity and transnational production*, New York, Palgrave Macmillian, 2007
- G. Rondolino, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET, 1991
- P. Rothbart, *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013
- G. Salvatore, *Mogol-Battisti, L'alchimia del verso cantato*, Roma, Castelvevchi, 1997
- J. Scheff, *What's love got to do with it? Emotions and relationships in popular songs*, Abingdon, Routledge, 2015
- F. Setiffi, *Il consumo come spazio di riconoscimento sociale*, Milano, FrancoAngeli, 2014
- R. Shuker, *Popular music, The key concepts, 2nd ed*, Abingdon, Routledge, 2005
- S. Steenstra, *Song and circumstance, The work of David Byrne*, New York, Continuum, 2010
- J. Stuart, *The Nashville-Chronicles: Making of Robert Altman's masterpiece*, New York, Limelight editions, 2003

- C. Uva, M. Picchi, *Destra e sinistra nel cinema italiano, film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006
- D. Viganò, (a cura di), *La camera oscura: il cinema tra memoria e immaginario*, Cantalupa (Torino), Effatà Editrice, 2002
- R. Viscardi, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, Napoli, Ellissi, 2004
- M. Wohl, *Final Cut Pro 4, Tecniche di linguaggio e video digitale*, Milano, Apogeo s.r.l., 2004
- P. R. Wojcik, A. Knight, (a cura di), *Soundtrack Available: essays on film and popular music*, Durham and London, Duke University Press, 2001
- A. Wotton, J. Romney (a cura di), *Celluloid Jukebox: popular music and the movies since the 50s*, London, BFI, 1995
- V. Zagarrìo, *Cinema italiano: anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 1998

SITOGRAFIA

AA. VV., *Musica popolare*, Enciclopedia Treccani Online, <http://www.treccani.it/enciclopedia/musica-popolare/>, (07/07/2016)

AA. VV., *Rapporto, Il mercato e l'industria del cinema in Italia 2014*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, p. 65, http://www.cineconomy.com/2014/pdf/Rapporto_Cinema_2014.pdf, (02/01/2017)

AA. VV., *The 21st century's 100 greatest films*, Agosto 2016, <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>, (01/12/2016)

D. Allison, *"Do Not Forsake Me: The Ballad of High Noon" and the Rise of the Movie Theme*, ottobre 2003, http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/, (10/09/2016)

G. Arcopinto, *Il cinema italiano che uccide se stesso*, ottobre 2011, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/10/21/il-cinema-italiano-che-uccide-se-stesso-2/165454/>, (12/12/2016)

J. Arena, *Guadagnare con le etichette musicali, intervista ad Andrea Bellucci*, ottobre 2016, <http://www.arenamusicale.it/guadagnare-con-etichette-musicali/>, (10/11/2016)

P. Armocida, *Verdone: "Non è solo la crisi il cinema affonda per carenza d'idee"*, gennaio 2013, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/non-solo-crisi-cinema-affonda-carenza-didee-870315.html>, (03/01/2017)

E. Baldini, *Casotto di Sergio Citti – il film che i critici non hanno visto (tranne uno)*, febbraio 2009, <https://www.indie-eye.it/cinema/recensioni/siamo-gia-morti-2-casotto-di-sergio-citti-il-film-che-i-critici-non-hanno-visto-tranne-uno.html>, (25/01/2017)

R. Bernabò, *Un'ora solo ti vorrei di Alina Marazzi, Analisi di eventi, esistenti e linguaggio audiovisivo*, agosto 2005,

<http://www.cinemavistodame.com/2005/08/30/unora-sola-ti-vorrei-di-alina-marazzi-analisi-di-eventi-ed-esistenti/>, (10/01/2017)

F. Bo, Cinematografo.it Fondazione Ente dello Spettacolo, <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/mille-bolle-blu/29200/>, (03/01/2017)

E. Brunella, "European Cinema Journal", ed. per l'Italia n. 4, anno III, dicembre 2001

G. Canova, *Mia Madre – La colonna sonora*, <http://welovecinema.it/mia-madre-la-colonna-sonora/>, (03/01/2017)

M. Chilton, *Rock Around the Clock: How Bill Haley's song became a hit*, aprile 2016, in <http://www.telegraph.co.uk/music/artists/rock-around-the-clock-how-bill-haleys-song-became-a-hit/>, (04/10/2016)

C. Cigognini, *Tarantino e il cinema italiano: è deprimente*, maggio 2007, <http://www.cineblog.it/post/5798/tarantino-e-il-cinema-italiano-e-deprimente>, (30/12/2016)

E. Comunzio, *Colonna Sonora*, Enciclopedia del cinema, 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_(Enciclopedia-del-Cinema)), (02/09/2016)

R. Cooper, *Movie consumption revenue expected to rise continuously from 2010 to 2015*, marzo 2012, <https://technology.ihs.com/389498/movie-consumption-revenue-expected-to-rise-continuously-from-2010-to-2015>, (02/01/2017)

A. Corbo, *Vasco Rossi commenta "Albakiara"*, ottobre 2008, <http://www.musicroom.it/articolo/vasco-rossi-commenta-il-film-albakiara/3831/>, (25/01/2017)

D. Costantini, *Note di regia del film "Amore che Vieni, Amore che Vai"*, <http://www.cinemaitaliano.info/news/02183/note-di-regia-del-film-amore-che-vieni-amore.html>, (20/01/2017)

C. De Marco, *Rapporto FEdS 2014: un anno di transizione*, luglio 2015, <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=it&did=295362>, (13/12/2016)

- C. De Marco, *Viaggio nell'estate dei mercati europei*, luglio 2016, in <http://www.cineuropa.org/nw.aspx/nw.aspx?t=newsdetail&l=it&did=312713>, (13/12/2016)
- R. Donati, *Once upon a time. Introduction to the theme of nostalgia in the films of Sergio Leone*, aprile 2008, http://offscreen.com/view/nostalgia_leone, (10/01/2017)
- F. Fabbri, *Canzone versus cinema*, Relazione per il seminario "Trento Cinema", dicembre 1990, http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Canzone_vs_cinema.pdf, (09/07/2016)
- Ferrario, *Cinema e interattività, l'editoriale di Davide Ferrario*, giugno 2015, <http://www.artribune.com/2015/06/cinema-e-interattivita-davide-ferrario/>, (12/12/2016)
- Finos, *Hobbit ultimo atto, "Così la tecnologia diventa epica"*, Intervista a Peter Jackson, dicembre 2014, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/hobbit-ultimo-atto-cosi-la-tecnologia-diventa-epica/460137/>, (10/12/2016)
- M. V. Gatti, *"Produrre film che varchino le frontiere nazionali"*, European Cinema Journal, ed. per l'Italia n. 4, anno VII, dicembre 2005, http://www.mediasalles.it/journal/ecj4_05_art7_cine.htm, (12/12/2016)
- P. Giodano, Brondi, Brunori, Dente, *Ma quanto sono vintage i «nuovi cantautori»*, marzo 2014, <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/brondi-brunori-dente-quanto-sono-vintage-i-nuovi-cantautori-1004259.html>, (18/01/2017)
- A. Guglielmino, *Le chiavi per il futuro: diversificare i generi e gestire la stagionalità*, luglio 2015, <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/64181/le-chiavi-per-il-futuro-diversificare-i-generi-e-gestire-la-stagionalita.aspx>, (12/12/2016)
- T. Marrazzo, *Tutti al mare recensione*, <http://www.silenzio-in-sala.com/recensione-tutti-al-mare.html>, (25/01/2017)

- G. Martini, *Rock Around The Clock, la "musica nuova" e l'industria discografica*, agosto 2012, in <http://genova.erasuperba.it/rubriche/gianni-martini-musica-nuova-rocknroll-rock-around-the-clock-industria-discografica>, (03/11/2016)
- R. Massaccesi, *Intervista a Luca e Paolo: attori*, aprile 2006, <http://www.filmfilm.it/articolo.asp?idarticolo=1231>, (25/01/2017)
- F. Mejia, *"La parola ai distributori"*, European Cinema Journal, ed. per l'Italia n. 4, anno VII, ottobre 2005, http://www.mediasalles.it/journal/ecj4_05_art10.htm, (12/12/2016)
- C. Nuzzarello, *Albakiara la colonna sonora*, ottobre 2008, <http://www.vivacinema.it/articolo/albakiara-la-colonna-sonora-contiene-la-versione-inedita-di-albachiara/5126/>, (25/01/2017)
- D. Palattella, *Gli anni '80 e '90 del cinema italiano: la crisi, i successi, i personaggi e i film d'autore*, maggio 2015, in associazioneladolcevita.wordpress.com/2015/05/29/gli-anni-80-e-90-del-cinema-italiano-la-crisi-i-successi-i-personaggi-e-i-film-dautore/, 20/12/2016 h 13
- F. Patrizi, A. Casali, *Intervista a Marco Ponti, il caso dell'anno con Santa Maradona*, <http://www.reteblu.org/adesso/pezzi/Cinema/intervista%20a%20PONTI.html>, (12/01/2017)
- F. Rampini, *Da cittadini a clienti globali*, marzo 2010, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/15/da-cittadini-clienti-globali.html>, (02/01/2017)
- M. Ranaldi, *Il tempo dei suoni: poetica della musica da film, intervista a Teho Teardo*, gennaio 2012, <http://www.fucinemute.it/2012/01/il-tempo-dei-suoni-poetica-della-musica-da-film/>, (10/11/2016)
- Redazione ANSA, *Moretti, pregiudizi verso film italiani*, Redazione Ansa, agosto 2005, http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2015/08/03/moretti-pregiudizi-verso-film-italiani_70333699-23d8-4272-b52c-0f8e800c7784.html, (03/01/2017)

P. Russo, *Nanni Moretti: "I gusti del pubblico sono un mistero"*, giugno 2011, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/nanni-moretti-i-gusti-del-pubblico-sono-un-mistero/404828/>, (03/01/17)

P. Salvatori, *Cinema Café*, aprile 2006, http://movieplayer.it/articoli/cinema-cafe_2376/, (25/01/2017)

A. Sgritta, *This Must Be The Place, la colonna sonora del film di Paolo Sorrentino con David Byrne*, ottobre 2011, <http://www.musicalnews.com/articolo.php?codice=22210&sz=2>, (12/12/2016)

M. Serenellini, *Valeria Golino: aspetto che un regista mi metta a nudo ma subito*, novembre 2014, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/valeria-golino-aspetto-che-un-regista-mi-metta-a-nudo-ma-subito/459144/>, (02/01/2017)

S. Stefanutto Rosa, *In questo mondo di ladri*, Cinecittà News, ottobre 2004, <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/59408/in-questo-mondo-di-ladri.aspx>, (25/01/2017)

Te lo leggo negli occhi, scheda film, <https://www.comingsoon.it/film/te-lo-leggo-negli-occhi/8768/scheda/>, (10/01/2017)

M. Turrioni, *Quando c'era Radio Alice*, Sommario n. 21, Famiglia Cristiana Online, <http://www.stpauls.it/fc04/0441fc/0441fc73.htm>, (20/01/2017)

Veenstra, *Youth film audiences: preferences and practices*, ottobre 2016, <http://www.cineuropa.org/dd.aspx?t=dossier&l=en&did=319036&tid=1967>, (02/01/2017)

FILMOGRAFIA

Nashville, Robert Altman, USA, 1975

Il ladro di bambini, Gianni Amelio, Italia, Francia, Svizzera, Germania, 1992

Così ridevano, Gianni Amelio, Italia, 1998

Il petroliere (There will be blood) Paul Thomas Anderson, USA, 2007

L'avventura, Michelangelo Antonioni, Italia, 1960

Blow-up, Michelangelo Antonioni, UK, Italia, USA, 1966

Professione: reporter (The Passenger), Michelangelo Antonioni, Francia, Italia, USA, Spagna, 1975

Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni, USA, 1979

Il mistero di Oberwald, Michelangelo Antonioni, Italia, Germania, 1980

La febbre del sabato sera (Saturday Night Fever), John Badham, USA, 1977

Ben-Hur, Timur Bekmambetov, USA, 2016

Il selvaggio (The Wild One), László Benedek, USA, 1953

La vita è bella, Roberto Benigni, Italia, 1997

L'ultimo imperatore, (The Last Emperor), Bernardo Bertolucci, Cina, UK, Francia, Italia, 1987

I sognatori (The dreamers), Bernardo Bertolucci, UK, Francia, Italia, 2003

Trainspotting, Danny Boyle, UK, 1996

Notte prima degli esami, Fausto Brizzi, Italia, 2006

Notte prima degli esami – Oggi, Fausto Brizzi, Italia, 2007

Il seme della violenza (Blackboard Jungle), Richard Brooks, USA, 1955

Nessuno mi può giudicare, Massimiliano Bruno, Italia, 2011

Titanic, James Cameron, USA, 1997

Halloween, la notte delle streghe (Halloween), John Carpenter, USA, 1978

Tutti al mare, Matteo Cerami, Italia, 2011

Lavorare con lentezza, Guido Chiesa, Italia, 2004

Casotto, Sergio Citti, Italia, 1976

Le avventure di Pinocchio, Luigi Comencini, Italia, 1972

La storia, Luigi Comencini, Italia, 1986

L'amore tradotto, Lost in translation, Sofia Coppola, USA, 2003

Maria Antonietta, Marie Antoniette, Sofia Coppola, USA, Francia, Giappone, 2006

Amore che vieni, amore che vai, Daniele Costantini, Italia, 2008

Nuovomondo, Emanuele Crialese, Italia, 2006

Don Giovanni e Lucrezia Borgia (Don Juan), Alan Crosland, USA, 1926

Il cantante di jazz, The Jazz Singer, Alan Crosland, USA, 1927

Umberto D, Vittorio De Sica, Italia, 1952

Come tu mi vuoi, Volfango De Blasi, Italia, 2007

Stop Making Sense, Jonathan Demme, USA, 1984

Bella in rosa, (Pretty in Pink), Howard Deutch, USA, 1986

Il vento fa il suo giro, Giorgio Diritti, Italia, 2005

L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford (The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford), Andrew Dominik, USA, 2007

Questo piccolo grande amore, Riccardo Donna, Italia, 2009

Domenica d'agosto, Luciano Emmer, Italia, 1950

La dolce vita, Federico Fellini, Italia, Francia, 1960

Amarcord, Federico Fellini, Italia, 1973

La grande abbuffata, Marco Ferreri, Italia, 1973

Nemmeno il destino, Daniele Gaglianone, Italia, 2004

Gomorra, Matteo Garrone, Italia, 2008

La meglio gioventù, Marco Tullio Giordana, Italia, 2003

Under the skin, Jonathan Glazer, UK, USA, 2013

Se mi lasci ti cancello (Eternal sunshine of the spotless mind), Michel Gondry, USA, 2004

Velvet Goldmine, Todd Haynes, UK, USA, 1998

Easy Rider, Dennis Hopper, USA, 1969

Inferno, Ron Howard, USA, Italia, 2016

Almost blue, Alex Infascelli, Italia, 2000

Il signore degli anelli (The lord of the ring), Peter Jackson, Nuova Zelanda, USA, 2001

Il favoloso mondo di Amelie (Amélie), Jean-Pierre Jeunet, Francia, Germania, 2001

Lei (Her), Spike Jonze, USA, 2013

Grease, Randal Kleiser, USA, 1978

Arancia meccanica (A Clockwork Orange), Stanley Kubrick, UK, USA, 1971

E se domani, Giovanni La Parola, Italia, 2005

La banda del gobbo, Umberto Lenzi, Italia, 1977

Tutti per uno (A Hard Day's Night), Richard Lester, UK, 1964

American Graffiti, George Lucas, USA, 1973

Tre metri sopra il cielo, Luca Lucini, Italia, 2004

Moulin Rouge, Baz Luhrmann, USA, Australia, 2001

Flashdance, Adrian Lyne, USA, 1983

Lo chiamavano Jeeg Robot, Gabriele Mainetti, Italia, 2015

Un'ora sola ti vorrei, Alina Marazzi, Italia, 2002

I soliti ignoti, Mario Monicelli, Italia, 1958

La grande guerra, Mario Monicelli, Italia, 1959

Bianca, Nanni Moretti, Italia, 1984

La messa è finita, Nanni Moretti, Italia, 1985

Palombella rossa, Nanni Moretti, Italia, 1989

Caro diario, Nanni Moretti, Italia, Francia, 1993

Aprile, Nanni Moretti, Italia, 1998

La stanza del figlio, Nanni Moretti, Italia, Francia, 2001

Il caimano, Nanni Moretti, Italia, Francia, 2006

Habemus Papam, Nanni Moretti, Italia, Francia, 2011

Mia madre, Nanni Moretti, Italia, Francia, 2015

Batman il cavaliere oscuro (Batman the dark knight), Christopher Nolan, USA, 2008

L'albero degli zoccoli, Ermanno Olmi, Italia, 1978

Il mestiere delle armi, Ermanno Olmi, Italia, 2001

The Commitments, Alan Parker, Irlanda, UK, USA, 1991

Figli delle stelle, Lucio Pellegrini, Italia, 2010

Nelle terre selvagge (Into the wild), Sean Penn, USA, 2007

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, Italia, 1970

Il ciclone, Leonardo Pieraccioni, Italia, 1996

Paradiso all'improvviso, Leonardo Pieraccioni, Italia, 2003

Santa Maradona, Marco Ponti, Italia, 2001

Io che amo solo te, Marco Ponti, Italia, 2015

Ho voglia di te, Luis Prieto, Italia, 2007

Azzurro, Denis Rabaglia, Italia, 2000

Sogni perduti (Head), Bob Rafelson, USA, 1968

Gioventù bruciata (Rebel without a cause), Nicholas Ray, USA, 1955

La canzone dell'amore, Gennaro Righelli, Italia, 1930

Poveri ma belli, Dino Risi, Italia, 1957

Il sorpasso, Dino Risi, Italia, 1962

Footloose, Herbert Ross, USA, 1984

Albakiara, Stefano Salvati, Italia, 2008

Mediterraneo, Gabriele Salvatores, Italia, 1991

Te lo leggo negli occhi, Valia Santella, Italia, 2004

L'ultimo valzer (The Last Waltz), Martin Scorsese, USA, 1978

Arrivederci amore, ciao, Michele Soavi, Italia, 2006

Il divo, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2008

This must be the place, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, Irlanda, 2011

La grande bellezza, Italia, Francia, Paolo Sorrentino, 2013

Lo squalo (Jaws), Steven Spielberg, USA, 1975

Jurassic Park, Steven Spielberg, USA, 1993

Zoolander 2, Ben Stiller, USA, 2016

Le Iene (Reservoir Dogs), Quentin Tarantino, USA, 1992

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, USA, 1994

Kill Bill vol. 1, Quentin Tarantino, USA, 2003

Across The Universe, Julie Taymor, USA, 2007

La notte di San Lorenzo, Vittorio e Paolo Taviani, Italia, 1982

Nuovo cinema paradiso, Giuseppe Tornatore, Italia, 1988

Il postino, Michael Radford, Massimo Troisi, Italia, Spagna, UK, 1994

Vacanze in America, Carlo Vanzina, Italia, 1984

I mitici – Colpo gobbo a Milano, Carlo Vanzina, Italia, 1994

In questo mondo di ladri, Carlo Vanzina, Italia, 2004

Un'estate al mare, Carlo Vanzina, Italia, 2008

Mi fido di te, Massimo Venier, Italia, 2006

La prima cosa bella, Paolo Virzì, Italia, 2010

Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, Italia, 1960

Morte a Venezia, Luchino Visconti, Italia, Francia, USA, 1971

Matrix (The Matrix), Larry e Andy Wachowski, USA, Australia, 1999

Woodstock, tre giorni di pane, amore e musica (Woodstock), Michael Wadleigh, USA, 1970

Ritorno al futuro (Back to the future), Robert Zemeckis, USA, 1985

Mezzogiorno di fuoco (High Noon), Fred Zinnemann, USA, 1952

APPENDICE A

TITOLO = CANZONE ORIGINALE SCRITTA PER IL FILM

Tutta colpa di Giuda (Davide Ferrario, 2009)

Immaturi (Paolo Genovese, 2010)

Perfetti sconosciuti (Paolo Genovese, 2016)

Viola di mare (Donatella Maiorca, 2009)

Song' E Napule (Antonio Manetti e Marco Manetti, 2014)

L'ultimo bacio (Gabriele Muccino, 2001)

Baciami ancora (Gabriele Muccino, 2010)

Riprendimi (Anna Negri, 2008)

Centochiodi (Ermanno Olmi, 2007)

Giulia non esce la sera (Giuseppe Piccioni, 2009)

Vallanzasca, gli angeli del male (Michele Placido, 2010)

Smetto quando voglio (Sydney Sabilia, 2014)

Brucio nel vento (Silvio Soldini, 2001)

Che ne sarà di noi (Giovanni Veronesi, 2004)

Tutti i santi giorni (Paolo Virzì, 2012)

Sangue vivo (Edoardo Winspeare, 2000)

Il miracolo (Edoardo Winspeare, 2003)

APPENDICE B

TITOLO = CANZONE SENZA LEGAME CON IL FILM

Coverboy, l'ultima rivoluzione (Carmine Amoroso, 2008)

Viva la libertà (Roberto Andò, 2013)

Questione di cuore (Francesca Archibugi, 2009)

Baciami piccina (Roberto Cimpanelli, 2006)

Latin lover (Cristina Comencini, 2015)

Hungry hearts (Saverio Costanzo, 2014)

Respiro (Emanuele Crialese, 2002)

Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)

La bella gente (Ivan De Matteo, 2009)

I viceré (Roberto Faenza, 2007)

Onde (Francesco Fei, 2005)

Le cose belle (Agostino Ferrente e Giovanni Piperno, 2013)

Questa notte è ancora nostra (Paolo Genovese e Luca Miniero, 2008)

Il cielo è sempre più blu (Antonello Grimaldi, 1996)

Arianna (Carlo Lavagna, 2015)

Mio fratello è figlio unico (Daniele Luchetti, 2007)

La nostra vita (Daniele Luchetti, 2010)

Si può fare (Giulio Manfredonia, 2008)

Il fuggiasco (Andrea Manni, 2003)

Bellas Mariposas (Salvatore Mereu, 2012)

Ricordati di me (Gabriele Muccino, 2003)

Parlami d'amore (Silvio Muccino, 2008)

Le rose del deserto (Mario Monicelli, 2006)

Una canzone per te (Herbert Simone Paragnani, 2010)

Maledimiele (Marco Pozzi, 2010)

Still life (Uberto Pasolini, 2013)

Corpo celeste (Alice Rohrwacher, 2011)

Happy family (Gabriele Salvatores, 2010)

Io sono lì (Andrea Segre, 2011)

Mi fido di te (Massimo Venier, 2007)