

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA  
MODERNA. SCIENZE DELLA LETTERATURA, DEL TEATRO  
E DEL CINEMA**



**UNIVERSITÀ  
DI PAVIA**

**NEL SEGNO DEL FILM, NEL SEGNO DELLA CANZONE:  
LA SITUAZIONE ITALIANA.**

***I CASI DI CLAUDIO BAGLIONI E DI NANNI MORETTI***

Relatore

Prof.sa Federica Villa

Correlatore

Prof. Paolo Jachia

Tesi di Laurea di Luca Bertoloni

Matricola 461453

Anno accademico 2018-2019



*A tutti i bambini e ragazzi  
che ho incontrato sulla mia strada in 31 anni  
tra scuole, case, strade e oratori:  
per tutte le volte che mi avete insegnato imparando,  
e per ogni volta che, imparando da voi,  
sono riuscito a insegnare.*

*Alla mia famiglia:*  
«Se nel sole di domani ci perdessimo così,  
e anche se fossimo lontani,  
noi saremo insieme sempre, tutti qui».

*A tutti i miei amici e alle persone care:*  
«e non lasciare andare un giorno  
per ritrovar te stesso,  
figlio di un cielo così bello,  
perché la vita è adesso».

Vai, ragazzo,  
prendi il mondo:  
sai che il pianto e la parola  
non son nati una notte sola.  
Tieni il sole tra le dita,  
tu conosci l'alba della vita.  
Non il loro sole spento,  
loro lo conoscono al tramonto.

*Roberto Vecchioni*

## INDICE

Abstract.....	8
<b>Introduzione. <i>Nel segno del film, nel segno della canzone</i> .....</b>	<b>10</b>
<b>I. Sonoro, musica e canzone nel cinema .....</b>	<b>21</b>
1.1 Il paesaggio sonoro del film .....	21
1.2 Statuto del cinema sonoro.....	26
1.3 La musica cinematografica: un quadro storico-evolutivo .....	30
1.4 Musica e parole: la canzone.....	38
<b>II. Canzone italiana e cinema italiano .....</b>	<b>43</b>
2.1 Canzone e cinema .....	43
2.1.1 Un destino condiviso.....	46
2.1.2 Film e canzoni come prodotti culturali .....	52
2.2 Funzioni della canzone nel film.....	62
2.2.1 Funzione produttivo-promozionale.....	64
2.2.2 Funzione ambientale .....	67
2.2.3 Funzione disvelativa o esplicativa della trama .....	69
2.2.4 Funzione di caratterizzazione dei personaggi .....	72
2.2.5 Funzione di istanza narrativa primaria.....	75
2.3 La canzone italiana nel cinema italiano: tra storia e generi.....	78
2.3.1 Premessa metodologica.....	79
2.3.2 Le origini (1930-1958).....	84
2.3.3 Cantanti, cantautori e canzoni (1958-1982).....	87
2.3.4 Il musicarello e i film musicali .....	93

2.3.5 Postmodernismo (1982-2019).....	102
2.4 Il cinema nella canzone italiana.....	109
2.4.1 Il singolo artista.....	112
2.4.2 Livello tematico-contenutistico .....	114
2.4.3 Livello strutturale.....	119
<b>III. Claudio Baglioni e il cinema .....</b>	<b>125</b>
3.1 Claudio Baglioni, il cinema e lo schermo.....	125
3.2 Una scrittura cinematografica.....	130
3.3 Il progetto <i>Q.P.G.A.</i> .....	136
3.3.1 Il film di Riccardo Donna .....	140
3.3.2 <i>FilmOpera</i> di Duccio Forzano .....	152
3.4 <i>Io sono qui</i> .....	164
<b>IV. Nanni Moretti e la canzone italiana .....</b>	<b>175</b>
4.1 Nanni Moretti: il cinema, la poetica e lo stile.....	175
4.2 Le canzoni italiane di Moretti.....	178
4.2.1 <i>Amare inutilmente</i> .....	183
4.2.2 <i>Lei</i> .....	186
4.2.3 <i>Un uomo da bruciare</i> .....	189
4.2.4 <i>Il cielo in una stanza</i> .....	191
4.2.5 <i>Scalo a Grado</i> .....	194
4.2.6 <i>Insieme a te non ci sto più</i> .....	197
4.2.7 <i>Ritornerai</i> .....	204
4.2.8 <i>Sei bellissima</i> .....	209
4.2.9 <i>I treni di Tozeur</i> .....	211

4.2.10 <i>E ti vengo a cercare</i> .....	213
4.2.11 <i>Inevitabilmente</i> .....	219
4.2.12 <i>Ragazzo fortunato</i> .....	222
<b>Conclusioni</b> .....	<b>226</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>235</b>
<b>Filmografia</b> .....	<b>248</b>
<b>Discografia</b> .....	<b>252</b>
<b>Sitografia</b> .....	<b>259</b>
<b>Videografia</b> .....	<b>261</b>
<b>Indice dei nomi</b> .....	<b>262</b>

## ABSTRACT

In Italia film e canzoni hanno alimentato l'immaginario pop intermediale nazionale, maturando tra loro un intenso rapporto di relazione e di reciproca interdipendenza che è cresciuto nel corso del tempo, arrivando ad offrire un ventaglio di possibilità di intersezioni molto ampio. Questo lavoro indaga la mutua interazione fra le due categorie (cinema e canzone), offrendone nella prima parte un orizzonte teorico (illustrando in particolare le teorie del cinema e dei prodotti culturali e applicando queste griglie alla più giovane teoria della canzone) e al contempo storico (stilando periodizzazioni) da un punto di vista duplice: il cinema nella canzone da un lato, e la canzone nel cinema dall'altro. In particolare, si considera nello specifico l'uso che il cinema fa della canzone (all'interno del più ampio discorso sulla colonna sonora), analizzando le diverse modalità di interazione e le svariate possibilità di configurazioni di senso che la canzone offre alla Settima Arte. L'analisi considera canzoni e film come prodotti culturali e oggetti intermediali, ma anche come categorie estetiche e artistiche, e affonda le radici nella sociosemiotica, legando l'analisi formale, strutturale e linguistica delle singole opere con quella del contesto in cui sono apparse e in cui riappaiono successivamente. La seconda parte è dedicata a due specifici casi-studio, scelti perché significativi nel dimostrare che un singolo artista (regista o cantautore) può ricorrere a più livelli al campo di riferimento opposto (il regista alla canzone, il cantautore al cinema). Claudio Baglioni, cantautore, ha maturato una poetica ed una scrittura di stampo fortemente cinematografico, dimostrando così che il cinema ha influenzato la forma-canzone anche a livello strutturale: *Questo piccolo grande amore* è un album che, circa quarant'anni dopo la sua uscita, diventa un vero film, e successivamente si trasforma nel *FilmOpera*, interessante continuum audiovisivo frutto di un originale lavoro di contaminazione; *Io sono qui* è invece un intero album costruito come un film attraverso un'articolata traduzione intersemiotica. Nanni Moretti, regista, ha costellato i suoi film di canzoni italiane che gli hanno permesso di dare nuove e più profonde configurazioni di senso a diverse sequenze, definendo così il suo stile. In questi due autori dunque cinema e canzone hanno creato tra loro un ponte intermediale, influenzandosi vicendevolmente a livello strutturale e collaborando nei processi di significazione delle singole opere; infine, sono diventati un tratto caratteristico dello stile di entrambi. Moretti e Baglioni rappresentano dunque due dei tanti esempi che testimoniano che l'immaginario intermediale pop in Italia si è declinato nel segno del film e nel segno della canzone.



## INTRODUZIONE

### *Nel segno del film, nel segno della canzone*

L'arte del cinema è stata la prima tra le grandi arti a praticare una sistematica e deliberata contaminazione e confusione fra i livelli cosiddetti "alti", e quelli cosiddetti "bassi": questa è la sua grandezza e bellezza.

Gianni Canova<sup>1</sup>

La relazione tra cinema e suono non è qualcosa di opzionale, quanto piuttosto un fatto strettamente correlato al medium cinematografico e alla sua fruizione; si potrebbe addirittura azzardarsi ad affermare che il cinema ha una «vocazione quasi congenita alla sonorità»<sup>2</sup>. Secondo studi degli ultimissimi anni<sup>3</sup>, il cinema si presenta sia come *interfaccia culturale* che come forma strutturata di *esperienza*<sup>4</sup>, la quale può essere intesa, non arbitrariamente, come «altrettanto uditiva, quanto visiva»<sup>5</sup>. Il cinema è dunque definibile, secondo un «nuovo paradigma esperienziale» (Locatelli 2011, p.3), come una sorta di *audioviewing*, che influisce tanto sulla realizzazione della componente spettacolare quanto (o forse di più) sullo spettatore, che si trova letteralmente immerso in una dimensione che è al contempo visiva e sonora; tali riflessioni seguono il percorso di una complessa rivoluzione copernicana volta a deturpare l'oculocentrismo imperante da sempre, negli studi come nell'immaginario collettivo, quando si parla di cinema. Si badi bene, di *tutto* il cinema. Lo stesso *cinema muto* è per Paola Valentini, studiosa che si è occupata in particolare della relazione tra sonoro e cinema, un «costrutto culturale nato retrospettivamente per legittimare il presunto primato visivo del film» (Valentini 2015, p.316).

La *musica* è uno degli elementi dello «schermo sonoro» (Calabretto 2010) più sfruttati dal cinema all'interno del processo di stimolazione uditiva che offre la visione di un

---

<sup>1</sup> <https://www.linkiesta.it/it/article/2016/02/23/canova-checco-zalone-e-il-parafulmine-dellidiozia-italiana/29366/>

<sup>2</sup> VALENTINI 2007, p. 4.

<sup>3</sup> Cfr. la sintesi in EUGENI 2015.

<sup>4</sup> Cfr. MANOVICH 2001, CASETTI 2015.

<sup>5</sup> VALENTINI 2015, p. 315.

film: già nella prima proiezione dei fratelli Lumière, la sera del 28 dicembre 1895 al Grand Café del Boulevard des Capucines a Parigi, si racconta che fossero risuonate le note musicali di un pianoforte, che si esibiva in una performance rozza e improvvisata per accompagnare le prime e rivoluzionarie immagini che, da lì a poco, avrebbero fatto nascere la settima arte<sup>6</sup>. La gamma delle interrelazioni tra la forma cinematografica e quella musicale è piuttosto ricca: la musica può essere nello stesso tempo «supporto alle immagini semoventi», oppure «elemento di congiunzione semantica delle immagini stesse, montate tra di loro secondo determinati percorsi drammaturgici e narrativi» (Rondolino 1991, p.7); condizione sine qua non è che avvenga quanto sottolineato da Nicola Piovani, compositore che ha lavorato con i maggiori autori del cinema italiano tra gli anni Settanta e Ottanta<sup>7</sup>, vincendo tra l'altro il premio Oscar per la colonna sonora de *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1999)<sup>8</sup>: «musica e immagini devono amarsi, anche se il loro amore talvolta può esprimersi per contrasto»<sup>9</sup>.

In Italia, in particolare, la musica è stato un elemento fondamentale per lo sviluppo di quello che Massimo Locatelli, tra gli altri, ha chiamato «immaginario pop»<sup>10</sup>, un coacervo e crocevia di immagini, suoni e molto altro, dall'impatto così grande e importante (in particolare dalla seconda metà del Novecento in avanti) tale da plasmare l'esperienza degli italiani e la sfera culturale più *popular* del nostro paese. Questo immaginario si è declinato piuttosto corposamente grazie alle cosiddette *canzoni*, le quali in apparenza sembrano soltanto piccole schegge dell'enorme flusso mediale del secondo Novecento e del Duemila, ma in realtà si sono configurate come forme dotate di struttura e di senso, vestendo dunque un ruolo di primissimo piano all'interno della semiosfera mediale contemporanea<sup>11</sup>.

In ambito accademico quando si parla di *canzone* si intende, secondo un'ormai nota definizione del musicologo Stefano La Via (2011, p.11), «una composizione poetico-musicale assai varia e mutevole, anzitutto sul piano della forma, ma sempre e comunque caratterizzata dall'incontro e dalla mutua interazione fra due elementi testuali che a loro volta rimandano a due diversi sistemi linguistico-espressivi: [...] un "testo verbale" e [...] "un

---

<sup>6</sup> Cfr. CALABRETTO 2010, p. 17.

<sup>7</sup> Tra i quali Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Giuseppe Tornatore, Nanni Moretti e Federico Fellini.

<sup>8</sup> L'importanza di Piovani, nella prospettiva di questo lavoro, è piuttosto significativa vista la sua collaborazione con il mondo della canzone italiana moderna: nel 1971 e 1973 è coautore delle musiche di due album di Fabrizio De André (*Non al denaro, non all'amore né al cielo*, e *Storia di un impiegato*); nel 2013 invece presiede la giuria di qualità del Festival di Sanremo.

<sup>9</sup> PIOVANI 2005, p. 19.

<sup>10</sup> LOCATELLI 2013, p. 9.

<sup>11</sup> Per i concetti di *flusso* e *semiosfera*, cfr. PEZZINI 2005, pp. 67-81; SPAZIANTE 2007, pp. 45-46.

testo musicale”». Oggi studi accademici sulla canzone arrivano da discipline diverse (dalla linguistica alla sociologia, dalla storia alla musicologia e alla psicologia), tutti raggruppabili sotto l’etichetta *Popular Music Studies*, tipologia di studio piuttosto “giovane” inaugurata in Inghilterra nel 1981 sull’onda lunga dei *Cultural Studies*, che «riuniscono una fitta ed eterogenea schiera di studiosi sotto il segno dell’interdisciplinarietà»<sup>12</sup>, senza dimenticare l’impressionante mole di lavori di carattere giornalistico o più generalmente divulgativo. Il taglio complesso e per sua natura multidisciplinare della forma-canzone richiede un approccio da più punti di vista, tutti volti a convergere verso la comprensione di un «genere nuovo e autonomo», caratterizzato da una sola «unità narrativa e metrica inscindibile» fatta di «musica, testo e [...] interpretazione»<sup>13</sup> (Vecchioni, 2000)<sup>14</sup>.

L’immaginario pop italiano, che «si è costituito a partire dagli anni del boom economico», ed è in salute più che mai oggi, «nell’epoca dei palinsesti digitali» (Locatelli 2013, p.9), della convergenza e della crossmedialità, ha potuto contare su un’abbondante, varia e diversificata collaborazione tra canzone e cinema, che ha portato a risultati decisamente disparati sia sul versante estetico e linguistico che su quello più strettamente industriale. Diverse le ripercussioni anche sul piano teorico: la canzone italiana, nel suo percorso di emancipazione culturale, ha preso in prestito alcuni concetti e locuzioni elaborate dalla più matura, profonda e articolata critica cinematografica, su tutte la (molto discussa) definizione di *canzone d’autore*, coniata dal giornalista e critico musicale Enrico De Angelis<sup>15</sup>, ma modulata sull’*Autor Theory* cinematografica inaugurata da François Truffaut

---

<sup>12</sup> MOSSA 2014, pp. 1-2.

<sup>13</sup> Sul concetto di *interpretazione*, che si potrebbe definire forse più propriamente *performance*, ha scritto Paolo Giovannetti (2006, p. 14), definendola un «particolare atto di enunciazione che viene affidato alla persona fisica dell’esecutore. Non si dà – statutariamente – canzone senza esecuzione: la canzone deve risuonare in una voce e in un corpo (se del caso mediati dalla riproduzione, elettrica, elettronica o digitale – ma la sostanza non cambia, nemmeno quando i corpi siano totalmente virtuali); e i significati che il pezzo sprigiona vanno commisurati alla presenza di quel particolare cantante». Secondo questa accezione, anche la performance o interpretazione ha una sua testualità, che andrebbe indagata nonostante le enormi difficoltà (per le quali cfr. MOSSA 2014, p. 5); secondo Roland Barthes, inoltre, la performance è possibile grazie «alla voce, che è atto di scrittura perché “mette su carta” e realizza la relazione tra componente verbale e componente musicale, unendole e fissandole in una cosa sola» (SIBILLA 2003, p. 152); Paolo Jachia in particolare parlando della performance nella canzone ha detto che consiste «nella voce, innanzitutto, ma anche nell’esecuzione musicale, nell’apporto di strumentisti e arrangiatori, nel gesto, nella presenza scenica» (JACHIA 1998, p. 10). Per alcuni riferimenti generali sulla performance e il rapporto con le arti, si veda DERIU 2012.

<sup>14</sup> L’elemento dell’interpretazione/performance per Vecchioni connota esclusivamente il genere *canzone d’autore*; a detta di chi scrive, invece, si tratta di un elemento che caratterizza la forma-canzone tout court, come si dirà più avanti nel dettaglio.

<sup>15</sup> Per una storia della locuzione, cfr. SANTORO 2010, pp. 55-56.

tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento<sup>16</sup>. La profonda interazione tra le canzoni e il cinema è stata tra l'altro, come ha dimostrato brillantemente Mauro Buzzi (2013), una delle condizioni che ha permesso all'immaginario pop italiano di prendere forma nel quinquennio 1958-1963, gli anni del boom economico nel nostro paese, che non a caso combaciano col periodo in cui cade quella che molti critici<sup>17</sup> hanno definito la data di nascita della «canzone d'arte moderna italiana» (Jachia 1998, pp.12-13): il 29 gennaio 1958, giorno della partecipazione di Domenico Modugno al *Festival di Sanremo* con *Nel blu dipinto di blu*, meglio nota come *Volare*.

La canzone allo stesso tempo è «un formato e un prodotto che può essere adattato a diverse piattaforme tecnologiche e mediali»<sup>18</sup>, per questo è stata l'assoluta protagonista della mutazione genetica del paesaggio mediale italiano, ma anche canale privilegiato di quel processo di mediatizzazione che, avviatosi in Italia negli anni Cinquanta, ha manifestato negli ultimi anni inedite possibilità evolutive<sup>19</sup>. Peppino Ortoleva, studioso e storico dei mezzi di comunicazione, ha riassunto e teorizzato in *Otto tesi e sette note* la presenza della canzone nella cultura di massa<sup>20</sup>: 1. onnipresente e proteiforme; 2. facile; 3. adattabile e portatile; 4. segue un paradigma di durata breve e si confà di un'unità di tempo ridotta; 5. è una forma di racconto in versi; 6. è una sorta di cartamoneta dei sentimenti; 7. appartiene strettamente alla *popular culture*; 8. un posto di primo piano spetta alla voce del cantante. Le tesi di Ortoleva, se da un lato sono illuminanti nel descrivere puntualmente il ruolo della canzone nell'universo mediale del secondo Novecento e del Duemila, hanno il grosso limite, a detta di chi scrive, di non considerare la canzone come un oggetto estetico degno di essere analizzato come tale («per definire la canzone è bene non cercare di fissarsi sulle sue caratteristiche intrinseche, musicali o letterarie»<sup>21</sup>), sulla scia della necessità, piuttosto radicata nella storia degli studi umanistici, di stilare una sorta di *hit parade* dei livelli di produzione culturale, in cui la canzone occuperebbe un posto nella parte «bassa» di essa, in quanto genere «commerciale [...] e leggero» (Ortoleva 2009, p.306). Senza entrare nei dettagli di un tale dibattito, che porterebbe molto lontano dallo scopo di questa ricerca, in

---

<sup>16</sup> Cfr. BISONI 2015, p. 304; sul concetto di *autore* nel cinema cfr. VILLA 2006, pp. 63-77, VILLA 2015, pp. 195-204.

<sup>17</sup> JACHIA 1998, COVERI 2011, BORGNA 1985 su tutti.

<sup>18</sup> LOCATELLI 2011, p. 5.

<sup>19</sup> Per un discorso ancora più ampio, e che superi i confini nazionali, si rimanda a EUGENI 2017.

<sup>20</sup> Cfr. ORTOLEVA 2009, pp. 297-308.

<sup>21</sup> Ivi, p. 298; rispetto ad Ortoleva, diversi critici (come ad esempio La Via) hanno invece un approccio più marcatamente formalista, volto a definire i caratteri e i confini della forma.

questa sede si considererà invece la canzone sia come *prodotto culturale*<sup>22</sup> di carattere *trasmediale*, che al contempo come *categoria estetica* regolata da principi stilistici e regimi formali, collocandola all'interno del complesso universo postmoderno, il cui embrione risale ai primi del Novecento, ma che si stratifica a vari livelli (con il boom economico e la diffusione su scala mondiale dei media) tra gli anni Cinquanta e Sessanta<sup>23</sup>, raggiungendo il suo pieno compimento negli anni Ottanta<sup>24</sup> ed arrivando tendenzialmente sino ai giorni nostri (ma i cui confini sono tutt'altro che netti<sup>25</sup>).

Partendo da tali premesse, questo lavoro si propone dunque di indagare, secondo una prospettiva fondamentalmente interdisciplinare (e pluridisciplinare), la mutua interazione tra il cinema italiano e la canzone italiana dal duplice punto di vista di un cantautore, Claudio Baglioni, e di un regista, Nanni Moretti, contestualizzati nel quadro generale dell'interazione tra le due forme medialità in Italia; quando si parla di *quadro generale* si fa riferimento alle modalità con cui le canzoni vengono utilizzate da registi e cineasti, seguendo il validissimo schema d'analisi proposto da Buzzi (attualizzandolo e contestualizzandolo), ma si intende anche considerare, offrendone una panoramica generale, quella serie di cantautori, cantanti e autori di canzoni che in qualche modo hanno avuto a che fare con il mondo del cinema, influenzando grazie ad esso la propria produzione in un processo di mediatizzazione continuo e reciproco. La possibilità quasi "naturale" del dialogo tra film e canzoni è intrinseca ai due prodotti, che condividono fra loro la dimensione uditiva: il cinema è un medium audiovisivo; la canzone invece si deve principalmente *ascoltare*: l'ascolto poi si biforca grazie alla doppia o tripla testualità del prodotto – musica, parole e interpretazione/performance – in una dialettica che anche il cinema può benissimo sfruttare, come per altro ha fatto in abbondanza, per ottenere scopi differenti.

Il lavoro di indagine si svolgerà sostanzialmente e allo stesso tempo su tre livelli<sup>26</sup>. Innanzitutto, su un piano *semiotico, analitico, linguistico e formale*, in cui le due forme

---

<sup>22</sup> Per l'analisi dei prodotti culturali si farà riferimento al valido schema in EUGENI 2001.

<sup>23</sup> La celeberrima definizione di Lyotard è datata 1979, cfr. LYOTARD 1979.

<sup>24</sup> Cfr. TONDELLI 1990, in cui la presenza delle canzoni, da quelle italiane a quelle straniere, è piuttosto rimarcata.

<sup>25</sup> Cfr. la breve ma articolata sintesi in POLICASTRO 2015.

<sup>26</sup> La validità di un lavoro interdisciplinare e allo stesso tempo teso a seguire prospettive di studio differenti è messa in evidenza, quando si prende in considerazione una relazione delicata come quella tra cinema e canzone, da Massimo Locatelli ed Elena Mosconi, i quali sostengono la collaborazione tra «ricercatori e studiosi di varia formazione, provenienti da campi disciplinari eterogenei e dalla diversa sensibilità», poiché «dal dialogo, dallo scambio disciplinare e dall'uso di strumenti di indagine differenziati (approcci culturalisti, estetologici, socio-semiotici, socio-tecnologici) si può generare uno scambio proficuo», cfr. LOCATELLI 2011, p. 4.

mediali vengono considerate nella propria specificità testuale (testo filmico-audiovisivo quello del cinema/film, testo verbale-musicale-performativo quello della canzone), trattandosi entrambi di «testi sincretici» (secondo una fortunata definizione di Roman Jakobson), ossia «testi caratterizzati dalla compresenza di linguaggi diversi»<sup>27</sup>; successivamente su un piano *interdisciplinare*, in cui si seguiranno le prospettive di alcuni studiosi contemporanei, in particolare di Paolo Giovannetti, il quale ha diretto insieme a Gianni Canova una collana denominata *Contaminazioni*, con l'obiettivo di studiare le contaminazioni e le interferenze tra media, categorie estetiche e forme d'arte della contemporaneità<sup>28</sup>, e di un gruppo di studiosi che operano tra Italia e Stati Uniti (capitanati da Simona Wright, Fulvio Orsitto e Francesco Ciabattini), i quali lavorano da diversi anni sulla contaminazione come territorio nel quale è possibile «cogliere una dimensione utile e costruttiva, di meticcio e creolizzazione, riconoscendo alle esperienze [di contaminazione], preziose quanto virtualmente inesauribili, la possibilità [...] di porsi come pensiero critico nei confronti dell'essenza, della purezza che in svariate forme e dimensioni sembra voler imporsi sui circuiti della cultura globale»<sup>29</sup>: su questa stregua si cercherà di focalizzare e di osservare proprio le interferenze reciproche, le intersezioni e i diversi gradi di contaminazione tra canzone e cinema, in particolare di come essi si siano configurati nelle figure e nelle opere di Claudio Baglioni e Nanni Moretti; infine si lavorerà su un piano *socio-semiotico*, *post-analitico* e *post-semiotico*, seguendo le ricerche dei teorici del cinema e dell'audiovisivo degli ultimi trent'anni (e in gran parte anche dei teorici della canzone) che si sono spinti oltre la semiotica, come ben illustrato da Federica Villa.

L'idea di testualità, legata ai caratteri di unicità, coerenza e compattezza, è venuta meno e ha preso il sopravvento un'attenzione particolare al legame che il testo instaura con il proprio contesto di apparizione e di appartenenza, facendo così leva su una sostanziale perdita di autonomia, e mettendo in campo invece la natura relazionale del testo. [...] Si apre così, inevitabilmente, la scoperta di un orizzonte intertestuale della ricerca, che prevede una costante messa in discussione della discriminabilità dell'oggetto di analisi: gli studi sul cinema, e sugli audiovisivi in generale, si trovano attualmente a lavorare sempre più su serie di testi, resti di immagini, forme di testualità interstiziali rispetto a diversi media, discorsi sociali che incrociano discorsi simbolici, esperienze di visioni. Nuovi oggetti di studio

---

<sup>27</sup> JAKOBSON 1978, p. 59.

<sup>28</sup> In particolare, si fa riferimento a GIOVANNETTI 2004, in cui lo studioso indaga il rapporto tra la letteratura e i nuovi media, tra cui proprio il cinema e la canzone.

<sup>29</sup> ORSITTO 2014, p. 12.

che fanno dell'intertestualità la propria logica di relazione, di legittimità e quindi di esistenza stessa<sup>30</sup>.

A tal proposito, muovendosi su un piano che si spinge oltre alla semiotica e oltre al testo, sembra opportuno e metodologicamente coerente cercare di inquadrare la collaborazione e il dialogo tra cinema e canzone nell'immaginario pop italiano: le due forme espressive infatti si sono configurate come «luoghi di collazione, ripensamento e rifunzionalizzazione di vari e differenti saperi sociali, concernenti forme e modelli della rappresentazione vari e differenti» (Eugeni 1999, p.153); una tale prospettiva, applicata alla canzone, potrebbe aiutare a dissipare alcuni dubbi di carattere terminologico<sup>31</sup> che in Italia non sono ancora stati del tutto chiariti (di contro a buona parte del resto del mondo – soprattutto anglosassone –, dal quale, grazie alla diffusione dei *Popular Music Studies*, sono arrivate risposte francamente più decise). Da un punto di vista *teorico*, si farà abbondante ricorso alla più strutturata critica cinematografica, in particolare a quegli studiosi (come Giacomo Manzoli o Fabio Rossi) che hanno studiato le intersezioni tra cinema, letteratura e lingua, applicando i loro modelli teorici e adattandoli alla forma-canzone, suggellando ancora una volta il bisogno da parte della critica della canzone di solidi punti di partenza e di riferimento, che la più strutturata critica del cinema può senza dubbio offrire.

Entrambe le contaminazioni sono ancora poco studiate in Italia, senza dubbio sull'onda di un pregiudizio nei confronti della canzone (in particolare della cosiddetta *canzone pop*, i cui confini sono tutt'altro che netti) piuttosto radicato negli studi, come evidenziato nelle tesi di Ortoleva; d'altronde basti anche solo considerare a titolo esemplificativo la monumentale *Musica per film* di Sergio Miceli, nella quale l'autore, storico della musica e musicologo, traccia una rapida panoramica del rapporto tra musica, canzone e cinema: quando si sofferma sulla specifica situazione italiana, Miceli (2009, p.813) decide di saltare a piè pari i cosiddetti *musicarelli* (oggetto invece dell'attenzione di Buzzi e di altri<sup>32</sup>), poiché «la loro inconsistenza filmica e musicale è tale da potervici sorvolare senza scrupoli». Manca dunque uno studio completo sulla presenza della canzone italiana nel cinema italiano, anche se negli ultimi anni, in occasioni sporadiche<sup>33</sup> e sulla

---

<sup>30</sup> VILLA 2006, pp. 28-29.

<sup>31</sup> Cfr. SIBILLA 2003, pp. 18-30.

<sup>32</sup> Cfr. BUZZI 2013, pp. 62-107, oppure ARCAGNI 2006, pp. 121-162, ma anche alcuni saggi in MOSCONI 2011.

<sup>33</sup> La raccolta di saggi a cura di Sergio Bassetti (1990) si inserisce, con alcuni limiti, nel fervente dibattito italiano sulla canzone, che porterà a studi piuttosto significativi soprattutto sul versante linguistico (per una sintesi molto dettagliata di questi studi si rimanda al preziosissimo contributo in CIABATTONI 2016, pp. 11-26),

scorta di lavori di carattere socio-semiotico o post-analitico, volti ad esaminare «i confini labili del mezzo cinematografico con altri media»<sup>34</sup>, è stato prodotto qualche contributo decisamente valido e significativo<sup>35</sup>. Sull'altro versante invece è completamente assente, per quanto si è potuto osservare nella ricerca, un lavoro analitico e articolato che illustri la presenza e l'influenza del cinema nella canzone italiana; un tale tema di studio verrà soltanto accennato da questo lavoro (per ragioni di spazio), ma ci si auspica che potrà essere oggetto di ricerche future, sulla scorta della riflessione quasi profetica di Arnold Hauser, filosofo e storico dell'arte ungherese, che teorizzò, forse come pochi altri, il legame inscindibile tra arte e società nella sua *Storia sociale dell'arte*, cogliendo con brillantezza e lucidità una correlazione tra il mutamento novecentesco delle arti e della letteratura e il neonato cinematografo.

Il carattere rapsodico del nuovo romanzo, che lo differenzia così nettamente da quello tradizionale, è anche il suo tratto più cinematografico. La discontinuità dell'intreccio e della rappresentazione delle singole scene, il sorgere improvviso di pensieri e di stati d'animo, la relatività e l'incoerenza nella misura del tempo è ciò che in Proust e in Joyce, in Dos Passos e in Virginia Woolf ci ricorda i tagli, le dissolvenze e le interpolazioni del film; ed è semplice magia cinematografica il modo con cui Proust raffigura due incidenti, tra cui forse sono corsi trent'anni, più vicini di altri in realtà divisi soltanto da due ore<sup>36</sup>.

Tutto il Novecento dunque vivrebbe secondo Hauser «nel segno del film», con una valenza duplice: da un lato il cinema come medium dotato di caratteristiche tecniche “perfettamente” adatte per poter rendere in immagini e suoni quella rivoluzione del tempo, dello spazio e della struttura del racconto che aveva sconvolto il paradigma dell'arte tout court (non a caso, tra gli esempi di Hauser c'è Èjzenštejn); dall'altro lato, il cinema come modello per alcune forme artistiche “figlie” del racconto cinematografico, come appunto la canzone d'arte moderna, che quindi ne risulterebbe influenzata non solo dal punto di vista tematico, ma anche a livello strutturale. Un territorio di contaminazione vasto, ancora tutto da indagare da parte della critica specialistica.

---

così come la raccolta in TESSAROLO 1996, dove si affronta, se pur rapidamente, anche la questione della canzone.

<sup>34</sup> BUZZI 2013, p. 20.

<sup>35</sup> Sul cinema tra gli anni Trenta e Sessanta, MOSCONI 2011 e BUZZI 2013; sul musical italiano, ARCAGNI 2006, sul genere rock in particolare DE GAETANO 1999; in LOCATELLI 2011 viene offerta una panoramica sugli studi internazionali e convegni degli ultimi anni sul rapporto tra cinema e musica, considerando anche il caso italiano.

<sup>36</sup> HAUSER 1951, p. 465.

Certamente sul versante della canzone si sono intensificati, a partire dagli anni Novanta, i contributi di studiosi (in particolare linguisti o uomini di lettere, molto meno studiosi dei linguaggi dei media) che hanno cercato di analizzare la forma-canzone nella sua specificità codicologica, cercandovi parentele con la categoria che sembrerebbe, almeno in apparenza, con essa più direttamente imparentata: la poesia. Il confronto tra canzone e poesia ha monopolizzato e paralizzato gli studi sulla canzone, coinvolgendo in particolare critici fuori dalle Università, soprattutto giovani giornalisti, i quali hanno cercato di “elevare” la canzone (in particolare il genere canzone d’autore) al rango di poesia, rifiutandosi quindi di studiare puntigliosamente i principi formali ed estetici caratterizzanti della forma-canzone. Oggi invece è ormai piuttosto evidente che la duplice (o triplice) testualità della canzone la rende qualche cosa di sostanzialmente diverso dalla poesia “pura”<sup>37</sup>, legata alla sola testualità verbale (per quanto, in gran parte, vincolata dalla metrica)<sup>38</sup>. Dimostrata questa differenza, la critica accademica ha finalmente iniziato a considerare e a studiare seriamente i rapporti tra canzone e letteratura, cercandovi non solo vaghi riferimenti intertestuali (espliciti o meno) o una qualsivoglia forma di ispirazione, quanto piuttosto relazioni profonde anche a livello stilistico e strutturale<sup>39</sup>; d’altronde l’assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan, premiato dall’Accademia svedese per aver «creato nuove espressioni poetiche all’interno della grande tradizione americana», potrebbe aver dato uno scossone decisivo agli studi sulla canzone svegliandoli dal torpore competitivo che ingaggiavano con poesia e letteratura, senza dubbio una delle principali fonti della disarmante paralisi accademica<sup>40</sup>. Se già la sola relazione tra canzone e letteratura è ancora così poco studiata, ancora meno (si potrebbe dire all’incirca per nulla) esplorata è la relazione con il cinema<sup>41</sup>.

La principale motivazione che ha spinto dunque verso la scelta di un tale oggetto di studio è proprio quella di individuare, nello specifico nei due casi-studio considerati, la duplice, differente e reciproca interazione fra due forme medialità dotate ognuna di differenti testualità, che dunque necessitano prima di tutto di un approccio analitico nella loro

---

<sup>37</sup> La Via (2017, pp. 136-137) differenzia a tal proposito la *poesia pura* dalla *poesia per musica*.

<sup>38</sup> Per questo discorso cfr. LA VIA 2017, ZULIANI 2010.

<sup>39</sup> Contributo pionieristico e validissimo in questo senso è quello di Ciabattoni, che ha riassunto diverse delle sue analisi in un lavoro molto recente (2016), ma è auspicabile che il suo esempio sia seguito anche da altri.

<sup>40</sup> Sull’argomento si veda la riflessione (in alcuni punti anche contraddittoria) portata avanti dallo scrittore e romanziere Tiziano Scarpa, cfr. <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article3599>.

<sup>41</sup> Mente di contro è decisamente studiata la relazione tra cinema e letteratura, sia a livello narrativo che invece da un punto di vista più derivativo; per una breve panoramica sull’argomento si rimanda a MANZOLI 2003.

dimensione testuale<sup>42</sup>, ma a cui deve seguire un approccio *post-analitico*, passando «da un'idea di testo come macchina ad una di testo come rete», in una «prospettiva di ricerca intertestuale e intermediale»<sup>43</sup>; canzone e cinema dunque come testi, ma considerando anche le «plurime relazioni tra il testo e il suo contesto socioculturale»<sup>44</sup>, in questo caso l'universo pop-culturale italiano, che canzone e cinema concorrono ad alimentare, spesso in strettissima correlazione tra loro.

Parafrasando Hauser, è lecito sostenere che l'universo culturale pop italiano si declini al contempo *nel segno della canzone* e *nel segno del film*. I casi di Nanni Moretti e di Claudio Baglioni sembrerebbero dimostrare proprio tutto questo: se il cineasta di Brunico ha contaminato i suoi film con canzoni italiane di diversi autori e generi, dal pop nostalgico alla canzone d'autore più fine<sup>45</sup>, utilizzando la forma-canzone come strumento per un'originale configurazione del proprio stile, il cantautore romano, oltre ad aver prestato più volte la propria voce al cinema, trasportando tra l'altro un proprio album (*Questo piccolo grande amore*, 1972) in film, ha maturato nella scrittura di alcuni suoi testi e album una poetica di stampo quasi neorealista, nonché uno stile di scrittura che molti critici<sup>46</sup> hanno definito proprio *cinematografico*, costruendo per altro un intero album (*Io sono qui*, 1995) proprio come se fosse un film.

Si badi bene, non si intende con questo lavoro parlare specificatamente di cantautori o autori di canzoni che si sono avvicinati al cinema, oppure di registi o uomini di cinema che hanno cercato una loro strada come autori di canzoni, ma si vuole dimostrare come due figure artistiche differenti e opposte come un cantautore e un regista (e tali sono tra loro Baglioni e Moretti, che condividono tra loro forse soltanto la cittadinanza romana) possono attingere ad un altro campo altrettanto *popular* per cercare risorse tali da poter esprimere ancora più decisamente la propria poetica nel proprio ambito artistico di riferimento; per sottolineare lo scambio reciproco tra le due forme medialì, si è pensato di organizzare la parte dedicata a Baglioni per *film* (*Questo piccolo grande amore*, *FilmOpera* e *Io sono qui* – un album costruito come un film), mentre quella dedicata a Moretti per *canzoni*. La

---

<sup>42</sup> Per un approccio analitico alla canzone cfr. DALMONTE 1996; per un approccio analitico al cinema cfr. BERTETTO 2006.

<sup>43</sup> VILLA 2005, p. 21, p. 7.

<sup>44</sup> EUGENI 1999, p. 4.

<sup>45</sup> La canzone dunque in Moretti non è vincolata all'appartenenza a un genere, ma viene utilizzata al contempo come forma e come oggetto trasmediale: la questione sarà approfondita nel capitolo dedicato a Moretti.

<sup>46</sup> Cfr. SERIANNI 1994, PEDRINELLI 2007, COLOMBATI 2011, CIABATTONI 2016, JACHIA 2018 (a), ma se ne parlerà nel dettaglio più avanti.

presenza delle canzoni italiane in Moretti e, allo stesso tempo, del cinema in Baglioni (non solo a livello contenutistico, ma anche sul piano formale, come si cercherà di dimostrare in seguito), sono segno evidente che in Italia canzone e cinema si sono dati la mano compenetrandosi tra loro in maniera più profonda rispetto a quanto potrebbe sembrare ad un'osservazione soltanto superficiale. Con il presente lavoro si cercherà dunque di dimostrare come l'alto grado di interrelazione tra le due forme medialità in questi due artisti abbia fatto sì che canzone e cinema, lontani dalla loro sfera naturale di appartenenza, diventassero elemento di configurazione di stile per i due autori, ognuno nel proprio ambito di lavoro (il cinema per il primo, la canzone per il secondo), in un costante e vicendevole processo di mediatizzazione.

Canzone e cinema difatti sono entrambi veicoli, sistemi, categorie e prodotti del vasto e trasmediale immaginario pop italiano (ma anche di quello mondiale, come dimostrano alcuni studi di *Popular Music*<sup>47</sup>), ma al contempo sono in sostanza *forme medialità* dalle dotate di diverse proprietà linguistiche, formali ed estetiche, che possono dialogare tra loro prestandosi a vicenda possibilità espressive, categorie e materiali, ed arricchendosi reciprocamente l'una grazie al campo di pertinenza dell'altra.

---

<sup>47</sup> Cfr. in particolare INGLIS 2003, pp. 1-5.

# CAPITOLO I

## Sonoro, musica e canzone nel cinema

Cinema e musica, ma più in generale suono e immagine,  
giungono a una totale integrazione di elementi,  
tanto da non riuscire più a distinguerli nella loro autonoma essenza.

Gianni Rondolino<sup>48</sup>

### 1.1 Il paesaggio sonoro del film

Il sonoro cinematografico può essere analizzato, secondo la prospettiva del critico e studioso Gianni Rondolino (1991, p.9), seguendo le due strade maestre percorse dal cinema tout court: *spettacolo* e *arte*. Il cinema è *spettacolo*: nel corso della sua storia la forma spettacolare si è sempre di più adattata ad un particolare tipo di pubblico (popolare, borghese o intellettuale alle origini; oggi, a seconda della fascia di età, del grado di istruzione, dell'aspettativa personale, della prospettiva culturale, ecc...), nonché, non a caso, si è vincolato alla cosiddetta *industria dello spettacolo* (gran fetta della moderna industria culturale), il cui cinema stesso era (ed è tutt'ora) uno dei suoi settori di punta, talvolta anche il più importante; nello stesso tempo il cinema è *arte*, intesa nel senso più tradizionale del termine, ossia come insieme di poetiche collettive e individuali, di ricerca linguistica e tecnica a fini espressivi, costruzione di un sistema di segni e di figurazioni per tramandare significati, che ha vissuto una parabola evolutiva che lo porterà, nel corso della storia, a raggiungere significative conquiste sul piano storico, sociale, culturale e appunto anche artistico. Spettacolo e arte sono però due percorsi «intrecciati tra loro, e non è certo facile distinguerli, anche se, da un punto di vista metodologico o di pratica utilità espositiva, una loro separazione può risultare conveniente» (ivi).

Su questa stregua, anche il sonoro può dunque essere analizzato seguendo il duplice binario di *spettacolo* e *arte*, ma è necessario, anche in questo caso, considerare i due percorsi come un unicum inscindibile: il sonoro, fin dalle origini, è una componente fondamentale nella creazione dello spettacolo cinematografico; al contempo, il sonoro permette un lavoro sulla dinamicità dell'immagine calibrando contrappunti e corrispondenze e sperimentando

---

<sup>48</sup> RONDOLINO 1991, p. 9.

sul piano linguistico e su quello estetico, potendo così ottenere una vasta gamma di risultati differenti fra loro. Il sonoro cinematografico va dunque sempre considerato nel rapporto inscindibile con le immagini, con cui va a formare il tutt'uno dell'esperienza filmica: l'audiovisione. Con ciò, è bene ribadire che la componente sonora non è affatto da sottovalutare nell'analisi di un prodotto cinematografico, come ha ben sottolineato Vincenzo Buccheri.

Nel cinema l'ambiente sonoro è uno degli strumenti essenziali della continuità: anche quando un attacco sul movimento zoppica, la fotografia cambia da un'immagine all'altra, e così via, se il raccordo sonoro funziona, funziona tutto il resto. L'orecchio infatti ha maggiore capacità analitica dell'occhio, e con un sapiente mix di voci, rumori e musiche si può confezionare un *trompe-l'oeil* che maschera qualunque errore<sup>49</sup>.

Dietro questo passo di Buccheri giace sottintesa la tradizionale tripartizione<sup>50</sup> della semiotica (sia musicale che cinematografica), che classifica il sonoro in base alla sua essenza o consistenza:

- *suoni*: sonorità legate all'uso del linguaggio verbale, dunque, nel caso del cinema, principalmente *parole*<sup>51</sup>;
- *rumori*: sonorità legate alla manipolazione degli oggetti;
- *musica*: sonoro dotato di un (talvolta anche minimo) grado di organizzazione e di altezza.

Nel mondo del cinema, la gestione di ogni tipo di sonoro sono è affidata ad una o più figure professionali istituite, come il fonico e lo sceneggiatore per le parole, il compositore per la musica, o il rumorista per i rumori; quest'ultimo, molto spesso dimenticato o sottovalutato, secondo Roberto Calabretto (2010, p.203) è «figura professionale di uguale dignità e importanza a quella del musicista», e si occupa della creazione o ricreazione dei rumori in sala di registrazione.

I suoni di un film inoltre, sempre seguendo un'altra tripartizione tradizionale a livello teorico, possono essere classificati anche in base al luogo di provenienza e al loro legame con la messa in scena:

---

<sup>49</sup> BUCCHERI 2003, p. 247.

<sup>50</sup> Cfr. CANO 2002, pp. 7-8.

<sup>51</sup> Cfr. VALENTINI 2015, p. 321; ALONGE 2011, p. 74.

- *In*: suoni direttamente sincronizzati alla sorgente che li emette, interna alla messa in scena. Sono suoni *in* tutte le battute pronunciate da un attore quando viene inquadrato: celeberrimo il monologo di Samuel L. Jackson in *Pulp Fiction*, 1994, nel quale Tarantino predilige il suono *in* (pur giocando grazie al montaggio con un campo-controcampo che trasferisce il suono nella dimensione *off*). Sono *on* i rumori emessi da qualche oggetto inquadrato, ma anche la musica dal vivo suonata da una band inquadrata dalla macchina da presa.
- *Off*: voci, musiche e rumori le cui sorgenti non sono direttamente inquadrate, anche se appartengono alla dimensione del racconto (si parla dunque di suoni *diegetici*). I suoni *off* (fuori quadro) consentono al fuori campo di diventare attivo, rendendo lo spettatore consapevole «dei limiti del suo sguardo e del desiderio di superarli, [...] soprattutto quando si è in procinto di far apparire sulla scena alla successiva inquadratura la sua sorgente, solo momentaneamente, o più o meno a lungo, sottratta alla vista» (Alonge 2011, p.74). Gran parte del paesaggio sonoro cinematografico è costruito proprio sulla dinamica di scavalco tra *in* e *off*, come accade nello stesso monologo di *Pulp fiction*. È celeberrimo a tal proposito il rumore dei passi del *Tirannosaurus Rex* in *Jurassic Park*, 1993, che Steven Spielberg decide di tenere come *off*, introducendolo nell'inquadratura dell'acqua che trema nei bicchieri, tutti segnali dell'arrivo del pericolosissimo dinosauro, che però resta fuori campo anche nelle inquadrature successive; *off* è anche la melodia, composta da John Williams, che prende il nome di *Cantina Band*, nel primo *Star Wars [Una nuova speranza]*, George Lucas, 1977: il sonoro della scena è un sapiente mix di rumori *in* (movimenti nel locale, versi e rumori degli alieni, passi e voci) e di musica *off* (il tema di Williams), che appare subito come diegetico proprio perché mixato ai rumori del luogo; soltanto dopo alcune inquadrature, compare la banda che suona: la musica così passa da *off* a *in*.
- *Over*: sono suoni che provengono da un luogo non definito, estranei alla dimensione del racconto (dunque, *extradiegetici*) e alla messa in scena, ma che svolgono il ruolo di commento alle immagini. La colonna sonora e il commento musicale sono spesso *over*, e servono a rafforzare, per accordo o per antitesi, il contenuto delle immagini: nel finale de *La battaglia di Alamo* (John Wayne, 1960), un coro extradiegetico e *over*, con musica composta Dimitri Tiomkin (che

gli consentì una nomination all'Oscar come miglior colonna sonora<sup>52</sup>), funge da contrappunto drammatico per commentare le immagini della partenza dal Forte dei pochissimi superstiti americani rimasti, che sfilano davanti agli occhi del generale Santana e dei suoi commilitoni; nel prologo de *La fabbrica di cioccolato*, 2005, dopo i virtuosi e pindarici voli della macchina da presa di Tim Burton nei titoli d'inizio (che sul piano visivo creano originalmente una forte continuità con l'inizio del racconto), un narratore esterno, dunque *over*, presenta il piccolo Charlie introducendo la situazione e la vicenda, ma soprattutto contribuendo con la voce esterna ad accompagnare lo spettatore nel clima fiabesco e poetico dell'incipit burtoniano. I suoni *over* vengono dunque "attaccati" alle immagini, possono infatti sentirli solo gli spettatori, perché sono esterni sia alla messa in scena che al racconto. I suoni *over* inoltre, soprattutto la colonna sonora, hanno un carattere fortemente strutturale e fondante dell'immagine filmica tout court, e non sono, come si è pensato per lungo tempo, subordinati agli elementi visivi. A tal proposito, sono stati realizzati con l'ausilio delle tecnologie moderne diversi esempi di scene private della loro colonna sonora, le quali, senza l'accompagnamento *over*, perdono una dimensione fondamentale della loro completezza filmica e audiovisiva, dunque risultano essere immagini completamente "diverse" (quasi spurie) da quelle con la musica<sup>53</sup>.

Questa tripartizione non va però intesa come uno schema rigido, altrimenti si correrebbe il rischio incappare in una serie di lunghe elucubrazioni teoriche, a cui fa riferimento Valentini (2015, p.321), che si sono avvicinate nella critica per classificare suoni di statuto ibrido come le *voci interiori*, che alcuni considerano *on* e altri *off*, o come il *paesaggio sonoro*<sup>54</sup>, costruito per suona natura di complessa classificazione che identifica «una relazione significativa tra l'uomo e l'ambiente acustico in cui è inserito, [...] e i cui suoni assumono un significato precipuo» (Locatelli 2011, p.4). Inoltre, spesso il piano diegetico e quello extradiegetico si alternano vicendevolmente o dialogano tra di loro, come

---

<sup>52</sup> Il compositore vinse il Golden Globe per la colonna sonora, mentre il film di John Wayne vinse l'Oscar per il miglior sonoro.

<sup>53</sup> Cfr. l'esempio, reperibile sul web, della sequenza conclusiva di *Star Wars [Una nuova speranza]*, 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=Tj-GZJhfBmI>.

<sup>54</sup> Per questa nozione, cfr. CALABRETTO 2010, SCHAFFER 1977.

avviene per esempio nel finale de *La conquista del west*, A.V., 1962: Debbie Reynolds, ormai anziana, si trova su una carrozza con la propria famiglia ed intona una canzone di gioventù, *Home in the Meadow* (che in realtà è una rivisitazione, realizzata dal premio Oscar Alfred Newman, della celeberrima ballata popolare folk inglese *Greensleeves*), e viene subito seguita a ruota dai nipoti, che proseguono cantando con lei; la canzone è dunque di natura diegetica. Qualche attimo dopo interviene un coro extradiegetico, che prosegue il brano intonando il ritornello dopo che gli attori hanno terminato di cantare la melodia della strofa; il passaggio dalla diegesi alla extradiegesi è rimarcato dalle differenze nell'arrangiamento e nella registrazione, e il coro serve a sottolineare, anche extradiegeticamente, il finale del film, che con questo brano assume così un tono piuttosto solenne.

Negli studi e nella vulgata molto spesso il sonoro tout court viene etichettato sotto l'unica categoria di *colonna sonora*, ma questa, in accordo con gli studi più recenti di Michel Chion<sup>55</sup>, musicista e grande teorico dell'audiovisivo francese, appare oggi piuttosto limitante: sarebbe decisamente più corretto, come si accennava nell'introduzione, parlare di una *complessità audiovisiva del film*, che unisce sotto un'unica espressione la totalità dell'esperienza filmica che come detto è duplice, poiché si articola sia nell'ascolto che nella visione.

---

<sup>55</sup> CHION 1982 e 1989.

## 1.2 Statuto del cinema sonoro

Il suono non fu un mero supplemento,  
un coadiuvante che abbelliva il film e aiutava a comprenderne la trama,  
ma esso diede un altro orientamento  
all'attenzione e all'investimento dello spettatore.

*Pierre Sorlin*<sup>56</sup>

Gli studi degli ultimi anni hanno dimostrato che la dimensione sonora accompagna lo spettacolo cinematografico già dalle sue origini; ne consegue una naturale riduzione del peso e dell'importanza del passaggio, una volta ritenuto epocale, da muto a sonoro/parlato. Sono però necessarie in tal senso alcune precisazioni, volte a definire i confini e lo statuto del cosiddetto *cinema sonoro*.

In prima istanza, è necessario differenziare il cinema che si intende come *sonoro* da quello che si intende come *parlato*. Questa opposizione oggi sembrerebbe piuttosto superflua, o quanto meno poco utile, ma in realtà era considerata molto valida negli anni Trenta del Novecento<sup>57</sup>: il cinema sonoro non è soltanto un cinema che ha interazioni con la musica (che, come visto, sono già presenti nelle prime proiezioni di fine Ottocento), ma è un cinema che acquisisce una propria e specifica dimensione sonora anche da un punto di vista tecnico, fissando i suoni sulla pellicola (oppure, oggi, su supporto digitale); per cinema parlato si intende invece un cinema costruito prevalentemente sui dialoghi degli attori (fissati anch'essi su un supporto fisico), dunque prevalentemente un cinema narrativo. Il primo film sonoro della storia è *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*, 1926, diretto da Alan Crosland e prodotto dalla Warner Brothers; la stessa casa e il medesimo regista realizzarono l'anno dopo il primo film parlato, *Il cantante di Jazz*, 1927. In realtà questa pellicola è prevalentemente musicata e cantata, ed è ancora molto povera sul versante del parlato (contiene solo due brevi excursus dialogati); la Warner riuscì comunque a cogliere la potenzialità dell'inserimento dei dialoghi sul grande schermo, che completavano «la verosimiglianza dell'illusione filmica» ampliando il ventaglio di possibilità «di riproduzione della realtà fenomenica» da parte del nuovo medium<sup>58</sup>. Alle origini di questa opposizione, il film sonoro non venne considerato rivoluzionario al pari di quello parlato, tant'è che, come riporta Valentini (2007,

---

<sup>56</sup> SORLIN 2007, VII.

<sup>57</sup> Cfr. VALENTINI 2007, p. 4.

<sup>58</sup> RONDOLINO 2014, p. 240.

p.4), a partire dal 1929 alcuni film vennero etichettati con la scritta *100% talkies* (parlato al cento per cento), in chiara opposizione a «quei primi esperimenti, che si limitavano soprattutto a fissare le musiche prima affidate all'intraprendenza e all'estro creativo dei pianisti in sala».

Da un punto di vista semiotico, il cinema muto e quello sonoro/parlato sono però molto differenti tra loro, anzi, costituiscono due oggetti estetici separati; secondo la semiotica infatti la storia del cinema è nettamente periodizzabile in due fasi, il cui confine è situato proprio in quel 1927 del passaggio al sonoro che, secondo Alberto Boschi (2004), sarebbe l'unica innovazione tecnologica (a differenza per esempio dell'introduzione del Technicolor o del Cinemascope) ad aver cambiato sostanzialmente «la definizione percettiva del mezzo – divenuto da visivo ad audiovisivo – e di conseguenza il suo statuto semiotico». Gli studi più recenti hanno contraddetto (o forse sminuito) questa netta bipartizione, focalizzando la propria attenzione sul ruolo del montaggio che, per dirla con Stanley Kubrick, è il «solo aspetto specifico della sola arte del film»<sup>59</sup>. I critici hanno definito il montaggio come «l'operazione concettuale che dà corpo al film» (Alonge 2011, p.95), insomma, come la vera «essenza dell'arte cinematografica»<sup>60</sup>: per questa ragione è possibile tracciare nella storia del cinema un continuum basato su criteri linguistici legati all'uso del montaggio che sia dunque indipendente dalla sonorizzazione, e che coinvolga indistintamente sia il periodo del cinema muto che quello del sonoro. In questi termini si può affermare, per quanto riguarda soprattutto il cinema classico americano, che il passaggio dal muto al sonoro «non modifica sostanzialmente gli equilibri e gli scenari delineatisi nel corso degli anni Venti, piuttosto li stabilizza»<sup>61</sup>. Per questo, nelle più recenti periodizzazioni storeografiche<sup>62</sup> si tende ad escludere la netta divisione tra muto e sonoro, preferendo le categorie di *primitivo* e *classico*, perché basate su criteri linguistici specifici dell'arte cinematografica (dunque, del montaggio): come sottolinea Giaime Alonge (2011, p.77) infatti, i maggiori cineasti della Hollywood classica, quali per esempio John Ford, Alfred Hitchcock, Frank Capra o Howard Hawks, avevano imparato «a raccontare e a emozionare il pubblico senza bisogno della parola». Pur nella netta prevalenza, nel cinema a vocazione commerciale (dunque la stragrande maggioranza del cinema contemporaneo), di parole e di

---

<sup>59</sup> Citazione in LASAGNA 1997, p. 26.

<sup>60</sup> BUCCHERI 2003, p. 215.

<sup>61</sup> CARLUCCIO 2015, p. 78.

<sup>62</sup> Cfr. VILLA 2015.

suoni, non mancano anche successivamente registi che, per dirla con Bazin, «credono nell'immagine» (Bazin 1986, p.75), e per questo costruiscono inquadrature e intere sequenze prive di sonoro, come l'incipit di *C'era una volta il west*, 1968, nel quale Sergio Leone presenta la situazione iniziale con circa due minuti di inquadrature silenziose, strabordanti di alcuni dei suoi tratti stilistici caratteristici (come le panoramiche verticali dal basso verso l'alto in piano-sequenza o la maniacale attenzione ai dettagli). In realtà questa sequenza non è totalmente priva di sonoro, perché si possono sentire i cosiddetti rumori di scena sullo sfondo (vento, versi di animali, passi dei personaggi), ma la narrazione cinematografica contenuta in essi è totalmente costruita sulle immagini e non sui rumori o suoni (né tanto meno sulle parole, completamente assenti). Come infatti sottolinea Gianni Rondolino, «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»<sup>63</sup>. Lo statuto dell'immagine cinematografica, come si è però detto precedentemente, è di natura audiovisiva, per cui anche il silenzio, una volta vinta e superata la sua «terribilità»<sup>64</sup>, può essere un'opzione da scegliere all'interno della vasta gamma delle possibilità linguistiche legate alla sfera uditiva, tramite le quali il cinema può esprimere le sue significazioni. Nel cinema contemporaneo, oltre che convivere piano-sequenza e montaggio classico, in una dialettica in cui «tutte le forme sono ugualmente possibili, ma nessuna è davvero nuova» (Buccheri 2003, p.215), convivono anche sonoro e silenzio, musica e parole, rumori e suoni, e le possibilità di sperimentazione linguistiche, esattamente come avviene per il montaggio, sono diverse, pur sfruttando qualcosa che non è mai "nuovo". Esemplificativo in questo senso il caso di *Colombi* (Luca Ferri, 2016), documentario italiano contemporaneo e film «fuori norma, off, eccentrico»: negli intervalli sonori del film, «l'immagine contraddice l'audio, ottenendo una sincronicità impossibile fatta dalla collisione di due diverse nature: da una parte quella dell'istante pregnante del visivo (i vari strumenti, dal triangolo allo xilofono), dall'altra quella del divenire sonoro nel brano musicale (l'intermezzo della *Cavalleria Rusticana* sempre arrestato)»<sup>65</sup>. Un tale effetto è possibile perché l'immagine viene costruita e pensata totalmente nella sua natura audiovisiva. Ulteriori possibilità di

---

<sup>63</sup> RONDOLINO 1991, p. 8. A conferma di quanto il silenzio fosse considerato "terribile", nel 1922 lo scrittore austriaco Joseph Roth scrisse: «C'è ancora qualcuno che va in un cinematografo privo di musica? Ora si sa quanto sia spaventosamente vuoto ciò che accade sulla bianca superficie, quanto pesi l'inesorabilità dell'eterna mutezza; e quanto la rappresentazione del suono tenga sveglia un'assemblea di sordomuti» (Ivi, pp. 43-44).

<sup>64</sup> Ivi, p. 7.

<sup>65</sup> VILLA 2017, p. 47, p. 54.

combinazione vengono date dall'utilizzo delle canzoni, che uniscono alla componente musicale quella verbale, ma anche quella performativa dell'esecutore (di questo si dirà più avanti).

Se dunque da un lato è vero che il cinema, dal muto al sonoro, mantiene intatta la sua essenza e le sue possibilità linguistiche ed estetiche, per cui non si assiste ad una radicale trasformazione dello statuto del medium, è innegabile che la tecnologia del sonoro ha consentito un'evoluzione stessa del linguaggio cinematografico piuttosto considerevole.

L'apporto della parola, oltre a rivoluzionare lo stile di recitazione dell'attore, ha incrementato le risorse narrative del cinema; il suono sincrono ha imposto infatti i propri tempi e i propri ritmi, modificando la messa in scena visiva; la musica, non più soggetta alla precarietà dell'esecuzione dal vivo, è divenuta una componente stabile del film; i rumori hanno ulteriormente rafforzato l'illusione di realtà creata dalle immagini in movimento. L'intero processo creativo, dalla sceneggiatura fino al montaggio, ha subito profondi mutamenti<sup>66</sup>.

Questo lavoro si concentrerà ora sull'analisi di una delle componenti del sonoro cinematografico, la *musica*, per poi addentrarsi, nello specifico caso italiano, nella relazione che un particolare genere musicale, anzi, testuale-musicale-performativo, qual è appunto la *canzone d'arte moderna*, intrattiene con il cinema italiano. Sembra dunque lecito affrontare un tale campo di studio<sup>67</sup>, anche se è necessario non dimenticare che musica e canzoni non devono mai essere distinte dal film e considerate come un corpo autonomo quando compaiono all'interno di una colonna sonora, poiché è impossibile «isolare un elemento della composizione di un film ed analizzarlo separatamente, senza rendersi conto che esso non soltanto non vive di vita propria, ma riceve dagli altri la sua stessa ragion d'essere» (Rondolino 1991, p.10). Musica e canzoni dovranno dunque essere considerate all'interno dell'analisi di un film sempre come una *parte* di un *tutto* (l'immagine filmica audiovisiva) che concorrono a comporre con la loro specificità musicale o musicale-testuale-performativa.

---

<sup>66</sup> BOSCHI 2004.

<sup>67</sup> Sulla scorta di BUZZI 2013.

### 1.3 La musica cinematografica: un quadro storico-evolutivo

La *musica* è la prima (in ordine cronologico<sup>68</sup>) delle componenti sonore che compare durante le proiezioni cinematografiche; già nel periodo del cosiddetto pre-cinema sono infatti frequenti casi di accompagnamento di immagini con la musica: ad una tale pratica, per esempio, ricorre molto spesso Emile Reynaud (1844-1918), uno dei precursori del disegno animato, autore di spettacoli realizzati con immagini “danzanti” che si muovono sincronicamente insieme ad una musica studiata proprio in relazione ai disegni; la portata dell’innovazione di Reynaud fu anche di carattere tecnico perché realizzò, per primo e in modo molto primitivo, il principio su cui sarà costituito il cinema sonoro moderno, ossia il sincronismo tra suono e immagine, qui ottenuto «accostando sullo stesso nastro dei dispositivi che riproducono l’uno e l’altra»<sup>69</sup>.

Nelle prime proiezioni cinematografiche la musica svolge prevalentemente la duplice funzione di evitare il silenzio angosciante della sala, e al contempo di attirare, attraverso il fascino del pianista e delle melodie suonate (spesso materiale romantico ottocentesco o celebri romanze), un pubblico sempre più vasto; nondimeno pianisti, o addirittura cori e orchestre, accompagnavano e cullavano delicatamente il pubblico durante la visione del film, che nel frattempo, grazie alle innovazioni di Georges Méliès (1861-1938), si stava evolvendo nella sua componente più spettacolare (in contrapposizione a quella più “documentarista” dei fratelli Lumière). Con l’avvento del Novecento la musica muta il suo ruolo di semplice accompagnamento iniziando a collaborare al processo di legittimazione culturale del cinema, a cui mirano registi e uomini di spettacolo sfruttando anche attori dei teatri di posa, musicisti o compositori<sup>70</sup> di fama internazionale: dalle performance improvvisate di fine Ottocento la musica dunque inizia ad emergere come elemento costitutivo nel processo di costruzione dell’immagine filmica.

Tappa fondamentale di questo percorso (ma anche della storia del cinema tout court) fu senza dubbio la rappresentazione della pellicola italiana *Cabiria* (Giovanni Pastrone,

---

<sup>68</sup> Per le informazioni di carattere storico di questo paragrafo si fa riferimento in particolare a RONDILINO 1991, TESSAROLO 1996, MICELI 2003 e 2009, MARCHELLI 2004, VALENTINI 2007, RONDILINO 2014 e VILLA 2015.

<sup>69</sup> RONDILINO 1991, p. 17.

<sup>70</sup> Tra cui il francese Camille Saint-Saëns o il russo Michail Michailovič Ippolitov-Ivanov; la collaborazione di compositori di grande fama resta comunque un fatto minoritario in questa fase, soprattutto per ragioni economiche: ogni rappresentazione del film avrebbe dovuto essere accompagnata dall’orchestra, con un conseguente dispendio in termini economici, mentre spesso l’orchestra era presente soltanto alla “prima”.

1914): la prima si svolse al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, normalmente adibito alle rappresentazioni sinfoniche classiche e operistiche; una tale location è stata scelta certamente per conformarsi alla partitura musicale di carattere sinfonico della pellicola, in parte selezionata da Manlio Mazza (1888-1937) e in parte composta ex novo da Ildebrando Pizzetti (1880-1968), che funge da corredo drammaturgico alla grandiosità delle immagini (celeberrima la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti, scritta per accompagnare la sequenza dei sacrifici umani nel Tempio di Moloch). La musica, in perfetta sincronia e sintonia con le immagini, contribuì al grande successo dell'opera, aprendo così una strada che travalicherà tutto il cinema arrivando fino ai giorni nostri.

La portata di *Cabiria* fu debordante soprattutto ad Hollywood, sia sul piano tecnico-spettacolare che su quello musicale: il compositore Joseph Carl Breil (1870-1926), influenzato dalla dimensione sonora del film di Pastrone, quando dovette preparare l'accompagnamento di *Nascita di una nazione* (1915, David Griffith), realizzò un continuum sonoro strutturato in parallelo a quello visivo, che consisteva in una compilation di arie celeberrime (da Verdi alla musica popolare americana contemporanea) e di pezzi originali di sua composizione. La dimensione sonora del film risulta dinamicamente giocata su toni e timbri, e si affranca alla dimensione visiva giocando con essa grazie ai ritmi di montaggio: si tratta senza dubbio di uno dei primi grandi capolavori di *audiovisione*, anche se appartiene ancora strettamente al mondo del muto (che dunque, nel suo significato letterale, sembra non essere mai esistito come tale). Breil inoltre inaugura nel cinema la stagione dei *leitmotiv*, motivi musicali caratteristici di una situazione, di un personaggio o di un tema, resi celebri dall'uso spropositato che ne fece Richard Wagner (1813-1833); il *leitmotiv* quando entra nel cinema inizia a svolgere la funzione di «principio unificante e drammaturgicamente efficace»<sup>71</sup>, assegnando così alla musica non soltanto un ruolo di secondo piano o di accompagnamento, ma una funzione prettamente drammaturgica. L'accompagnamento sonoro, studiato appositamente, svolge quindi agli albori del Novecento la funzione di raddoppiare l'effetto drammaturgico dell'immagine.

Per le prime sperimentazioni sul piano linguistico, legate soprattutto all'uso ritmico della musica piegato alla realizzazione di una composizione dinamica, è necessario attendere le *avanguardie*, nelle quali si sperimentò a vario livello, sui modelli della composizione pittorica, nei rapporti tra musica, ritmo, forme e colori: Hans Richter (1888-1976), pittore e

---

<sup>71</sup> RONDILINO 1991, p. 38.

regista tedesco, realizzò una serie di *Rhythmi* in cui esplorò la dimensione ritmico-figurativa delle immagini, mentre il francese Renè Clair (1898-1981) realizzò *Entr'acte*, opera costruita su un «ritmo assurdo di immagini in libertà», le cui musiche, composte dal connazionale Erik Satie (1866-1925), sono legate «in modo indissolubile» alle immagini, con un «continuo rimando dall'occhio all'orecchio»<sup>72</sup>. Molto originale fu la collaborazione tra Sergej M. Ejznštein (1898-1948), gigante delle avanguardie russe, e il musicista Edmund Meisel (1894-1930), il cui sodalizio si realizzerà principalmente ne *La corazzata Potëmkin*, 1926; la partitura del film si caratterizza per un'inedita e rigorosa sperimentazione di quasi tutte le possibilità fino ad allora conosciute di interazione tra immagini e suono: rafforzamento e raddoppiamento dell'effetto drammaturgico o spettacolare dell'immagine, contrasto semantico realizzato da contrappunti tra musica e immagini con lo scopo di provocare tensione nello spettatore, connotazione attraverso temi musicali specifici e *leitmotiv* dei singoli personaggi o dei gruppi, rappresentazione degli stessi attraverso una figurazione musicale in correlazione alla loro figurazione visiva, sviluppo ritmico sia dell'immagine che del suono ad essa correlato. Meisel lavorò alla partitura quando il film era già completato: Ejznštein aveva dunque già realizzato, prima ancora dell'apporto musicale, un film costruito sulla dinamicità delle immagini, prendendo quindi le distanze dalle categorie narrative della letteratura o da quelle iconiche dell'arte figurativa, fino ad allora considerate le più imparentate con il cinema. Grande conquista delle avanguardie fu infatti quella di indagare il linguaggio cinematografico (e in parallelo il linguaggio musicale) raggiungendo conquiste, soprattutto sul piano ritmico, che verranno riprese anche durante il periodo del cinema sonoro moderno.

Sul finire degli anni Venti, con l'avvento del cinema spettacolare in America e in Europa, inizia a stabilirsi la figura del *compositore* come autore di colonne sonore “grandiose” destinate ad accompagnare le immagini. Nel frattempo, i tempi si erano fatti maturi per le prime registrazioni del commento musicale sulla *colonna sonora* (intesa come componente fisica) della pellicola, come si è visto tra il 1926 e il 1927. La possibilità di poter fissare su supporto fisico il commento comportò da un lato una maggior cura da parte di tutti gli autori, i cui pezzi diventano non possono più essere modificati (dunque diventano immutabili); d'altro lato consentì l'abolizione delle didascalie a favore dei dialoghi, aprendo di conseguenza alcune questioni complesse su cui però non ci si soffermerà, perché

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 58.

esulerebbero dal compito di questa trattazione<sup>73</sup>. Negli anni Trenta l'avvento del sonoro aprì anche un vivace dibattito di natura estetica e di riflessione sull'essenza del cinema; alla fine del decennio, però, anche uno degli esponenti più riluttanti rispetto al passaggio dal muto al sonoro come Charlie Chaplin fu costretto ad accettare la rivoluzione, che in realtà, come dimostrato dalla critica contemporanea, non fu altro che un'espansione delle potenzialità tecniche del cinema e non un impoverimento delle sue potenzialità linguistiche e artistiche. La colonna sonora così diventa una parte integrante sia della pellicola che del film come prodotto, e assume il ruolo di elemento fondante del linguaggio filmico poiché non deve entrare in dialogo soltanto con le immagini, come avveniva nel cinema muto, ma con tutte le espressioni del sonoro, tra cui rumori, parole e dialoghi.

La stabilizzazione del cinema sonoro andò di pari passo con il predominio di Hollywood da un punto di vista industriale, che impose la serialità della sua produzione (esattamente come quella di altri ambiti industriali) a tutto il cinema commerciale e di consumo; ne conseguì una naturale riduzione del ruolo del regista, che da dittatore diventa un mero esecutore di logiche prevalentemente produttive. La figura del compositore così si stabilizza: infatti non è più soltanto colui che ritaglia alcuni brani che accompagnavano film muti, cercando di adattarli ai nuovi film sonori, ma un musicista e un arrangiatore a tutti gli effetti, che compone ex novo partiture di volta in volta per i nuovi film, cercando di sottolineare o di raddoppiare l'effetto drammaturgico dell'immagine con una musica ad hoc per quella determinata situazione drammaturgica. Il primo grande musicista che si affermò in questo senso fu Max Steiner (1888-1971): cresciuto nella scuola di compositori di Hollywood, Steiner riuscì per primo a svincolarsi dalle partiture del muto, anche se riprese da quel tipo di cinema alcune modalità di interazione tra musica e immagini (come il modello sinfonico del Pizzetti o la presenza dei *leitmotiv*), ma acquisì l'importante consapevolezza che la musica doveva integrarsi anche con i rumori e con le voci. Con *The Informer* (1935, John Ford), il compositore americano impose un modello di colonna sonora che risulterà essere il più diffuso, ossia quello «di derivazione sinfonica»<sup>74</sup>, che arriverà fino ai grandi compositori attivi nel secondo Novecento come John Williams (1932): la musica non deve aderire globalmente alle immagini, quanto piuttosto al clima delle singole scene o delle vicende narrate. Tra i primi grandi compositori hollywoodiani si distinguono i già citati

---

<sup>73</sup> Per quanto riguarda lo specifico caso italiano, si rimanda a ROSSI 2006 e 2007.

<sup>74</sup> Cfr. MICELI 2003.

Dimitri Tiomkin (1894-1979) e Alfred Newman (1900-1970), autori di centinaia di colonne sonore per generi più disparati (dalla commedia al western), veri e propri alfieri della produzione seriale di Hollywood, che in breve è così riuscita a imporre i suoi ritmi anche alla produzione dei commenti musicali.

Di contro, in Europa (fatta eccezione per la Germania nazista) si attesta una produzione musicale diversificata che asseconda le varie cinematografie nazionali, prive dai vincoli produttivi e uniformanti di Hollywood, e che cerca stimoli e incontri attingendo alle ricerche della musica contemporanea, la quale sembrerebbe trovare nel cinema una serie di nuovi slanci espressivi e di nuove possibilità linguistiche; tra i principali compositori europei, limitandosi a pochissimi esempi, si distinguono, per qualità più che per quantità, in Germania Paul Dessau (1894-1979) e Werner Eisbrenner (1908-1981), in Gran Bretagna Hubert Bath (1833-1945) e Arthur Bliss (1891-1975), in Francia Georges Auric (1899-1983), appartenente al Gruppo dei Sei (associazione musicale francese che cercava di rinnovare la musica nazionale, smarcandola dalle influenze in voga al momento, soprattutto l'ancora imperante wagnerismo), e Maurice Jaubert (1900-1940), il quale si caratterizzò per una produzione libera dall'influenza sinfonica, ma che puntava all'efficacia (la musica deve essere «dettata dalla dialettica visiva del film»<sup>75</sup>); infine, in Unione Sovietica compositori come Juri Shaporin (1887-1966, che lavorò tra gli altri con Dziga Vertov), Dimitri Šostakovič (1906-1975) e Sergej Prokof'ev (1891-1953) cercarono di innovare (soprattutto quest'ultimo) il rapporto di interdipendenza tra immagini e suoni innanzitutto sul piano formale.

Il caso italiano risulta essere piuttosto originale: dopo essersi imposto il modello della tradizione musicale colta e sinfonica, con il primo film sonoro, *La canzone dell'amore* (1930, Gennaro Righelli), entrano nella colonna sonora le cosiddette canzonette, in questo caso quelle di Cesare Andrea Bixio (1896-1978), molto di moda nel periodo, testimoni di una «cantabilità tutta italiana»<sup>76</sup> che influenzerà decisamente la musica da film nostrana. Con l'avvento del Neorealismo, che recupera la dimensione vertoviana del film come finestra aperta sul mondo, si richiedeva una musica meno spettacolare, meno sinfonica e meno ridondante, ma al contempo più aderente alla quotidianità e più specchio del reale, come quelle che realizzerà Carlo Rustichelli (1916-2004); nei film neorealisti per questo

---

<sup>75</sup> RONDILINO 1991, p. 90.

<sup>76</sup> Ivi, p. 92.

abbondano i silenzi e i rumori della strada, che assumono funzione drammaturgica al pari delle note musicali, ma anche canzoni popolari rielaborate, pezzi jazz o canzoni alla moda, proprio per rispondere all'esigenza di aderire alla realtà da rappresentare. Nonostante lo svilupparsi di questa nuova prospettiva, la tradizione melodica e tardoromantica è ancora attiva in alcuni dei principali film neorealisti, basti citare come esempi lampanti le partiture di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) o di *Roma città aperta*, (Roberto Rossellini, 1945). All'interno del nostro paese, si distinguono in quel periodo, in particolare, due figure di compositori, Nino Rota (1911-1979) e Giovanni Fusco (1906-1968), che intesero un sodalizio artistico con due registi (rispettivamente Fellini il primo, Antonioni il secondo) tanto intenso da diventare un elemento fondante della loro stessa poetica, sulla scorta del nuovo bisogno di adeguare la musica alla necessità delle immagini: le colonne sonore di Rota e Fusco sono infatti depurate da elementi eccessivamente sinfonici e ridondanti, e l'immagine filmica è così costruita non soltanto grazie alla componente visiva, ma anche attraverso quella musicale data dalle nuove partiture. A partire dal finire degli anni Trenta, dunque, il compositore musicale, sia esso di ascendenza nazionale, sinfonica o neorealista, oppure di scuola Hollywoodiana, è diventato una categoria di musicista a sé stante in tutto il mondo, attore nello stesso tempo di logiche sia artistiche che produttive: la musica per il cinema si configura da questo momento in avanti come un prodotto ibrido dell'industria culturale, esattamente come sarà successivamente anche la canzone.

Accanto al filone sinfonico, con l'avvento del sonoro si sviluppa da subito «un tipo di film in cui il tema viene per lo più espresso mediante la danza e la canzone»<sup>77</sup>, ossia il *musical*, in cui entrano pezzi di musica insieme alle parole (in poche parole, le *canzoni* vere e proprie, cantate dagli attori all'interno della messa in scena). Nel frattempo, con l'avvento degli anni Sessanta si assiste nello stesso tempo ad una sorta di evoluzione-rivoluzione del ruolo della musica nei film, che da lieve accompagnamento e commento alla messa in scena incomincia a svolgere «funzioni contrappuntistiche di alto valore semantico», in un gioco di «elementi formali certamente interessante e stimolante»<sup>78</sup>. Uno dei primi registi a sfruttare a pieno un tale ventaglio di possibilità è Robert Bresson (1901-1999), che infarcisce le sue opere di musica di repertorio, soprattutto classica, scelta con estrema cura e fuori dalle convenzioni in uso, proprio con funzione esclusivamente drammaturgica; oltre al francese,

---

<sup>77</sup> TESSAROLO 1996, p. 237.

<sup>78</sup> RONDOLINO 1991, p. 107.

su questa linea si sono mossi anche registi del calibro di Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Jean Luc Godard o Stanley Kubrick. Quest'ultimo<sup>79</sup> in particolare ha sperimentato diverse possibilità espressive della musica nel film, costruendo (e non solo contaminando) letteralmente intere sue opere sul riuso musicale, in particolare del repertorio classico, spaziando dall'omaggio rispettoso e devoto di *2001: Odissea nello spazio*, 1968 (tra i tanti, dal tema *Così parlò Zharatustra* di Richard Strauss, al celeberrimo valzer di Johann Strauss *Sul bel Danubio Blu*), alla ricerca del contrasto e del perturbante di *Arancia meccanica*, 1971, nel quale convivono la nona sinfonia di Beethoven (nella diegesi, passione totalizzante del protagonista Alex), utilizzata in particolare per accompagnare per contrappunto e contrasto le «visioni incantevoli» di violenza del protagonista, e allo stesso tempo *Singing in the rain*, celeberrima canzonetta americana del 1929 eseguita proprio da Alex (Malcom McDowell) in canto (che cerca di riprendere tra l'altro i passi della performance del 1952 di Gene Kelly) durante la celebre scena dello stupro, con effetto straniante e perturbante (la versione originale del brano inoltre viene collocata nei titoli di coda del film). Con Kubrick viene dunque meno la nozione di *colonna sonora* com'era stata intesa dalla Hollywood classica (e come arriva anche nel cinema contemporaneo), a favore di una più pertinente definizione di *paesaggio sonoro complesso*, in cui convivono musiche di natura differente, canzoni e rumori (si pensi all'incipit di *2001: Odissea nello spazio*) dalla grande valenza drammaturgica: soltanto in un film si può realizzare tutto questo.

Con gli anni Settanta dunque si sono ormai sperimentati quasi tutti i ventagli di possibilità di interazione tra musica e immagini, con tipologie di incontro che arrivano sino al cinema contemporaneo, e si sviluppano sì ripetendo modelli consolidati e ormai cristallizzati, ma allo stesso tempo cercando anche nuove strade. La tradizione hollywoodiana di Stenier viene portata avanti da compositori del calibro di John Williams, cinque volte vincitore dell'Oscar per la miglior colonna sonora, il quale collabora più volte con registi della New Hollywood come Steven Spielberg (1946) e George Lucas (1944), firmando la musica di alcuni dei loro più grandi successi come i già citati *Star Wars*, 1977, e *Jurassic Park*, 1993, ma anche *Lo squalo*, 1975, o *I predatori dell'Arca perduta*, 1981 (che inaugura la serie di Indiana Jones), senza dimenticare le partiture da lui scritte per film di enorme successo come *Superman*, 1978, o i primi due film del franchise di Harry Potter (*Harry Potter e la pietra filosofale*, 2001; *Harry Potter e la camera dei segreti*, 2002, Chris

---

<sup>79</sup> Tra i tanti studi sulla musica nei film di Kubrick, si rimanda in particolare a BASSETTI 2002.

Columbus), la cui colonna sonora è ormai parte di un patrimonio mediale collettivo a cui viene associata la storia del mago inventato da J. K. Rowling; i temi musicali di questi lavori infatti hanno contribuito significativamente a fissare nell'immaginario *popular* contemporaneo i film, i personaggi, le storie e le narrazioni, siglando un processo di identificazione tra musica e immagini che testimonia come ancora oggi, anche nel cinema a vocazione più commerciale, il matrimonio tra immagini e musica sia un ingrediente indispensabile nella costruzione dell'immagine filmica tout court, di cui spesso può contribuire o garantire l'efficacia o il successo<sup>80</sup>: la musica dunque «non è più subalterna, ma partecipe del linguaggio audiovisivo» (Rondolino 1991, p.118). In questi termini, il sodalizio tra compositore e regista si rafforza sempre di più, poiché il compositore tende a “specializzarsi” nel restituire in note e armonia le atmosfere estetico-visive offerte dal regista in questione: oltre ai già citati casi italiani, si distinguono Bernard Hermann (1911-1975, per altro già brillante compositore di *Quarto potere*, 1941, Orson Welles), con Alfred Hitchcock (1899-1980); Ennio Morricone (1928) con Sergio Leone (1929-1989), il cui sodalizio testimonia un'originale contaminazione tra sinfonia e musica contemporanea, con carattere fortemente incisivo a livello drammaturgico testimoniato da «suoni che prendono il posto delle parole e anticipano l'azione come motivi-guida»<sup>81</sup> (ingredienti che furono fondamentali nell'affermazione e nel successo del cosiddetto western all'italiana); più recentemente Éric Serra (1955) con Luc Besson (1959), i quali lavorano contaminando in abbondanza una serie di brani di musica leggera, oppure Dany Elfman (1954) e Tim Burton (1958), ma la lista potrebbe essere molto più lunga.

Anche il cinema contemporaneo dunque, esattamente come quello delle origini, si gioca sulla dialettica tra *arte* e *spettacolo*, in bilico tra ragioni commerciali ed economiche e altre di natura estetico-formale; la musica, nella vasta gamma di possibilità che si è cercato di inquadrare rapidamente nella loro evoluzione storica, ha assunto nel corso del tempo un ruolo sempre più importante nella costruzione dell'immagine audiovisiva, e, con gli anni Novanta, è diventata una risorsa indispensabile della costruzione dell'immagine filmica, aprendosi ad una serie di contaminazioni di vario livello. In questa rapida sintesi ci si è concentrati sulla musica *pura*, ma all'interno della storia del cinema fin dalle sue origini

---

<sup>80</sup> Diversi gli studi sul rapporto tra musica, immagini ed emozioni, e su come, a livello anche psicologico, la musica nella fusione con le immagini ha effetti psicologici per l'io (per un breve cenno all'argomento si rimanda a SCHÖN 2018, in particolare pp. 91-103; per quanto riguarda l'importanza della musica in un film di successo, si rimanda al caso di Star Wars, affrontato in SUNSTEIN 2016, in particolare pp. 50-81.

<sup>81</sup> BRUNETTA 2003, p. 400.

compaiono con frequenza anche brani musicali accompagnati dalle parole: inizialmente si tratta di celebri arie delle opere, come quelle di Verdi, oppure di canti popolari americani (come quelli nel capolavoro di Griffith); sul finire degli anni Venti, con l'avvento del sonoro, entra nel cinema la forma musicale per eccellenza (almeno per quanto riguarda il Novecento) a cui si affrancano parole e performance: la *canzone*.

#### 1.4 Musica e parole: la canzone

La *canzone* è «un'arte povera, semplice, di poco conto; sembra valere poco in certi momenti, eppure ha una forza evocativa incredibile»<sup>82</sup>; una tale forza evocativa non è sfuggita ai primi uomini di cinema, che anzi con l'avvento del sonoro colsero d'eccezionalità di poter riprendere soggetti che stavano eseguendo una canzone, anche se il sonoro aveva ovviamente bisogno di un'incisione separata sulla pellicola rispetto alle immagini. Non è certamente un caso che il primo film sonoro della storia, il già citato *Il cantante di jazz*, e il primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore*, siano entrambi ricchissimi di intermezzi musicali cantati, ossia di canzoni; anzi, buona parte del successo del film di Righelli è senza dubbio legato alla presenza delle canzonette di Bixio, su tutte *Solo per te*, *Lucia*. La presenza delle canzoni è sconvolgente per Hollywood tanto quanto per l'Italia, e originò in entrambi i paesi una sorta di paralisi nel corso degli anni Trenta e Quaranta: i produttori hollywoodiani, con l'intento di portare sul grande schermo il musical teatrale di Broadway, si sono preoccupati più nel ricreare l'effetto teatrale (per esempio inquadrando frontalmente un artista, attendendo che aprisse la bocca e cantasse o danzasse – esattamente dunque come fa uno spettatore a teatro), piuttosto che indagare le potenzialità linguistiche della macchina da presa per cercare una modalità di trasposizione visiva che non sarebbe possibile a teatro con la vista di un occhio nudo. Tanto in America quanto in Italia, la macchina da presa si ferma davanti agli interpreti, quasi scomparendo: così accade di fronte a Vittorio De Sica (1901-1974), indiscusso protagonista degli interventi canoro-musicali del cinema italiano degli anni Trenta<sup>83</sup>, ma così accade anche di fronte al Totò-maschera, che si esibisce più volte in intermezzi di natura canzonettistica, come la “canzone” modulata sulle note di una celebre aria del *Barbiere di Siviglia*, di Gioachino Rossini, sul finale di *Totò al giro d'Italia*, 1948,

---

<sup>82</sup> Dall'intervento di Claudio Baglioni all'apertura al Festival di Sanremo 2018, <https://youtu.be/DIy1Ht6wm-E>, pubblicato quasi integralmente da Jacopo Tomatis (2019, p. 13); in particolare, il musicologo apprezza l'etichetta coniata da Baglioni «musica da fanteria» (ivi, p. 19).

<sup>83</sup> Cfr. BORGNA 2003.

di Mauro Mattoli, portando così a compimento due importanti processi legati al rapporto tra cinema e canzone in Italia prima del 1958: il trasporto sul grande schermo di alcuni numeri del Varietà e della Rivista, incentrati proprio sull'esecuzione di canzoni e canzonette, ma allo stesso tempo lo svelamento di una vocazione quasi "operistica" del cinema italiano quando decide di far propria la forma-canzone.

Negli Stati Uniti è con Busby Berkeley (1895-1976), coreografo e regista americano, (spesso autore delle coreografie dei suoi film), che cambia la modalità di ripresa delle immagini danzate e cantate, compiendo così la storica trasformazione «dalla commedia musicale al musical cinematografico»<sup>84</sup>; sul modello di Berkeley, anche se in un'accezione meno onirica, diversi film hollywoodiani vengono infarciti di momenti musicali cantanti e danzati, si pensi alle commedie in cui intervengono, tra gli altri, attori come Fred Astaire o Ginger Rogers, in cui le interpretazioni delle canzoni si smarcano dai teatri spostandosi in altri luoghi come alberghi o ville. Con particolari declinazioni a livello nazionale, il *musical*, uno dei primi generi hollywoodiani più proficui a livello commerciale (insieme al western), nel giro di un decennio diventa «una palestra per vecchi e nuovi talenti»<sup>85</sup>, consentendo una vivace penetrazione della canzone sul grande schermo, anche se questo fatto risulta piuttosto marginale nei principali lavori che ricostruiscono la storia della musica per film<sup>86</sup>. La ragione dell'ingresso sul grande schermo di forme musicali più o meno brevi come le canzoni (ma che riguarda anche la musica sinfonica - anche se, come si è visto, questa entra da subito come commento al film - oppure quella operistica), è certamente legata alla «diffusione capillare della musica attraverso l'industria discografica», a cui segue un «aumento sostenibile del livello di conoscenza e di percezione musicale»<sup>87</sup> anche di carattere storico (molto diffusi in questo senso i film che inscenano le vicende e le parabole di celebri musicisti)<sup>88</sup>. Il raggiungimento del culmine di questo processo di integrazione della canzone all'interno dell'immagine filmica può essere ben rappresentato da *Il laureato* (1967, Mike Nichols), film ricchissimo di canzoni di Simon and Garfunkel<sup>89</sup> tra cui *The Sound of Silence*, pubblicata dalla coppia di artisti nel loro album di esordio tre anni prima, che diventa un vero *leitmotiv* del film (e che contribuisce indubbiamente al suo successo, con una dinamica

---

<sup>84</sup> ARCAGNI 2006, p. 18.

<sup>85</sup> MARCHELLI 2004.

<sup>86</sup> Cfr. la già citata condanna di MICELI 2009, pp. 812-813 (cenni anche in RONDOLINO 1991, p. 83, p. 94).

<sup>87</sup> RONDOLINO 1991, p. 106.

<sup>88</sup> Il primo film di questo tipo è *Richard Wagner*, 1913, di Carlo Froelich.

<sup>89</sup> Anche se la dicitura dei titoli di inizio recita «Canzoni di Simon».

che favorì nello stesso tempo anche il successo stesso del brano): la canzone compare nei titoli di inizio, accompagnando extradiegeticamente i rumori dell'aeroporto mentre sulla passerella viene inquadrato Dustin Hoffman; ricompare, sempre extradiegeticamente, come commento alla celeberrima scena di Hoffman nella piscina, per poi tornare nel finale; la colonna sonora del film è composta da Simon and Garfunkel, e tra i brani della *tracklist* vi compare per la prima volta *Mrs. Robinson*, composta apposta per il film (Anne Bancroft interpreta la parte della signora Robinson), ma destinata ad entrare grazie alla pellicola nell'immaginario intermediale popolare e collettivo.

Con l'avvento del cinema moderno, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la presenza della canzone nei film va prevalentemente in tre direzioni: da una parte prosegue la grande scalata del musical che, dopo la florida stagione di Gene Kelly (1912-1996), arriva fino agli anni Settanta e Ottanta, evolvendosi nel *film musicale* ben esemplificato da pellicole come *La febbre del sabato sera*, 1977, che consacrò la fama di John Travolta come attore e interprete, oppure di *The Blues Brothers*, 1980, il quale decretò il successo del duo, che soltanto due anni prima aveva esordito con un proprio album; una seconda via è invece la possibilità di far interpretare agli attori canzoni all'interno di film che *non* sono musical, secondo un'usanza divistica hollywoodiana che getta le radici nel cinema classico (in figure come Marlene Dietrich e Marilyn Monroe), ma che coinvolge anche attori come Dean Martin (1917-1995), cantante di fama internazionale e allo stesso tempo valente interprete cinematografico, che per esempio intervalla il capolavoro western di Howard Hawks, *Un dollaro d'onore*, 1959, con una canzone diegetica che interpreta egli stesso, *My Rifle, my Pony and me*; la terza via segue l'implementarsi dell'industria discografica, che cresce di pari passo con la nascita e la rapida diffusione di generi nuovi come il rock. Grazie a queste circostanze, sempre più registi utilizzano, sulla scorta di Kubrick<sup>90</sup>, canzoni extradiegetiche con intento drammaturgico: vi ricorrono spesso gli autori della *New Hollywood* come Martin Scorsese (1942), che attinge forse come nessun altro al repertorio pop-rock nascente, anche italiano<sup>91</sup>, oppure Francis Ford Coppola (1939), che nell'incipit di *Apocalypse Now*, 1979, decide di sottolineare la drammaticità delle inquadrature che presentano la figura del

---

<sup>90</sup> Anche Kubrick, nonostante preferisse attingere alla musica classica, aveva utilizzato una canzone come contrappunto per il finale del suo *Il dottor Stranamore*, 1964, ossia *We'll meet again* di Etta James, canzone allegra ma malinconica sulla seconda guerra mondiale, utilizzata con intento di contrasto satirico sulla guerra fredda, con effetto questa volta per altro quasi grottesco.

<sup>91</sup> Significativa in particolare il piano-sequenza all'interno di un night in una delle prime sequenze di *Quei bravi ragazzi*, 1990, accompagnata in sottofondo dalla diegetica voce di Mina che canta *Il cielo in una stanza* (la prima versione del brano, del 1960).

capitano Willard (Martin Sheen) accompagnandole con *The End* dei Doors, del 1967<sup>92</sup>. In parallelo a quest'uso extradiegetico, prosegue una via diegetica alla canzone che passa da pellicole che mostrano in qualche modo diversi debiti nei confronti del musical, in primis la grande stagione dei film rock a basso costo, che si assicuravano un preciso tipo di pubblico e fungevano da supporto per i cantanti che vi comparivano, inaugurata da *Rock Around the Clock* (Fred S. Sear, 1956), costruito sull'omonimo successo di Bill Haley, e da *Fratelli rivali* (Robert D. Webb, 1956), in cui esordisce Elvis Presley (1935-1977). L'eredità più diretta del musical è portata avanti nel filone dei film di animazione, nel quale si distingue per capacità e successo la figura di Alan Menken (1949, 8 Oscar vinti in carriera), ma anche in film ancora di più stretta derivazione dal musical classico stesso, da cui però in qualche modo si distanziano cronologicamente e antropologicamente, come per esempio *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000), che colloca, o meglio, «ghettizza la dimensione del musical esclusivamente nelle fantasie della protagonista»<sup>93</sup>, oppure *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), che invece omaggia volontariamente i grandi film musicali degli anni Cinquanta e Sessanta; non vanno infine dimenticati i tantissimi film in cui la sfera del musical è relegata a siparietti più o meno brevi, come ad esempio *La fabbrica di cioccolato*, 2005, di Tim Burton, con partiture e canzoni di Elfman, oppure i recenti *live-action* della Disney, che riprendono momenti dei cartoni originali già a loro volta modellati sul musical classico, adattandoli in questo caso a scene girate dal vivo grazie anche all'uso della CGI (*Computer Generated Imagery*): se ne possono trovare per esempio nei recenti *La bella e la bestia* (Bill Condon, 2017) o *Aladdin* (Guy Ritchie, 2019)<sup>94</sup>. Anche in Italia e in altri paesi europei<sup>95</sup>, sulla scorta dei modelli hollywoodiani, si sperimenta un ventaglio di possibilità molto ampio nell'impiego della canzone, che arriva imperterrita fino al cinema contemporaneo, e che va dall'intento di rafforzamento drammatico o contrappuntistico, riscontrabile per esempio nel finale di *Buon giorno, notte* di Marco Bellocchio, 2003, nel quale le immagini reali del funerale di Aldo Moro sono accompagnate dalle note di *Shine On Your Crazy Diamond* dei Pink Floyd,

---

<sup>92</sup> Per il suo film Coppola attinge, sempre su modello kubrickiano, al repertorio classico per esempio con la Cavalcata delle Valchirie di Richard Wagner.

<sup>93</sup> MICELI 2009, p. 815.

<sup>94</sup> Le musiche e le canzoni dei due film sono composte da Alan Menken, che riprende i temi originali (scritti sempre da egli stesso) ma ne realizza anche di nuovi, a riprova dell'importanza che le canzoni hanno avuto in queste pellicole nel fissare personaggi, film e vicende nell'immaginario popolare mediale, tale che parecchi anni successivi alla loro uscita la Disney cerca di sfruttarne il successo (tramite una sorta di effetto-nostalgia) riproponendo il cartone in una versione filmica in *live-action*, però con alcune modifiche (anche sul piano musicale e canzonettistico).

<sup>95</sup> Del caso italiano si parlerà successivamente; per il resto cfr. MARCHELLI 2004.

fino al raccordo tra canzone e film che, oltre a rafforzare le immagini, ne richiama a vicenda il significato con scopo anche commerciale, come avviene per esempio in *Notte prima degli esami*, 2006, di Fausto Brizzi, che mutua il titolo dal celebre brano di Antonello Venditti, utilizzato anche all'interno della colonna sonora. Dopo questo breve excursus, ci si concentrerà ora sullo specifico caso italiano.

## CAPITOLO II

### Canzone italiana e cinema italiano

#### 2.1 Canzone e cinema

Io sono convinto che alla fine della vita,  
se ci fosse concesso di dire qualche cosa [...],  
se uno fosse completamente sincero,  
uno direbbe una canzonetta.  
*Federico Fellini*<sup>96</sup>

I principali lavori che trattano della musica all'interno del mondo cinematografico sono generalmente<sup>97</sup> privi di una sezione specifica dedicata alla presenza della canzone nelle pellicole. Le ragioni di questa assenza, non tanto contenutistica (perché qua e là, anche se poco, di canzoni si parla), quanto piuttosto metodologica, sono senza dubbio molteplici. In primo luogo, sulla canzone vige una sorta di spada di Damocle che nessuna critica è mai riuscita in fondo a debellare, ossia il giudizio negativo che formulò la scuola di Francoforte, in particolare nella figura di Theodor Adorno.

La musica leggera e tutta la musica destinata al consumo [...] sembra che sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione<sup>98</sup>.

Quando Adorno maturò questa riflessione, sul finire degli anni Trenta, aveva senz'altro in mente<sup>99</sup> una serie di canzonette che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, spopolavano nella zona tra Broadway e New York, finendo spesso tra l'altro nei palcoscenici del grande musical teatrale. Dietro questo giudizio del filosofo sembra celarsi, almeno in parte, il celeberrimo *Elogio della cattiva musica* di Marcel Proust (1896, cap. XIII), risalente a circa quarant'anni prima, nel quale però il grande scrittore sosteneva che la cattiva musica, «dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, ben di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli

---

<sup>96</sup> Intervento di Federico Fellini, che dialoga con Lucio Dalla a Rai Stereo Due, 25 ottobre 1990, ascoltabile sul web all'indirizzo <https://youtu.be/5GZeAFUa7To>.

<sup>97</sup> Fa eccezione l'ultimo saggio della raccolta in TESSAROLO 1996.

<sup>98</sup> ADORNO 1938, p. 119.

<sup>99</sup> Cfr. TALANCA 2017, pp. 17-24.

uomini. Consideratela per questo degna di venerazione. Il suo posto, nullo nella storia dell'arte, è immenso nella storia sentimentale della società». Senza dunque una qualche pregiudiziale di carattere estetico, anche la canzone, che per sua natura è costruita sul piano formale da «una dialettica conosciuto/sorprendente» (Talanca 2017, p.20), sarebbe degna, secondo Proust, di essere studiata come specchio di una società, e dunque dell'umanità tout court, proprio in virtù della sua capillare diffusione. Su questa falsa riga si muove anche un musicologo colto come Sergio Miceli, il quale però non si risparmia, in virtù dei suoi presupposti esclusivamente estetico-musicali, nello spendere parole denigratorie su canzoni e affini.

La canzone, compresa quella cosiddetta d'autore, non ha diritto di cittadinanza all'interno di una storia della musica o dell'estetica musicale, rientrando semmai in una storia del costume e, attraverso questo, molto raramente e con motivazioni diverse – nessuna delle quali di natura prettamente musicale –, nella storia della cultura.<sup>100</sup>

L'affermazione lapalissiana di Miceli, a detta sua «per molti versi incontestabile»<sup>101</sup>, non soffre tanto di un'impostazione articolata su un pregiudizio, ma piuttosto risente di una divisione netta tra cultura *alta* e cultura *bassa*, in voga da sempre negli studi musicologici: la musica colta è l'unica degna di essere chiamata *musica*, dunque ha una sua legittimazione estetica perché “alta”; la musica “bassa”, di cui in qualche modo fa parte *tutta* la canzone<sup>102</sup>, può essere al limite o al massimo considerata interessante soltanto dal punto di vista sociologico. Miceli dunque ancora più di Proust esclude la possibilità di una qualunque riflessione pseudo-colta sulla canzone, da cui consegue una naturale disattenzione sull'utilizzo delle canzoni nei film<sup>103</sup>.

Nonostante una sorta di rifiuto da parte della critica musicale nell'affrontare la canzone come oggetto che può concorrere ad una caratterizzazione stilistica o estetica di un

---

<sup>100</sup> MICELI 1990, p. 45.

<sup>101</sup> Ivi.

<sup>102</sup> Miceli (1990, p. 46) argomenta così il suo presupposto estetico: «la canzone vocale è caratterizzata per sua stessa natura da una struttura formale piuttosto elementare, generalmente speculare e di carattere strofico-melodico», e si confà di «un'immediatezza comunicativa» che è «inversamente proporzionale al grado di entropia, e dove la ridondanza – elemento “negativo” o volutamente metamusicale nella musica e nell'arte – gioca invece un ruolo tutt'altro che accessorio». I presupposti estetico-musicali da cui parte Miceli si distanziano decisamente dai presupposti formalisti e strutturalisti di La Via (2011, 2017), che permettono di inquadrare diversamente la canzone anche all'interno del mondo musicale, ma soprattutto all'interno dell'universo di contaminazioni tra parole e musica.

<sup>103</sup> La posizione di Miceli è piuttosto curiosa, poiché rientra nella prima raccolta italiana di saggi sulla relazione tra canzone (d'autore) e cinema (BASSETTI 1990).

regista o di un film, è invece evidente che canzone e cinema si sono dati la mano da sempre, in un sodalizio che dalle origini del cinema ad oggi sembra essere piuttosto una costante. Con tutta la complessità che questa relazione comporta, essa si è originata proprio con l'avvento del cinema sonoro (o addirittura con il muto), ed è giunta imperterrita sino ai giorni nostri; per questo si può senza dubbio affermare che «l'influenza della canzone sul cinema non è stata inferiore a quella esercitata su altri settori dello spettacolo» come «l'opera, l'operetta [...] o la letteratura»<sup>104</sup>, tale che anzi si potrebbe, non arbitrariamente, compilare (ma non è compito di questa trattazione) una parallela *storia della canzone che accompagna le immagini semoventi*: un primo *periodo preistorico*, che combacia con la fine dell'Ottocento, ossia quello dei Caffè Chantant (in Europa e anche in Italia), nel quale le canzoni accompagnano spesso le primissime proiezioni di immagini semoventi; segue un *periodo di nascita e crescita*, che si concretizza nella presenza capillare della canzone in film di genere differenti e a vari livelli di contaminazione, e poi un periodo di *affermazione e sviluppo*, che vede la nascita dei videoclip, forma in cui si ha un «bilanciamento espressivo che trae forza dalla mescolanza dei due generi utilizzati allo stato “puro”»<sup>105</sup>; infine un *periodo applicativo*, la nostra contemporaneità, laddove l'avvento del Web 2.0 ha favorito sempre di più l'integrazione di immagini e musica attraverso programmi di editing audio-video ormai alla portata di tutti, con l'obiettivo della condivisione su YouTube o sui Social Media. La riprova della validità di una tale panoramica in diacronia (nella quale non andrebbero comunque dimenticati gli intenti più prettamente commerciali) è l'esistenza di tantissimi videoclip realizzati nel tempo da registi e autori affermati, che hanno deciso di sperimentarsi, anche se per ragioni non esclusivamente artistiche, nella realizzazione di “immagini per canzone”: basti qui ricordare a titolo esemplificativo i casi significativi del videoclip di *Dancing in the Dark*, 1984, di Bruce Springsteen, diretto da Brian De Palma; quello di *Bad* di Michael Jackson, del 1987, diretto da Martin Scorsese, che con la durata di ben 18 minuti è a tutti gli effetti un cortometraggio, oppure, spostandosi in Italia, ai primi videoclip di Fabrizio De André, realizzati da Gabriele Salvatores nel 1990 (*La domenica delle Salme* e *Megu Megun*, tratti entrambi dall'album *Le nuvole*).

Dunque, l'associazione tra canzone e immagini in movimento, nel caso di questo lavoro circoscritta al cinema e al film, merita senza dubbio una particolare attenzione anche

---

<sup>104</sup> TESSAROLO 1996, p. 271.

<sup>105</sup> Ivi, p. 272.

perché oggi, rispetto a quando scriveva Proust, la canzone è diffusa capillarmente ad ogni livello nella società occidentale, forse soltanto al pari delle fotografie, come ha brillantemente sintetizzato Ortoleva.

La canzone si ascolta alla radio e in dischi, cd, cassette; accompagna i più diversi generi televisivi e ne monopolizza alcuni, dai festival ai videoclip; le sono dedicate intere riviste e, di frequente, pagine e pagine di quotidiani; è l'ingrediente dominante delle colonne sonore del cinema e dei più vari spazi pubblici (supermercati, ristoranti, aeroporti, luoghi d'attesa di ogni genere). Lo sviluppo dell'elettronica di consumo è stato in tutte le sue fasi sostenuto dal consumo di canzoni: dal giradischi e dal juke-box alla radio a transistor, dal walkman all'mp3, fino alle suonerie dei cellulari. Nel corso di una vita, gli occidentali ne sentono in generale molte migliaia: alcune imparano a cantarle e a volte a suonarle; altre sono da loro amate e possedute sotto forma di disco o cassetta; altre ancora si imprimono nella loro memoria in modo del tutto involontario; moltissime altre infine sono uno sfondo sonoro indifferente e irriconoscibile, ma che comunque penetra almeno per un momento, con i suoi ritmi e i suoi timbri, nelle orecchie e nella mente<sup>106</sup>.

Prima di indagare la presenza della canzone nel cinema italiano, per poi concentrarsi sulla mutua interazione tra canzone e cinema nei due casi-studio considerati, si ritiene necessaria una panoramica, tutta italiana, su canzone e film come prodotti<sup>107</sup> di quella che Adorno per primo ha chiamato *industria culturale*, che dunque condividono una sorta di destino condiviso. Anche perché, nello specifico caso italiano, la canzone, nel suo percorso di teorizzazione e di legittimazione culturale, ha più volte guardato anche al cinema, alla sua storia, alla sua storeografia e perfino alle sue formulazioni teoriche.

### 2.1.1 Un destino condiviso

La nozione di *industria culturale* è stata coniata proprio da Adorno (con Horkheimer) nella sua *Dialettica dell'Illuminismo* (1947): sostenendo che «l'industria culturale avrebbe trascinato con sé la morte dell'arte»<sup>108</sup>, il filosofo di Francoforte ha lanciato una sorta di anatema sui prodotti della suddetta industria della cultura segnando profondamente il sentire

---

<sup>106</sup> ORTOLEVA 2009, pp. 297-298; a quanto affermato da Ortoleva, si può aggiungere, negli ultimissimi anni, la presenza della canzone su piattaforme su YouTube, Spotify o Netflix, o su supporti come smartphone o tablet.

<sup>107</sup> Cfr. la questione in MANZOLI 2015.

<sup>108</sup> TALANCA 2017, p. 10.

comune occidentale, assegnandogli inoltre una struttura antinomica in cui produzione industriale e arte stanno in un costante e in-comunicativo rapporto oppositivo. In altre parole: se c'è un'industria, non vi può essere per alcuna ragione l'arte, frutto diretto del singolo ingegno (secondo la "teoria del genio" di radice romantica). Segno tangibile di un dominio quasi totale dell'impostazione adorniana è il silenzio pressoché totale, durato circa dieci anni, di studiosi e filosofi incapaci di trovare una risposta adeguata alle provocazioni del filosofo, forse perché ancora privi di strumenti che fossero in grado di intercettare quello che il nuovo paradigma culturale, completamente nuovo all'interno della storia dell'umanità, stava loro offrendo. Dovrà passare qualche anno perché il mondo intellettuale riuscisse ad elaborare nuove categorie e forme di pensiero inedite funzionali per capire a fondo un cambio così epocale al suo interno. Se infatti in Francia, con la celeberrima *Politique* elaborata da Truffaut, nel 1955 si sviluppava e si teorizzava nel cinema la nozione di *autore*, la quale permetteva di cogliere alcune caratteristiche peculiari non tanto di un singolo film, ma dell'opera di un regista inteso come responsabile ultimo della realizzazione totale del film e di un corpus di opere da considerarsi come un tutt'uno, in Gran Bretagna nasceva nel 1958, grazie soprattutto al gallese Raymond Williams, la corrente dei *Cultural Studies*, che inauguravano e privilegiavano uno sguardo di carattere quasi etnografico sulla cultura contemporanea (e anche ai suoi prodotti industriali), rifiutando con forza una prospettiva esclusivamente o prevalentemente estetizzante. Il dibattito all'interno della critica cinematografica intorno a queste tematiche si è sviluppato florido tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, ed ha visto tendenzialmente uno scontro tra una prospettiva di carattere culturalista e la nozione di *autore* teorizzata dalla critica europea (soprattutto francese), che nel frattempo stava prendendo le distanze dalle sue radici baziniane e truffotiane iniziando ad utilizzare termini come *capolavoro*, sancendo con forza l'equivalenza tra film d'autore e film esteticamente "bello". Se questa è la parabola della critica cinematografica, almeno fino agli anni Settanta, non si può fare un discorso in parallelo per la critica della canzone, che nasce successivamente, intorno agli anni Sessanta, nel momento in cui la critica del cinema sta raggiungendo le sue vette di maturazione più profonda. Inoltre, l'appartenenza della canzone alla sfera dei prodotti culturali è un fatto piuttosto ignorato negli studi sull'argomento: nell'accurata ricostruzione della storia dei prodotti culturali e degli opportuni metodi d'analisi, realizzata da Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (2001), non viene dedicato alcun saggio o paragrafo specifico alla canzone, forse per mancanza di studiosi competenti nell'ambito, o forse per una mancata considerazione della canzone come

prodotto culturale al pari ad esempio del cinema<sup>109</sup>. Sembra dunque necessario, al fine di questa trattazione, stilare un breve confronto tra film e canzone, per focalizzare *come e in che modo* i due prodotti possano in qualche modo aver vissuto un destino condiviso, nonostante l'enorme discrepanza cronologica nelle proprie formulazioni teoriche e la differente parabola di sviluppo. Si faccia attenzione: in questa sede non si vuole fare l'errore di accumulare i due prodotti sul piano ontologico, ma si intende piuttosto tracciarne le sorti (di un destino comune) in quanto prodotti dell'industria culturale, e al contempo custodi di contenuti e di intenti artistici.

La prima e più evidente differenza tra i due prodotti è nel *processo industriale* che porta alla realizzazione di entrambi: il lavoro di produzione di un film è decisamente più complesso rispetto all'incisione di una canzone, anche solo per i mezzi tecnici impiegati e il numero di persone coinvolte; la loro natura è differente (anche se, come si è visto, il *paradigma uditivo* è comune entrambi), così come è profondamente diversa la loro storia: il cinema nasce come medium nel 1895, e nel giro di un decennio viene già percepito come arte; da qui segue un dibattito intorno alla sua natura di prodotto artistico (e al contempo culturale), che si affaccia a partire dal 1910 negli studi e nella cultura. Come arte, dunque, il cinema è più antico rispetto alla canzone. Di contro la canzone, come forma, è invece antecedente al cinema<sup>110</sup>: nata come espressione monodica per poter ospitare nel canto le liriche degli antichi greci, la canzone raggiunge la sua forma attuale, soprattutto dal punto di vista musicale, nel lied settecentesco di origine tedesca, nel quale aveva carattere sia colto che popolare; proseguendo la sua storia, la forma-canzone si è connotata come genere *semplice*, dunque di natura popolare, a diffusione quasi planetaria. La tradizione poetica e letteraria europea e italiana (e successivamente anche nord-americana) ha però da sempre dato alle parole un'importanza notevole: da qui nasce una sorta di ribellione alle parole della canzone, che erano diventate in Italia vuote, prive di potenziale semantico e impatinate da una retorica pseudo-romantica che ha imperato fino a metà del Novecento, ben più di un secolo dopo l'estinguersi del Romanticismo come corrente artistica. Accanto a queste canzoni impregnate di retorica, che venivano cantate prevalentemente nei Caffè per il divertimento e l'intrattenimento borghese più grossolano, prosegue nel nostro paese un filone di canzone popolare, con particolari connotazioni regionali e locali, che arriva

---

<sup>109</sup> Cfr. ORTOLEVA 2009.

<sup>110</sup> Cfr. in particolare LA VIA 2011 e VECCHIONI 2018.

anch'esso fino alla metà del Novecento. Con il 1958 però tutto cambia: Domenico Modugno è stato «“rivoluzionario” nei gesti, nell'impostazione scenica, nel difendere una dignità di autore e interprete insieme, e grazie a Sanremo aveva raggiunto una rilevanza nazionale ed epocale»<sup>111</sup>, dando una scossa all'assetto della canzone di stampo tardo-romantica. Nasce così quella che Paolo Jachia (1998, pp.12-13) ha chiamato per primo *canzone d'arte moderna italiana*: una tale definizione è arrivata da un semiologo delle arti (che tra l'altro, forse non a caso, si è occupato anche di cinema<sup>112</sup>) dopo anni in cui cantautori come De André, Guccini, De Gregori e Vecchioni avevano acquisito addirittura (senza mai volerlo realmente) lo status di “poeta” grazie ad una consacrazione popolare, in particolare di buona parte del mondo giovanile (e di cui sono stati loro stessi i primi a non essere per niente soddisfatti di una tale etichetta<sup>113</sup>), mentre la critica giornalistica, nella figura di Enrico De Angelis, coniava nel 1967 il termine *canzone d'autore*, forse sulla scorta di una proposta teorica di uno degli studiosi italiani più toccati dai *Cultural Studies*, Umberto Eco<sup>114</sup>, ma senza dubbio anche sull'assonanza con la *Politique* del cinema francese. Un ritardo disarmante da parte del mondo accademico, che con gli anni Novanta ha però visto proliferare al suo interno una serie di studi di ascendenza sostanzialmente strutturalista, soprattutto di carattere linguistico, senza però mai spingersi in discorsi né estetici né tantomeno artistici, limitandosi (con un'accezione molto positiva del termine) ad un'analisi di carattere *formale*, contro invece un approccio più *culturalista* diffusosi con i *Popular Music Studies*. Il *film d'arte* nasce con *Cabiria*, 1914, grazie anche all'apporto di Gabriele D'Annunzio come autore delle didascalie (considerato talvolta autore tout court del film), ma la sua legittimazione culturale “piena” arriverà molto più avanti: i primi corsi liberi di filmologia nelle università italiane si hanno negli anni Cinquanta, mentre le prime cattedre vere e proprie di *Storia del cinema*, riconosciute nell'ordinamento universitario, nascono sul finire degli anni Sessanta<sup>115</sup>; la *canzone d'arte* invece nasce nel 1958, e dopo sessant'anni il suo percorso di legittimazione culturale non è ancora completato, infatti ad oggi non esistono ancora specifiche cattedre di *Storia della canzone*, riconosciute all'interno dell'ordinamento; di canzone si parla qua e là in liberi insegnamenti che cercano di coglierne almeno uno degli

---

<sup>111</sup> JACHIA 2018 (b), p. 9.

<sup>112</sup> Cfr. JACHIA 2010.

<sup>113</sup> Cfr. ancora una volta la puntuale sintesi in CIABATTONI 2016, pp. 11-26.

<sup>114</sup> Si fa riferimento al paragrafo sulla canzone diversa in *Apocalittici e integrati*, cfr. ECO 1964, pp. 281-283.

<sup>115</sup> Cfr. MANZOLI 2015, p. 249; D'AMICO 2003, CICCOTTI 2004.

aspetti (su tutti, l'insegnamento più specifico è quello di *Forme di poesia in musica*<sup>116</sup>), complice senza dubbio una serie di incertezze ancora evidenti da parte della critica, nonché alcuni pregiudizi non del tutto debellati.

Nel nostro paese critica cinematografica<sup>117</sup> e critica della canzone dunque, nonostante i tanti anni che le separano, sono cresciute su un terreno comune, quello di una «storeografia italiana che compie le sue scelte [...] sulla base della contrapposizione fra intrattenimento fine a sé stesso e il valore contenutistico e stilistico dell'impegno o dell'autorialità»<sup>118</sup>: una simile prospettiva influenza la critica cinematografica anche odierna, e «guida ancora oggi le pratiche di fruizione e i discorsi sociali relativi al cinema di gran parte degli spettatori, come dimostra ad esempio il caso dei cosiddetti cinepanettoni»<sup>119</sup>; allo stesso modo però un tale discorso spiega anche le ragioni della condanna da parte della critica della canzone primo-novecentesca, ma allo stesso tempo sembra giustificare anche l'affannoso bisogno, da parte di buona parte della critica musicale e canzonettistica contemporanea<sup>120</sup>, di contrapporre a tutti i costi, sulla scorta di una suddivisione già propria del cinema, la canzone pop e la canzone d'autore, diciture ad oggi molto diffuse rispetto alla poco fortunata (ma a detta di chi scrive più efficace) locuzione di *canzone d'arte*, considerata come valida, tra l'altro, nell'ultimo lavoro di Roberto Vecchioni, nel quale il cantautore teorizza ancora una volta l'anima popolare della forma-canzone, che non si contrapporrebbe per nulla al suo afflato più "colto" (un simile discorso può valere senza dubbio anche per il cinema).

Che cos'è una canzone d'autore? E che cos'è un cantautore? E che razza di termini sono? Il primo potremmo cambiarlo più correttamente in "canzone d'arte". [...]  
Ad un certo punto la canzone d'autore nata borghese diventa popolare, non perché parli solo dei guai del popolo, ma perché sa cogliere e replicare i codici esistenziali che sono in tutti, poveri e ricchi, giovani e vecchi, maschi e femmine, insomma,

---

<sup>116</sup> Uno dei primi insegnamenti in Italia è stato attivato nel 2006 presso il corso di laurea interfacoltà in C.P.M. all'Università di Pavia, ed è tenuto da Roberto Vecchioni, cantautore ma anche teorico della canzone; attualmente anche allo Iulm (Milano), al Dipartimento di Comunicazioni, Arti e Media, Paolo Giovannetti all'interno del corso di letteratura italiana contemporanea dedica grande spazio alla canzone e ad alcune forme di contaminazioni con la poesia orale, mentre il linguista Giuseppe Antonelli, nei corsi di linguistica italiana e di storia della lingua italiana tra l'Università di Cassino e l'Università di Pavia, ha dedicato alcune lezioni alla lingua della canzone.

<sup>117</sup> Si è fatto riferimento alla *Politiques* francese, che ha guardato da subito al panorama italiano (ad autori come Rossellini o De Sica) influenzando profondamente la critica nel nostro paese.

<sup>118</sup> MANZOLI 2015, p. 257.

<sup>119</sup> Ivi, p. 259.

<sup>120</sup> Si fa riferimento in particolare a TALANCA 2017, di cui comunque è necessario sottolineare il rigore metodologico.

uomini. È l'avvento del "popolare colto", in poche parole si riscopre per altre vie la centralità del vivere nell'attualità della storia: guardarsi indietro e ricollegare punto dopo punto il passato fino a noi. Il "minimale" diventa "essenziale", ed è una variante del grande Universo dell'Umanesimo<sup>121</sup>.

Partendo dunque dall'assunto di carattere empirico secondo il quale un film e una canzone sono due prodotti *sostanzialmente diversi*, sia da un punto di vista estetico che da quello strettamente industriale, è piuttosto evidente come negli ultimi anni la convergenza mediale abbia fatto emergere un certo grado di parentela tra le due forme, che non era forse percepibile o ipotizzabile qualche decennio fa: la canzone è per sua natura «un oggetto intermediale, che prende vita in forme diverse su media diversi»<sup>122</sup>, tutti legati a fattori industriali (la discografia, il cinema, la radio, la televisione), e lo è da sempre, o meglio, da quando si rende disponibile alla riproducibilità tecnica, con tutte le implicazioni che essa comporta<sup>123</sup>; il film invece nasce come prodotto di un medium ben preciso, il cinema, che si configura da subito come dispositivo, ma anche come portatore di istanze artistiche; negli ultimi anni, con il passaggio dalla pellicola al digitale, anche il film diventa un prodotto di natura intermediale, non più necessariamente vincolato al medium cinematografico, ma piuttosto aperto ad una sorta di nuovo «montaggio ipertestuale avanzato» (Cecchi 2016, p.12), di cui si possono occupare sia gli autori che gli spettatori, per questo si richiede che ne vengano ripensati alcuni paradigmi sia ontologici che di visione<sup>124</sup>. Con il configurarsi di un nuovo e inedito paesaggio mediale, dettato soprattutto dall'introduzione del web e di nuovi dispositivi come tablet e smartphone, nello stesso tempo cinema e canzone tendono a recuperare una propria dimensione di carattere "artigianale": pur premettendo che ancora oggi è molto più laborioso il processo di realizzazione di un film rispetto a quello di una canzone, si sono diffuse notevolmente negli ultimi anni una serie di pratiche artigianali di ripresa e di *editing* grazie al progresso tecnologico (riprese digitali, pratiche di *ready made* sempre più diffuse, programmi di montaggio o di elaborazione di immagini audiovisive reperibili gratuitamente, ecc...) che semplificano notevolmente il processo di realizzazione di un film, svincolandolo dalla necessità di un supporto di natura esclusivamente industriale.

---

<sup>121</sup> VECCHIONI 2018, p. 1; p. 29; anche per Vecchioni esiste una doppia anima all'interno dell'arte occidentale, che condividono al contempo il mondo della canzone e il mondo del cinema: «Qualsiasi forma d'arte è binaria fino dagli esordi, basti pensare al teatro dell'arte e a quello goldoniano, a cinema d'essai e al cine-panettone, al neorealismo e al surrealismo, e naturalmente alla canzone colta o popolare» (Ivi, p. 13).

<sup>122</sup> SIBILLA 2003, p. 130.

<sup>123</sup> Per le quali cfr. BENJAMIN 1936.

<sup>124</sup> Per questi concetti, cfr. MONTANI 2010.

Nello stesso modo, tali pratiche si stanno diffondendo ora anche nella canzone, con ancora più facilità realizzativa: basta una chitarra, un microfono e un buon programma al pc per incidere una canzone e pubblicarla su YouTube. Ne consegue che, secondo alcuni critici<sup>125</sup>, la canzone d'autore più "pura", quindi libera da vincoli di carattere produttivo, oggi è possibile (tendenzialmente) solo attraverso queste pratiche artigianali; nondimeno il film più libero dai circuiti industriali, come per esempio il documentario contemporaneo italiano<sup>126</sup>, può, grazie a pratiche attuali, recuperare una sorta di "autorialità pura" perduta nell'apparato esclusivamente industriale del cinema di massa. Indagare dunque il destino condiviso di film e canzoni come prodotti culturali può essere una premessa necessaria all'analisi delle forme di interazione tra loro.

### 2.1.2 Film e canzoni come prodotti culturali

Per questa analisi si utilizzerà la griglia elaborata da Ruggero Eugeni e Fausto Colombo per i prodotti culturali tout court<sup>127</sup>, i cui punti vanno però considerati all'interno della rete che formano, più che come categorie concettuali tra loro separate.

#### a) *Autorialità e autore*

La canzone è un'opera riconducibile ad una volontà autoriale che può essere custodita da un singolo (secondo l'accezione più romantica del termine<sup>128</sup>), da un piccolo gruppo (per esempio, una coppia)<sup>129</sup>, oppure da un team con a capo una guida, in una sorta di *leadership* di regia (figura che richiama intuitivamente alcune caratteristiche proprio del regista cinematografico<sup>130</sup>). In questi termini, per *autore* si intende «una voce poetico-musicale con la quale l'artista rappresenta e comunica agli altri, nell'arco di un intero canzoniere, il proprio modo di percepire e interpretare la realtà» (La Via 2011, p.17): la presenza di una tale volontà autoriale contraddistingue secondo Paolo Jachia (che tra i primi ha teorizzato così chiaramente a livello accademico questo concetto per la forma-canzone)

---

<sup>125</sup> Si fa riferimento in particolare al filone che fa capo a TALANCA 2017.

<sup>126</sup> Per una panoramica sulla questione cfr. BERTOZZI 2007.

<sup>127</sup> Cfr. EUGENI 2001, pp. 33-42.

<sup>128</sup> E su questa strada si muove TALANCA 2017.

<sup>129</sup> Su questa strada si muove JACHIA 1998, soprattutto quando parla della coppia Battisti-Mogol.

<sup>130</sup> È quanto afferma Errico Pavese a proposito dell'opera di Fabrizio De André, definito non tanto il frutto di un singolo autore, ma di un complesso processo collaborativo (PAVESE 2009, pp. 221-222).

il genere *canzone d'autore*. Le parentele con la *Politiques* francese<sup>131</sup> sono evidenti: il ruolo dell'autore come colui che sutura le singole parti del processo che porta alla realizzazione dell'oggetto definitivo (il *prodotto*); le idee dell'autore, da ritrovare all'interno non solo di un'opera, ma di un intero e articolato *corpus autoriale* formato da più opere in rete fra loro; la persistenza di determinati tratti autoriali legati a fattori individuali; la necessità di un ascolto/visione attenta o ripetuta per poter cogliere determinate caratteristiche, e altro ancora. La nozione d'*autore* cinematografico espressa in questi termini (anche se oggi appare come eccessivamente contestualizzata al periodo in cui è stata formulata) ha avuto il merito di «aver portato a termine il lungo processo di legittimazione estetica del medium, e aver fissato un canone dell'autorialità che dal cinema moderno si allunga, sia pure in maniera contraddittoria, fino alla postmodernità» (Pescatore 2015, p.201). Anche la nozione d'autore in canzone è soggetta a ripensamenti: già nel 1998 lo stesso Jachia (p.9) definisce la canzone d'autore come «un'area dai confini non ben definiti, che è venuta [nel tempo] ospitando fenomeni musicali diversi fra loro»; d'altronde anche la canzone d'autore ha intrattenuto (e intrattiene anche oggi) rapporti «con il campo economico, in cui si trova inevitabilmente a operare chi svolge nella società industrializzata contemporanea un'attività di produzione musicale, tanto più se professionale»: la sfida è riuscire ugualmente a mantenere una propria identità autoriale, nonostante la partecipazione «alle sorti della produzione seriale (e non v'è nulla di più seriale dell'industria discografica)»<sup>132</sup>. L'importanza nella storiografia della canzone di una tale nozione è identica a quella avuta nella storia del cinema: ha permesso che la canzone iniziasse un processo di legittimazione culturale (non ancora conclusosi oggi), e nello stesso tempo ha consentito di stilare un canone di cantautori, prima dalla vulgata e dal popolo (le acclamazioni popolari ai funerali di Battisti, De André e Gaber ne sono un esempio lampante), poi dalla critica specialistica<sup>133</sup>. Oltre alla questione della canzone d'autore, anche la canzone pop (seppure i due confini, come detto, non sono così netti come appare in alcune divisioni accademiche o giornalistiche) ha un suo *autore*, inteso come colui che realizza dal punto di vista pratico il brano, oppure come un soggetto che viene identificato dal pubblico come tale, talvolta l'interprete o il musicista<sup>134</sup>: anche in

---

<sup>131</sup> Cfr. PESCATORE 2015, p. 200.

<sup>132</sup> SANTORO 2010, p. 193; JACHIA 1998, p. 9.

<sup>133</sup> Il primo canone di cantautori è in JACHIA 1998, il più recente e completo è in TALANCA 2017; anche Sergio Bassetti ha curato una filmografia dei cantautori trovandosi ad affrontare la questione dell'autore, risolvendola sbrigativamente nella sommaria divisione tra cantautore e autore-interprete (cfr. BASSETTI 1990, pp.14-16, ma se ne parlerà meglio più avanti).

<sup>134</sup> SIBILLA 2003, pp. 129-138.

questo caso, la suddivisione dell'attuale critica cinematografica, che tripartisce la questione dell'autore nelle tre categorie di *possessore* del diritto d'autore, autore come *ruolo professionale* e autore come *ruolo estetico*<sup>135</sup>, può essere utile nel dissipare alcuni dubbi sul suo ambiguo statuto nel campo degli studi sulla canzone.

b) *Gusto*

Il gusto indirizza la fruizione di tutti i prodotti culturali, che si configurano quindi come *riconoscibili* per poter essere fruiti da una determinata fascia di pubblico; è quanto accade oggi allo statuto dell'autore nel cinema che, seguendo una logica postmoderna, diventa una sorta di *brand* riconoscibile per accontentare il proprio pubblico: Tim Burton, Quentin Tarantino o Guillermo Del Toro sono registi e autori riconoscibili perché il pubblico affezionato vi cerca (e ritrova) nei film i tratti che sa di poter trovare, riuscendo così a soddisfare il proprio gusto quando entra in sala; allo stesso tempo però questi registi possono allargare il bacino di utenza del proprio pubblico cercando di intercettare anche i gusti di altri, in una sorta di compromesso tra identità personale e necessità della produzione in serie. Nella canzone si può fare un discorso analogo, anche se soltanto a livello superficiale: anche un soggetto non esperto in ambito musicale riesce a riconoscere il determinato *sound* di un artista, come può essere Ligabue o Vasco Rossi, sia per la voce che per il tipo di composizione (qualcosa di simile è rimandabile alla nozione di *stile*, che si prenderà in considerazione tra poco), i quali dunque cercano di essere riconoscibili seguendo una logica di gusto. Per quanto riguarda la poetica di un autore un discorso del genere non è strettamente applicabile, perché ad un ascolto semi-casuale certe caratteristiche, soprattutto del testo, potrebbero non essere sono direttamente percepibili (di contro invece ad un ascolto intenzionale, oppure ripetuto<sup>136</sup>): la canzone dunque come prodotto culturale «si presta a letture multiple», e si rivolge «simultaneamente a differenti livelli e configurazioni di senso»<sup>137</sup>, così come per altro anche il film d'autore.

---

<sup>135</sup> Cfr. PESCATORE 2015, pp. 196-197.

<sup>136</sup> Cfr. SIBILLA 2003, p. 138; l'idea di un ascolto ripetuto è mutuata dalla visione ripetuta dei film teorizzata da Truffaut (cfr. PESCATORE 2015, p. 201).

<sup>137</sup> EUGENI 2001, p. 35.

c) *Intertestualità*

Il concetto di intertestualità<sup>138</sup> comprende fenomeni diversi:

- il *sistema dei generi*, che riguarda sia il cinema che la canzone, per quanto non vadano intesi in entrambi i casi come categorie rigide, quanto piuttosto come specchio di una necessità classificatoria dell'industria culturale (ma che è anche intrinseca all'uomo stesso);
- *l'impaginazione o montaggio*: la canzone spesso non appare da sola, ma è «montabile in strutture sequenziali o reticolari con altri prodotti»<sup>139</sup>, dunque inserita in un macrotesto come per esempio può essere un album, una trasmissione radiofonica, un film, uno spettacolo o uno show televisivo; anche un film, quando appare fuori dalla sala (per altro, sempre più frequentemente oggi), può trovarsi inserito in contesti reticolari come trasmissioni televisive, flussi del web o rassegne;
- *l'intermedialità*: il cinema in particolare è l'esempio migliore di prodotto intrinsecamente intermediale, in cui immagini, parole (talvolta anche scritte), musica e canzoni concorrono a realizzare il prodotto audiovisivo nella sua totalità; per questo il cinema dialoga con altri media, come la parola scritta (la narrativa o la letteratura su tutte) o la musica (nel caso delle canzoni); molto spesso, anzi, la comprensione più profonda del prodotto *film* si può avere scavando le relazioni che intesse con altri media o altri testi (talvolta anche altri film). Sorte analoga capita alle canzoni, che per loro natura, come si è detto, non hanno un medium proprio, ma sono «oggetti intermediali» (Sibilla 2003, p. 130) che si possono adattare a piattaforme diverse, sia fisiche che estetiche: un album (su cd, su archivio mp3 o su playlist di YouTube), un videoclip, un concerto, un film, e molto altro ancora; inoltre anche le canzoni intessono relazioni con altri media: in questo senso sono stati abbondantemente evidenziati dalla critica specialistica, dal punto di vista linguistico, i debiti nei confronti della lingua della poesia e della prosa letteraria<sup>140</sup>, ma anche le relazioni con opere letterarie<sup>141</sup>, con film (come si dirà più avanti) oppure con altre canzoni o brani musicali.

---

<sup>138</sup> Molto utile la teorizzazione proposta dalla critica letteraria, che ne ha studiato nello specifico alcune declinazioni teoriche e pratiche (cfr. a titolo esemplificativo GUILLÉN 2005, pp. 366-387).

<sup>139</sup> EUGENI 2001, p. 36.

<sup>140</sup> Per la questione cfr. ANTONELLI 2010.

<sup>141</sup> Cfr. CIABATTONI 2016.

d) *Messa in forma dell'esperienza*

Film e canzoni cercano di trasferire l'*esperienza* del mondo (esperienza personale, saperi sociali, conoscenze artistiche o di vari ambiti e livelli) in una *forma* vincolata e sottomessa alla testualità specifica del prodotto: testuale-musicale-performativo nel caso della canzone, audiovisivo nel caso del film; in pratica da sempre (ma oggi ancora di più) si girano film su qualunque tipo di argomento, con infinite possibilità di combinazioni tra diversi aspetti del reale (dalla storia alla fantascienza), e così avviene anche in canzone, in particolare nella canzone moderna che, come ha osservato il linguista Arno Scholz, è «un genere testuale in cui si può cantare di ogni contenuto possibile»<sup>142</sup>. La pluralità di contenuti da mettere in forma è una caratteristica dei prodotti dell'industria culturale, che cerca di ampliare il ventaglio delle proprie possibilità cercando sempre di più pubblico e consenso; l'originalità del singolo prodotto culturale, sia esso una canzone o un film, si giocherà dunque sulla dialettica tra contenuto e messa in forma, tramite i principi linguistici del medium utilizzato e dei contenuti stessi, nonché sulla profondità e sull'articolazione di essi.

e) *Passioni/emozioni*

Le passioni e le emozioni sono categoria piuttosto difficili da analizzare in questa (anche per la mancanza di specifiche competenze di ambito psicologico); ci si limiterà dunque ad osservare che sia film che le canzoni vengono spesso suddivisi in generi a seconda della tipologia di emozioni o passioni che suscitano negli spettatori: per esempio una commedia amorosa, che fa presa su sentimenti popolari istintivi e primitivi, susciterà emozioni analoghe (e basilari) a quelle di una canzone pop d'amore; entrambe le categorie sono assimilabili al *kitsch*, che il sociologo Luigi Manconi (2012, p. 391, 399) definisce come una «sfera infantile [...] e sottoculturale», una sorta di «sentimento basso e primario» che produrrebbe opere di sottocultura, «minori», come i film di Federico Moccia o Gabriele Muccino, o gran parte delle canzoni di musica leggera (proseguendo sulla scorta di Adorno e Proust). Un tale giudizio, dalla difficile formulazione, si ritiene che andrebbe supportato da osservazioni prima di tutto formali legate alla struttura dei testi (sia film che canzoni), a cui il discorso di passioni ed emozioni non andrebbe mai anteposto, a detta di chi scrive, anche perché passione e emozione restano fattori molto legati ai singoli individui (ci si

---

<sup>142</sup> SCHOLZ 2004, p. 36.

emoziona per cose diverse a seconda del contesto, della formazione, del momento della vita, della situazione, ecc...); ciò non toglie tuttavia che, anche da questo punto di vista, film e canzoni condividano fra loro una sorte comune.

f) *Stile*

La nozione di *stile* accomuna i prodotti dell'industria culturale con l'arte classica (letteratura, iconografia, arte, architettura); nello stesso momento in cui la nozione entra nella storeografia della settima arte, con la nascita dei primi corsi di filmologia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la stilistica di stampo classico aveva già abbandonato gli studi letterari, soppiantata dai nuovi paradigmi in voga al momento (principalmente semiotica e strutturalismo); questa assenza rende piuttosto ardua la definizione di *stile* e *stilistica* per il cinema. Bisogna attendere gli anni Ottanta per assistere al ritorno della nozione di *stile* nella critica sia letteraria che più genericamente artistica (e dunque anche cinematografica): sulla scorta dei lavori di David Bordwell, la stilistica assume i contorni di un *problem solving* configurandosi come un approccio di natura soprattutto tecnica a cui deve far riferimento ogni artista, o regista<sup>143</sup>, cercando risposte differenti a seconda del soggetto. Semiotica e formalismo riescono così a trovare nella nozione di *stile* una lingua franca con cui possono dialogare, non considerando soltanto problemi di natura tecnica, come osservato da Vincenzo Buccheri (2010, p.56) proprio per la stilistica cinematografica: «lo stile inteso non più come un canone, un sistema statico, ma come un processo dinamico, di continua apertura/chiusura, che di volta in volta si stabilizza nel momento in cui gusti, habitus e modelli socio-culturali solitamente in conflitto trovano un temporaneo punto di equilibrio». Il discorso stilistico nella teoria della canzone italiana risente invece dell' "ingombrante" presenza delle parole: dagli anni Novanta ad oggi si sono avvicinati tantissimi studi di carattere linguistico sulla lingua della canzone, alcuni anche ad opera di studiosi di grande esperienza (Tullio De Mauro, Lorenzo Coveri, Giuseppe Antonelli, Stefano Telve, Arno Scholz, Vittorio Coletti, Luca Zuliani, Paolo Zublena), che coniugano una prospettiva formalista ad uno sguardo culturalista e socio-linguistico, studiando la lingua della canzone come terreno di confronto con alcune tendenze più generali della lingua nazionale, nonché per chiarire la relazione formale che essa intreccia con la poesia e la letteratura alta. Dunque, anche la definizione di *stile* per un cantautore risente del dialogo tra un approccio formalista

---

<sup>143</sup> Cfr. MINUZ 2015, pp. 218-219.

ed un altro culturalista, anche se le considerazioni stilistiche globali sulla forma-canzone, intesa come sinolo di musica, parole e performance, sono piuttosto rare nei lavori accademici (infatti soltanto in occasioni sporadiche i musicologi in senso stretto si sono occupati di stilistica musicale<sup>144</sup>). Lo stile inoltre, sia di un film che di una canzone, può essere percepito «in via del tutto intuitiva come modo di riconoscimento immediato» (Minuz 2015, p.217): anche senza un approccio formalista dunque, e senza precise competenze, riusciamo a distinguere lo stile di registi agli antipodi come Neri Parenti o Michelangelo Antonioni, oppure di cantautori come Luciano Ligabue o Franco Battiato. Semplificando, si può parlare di *stile* anche per i prodotti dell'industria culturale nel momento in cui si verificano due condizioni: «a) una variazione formale su un contenuto più o meno stabile; b) un insieme di tratti caratteristici di un'opera che consentono di identificarne l'autore» (Buccheri 2010, p.15).

#### g) *Tecnologia*

La tecnologia è una condizione sine qua non per l'esistenza stessa dei prodotti culturali come tali, e riguarda «la loro produzione, la loro distribuzione e il loro consumo»<sup>145</sup>; allo stesso tempo consente un'evoluzione dei media stessi, poiché implementa le loro potenzialità linguistiche: ne consegue la necessità di ripensarne costantemente e continuamente le categorie di analisi. Già il celeberrimo saggio di Benjamin (1936) aveva messo in luce il ruolo che ha avuto la tecnologia nella perdita dell'aura delle opere d'arte, che da uniche e originali diventano master per copie uguali e identiche: in questa direzione si muove l'essenza stessa di film e canzoni, che allo stesso tempo sono prodotti riproducibili, oggi, su supporti disparati e molto diversi tra loro, ma al contempo sono dotati di carattere artistico. La riflessione cinematografica degli ultimi anni ha riflettuto molto sullo status del film come opera d'arte legata alla sua fruizione, che indubbiamente ha risentito dello sviluppo tecnologico vivendo una sorta di spirale: dal cinema come spettacolo, imparentato con l'intrattenimento di stampo teatrale e musicale di moda sul finire dell'Ottocento, al cinema che “obbliga” lo spettatore ad «allineare con esso il proprio sguardo» grazie

---

<sup>144</sup> Cfr. qualche saggio in DALMONTE 1996, come quello di Luca Marconi intitolato *Baglioni e i Beatles: solo un piccolo grande amore?* (p. 299). Interessante a questo proposito il lavoro di Claudio Cosi (musicologo) e Federica Ivaldi (italianista) su Fabrizio De André, introdotto non a caso da Stefano La Via (2011), nel quale si affronta l'opera del cantautore genovese con la doppia prospettiva letteraria e musicologica.

<sup>145</sup> EUGENI 2001, p. 40.

all'immersione totale, garantita dal buio della sala, «nel film e nei suoi mondi fittizi», fino all'attuale cinema “per pochi”, in poche sale e spesso anche in occasioni circoscritte e contesti di nicchia, con una sorta di ritorno all'aura dell'opera d'arte che Benjamin aveva decretato come morta con la riproducibilità tecnica<sup>146</sup>; quello che è evidente in queste brevi osservazioni è che lo spettatore risulta come «modellato dalle condizioni della visione»<sup>147</sup>. Allo stesso modo, anche la fruizione delle canzoni è sottomessa alla tecnologia, come ha osservato Gianni Sibilla descrivendo l'avvento del Pc: «l'affermarsi del Pc come hardware musicale ha un significato principalmente “connettivo”: rompe l'isolamento dello stereo casalingo o del walkman, che vanno riempiti di software direttamente dall'utente» (Sibilla 2003, p. 309); un discorso del genere è ancora più marcato oggi, in cui le infinite copie di film e canzoni che si trovano sul web e sui nostri pc, smartphone o tablet, «sono identiche all'originale, e disponibili ad essere manipolate e modificate da chiunque abbia gli strumenti per farlo»<sup>148</sup>. Ruggero Eugeni sostiene che oggi viviamo una *condizione postmediale* «in cui non è più possibile distinguere cosa è mediale e cosa no»<sup>149</sup>, ne consegue che la tecnologia, legata a prodotti dell'industria culturale come i film e le canzoni, ha modellato la fruizione di essi più che mai. La canzone moderna *nasce* proprio con la tecnologia: persa al contempo la sua connotazione di forma popolare a tradizione orale, la forma-canzone diventa sinonimo di *popular*, inteso come qualcosa di aperto alla fruizione più ampia possibile grazie soprattutto alla sua riproducibilità; questo ha consentito una diffusione planetaria della canzone prima grazie all'industria, poi grazie alle condivisioni online, influenzando tantissimo il sentire degli italiani a tal punto che uno studioso del calibro di Luca Zuliani (2018, p. 8), linguista e letterato che si è occupato molto della canzone italiana, ha notato che il ruolo che le canzoni hanno nella società attuale è «simile a quello che una volta avevano non solo le arie del melodramma, ma anche le poesie»: una tale diffusione è possibile soltanto grazie allo sviluppo tecnologico.

---

<sup>146</sup> Un qualcosa di simile avviene con il ritorno dei 33 giri, che oggi si cercano e si ascoltano come opere d'arte dotate di una sorta di aura.

<sup>147</sup> FRANCHI 2015, p. 266, 264, 265.

<sup>148</sup> EUGENI 2017, p. 24.

<sup>149</sup> Ivi, p. 28.

## h) *Visibilità*

La visibilità sembra intuitivamente un concetto strettamente ed esclusivamente legato alle immagini e ai processi di visione, dunque riguardante nel caso di questa trattazione soltanto il cinema e non la canzone. In realtà, anche le canzoni in qualche modo risentono di una «forte tensione alla visualizzazione», caratteristica intrinseca ai prodotti dell'industria culturale «già dalle illustrazioni a stampa di fine Ottocento»<sup>150</sup>: copertine e *booklet* di album, apparizioni televisive, videoclip, performance live legate a processi di visione (come la presenza di coreografie o performer in rappresentazioni che spesso non sono concerti, ma veri e propri spettacoli e racconti per musica e immagini che sconfinano con il teatro o con le rappresentazioni performative<sup>151</sup>), presenza delle canzoni nei film, utilizzo di filmati e immagini durante i concerti sono soltanto alcuni degli aspetti in cui il paradigma della visibilità interviene nel mondo della canzone. Anche se le testualità della canzone non sono visive (si può godere di una canzone senza ricorrere a nessun processo di visione), è fuori dubbio che l'aspetto visivo abbia avuto e abbia tutt'ora (anzi, oggi forse più che mai) un ruolo fondamentale nella fruizione delle canzoni o nel riconoscimento dei suoi attori; nella querelle tra cantautori e cantanti pop, scoppiata in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, l'immagine è stata elevata da pubblico e critica a discriminante fondamentale per fare luce all'interno del dibattito: come osserva Lucio Spaziante, era «l'immagine in quanto tale ad essere considerata una forma para-demoniaca, decadente e superficiale [...], perché tutta l'importanza doveva andare soltanto ai contenuti»<sup>152</sup>. La componente visiva, intesa come «tutto ciò che iconicamente ha a che fare con l'identità di un personaggio»<sup>153</sup>, aveva un suo peso anche per un cantautore, come dimostrato dallo stesso Spaziante per i casi di Francesco De Gregori e Lucio Dalla, o come è evidente dall'esempio ancora più celebre di Fabrizio De André, le cui prime apparizioni visive (televisiva, nel 1969; dal vivo il 18 marzo 1975, alla Bussola di Viareggio) hanno segnato una tappa importantissima nell'affermazione della presenza e del peso artistico della sua figura. Dunque la visibilità, che è intrinseca nel medium cinematografico, “aggiunge” qualcosa anche alle canzoni, molto spesso allargando il proprio campo ed accrescendo la possibilità di generare nuovi processi di significazione; ultimamente inoltre sono sempre più frequenti

---

<sup>150</sup> EUGENI 2001, p. 41.

<sup>151</sup> Per il rapporto tra performance, arti performative e teatro si veda DERIU 2012.

<sup>152</sup> SPAZIANTE 2007, p.49.

<sup>153</sup> Ivi.

i casi di canzoni che, grazie alla condizione postmediale odierna, vengono strutturate direttamente all'interno di filmati: emblematico in Italia il caso di Fabio Rovazzi, autore di canzoni e allo stesso tempo regista, che con un tale modello ha portato al successo brani singoli (slegati da album, ma nati all'interno di cortometraggi) come *Volare*, 2017, o *Faccio quello che voglio*, 2018, per i quali ha curato anche la regia. Infine, la canzone vive una visibilità tutta particolare, che si può spiegare con un'affermazione di Èjzenštejn: il celebre regista russo sostiene che il cinema e la letteratura sono entrambe «arti dello sguardo», perché impegnate «a far vedere»<sup>154</sup>; anche la canzone, in questi termini, è in qualche modo è un'arte dello sguardo, poiché si struttura come «narrazione musicale» dotata di «potere immaginifico»; difatti, come tutte le narrazioni, assolve alle principali funzioni del «racconto nella vita quotidiana» (Sibilla 2003, p. 101), presupponendosi di «far vedere» qualche cosa attraverso la sua triplice testualità (verbale-musicale-performativa).

Le ragioni di un tale destino tutto italiano, condiviso in parallelo da film e canzoni, probabilmente risiedono nel DNA del sentire del nostro paese: come infatti afferma Claudio Bioni, «la cultura cinematografica in Italia è stata una parte estremamente significativa dell'identità nazionale»<sup>155</sup>; allo stesso tempo lo è anche la canzone, come ha sottolineato il linguista Tullio De Mauro, intervenuto negli anni in cui il dibattito teorico intorno alle canzoni ha iniziato a prendere piede nelle Università italiane: «la canzone italiana ha saputo cogliere le occasioni di colloquio con ceti estesi e multilingue, anzi percorrerle e scomodarle potentemente; nessuno stupore, dunque, che essa abbia un ruolo di primo piano, forse il massimo, nello stratificarsi del nuovo folclore»<sup>156</sup>. Dunque, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Nanni Moretti, ma accanto a Fabrizio De André, Francesco De Gregori e Claudio Baglioni<sup>157</sup>, come testimoni e termostati della cultura nazionale italiana e della sua identità. In questa prospettiva, l'indagine della mutua interazione tra canzone e cinema in Italia acquista un interesse al contempo di carattere sociosemiotico, sociologico, storico e anche artistico.

---

<sup>154</sup> EUGENI 2001, p. 148.

<sup>155</sup> BIONI 2015, p. 301.

<sup>156</sup> Intervento in BORGNA 1985, VIII.

<sup>157</sup> Non sorprenda la presenza di Baglioni insieme a due cantautori più «togati» e più riconosciuti come tali dalla vulgata; la critica specialistica negli ultimi anni ha assegnato (pur con qualche fatica) lo status di cantautore anche all'autore di *Questo piccolo grande amore* (cfr. la dimostrazione in <http://www.saltasullavita.com/Claudio-Baglioni-cantautore-una-breve-storia-critica.pdf>).

## 2.2 Funzioni della canzone nel film

Questo paragrafo ha enormi debiti nei confronti del lavoro svolto da Mauro Buzzi, il quale ha indagato specificatamente le funzioni della canzone [che egli stesso ha chiamato] «pop» nel cinema italiano del quinquennio 1958-1963: secondo il ricercatore, in questo periodo la presenza della canzone nel cinema italiano sarebbe «legata al suo contesto di oggetto culturale e merce di scambio simbolico tra l'istanza filmica e lo spettatore», dunque la sua presenza «si giustifica in chiave culturale»<sup>158</sup>. Prima di Buzzi, altri studiosi si sono impegnati in una classificazione dei modi di impiego della canzone nel film, in particolare Ermanno Comuzio<sup>159</sup>, il primo ad essersi occupato specificatamente di questo tema, Gianni Borgna (2003), tra i più importanti storici della canzone italiana, oppure Sergio Bassetti, che si è dedicato al cinema italiano ed in particolare si è occupato dei brani dei cantautori, dunque ponendo particolare attenzione al testo verbale delle canzoni e partendo più dalle canzoni che dai film<sup>160</sup>; il lavoro di quest'ultimo, pur se piuttosto ingenuo e confusionario nelle premesse metodologiche, ha avuto il pregio di sottolineare una specificità soprattutto italiana, ossia che la canzone, grazie alla centralità data al testo verbale<sup>161</sup>, «può generare nel patrimonio cognitivo dello spettatore un incremento di concentrazione sull'elemento sonoro verbale, a tutto detrimento della attenzione – e quindi della percezione – nei riguardi di quello visivo»<sup>162</sup>. Questa caratteristica denota un approccio *diverso* del cinema italiano alle canzoni italiane rispetto a quelle straniere, giustificando così la scelta del perimetro dato a questo lavoro di ricerca; a titolo esemplificativo può valere quanto ha osservato il musicologo Claudio Chianura sulla presenza delle canzoni nell'opera di Nanni Moretti, autore che utilizza la canzone come elemento per configurare il proprio stile (per questo è stato scelto come caso-studio di questa trattazione): «i testi delle canzoni in lingua inglese per Moretti sembrano avere decisamente poca importanza»<sup>163</sup>. Se una tale affermazione certamente non è valida per tutti gli autori del cinema italiano (e forse neanche per lo stesso Moretti), è identificativa del fatto che, nello specifico caso italiano, il cinema non possa fare a meno di ricorrere alla canzone non soltanto considerandola nella sola testualità musicale, ma anche

---

<sup>158</sup> BUZZI 2013, pp. 27-28.

<sup>159</sup> Le cinque tipologie individuate sono: canzone il cui titolo corrisponde al titolo del film; canzone nei titoli di testa o di coda; canzone che funge da leitmotiv; canzone-azione e canzone-esposizione, Cfr. COMUZIO 2003.

<sup>160</sup> Non a caso Bassetti scrive nel 1990, nel decennio in cui nascono i primi e attenti studi sulla canzone italiana, in particolare sui testi.

<sup>161</sup> Per la quale si veda la dimostrazione di Paolo Jachia riassunta in BERTOLONI 2019 (a), pp. 1-2.

<sup>162</sup> BASSETTI 1990, pp. 29-30.

<sup>163</sup> CHIANURA 2012, p. 65.

(anzi, *soprattutto*) in quella verbale e perfino in quella performativa (si dirà meglio in seguito nel capitolo dedicato a Moretti).

A tal proposito, Buzzi individua *cinque funzioni* nel cinema italiano popolare dell'epoca presa in considerazione, il quale «configura la presenza della canzone al proprio interno esclusivamente in termini di *funzione semplice*, ossia riconoscendo alle stesse un valore d'uso che, indipendentemente dal grado di importanza, ha sempre un livello di lettura immediato»<sup>164</sup>: che senso ha dunque proporre le funzioni di Buzzi, vincolate già nella loro strutturazione ad un quinquennio ben preciso, come categorie d'analisi delle funzioni tout court delle canzoni all'interno dei film? Una tale prospettiva può aver senso se si riflette sul significato di *funzione* come tecnicismo specifico delle scienze del linguaggio: in linguistica, la funzione è «il ruolo svolto da un elemento linguistico all'interno di una frase»<sup>165</sup>; nel discorso teorico mosso da Buzzi, la funzione risulta essere “il ruolo svolto dalla canzone all'interno di un film”: è dunque probabile che in una stessa canzone possano risiedere insieme più funzioni tra quelle individuate, perché mancano in questa teorizzazione i livelli di distinguo che si attuano per esempio nella teoria linguistica (funzione grammaticale, funzione logica, funzione sintattica, funzione pragmatica, ecc...). Per questo il ricercatore introduce l'opposizione tra *semplice* e *complessa*: quando una funzione viene riconosciuta a livello immediato, si tratta di una funzione *semplice* (è frequente che in *una sola* canzone sia riconoscibile soltanto *una* funzione a livello immediato); quando invece il riconoscimento di esse è più complesso, perché implicato in processi di significazione più elaborati, si parla di funzione *complessa*. Buzzi individua nel periodo studiato una serie di film che a detta sua elaborerebbero la presenza delle canzoni al loro interno come *funzioni complesse*; un insieme di film che definisce «coeso»<sup>166</sup>, riconducibili sotto l'etichetta di *film medio*: la funzione complessa delle canzoni in queste pellicole rappresenterebbe proprio uno degli elementi-chiave per poter inserire un film all'interno di questo gruppo. La categoria di *film medio*, elaborata da Lino Micciché (1975), è circoscritta agli anni Sessanta; a partire dagli anni Settanta infatti, ed in particolare dagli anni Ottanta in avanti, l'assetto del cinema italiano muta completamente sia da un punto di vista produttivo, che da quello realizzativo e del consumo<sup>167</sup>, per cui la stessa nozione di film medio perde gradatamente i suoi tratti distintivi:

---

<sup>164</sup> BUZZI 2013, p. 122.

<sup>165</sup> Cfr. DE MAURO 2018.

<sup>166</sup> BUZZI 2013, p. 122.

<sup>167</sup> Cfr. BRUNETTA 2003, p. 435

le canzoni al contempo mantengono le loro funzioni, ma sempre di più nell'accezione di *funzioni complesse*, poiché vengono spesso utilizzate per agire a più livelli nei processi di significazione dell'immagine audiovisiva. Non ha dunque senso in questa sede considerare la *funzione complessa* come una categoria a sé stante, quanto piuttosto riflettere su come le funzioni individuate dallo studioso perdano la loro connotazione di *semplici* già a partire dai primi anni Sessanta, quando vengono sollecitate da registi come Dino Risi, Luciano Salce, Antonio Pietrangeli, Alberto Lattuada o Pier Paolo Pasolini; la presenza di più funzioni in una stessa canzone, con sollecitazioni e processi di significazione differenti di volta in volta, non rende inutile la ricerca formale delle funzioni stesse, che sono facilmente riscontrabili in tutto il cinema italiano (e forse nel cinema tout court), come si cercherà di dimostrare ora; infatti, con la nascita di generi come la commedia all'italiana, che è dotata di una «maggior consapevolezza e di un grado di rielaborazione che gli permette di far fruttare il contributo musicale facendogli assolvere molte più funzioni di quanto non fossero nelle disponibilità del fare cinema precedente» (Buzzi 2013, p. 29), e con il ricorso che ne fa anche il cinema più strettamente d'autore, le cinque funzioni tendono a contaminarsi tra loro sempre di più, rifuggendo ad una divisione troppo categorica di esse. Individuare le singole funzioni di una canzone all'interno di un film non solo è un'operazione utile, ma è fondamentale per poter indagare il dialogo tra le due forme medialì, cercando di studiare in particolare *in che modo* e *con che strategia* la canzone sia impiegata dal regista, e *come* venga percepita dagli spettatori.

### 2.2.1 Funzione produttivo-promozionale

La funzione produttivo-promozionale è svolta da quelle canzoni che diventano «oggetti di valore, che ogni commedia [o ogni film] può sfruttare per aprirsi un nuovo orizzonte di mercato»<sup>168</sup>; questi brani si posizionano normalmente agli estremi del film (inizio o fine), più raramente anche nel mezzo del flusso narrativo. Una tale funzione, nella teorizzazione di Buzzi, non prevede di norma implicazioni di carattere estetico o narrativo con la pellicola, poiché sarebbe legata a situazioni esterne al film e a meccanismi di natura industriale, possibili grazie ad una sinergia tra industria discografica e industria cinematografica che prende piede proprio negli anni del boom economico. In realtà, fin dalle

---

<sup>168</sup> BUZZI 2013, p. 30.

sue origini, una funzione del genere è difficilmente riconoscibile o individuabile come la *sola* funzione che una determinata canzone può svolgere all'interno del film: già negli esempi individuati da Buzzi infatti i brani scelti come esempi hanno qualche legame anche solo vago con la pellicola e con quanto vi viene raccontato, segno che già era impossibile, anche in una fase ancora aurorale o embrionale del processo di sinergia tra le due industrie, svincolare completamente una canzone, anche se con funzione principalmente promozionale, dal resto del film. Con l'implementarsi della relazione tra le due industrie, nasceranno infatti sempre di più sodalizi tra autori di canzoni e registi, tali che i brani contenuti nei film non potranno evitare di avere qualche implicazione *anche* di carattere narrativo o estetico con le pellicole: è il caso per esempio dei *musicarelli*, che segnano una vera moda in questo senso, ma anche di collaborazioni più profonde sul piano estetico e strutturale, come quella tra Mario Monicelli ed Enzo Jannacci (celeberrimo a tal proposito il brano *Vincenzina e la fabbrica*, secondo Talanca il «pezzo più importante per la poetica di Jannacci»<sup>169</sup>, composto dal cantautore milanese per *Romanzo popolare*, 1974), oppure più recentemente quello tra Jovanotti e Gabriele Muccino. Si potrebbero differenziare in questo caso *le canzoni prodotte insieme ai film*, che hanno con il cinema un rapporto sia *produttivo* che *promozionale*, dalle *canzoni realizzate prima dei film*, con il quale sono svincolati da legami di tipo produttivo, ma invece di cui possono sfruttare, anche solo per il successo avuto, una qualche componente di natura *promozionale*. Resta fuori dubbio però che l'inizio e la fine del film sono principalmente sede di canzoni che si possono ricondurre con un'assidua frequenza a qualche intento di carattere *anche* produttivo-promozionale, sia che risultino piuttosto svincolate dalla trama, sia che invece abbiano implicazioni significative con essa. È il caso per esempio di *Immaturo*, 2011, di Paolo Genovese, film in cui compaiono diverse canzoni, in particolare l'omonimo brano scritto da Alex Britti e pubblicato nel gennaio dello stesso anno pressoché in concomitanza con l'uscita del film, per il quale il brano è stato scritto apposta; la canzone compare nel finale come diegetica, perché viene lanciata alla radio dal dj Piero (Luca Bizzarri), uno dei protagonisti del film, ma poco dopo diventa un commento extradiegetico che sottolinea una ad una le chiusure delle vicende biografiche dei personaggi principali (secondo un modello tipico della commedia polifonica all'italiana, in cui si intrecciano storie di più personaggi che si chiudono tutte insieme in un finale a più voci) grazie ad un testo che funge da chiosa alla storia raccontata. Un caso ancor

---

<sup>169</sup> TALANCA 2017, p. 187.

più vicino alla teorizzazione di Buzzi, perché si tratta di un brano che non ha alcuna relazione con la diegesi, comparso come sottofondo soltanto nei titoli di coda, è *Sei mai stata sulla luna?*<sup>170</sup>, canzone scritta appositamente da Francesco De Gregori per l'omonimo film sempre di Paolo Genovese (2015); il legame tra il contenuto della pellicola e quello della canzone è evidente e voluto proprio perché la canzone e il film sono prodotti nello stesso momento, l'una per l'altro, come racconta lo stesso regista.

Siamo stati insieme tre giorni, abbiamo chiacchierato e quasi per scherzo mi ha chiesto di leggere la sceneggiatura di *Sei mai stata sulla luna?*. Gliel'ho mandata, gli è piaciuta, gli è piaciuto il titolo e ha scritto la canzone per il film. [...] Della canzone non uscirà un singolo. Francesco ha detto di averla scritta per noi. Poi farà parte del cd del film<sup>171</sup>.

È indubbio che canzone e film prodotti nello stesso momento siano legati dal punto di vista promozionale, poiché la pellicola può giovare della fama di De Gregori, anzi, addirittura vantarsi di poter annoverare al suo interno una firma così autorevole del panorama cantautorale italiano. Il film è incentrato sulla figura di Guia (Liz Solari), che dopo la morte del padre eredita una vecchia masseria pugliese, trovandosi costretta a scegliere tra la sua vita attuale da snob e la vita semplice della campagna, che le farà incontrare un amore più autentico; il testo di De Gregori, con il suo caratteristico stile metaforico, ellittico ed enigmatico, fatto di frasi irrelate tra loro e dalla difficile interpretazione, sembra rivolgersi a Guia, di cui si richiama la vicenda biografica e personale.

Spensieratamente sbocconcello,  
e da vicino ammiro la tua mano e c'è di peggio.  
Fuori dalla finestra c'è un parcheggio  
e nel parcheggio un deltaplano,  
ma che bel viaggio.  
E come è bello andare alla deriva:  
c'è l'amore in prospettiva,  
c'è l'amore in prospettiva.

Il legame tra titolo del film e brano è suggellato inoltre dalla presenza di una battuta di Renzo (Raul Bova), che si rivolge a Guia con l'enigmatica domanda «sei mai stata sulla

---

<sup>170</sup> La canzone nel 2015 vince il Nastro d'argento come miglior canzone originale, e per la stessa ragione è candidata nello stesso anno anche ai David di Donatello.

<sup>171</sup> [https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/01/06/news/paolo\\_genovese\\_io\\_regista\\_tra\\_due\\_miti\\_de\\_gregori\\_canta\\_per\\_me\\_e\\_totti\\_attore\\_nato-104414872/](https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/01/06/news/paolo_genovese_io_regista_tra_due_miti_de_gregori_canta_per_me_e_totti_attore_nato-104414872/).

luna?». La coincidenza tra titolo del film e titolo della canzone, la presenza del titolo come battuta in un frammento di dialogo (presente per altro anche nel trailer della pellicola), il richiamo nel testo verbale alle vicende legate alla protagonista del film, la produzione contemporanea di film e canzone sono tutte strategie che sottolineano l'intento sostanzialmente produttivo-promozionale del brano. A partire dagli anni Novanta, infatti, le strategie produttive del cinema faranno sempre di più appello al mondo della canzone, e viceversa, con una sinergia sempre più intensa tra i due mondi tale che porterà perfino alcuni cantautori "puri" a sperimentarsi, sul piano sia produttivo che estetico, come registi (Franco Battiato e Luciano Ligabue su tutti, anticipati negli anni Settanta da Paolo Pietrangeli e Adriano Celentano), ma farà nascere anche alcune figure di cantanti-attori che conducono in parallelo una produzione sia cinematografica che discografica (emblematico su tutti il caso di Checco Zalone), con un continuo interscambio di materiali.

### **2.2.2 Funzione ambientale**

La più diffusa, ma forse la meno interessante come ambito di studio, è la *funzione ambientale*, che riguarda quelle canzoni che vengono associate ad un determinato ambiente per caratterizzarlo, sia a livello diegetico, per rispettare criteri di realismo (per esempio, una canzone che esce da una radio accesa, oppure una band che suona in un night), oppure a livello extradiegetico (per esempio una canzone estiva che si ascolta in spiaggia, la quale non ha una sorgente, ma compare solo per connotare quell'ambiente). Un ottimo esempio è la presenza di *Sapore di sale*, celebre brano di Gino Paoli, nel film *Sapore di mare 2, un anno dopo* (1983, Bruno Cortini), sequel dell'ancora più celebre *Sapore di mare*, 1983, diretto dai fratelli Vanzina (che hanno firmato anche la sceneggiatura del sequel); per Gianni Borgna (2003) il secondo film è «particolarmente interessante» perché contiene forse per primo una sorta di «catalogo ragionato dei possibili usi della canzone nel cinema». Nel caso della funzione ambientale, troviamo impegnate nella pellicola, con variatio sulla stessa canzone, sia la versione diegetica che quella extradiegetica: nei titoli di testa compare il brano da cui è tratto il titolo del film, *Sapore di sale* (1963, testo e musica di Gino Paoli), mentre la macchina da presa di Cortini va a cercare di volta in volta nella spiaggia, alternando piani-sequenza e stacchi di montaggio, le varie situazioni enunciate dal testo, per esempio nella prima inquadratura si inquadrano il mare e il cielo con una carrellata verticale dal basso verso l'alto, mentre il testo recita «Sapore di sale, sapore di mare»; più avanti, sui versi «e

mi lasci a guardare», vengono inquadrate una serie di donne, distese sulle sdraio in spiaggia, che stanno mangiando un ghiacciolo mentre osservano il mare; la canzone svolge una funzione ambientale perché serve per connotare realisticamente l'ambiente (la vita da spiaggia), anche se non è diegetica, poiché non vi è alcuna fonte sonora inquadrata. La sequenza finale si apre invece con un'inquadratura fissa su Gino Paoli, ripreso di fianco e tenuto in ombra dalle luci, mentre sullo sfondo compare il bassista del gruppo che inizia a suonare le prime note di *Sapore di sale*, che chiude così con circolarità il film, presentandosi questa volta però come diegetica: il resto della sequenza alterna sapientemente inquadrature sui protagonisti che, come di consueto in questo genere di film (inaugurato proprio in quegli anni), sul finale risolvono gli intrecci lasciati aperti, e immagini del locale dove è ambientata la scena (una via di mezzo tra una balera ed un ristorante), delle coppie che ballano a ritmo di lento, del cantante che canta e del gruppo che suona; nel brano dunque è sollecitata la funzione ambientale perché la canzone connota realisticamente l'ambiente, ed è diegetica perché la fonte sonora è chiaramente inquadrata fin dall'inizio (anzi, è addirittura eseguita dal vivo nella finzione della diegesi). La funzione ambientale nella sua variante diegetica è una costante di tutto il cinema italiano, e si intensifica con il boom economico in concomitanza al diffondersi di dispositivi elettronici (come radio, televisioni, giradischi, altoparlanti e juke-box) che diffondono dovunque la musica delle canzoni; in parallelo, la canzone conosce una diffusione inedita anche all'interno della società italiana tanto che, come sostiene Ortoleva (2009, p. 297), al giorno d'oggi è «il prodotto più ubiquamente diffuso dell'industria culturale», una sorta di «tappezzeria sonora della vita contemporanea»: ne consegue un suo “abuso” nel cinema contemporaneo, anche nella variante della funzione ambientale, anche perché, molto banalmente, la canzone è davvero *realmente presente* in tantissimi luoghi e momenti della vita quotidiana della nostra società oggi, e il cinema, che ha il compito (tra gli altri) di riprodurre questa realtà, è costretto spesso a farvi ricorso proprio per questa ragione. Non mancano ovviamente esempi in cui una tale funzione viene piegata a intenti di caratterizzazione più profonda o *complessa*: nel caso del film Oscar *La grande bellezza*, 2013, Paolo Sorrentino sceglie di connotare il «vortice della mondanità» in cui è finito Gep Gambardella (Toni Servillo) inserendo nei suoi festini tantissima musica, tra cui il quasi coevo brano di Bob Sinclair e Raffaella Carrà *Far l'amore*, remix del 2011 di un precedente brano del 1976, portato al successo sempre dalla Carrà (*A far l'amore comincia tu*, scritto da Daniele Pace e Franco Bracardi); il brano ha una funzione centrale nella pellicola perché accompagna le prime immagini (appena successive l'ormai celebre incipit

al Gianicolo) che introducono la figura del protagonista Gep: la macchina da presa di Sorrentino, su una terrazza vicino al Colosseo, si muove icasticamente e virtuosisticamente andando ad inquadrare uno ad uno e da vicino i volti della Roma mondana, un vero e proprio campionario d'umanità che viene colto nella sua varietà e diversità grazie alle brevi e violente inquadrature, soprattutto primi piani, fino all'arrivo di Gep, davanti al quale la macchina da presa si ferma. Il brano musicale è originalmente mixato con *More Than Scarlet*, dei Decoder Ring, e con una musica suonata dal vivo da un gruppo di messicani, che ogni volta che vengono inquadrati "fermano" il pezzo di Sinclair e della Carrà; la scelta della canzone non è ovviamente casuale: il brano ha goduto di un grandissimo successo nelle discoteche quando è uscito; inoltre la sua struttura (un solo verso ripetuto - «a far l'amore comincia tu» - e tanta elettronica) si sposa perfettamente non soltanto con l'ambiente diegetico, a cui corrisponde verosimilmente, ma anche all'intento di Sorrentino, ossia quello di rappresentare il vortice e la vertigine della mondanità romana. Una tale funzione è intrinsecamente legata alla plurima ubiquità della canzone, che si verifica a partire dalla seconda metà del Novecento, e che, secondo Ortoleva (2009, pp. 76-66), va di pari passo ad una «banalizzazione» che trasforma il piacere estetico in «uno "star bene" in cui la musica [...] può confluire unitamente ad altri elementi legati alla distensione del corpo».

### **2.2.3 Funzione disvelativa o esplicativa della trama**

Questa funzione riguarda quelle canzoni, di natura normalmente extradiegetica (o più raramente diegetica), che hanno il compito di anticipare lo sviluppo narrativo o il tono del film (funzione *disvelativa*), oppure che contribuiscono alla «comprensione di quanto avviene sullo schermo, in termini di racconto» (funzione *esplicativa*). Tali funzioni, come osserva accuratamente Buzzi, erano affidate nel cinema classico ad una «modalità sinfonica o strumentale»<sup>172</sup>; con la diffusione capillare delle canzoni come oggetti, e quindi con il lento svincolarsi dalla funzione prettamente ambientale di natura diegetica, il cinema italiano incomincia a ricorrere (fino all'abuso contemporaneo) alle canzoni per sottolineare, spiegare o rafforzare alcuni momenti della trama del film. Già in alcuni dei brani proposti fino ad ora convive anche questo genere di funzione: *Sapore di sale*, che scorre nei titoli d'inizio del film, anticipa infatti in qualche modo l'ambientazione della pellicola tra mare, locali e

---

<sup>172</sup> BUZZI 2013, p. 42.

spiagge (funzione *disvelativa*), mentre *Immaturo*, a conclusione dell'omonimo film, sottolinea e ribadisce grazie alle parole («è difficile accettare / avventure già vissute / ma in fondo questa vita / è piena di sorprese / quei ricordi ormai sbiaditi / di eroi prepotenti / come se nulla fosse / ti tornano tra i denti») la trama del film (funzione *esplicativa*), ossia il dover sostenere di nuovo gli esami di maturità da parte del gruppo dei protagonisti, ormai da tempo adulti e con vite professionali decisamente lontane dai ritmi e dalle abitudini della scuola; nel caso di *Immaturo*, una totale aderenza tra la trama del film e il brano è possibile grazie al fatto che film e canzone sono stati pensati in parallelo nello stesso momento, per cui la funzione *esplicativa* è legata e vincolata alla funzione *produttivo-promozionale*.

La convergenza di tali funzioni è inaugurata, forse con un maggior grado di elaborazione, da un film di Damiano Damiani, *La rimpatriata* (1963), come puntualmente osservato da Buzzi<sup>173</sup>; autore della colonna sonora è Sergio Endrigo, il quale presta al film il brano *La rosa bianca*, che apre e chiude la pellicola; la canzone accompagna i titoli di testa mentre viene inquadrato Francesco (Alberto Rabal), dando subito al film un tono malinconico e sommo, fondamentalmente per due ragioni: da un lato, il pubblico contemporaneo associava senza dubbio alla figura di Endrigo, che interpreta ovviamente il brano, queste determinate caratteristiche tonali; dall'altro lato, la stessa voce fioca e fondamentalmente malinconica di Endrigo favorisce un tale clima: si dimostra così fin, dagli anni Sessanta, l'importanza della testualità performativa della canzone nell'elaborare processi di significazione. Inoltre, le parole del testo della canzone annunciano l'incontro dei protagonisti con l'amico Cesarino (Walter Chiari), il quale li aiuterà considerevolmente, nonostante loro gli abbiano recato diversi torti («per l'amico sincero / che mi dà la sua mano franca / per chi mi vuole male e mi stanca»); in entrambi i casi, si tratta di una funzione *disvelativa* della trama. La canzone ricompare nel finale, dove riassume (o riconferma) quanto visto nel film, ossia l'impossibilità di un ritorno ai legami di un tempo dei protagonisti, nonché un profondo disincanto nei confronti della loro relazione; in questo caso si tratta di una funzione *esplicativa*. La canzone è pubblicata nello stesso anno su 45 giri, e verrà inclusa l'anno dopo nel successivo album di Endrigo (*Endrigo*, 1964), segno che cinema e mondo della canzone iniziano a scambiarsi sguardi e a darsi concretamente la mano sia con scopi commerciali che con intenti artistici ed estetici.

---

<sup>173</sup> Ivi.

La funzione esplicativa o disvelativa della trama viene spesso utilizzata anche in brani che non sono prodotti insieme al film, nello stesso periodo o nello stesso anno. Così avviene per esempio in *Notte prima degli esami*, 2006, primo film di Fausto Brizzi, retrodatato come ambientazione al 1989 e di conseguenza, per una sorta di ossequioso realismo di carattere ambientale, riempito di una sorta di «colonna sonora generazionale»<sup>174</sup>; il brano da cui il film prende il titolo è *Notte prima degli esami*, di Antonello Venditti (1984), che compare all'interno del film in una delle ultime sequenze. Liquidato da Gian Piero Brunetta come uno di quei «piccoli film che hanno fatto jackpot al botteghino»<sup>175</sup>, il film viene invece lodato da Gianni Canova (2010, p. 206) per aver riproposto «con forza il valore formativo, simbolico e mitopoietico dell'esame di maturità come rito di passaggio e di accesso all'età adulta»; non a caso la pellicola si presenta come una sorta di climax in attesa del momento degli esami di maturità per il gruppo dei giovani protagonisti: la canzone accompagna infatti extradiegeticamente le inquadrature della faticosa notte, che vedono coinvolti i ragazzi in una serie di disavventure che siglano definitivamente la fine della spensieratezza adolescenziale. Il brano riesce dunque a rafforzare semanticamente quanto avviene sullo schermo (funzione *esplicativa*), fungendo anche da raccordo di tutte le vicende svoltesi fino a quel momento nella trama, che si incrociano tutte nella notte tanto attesa: Luca (Nicolas Vaporidis) riceve il rifiuto di Claudia (Cristiana Capotondi), di cui è stato innamorato per tutto il corso della storia; Massi (Andrea De Rosa) si inginocchia sotto la casa della fidanzata Simona (Chiara Mastilli) per farsi perdonare, quando in quel momento i due vengono raggiunti dagli altri amici che appartengono al loro strettissimo gruppetto; non importa dunque che le parole non corrispondano perfettamente a quanto avvenga sullo schermo, come nel caso di *Sapore di sale* (difatti mancano per esempio i «quattro ragazzi con la chitarra / e un pianoforte sulla spalla» dell'incipit vendittiano), perché la canzone riesce ugualmente a rafforzare il significato della trama, complici anche una serie di inquadrature che richiamano l'atmosfera di quanto cantato (la Roma deserta di Venditti per esempio emerge metonimicamente quando Brizzi inquadra Vaporidis che cammina davanti ad un Colosseo malinconicamente deserto e fuori fuoco) e grazie alla voce over del protagonista Luca (che apre e chiude il film), che ne rimarca ulteriormente il senso: «Quella notte è andata così // non ho baciato Claudia / e non c'è stato il lieto fine // Eppure... // me la ricorderò per sempre / perché era una notte speciale». Terminata la voce over, la canzone

---

<sup>174</sup> CANOVA 2010, p. 206.

<sup>175</sup> BRUNETTA 2007, p. 615.

montata riprende con i significativi versi «ma questa notte è ancora nostra / Claudia, non tremare, / non ti posso far male», che inducono ad un'identificazione immediata e istintiva tra la Claudia del brano di Venditti e la Claudia protagonista del film, mentre invece, leggendo il testo del brano, si capisce che la vicenda della Claudia vendittiana è completamente diversa da quella del personaggio interpretato dalla Capotondi; nonostante questa spinta verso un voluto errore di identificazione, il montaggio tra versi della canzone e inquadrature riesce perfettamente nell'intento non solo di rafforzare il significato di una scena del film attraverso la canzone, ma soprattutto nel catalizzare le attenzioni anche emotive degli spettatori su questa scena, poiché già dal titolo lo spettatore era pronto ad attendere la fatidica notte, accompagnando passo dopo passo i protagonisti della vicenda nel loro avvicinarsi alla notte prima della maturità. La scelta di una canzone già di successo come *Notte prima degli esami* di Venditti riesce quindi a richiamare alla visione gli spettatori che già conoscono il pezzo, ma nello stesso tempo, grazie al film, il brano può godere di una “nuova giovinezza”, diventando molto nota anche per il pubblico degli anni Duemila, oltre vent'anni dopo la sua prima pubblicazione. Dunque, anche se non si può parlare in questo caso di una funzione esclusivamente *produttivo-promozionale*, è in realtà evidente che una tale scelta ha contribuito sostanzialmente alla promozione della pellicola, ma anche ad una nuova promozione del brano. Infine, la presenza della canzone in quel preciso momento della trama ha fatto sì che quel momento rappresentasse il punto focale e armonico su cui è costruito tutto il film, il culmine di un climax emotivo che il regista crea volutamente nella mente degli spettatori, e che risulta particolarmente forte, riuscito ed efficace proprio grazie al ricorso alla forma-canzone.

#### **2.2.4 Funzione di caratterizzazione dei personaggi**

Questa funzione è svolta da quelle canzoni che danno qualche informazione sui personaggi ad essa collegati, a diverso livello: psicologico, sociologico, stile di vita, provenienza sociale e molto altro. Negli anni studiati da Buzzi, questo tipo di funzione riguarda prevalentemente una serie di canzoni pop che vengono utilizzate per «squalificare socialmente o culturalmente i personaggi che vi si appassionano»<sup>176</sup>; esistono anche testimonianze in cui avviene il contrario: è il caso di Domenico Modugno, in *Appuntamento*

---

<sup>176</sup> BUZZI 2013, p. 46.

a *Ischia* (1960, di Mario Mattoli), che viene contrapposto nel film a Paolo (Paolo Ferrari), insopportabile direttore d'orchestra e strenuo difensore della musica colta; il personaggio di Modugno ha una conoscenza musicale molto ampia, ma al contempo è anche un sostenitore della dignità della musica pop: è piuttosto significativo che Mattoli decida di incarnare una simile inversione di tendenza rispetto alla moda del tempo in una figura che, come si è detto, è di importanza-chiave nella nascita della canzone d'arte italiana. Questo particolare uso della funzione di caratterizzazione del personaggio, che si potrebbe definire quasi *meta-musicale*, arriva anche fino ai nostri giorni, nonostante l'opposizione tra musica colta e musica pop si sia considerevolmente ridotta, soprattutto nei suoi echi cinematografici: è il caso per esempio del recentissimo film sulla vita di Fabrizio De André, *Fabrizio De André - Principe libero* (Luca Facchini, 2018), primo grande biopic su un cantautore italiano (a detta di molti il più grande di tutti, ma certamente il più iconico, e senza dubbio colui che ha contribuito più di altri al processo di legittimità culturale della canzone d'arte e d'autore), scomparso da un tempo sufficiente (19 anni) da poterne realizzare un film biografico. Durante la pellicola si assiste alla crescita di Fabrizio (Luca Marinelli) soprattutto dal punto di vista umano, ma non mancano momenti in cui lo si vede impegnato nelle primissime esibizioni giovanili, come la bellissima versione di *Carlo Martello* (Fabrizio De André, Paolo Villaggio, 1963) con Paolo Villaggio (Gianluca Gobbi), oppure nelle esecuzioni di *Rimini* (De André - Bubola, 1978) e de *Il pescatore* (De André - Reverberi - Zauli, 1970), in cui il regista Luca Facchini cerca di ricostruire, con intento di ossequioso realismo nei confronti delle immagini, e al contempo di connotazione del personaggio, l'estetica e le scelte registiche di alcuni filmati molto noti e mandati in onda in diverse occasioni (un filmato realizzato in Sardegna, a Tempio Pausania, e trasmesso dalla Rai per *Rimini*<sup>177</sup>, e le immagini del concerto del 29 agosto 1981 a Sarzana per *Il pescatore*, anch'esse trasmesse dalla Rai<sup>178</sup>). Nell'ultima sequenza del film, in cui si assiste alla cosiddetta "rottura della quarta parete", il regista monta alcune immagini del cast degli attori, tra cui lo stesso Marinelli (a cui è dedicata un'inquadratura in primissimo piano che evidenzia ancora una volta la voluta e rimarcata aderenza mimetica e fisica a Fabrizio De André), mentre, seduti a teatro, assistono alla rappresentazione dell'ultimo live ufficiale di cui esiste una registrazione audiovisiva di De André, il concerto al Teatro Brancaccio di Roma del 13 e 14 febbraio 1998; l'originale ricorso a materiali di repertorio, usanza molto diffusa nel cinema

---

<sup>177</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=y1LYJWdVJ\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=y1LYJWdVJ_c).

<sup>178</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_AzpcCYEuVk&t=1894s](https://www.youtube.com/watch?v=_AzpcCYEuVk&t=1894s).

contemporaneo, conclude la pellicola con una sorta di invito alla testimonianza e alla memoria, come se l'autore dicesse al pubblico: “vi abbiamo raccontato la storia di De André, ma, per capirlo a fondo, dovete guardare direttamente lui, sentirlo e ascoltare e le sue canzoni”. Le canzoni di De André nel film non servono dunque solo per caratterizzare il personaggio rispondendo ad un intento realistico, ma aiutano ad identificare totalmente il cantautore con esse, in un processo che raggiunge il culmine proprio nella sequenza conclusiva, e che fa appello ad un patrimonio mediale condiviso, molto noto in particolare ai fan del cantautore genovese, a cui la pellicola è principalmente rivolta, ma che sollecita anche la curiosità dei non-fan, i quali, dopo aver visto il film, possono di persona andare a recuperare le immagini ricreate dal regista o vedere il concerto originale del Brancaccio, tutti disponibili online.

La funzione di caratterizzazione del personaggio non agisce solo a livello contenutistico e meta-musicale, ma anche ad altri livelli: in *La cuccagna*, film del 1962 di Luciano Salce, il personaggio di Giuliano, interpretato da Luigi Tenco<sup>179</sup>, si connota nel suo pacifismo e nel suo antimilitarismo anche attraverso le note di una canzone, *La ballata dell'eroe* (Fabrizio De André, 1961), eseguita dal vivo con una chitarra dall'attore-cantante; significativi i versi eseguiti «ma quando gli dissero / di andare avanti troppo lontano / si spinse a cercare / la verità», a cui risponde Rossella (Donatella Turri), che è innamorata di Giuliano, e che ha intuito dalle parole della canzone che è stato richiamato al servizio militare («Ti hanno richiamato? / Allora ti ammazzi...»), pronunciate fra le lacrime). La canzone, pubblicata un anno prima in 45 giri da Fabrizio De André, fu lanciata proprio dal film, e nello stesso anno successivamente incisa da Tenco in un 45 giri con le altre due canzoni della colonna sonora, eseguite sempre dal genovese, ma scritte da Ennio Morricone col regista Salce: anche nel caso della funzione di caratterizzazione dei personaggi, e già nel 1962, la sinergia tra industria musicale e cinematografica ha già mosso dei passi notevoli.

Piuttosto interessante e più profondo il ricorso a questa funzione da parte di alcuni autori del cinema italiano più recente, come Gabriele Salvatores in *Marrakech Express*, 1989, in cui si racconta una storia di gruppo soffermandosi sul «senso dei legami e delle delusioni dell'amicizia» e muovendosi in quella «zona dell'esistenza in cui cominciano a venir meno le illusioni e il contatto con le durezze della realtà cancella di colpo sogni e

---

<sup>179</sup> Significativo che sia proprio un cantautore ad interpretare ancora una tale funzione.

speranze»<sup>180</sup>; in una delle sequenze più celebri e più significative di tutto il film, il gruppo di amici, che è partito per il Marocco per salvare Rudy (Massimo Venturiello), si imbatte in una partita di calcio con alcuni marocchini per giocare un tubo in cui sono contenuti i soldi che servono per aiutare l'amico in difficoltà. Salvatore, su suggerimento di Diego Abatantuono<sup>181</sup>, monta la sequenza con le note extradiegetiche de *La leva calcistica classe '68* (Francesco De Gregori, 1982), le cui parole non servono per rafforzare soltanto semanticamente quanto sta avvenendo nello schermo (anche perché il brano racconta la storia di un bambino, Nino), ma sfrutta il significato sotteso al brano (una riflessione sul passaggio inevitabile tra giovinezza e età adulta) per connotare le emozioni che stanno vivendo i personaggi inquadrati, ossia un'intensa gioia (rafforzata anche dal ritrovamento del tubo, che simboleggia la speranza) prima del disincanto finale, che li porterà a lasciare per sempre la spensieratezza e l'amicizia giovanile; le parole e le note di De Gregori danno quindi una precisa connotazione al gruppo dei personaggi, che tra l'altro i veri protagonisti della pellicola proprio nella dimensione di "essere gruppo".

### 2.2.5 Funzione di istanza narrativa primaria

Rispetto alle funzioni prese in esame fino ad ora, la funzione di *istanza narrativa primaria* si distingue per essere l'unica in cui la canzone (o la musica) «assume [...] il mandato di protagonista dello sviluppo di una determinata sequenza»<sup>182</sup>, per questo Buzzi parla di un'istanza narrativa *primaria* e non *secondaria* rispetto alle immagini. Per potersi verificare una tale funzione, deve sussistere almeno una di queste tre condizioni:

- a) da un punto di vista sociologico e socio-semiotico, il film, facendo ricorso con questo intento alla canzone, lavora «su un piano di significazione che comporta la presenza di oggetti dal valore sociale e culturale pienamente condiviso dal pubblico cinematografico [le canzoni]», un'esperienza «sonora quotidiana»<sup>183</sup> in cui ogni spettatore può riconoscersi perché attinge ad un patrimonio comune, che contribuisce ad un'identificazione di carattere culturale ed emotivo;

---

<sup>180</sup> BRUNETTA 2003, p. 63.

<sup>181</sup> Cfr. LO CASCIO 1990, pp. 158-159.

<sup>182</sup> BUZZI 2013, p. 53.

<sup>183</sup> Ivi.

- b) da un punto di vista più strettamente narrativo, la canzone interrompe quello che sta avvenendo dietro la macchina da presa, agendo quindi da “guida” degli attori, influenzando il ritmo narrativo del film (con effetto di irrealtà molto spesso non percepito dallo spettatore), e molto spesso addirittura «fermando la corsa dei personaggi» (ivi); anche se lo spettatore non conosce la canzone in questione, il brano riesce nell’intento di incidere profondamente sulla struttura della sequenza filmica;
- c) da un punto di vista più estetico, la canzone agisce non soltanto come prodotto, ma come *opera d’arte* che dialoga, in un processo di natura intermediale, con l’immagine filmica, contribuendo dunque alle strategie di significazione di essa in un processo *attivo* di costruzione delle sequenze; un’opera che allo stesso tempo è fatta di musica, parole e performance, e proprio grazie a questa triplice testualità riesce ad entrare in dialogo con le immagini semoventi sullo schermo, addirittura arrivando a costruirle direttamente attraverso la propria specificità codicologica e artistica.

Per individuare una tale funzione è necessario scomporre l’immagine filmica nelle sue componenti primarie (tra cui appunto, in questi casi, la canzone), operazione non così immediata, poiché la fruizione dell’immagine filmica avviene nella sua *totalità* e nella sua complessa natura *audiovisiva*, come evidenziato nella prima parte di questa trattazione: ne consegue che, togliendo una canzone ad una scena in cui essa svolge la funzione di istanza narrativa primaria, l’intera sequenza rischierebbe di perdere di senso<sup>184</sup>. Questa funzione è dunque quella più importante tra quelle evidenziate fino ad ora, ed è quella su cui un regista può lavorare a fondo per sperimentare di più sul piano linguistico, estetico e genericamente artistico.

In tutti i film musicali e negli interventi canori contenuti in un racconto filmico la canzone svolge naturalmente, sul piano diegetico, la funzione di istanza narrativa primaria, perché si fa essa stessa narrazione. Sul piano extradiegetico, le possibilità di sperimentazioni sono invece differenti (e più interessanti), così come gli usi e gli intenti che i film ne possono fare. Tale funzione è inaugurata, nel corpus studiato da Buzzi, ne *L’assassino*, 1961, film d’esordio di Elio Petri; a circa metà film, vengono inserite due canzoni una dietro l’altra,

---

<sup>184</sup> Ovviamente, vi sono vari livelli di utilizzo di una tale funzione, che agiscono diversamente sull’eventuale perdita di senso delle sequenze depauperate delle canzoni.

*Rose* (canzone originale francese)<sup>185</sup>, e *Come sinfonia* (1961, Pino Donaggio, scritta per Teddy Reno che la interpreterà nel Festival di Sanremo di quell'anno), interpretato da Mina: i brani accompagnano uno dei momenti più importanti di tutto il film, il flashback dell'incontro tra il protagonista Alfredo (Marcello Mastroianni) e l'anziana madre, che è venuta a trovarlo a sorpresa. La seconda canzone è inserita in un momento-chiave del dialogo tra i due, quando Alfredo tentenna alla frase della madre «Nun c'ho fame»: le note del brano partono sulle immagini di un mare al tramonto inquadrato in campo lungo, per poi proseguire mentre la macchina da presa va a catturare in profondità di campo le figure di Alfredo e della madre, guidando i tentennamenti del protagonista (mentre si sentono sullo sfondo le parole extradiegetiche di Mina che canta «è una canto di felicità»); oltre a dettare i movimenti degli attori, e dunque l'andamento strettamente narrativo della sequenza, la canzone amplia il processo di significazione delle immagini: Alfredo infatti non andrà a trovare la madre, come invece aveva promesso; inoltre, come osserva puntualmente Buzzi, il pezzo di Mina «riesce ad aggiungere [grazie alla sua performance] un tocco di lirismo alla situazione, che ne aiuta la forte presa emotiva» (Buzzi 2013, p. 61).

Questa funzione diventa quindi un vero e proprio topos del nostro cinema, venendo abusata (ed in parte dunque anche banalizzata) in particolare nella commedia, come si può osservare anche nella già citata sequenza di *Notte prima degli esami* in cui compare l'omonimo brano: Brizzi inquadra frontalmente Riccardo, che sta facendo l'autostop mentre osserva, voltandosi di spalle, due ragazzi che si stanno baciando (mentre in sottofondo Venditti canta «è solo il giorno che muore»); poco dopo inquadra Luca a mezzo busto che, appena arrivato sotto casa di Simona, si ferma a guarda irrealmente l'amico mentre in sottofondo vanno le note del brano («sarà che non ti vedo / da una settimana»): la canzone interrompe così i movimenti dei personaggi guidandoli nelle loro azioni dietro la macchina da presa. L'uso di una canzone con un simile intento è ancora più evidente in *Mi fido di te* (2007, Massimo Venier), secondo lungometraggio dei comici Ale e Franz: Francesco (Francesco Villa, alias Franz) è appena stato licenziato dall'agenzia immobiliare per cui lavorava ma, vergognandosene, cerca di nascondere la notizia alla famiglia uscendo comunque di casa tutti i giorni in giacca e cravatta ed arrangiandosi in lavoretti umili e sotto pagati; mentre narra un normale e quotidiano rientro a casa di Francesco in un tardo pomeriggio, Venier decide di accentuare l'inquietudine e la “doppia vita” del personaggio

---

<sup>185</sup> Cfr. BUZZI 2013, p. 59.

fermando letteralmente la sua camminata con la canzone *Gli ostacoli del cuore* (Luciano Ligabue, 2006), eseguita da Elisa. Il brano inizia come commento extradiegetico nel momento in cui Francesco sale sulla sua ape-car diretto verso casa, venendo inquadrato con una doppia camera-car prima sul suo volto, poi dal retro della vettura; l'inquadratura successiva è invece una panoramica sulla stazione di Milano Centrale, che si abbassa con una carrellata verticale in piano-sequenza andando ad inquadrare Ale (Alessandro Besentini - il truffatore che Franz ha incontrato nella sequenza precedente) con una modalità di ripresa panoramica che ricorda molto quanto fatto da Petri; la canzone quindi successivamente guida i passi di Ale, e soprattutto ferma la camminata di Franz, che viene ripreso in campo-controcampo, prima di fronte e poi di spalle, quando attraversa la stradina nel giardino di casa, mentre in sottofondo Elisa canta le significative parole «quante cose che non sai di me / quante cose che non puoi sapere» (che fanno ovviamente riferimento al fatto che la famiglia di Franz non conosce la sua vera vita lavorativa, che lui stesso ha vergogna a svelare con sincerità). La funzione di istanza narrativa primaria agisce quindi in questo caso a tre livelli: a livello socio-semiotico, interpellando la canzone come oggetto e prodotto noto dal pubblico e riconosciuto come tale (*Gli ostacoli del cuore* era stata pubblicata l'anno prima, ed aveva goduto di un grande successo – si potrebbe anche parlare di funzione *promozionale*, anche se non è collocata all'inizio o alla fine del film, e la canzone non è in alcun modo richiamata dal titolo della pellicola<sup>186</sup>); a livello narrativo, condizionando l'incedere della sequenza e dei personaggi dietro la macchina da presa, che procedono seguendo una sorta di ritmo blando dettato dalla canzone; a livello estetico, fungendo da collante tra il paradigma visivo e quello uditivo, concorrendo alla realizzazione dell'immagine filmica nella sua completa natura audiovisiva e facendo così dialogare la canzone e i suoi significati con il piano delle immagini.

### **2.3 La canzone italiana nel cinema italiano: tra storia e generi**

L'importanza della canzone all'interno della cultura (non solo popolare) italiana, così insistentemente rimarcata fra i tanti da un intellettuale colto come Tullio De Mauro, certamente non poteva sfuggire anche a chi si occupa della settima arte nel nostro paese: le

---

<sup>186</sup> Il titolo *Mi fido di te* in realtà richiama un brano di Jovanotti pubblicato nel 2005 e scritto come inno per il Partito Democratico; la trama del film sembra proprio ispirata alla vicenda narrata nel brano, anche se esso non compare all'interno della colonna sonora.

ricostruzioni storeografiche della storia della canzone italiana nel cinema italiano, curate da studiosi come Gianni Borgna (il primo grande storico della canzone italiana), Sergio Bassetti, Paola Valentini, Simone Arcagni, Renato Venturelli, Elena Mosconi e Massimo Locatelli, hanno letto la presenza della canzone come una costante intrinseca della produzione cinematografica nostrana, con caratteristiche e peculiarità che, a seconda del periodo storico e delle differenti condizioni socio-culturali, si sono avvicinate dal 1930 fino ad oggi. Il musicologo Franco Fabbri a tal proposito ha osservato che «i diversi generi cinematografici hanno esigenze e norme diverse rispetto all'uso della musica e della canzone»<sup>187</sup>: in un certo qual modo una tale affermazione, che sembra piuttosto lapalissiana, non è completamente vera nel nostro paese, poiché è difficile (se non impossibile) ricostruire una storia per generi cinematografici che hanno fatto ricorso in modo specifico o “particolare” alla canzone; piuttosto, sembra più corretto parlare di film in cui «la componente musicale è parte integrante, o quanto meno, importante dell'opera», e in cui la canzone si inserisce non in blocco, ma in articolate «serie di episodi, in alcune contaminazioni e in alcuni esperimenti»<sup>188</sup>. Sulla scorta di questa così tanto frastagliata presenza della canzone nel nostro cinema, che si disperde in singole occasioni e differenti casi, più che limitarsi o concentrarsi all'interno di specifici generi (come avviene per esempio nella tradizione Hollywoodiana, che ha fatto del musical uno dei cardini della propria produzione e settorializzazione di carattere industriale), si cercherà ora di stilare una periodizzazione della storia della presenza nel cinema italiano della canzone italiana che si ritiene valida per impostare il discorso di questa trattazione.

### **2.3.1 Premessa metodologica**

Non esiste ad oggi una ricostruzione storeografica completa della canzone italiana all'interno del cinema italiano, poiché l'approccio dei pochi studiosi che si sono avvicinati al tema è stato più che altro vincolato da una prospettiva di genere, cinematografico o musicale (per esempio, l'indagine del musical in Italia di Arcagni, la “filmografia dei cantautori” di Bassetti o la storia del videoclip italiano di Sibilla), si è concentrato su singole figure di cantautori che si sono sperimentati come registi (come Luciano Ligabue o Franco Battiato), oppure appare inserito in una trattazione su tutto il sistema dei media (come quella

---

<sup>187</sup> FABBRI 1990, p.3

<sup>188</sup> ARCAGNI 2006, p. 11.

compilata da Fausto Colombo per il periodo 1967-1994<sup>189</sup>). In questa sede si considererà invece la canzone come un *prodotto culturale* e come *oggetto intermediale*, sulla stregua delle ricerche svolte principalmente da Mauro Buzzi, Massimo Locatelli ed Elena Mosconi, ma anche come *prodotto artistico*, sulla scia dei teorici della forma-canzone. Per questo si ritiene necessario che venga proposta una periodizzazione che risenta da un lato delle innovazioni artistiche della forma-canzone e di quelle cinematografiche, dall'altro dei mutamenti economico-industriali e tecnologici che hanno toccato il nostro paese influenzando la produzione di film e di canzoni, ma che sia allo stesso tempo attenta ai processi di convergenza mediale, che nel caso di canzone e cinema in Italia sono attivi ante litteram già a partire dagli anni Trenta, come dimostrato da Paola Valentini<sup>190</sup>. Non si tratta dunque di individuare fasi in cui cinema e canzoni manifestano tendenze assimilabili o categorizzabili tra loro, quanto piuttosto di individuare all'interno del Novecento e del Duemila macro-periodi in cui è possibile analizzare la presenza delle canzoni nel cinema, da una prospettiva al contempo sincronica e diacronica, individuando caratteristiche specifiche all'interno del periodo.

1. *Le origini (1930-1958)*. La datazione del termine post quem è inequivocabile, poiché il 1930 è la data del primo film sonoro italiano; la scelta del 1958 come termine ante quem della prima fase ha un duplice valore: *artistico*, poiché è l'anno della vittoria del Festival di Sanremo da parte di Modugno, il quale ha fatto nascere la canzone d'arte moderna italiana affermandosi al contempo come

---

<sup>189</sup> L'oggetto di studio di Colombo (2012) è tematico (*Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*) e ha in sé sottesa un'idea dei media (anche televisione e giornali) come specchio della cultura anche politica nazionale, per questo nel suo lavoro viene dato grande spazio alla canzone italiana (pp. 17-52), in particolare alla prima stagione dei cantautori politici, rappresentati da De André, Gaber, Guccini e De Gregori. Lo studioso suddivide in due parti il periodo studiato, 1967-1977; 1977-1994; la scelta del 1967 come data di apertura è legata al suicidio di Luigi Tenco; anche la scelta del 1977 come anno di svolta ha ragioni legate alla canzone: nel 1976 vengono pubblicati due brani, *L'avvelenata* di Francesco Guccini e *Cantautore* di Edoardo Bennato, che per primi «sbertucciano il ruolo sociale e politico dell'autore e interprete di canzoni di qualità» (COLOMBO 2012, p. 35); nel 1977 invece esce il film *La febbre del sabato sera*, con John Travolta, che influenzerà decisamente i gusti musicali del nostro paese, chiudendo forse definitivamente il rapporto tra canzone d'autore e protesta. Ai fini di questa trattazione, questa periodizzazione risulta inutile perché non affronta la questione qui considerata centrale, ossia il dialogo tra cinema e canzone non soltanto come entrambi portatori di istanze culturali nazionali, ma *anche* come prodotti artistici.

<sup>190</sup> Cfr. VALENTINI 2007, pp.159-165.

archetipo della figura del cantautore<sup>191</sup>; *industriale-commerciale*, perché dà il via al cosiddetto boom economico in Italia<sup>192</sup>.

2. *Cantanti, cantautori e canzoni (1958-1982)*. Con la nascita dei cantautori e con l'avvento degli urlatori l'assetto della musica italiana muta completamente, iniziando a prendere strade completamente inedite fino ad allora. Ne risente anche il cinema, che in questa fase inizia a fare corposamente uso di singole canzoni, restando però ancora sostanzialmente legato alle modalità di esecuzione del periodo (radio, juke-box o altri diffusori d'ambiente, canzoni dal vivo oppure canzoni-commento); nonostante questo, diversi sono gli episodi di registi e autori, come Dino Risi o Pier Paolo Pasolini, che si accorgono del potenziale delle canzoni, affidando ad esse momenti-chiave delle loro pellicole e cercando di distaccarsi da una mera imitazione di carattere ambientale. Il 1982 segna invece una svolta nell'industria discografica: con la nascita del Compact Disc la canzone subisce un «processo di digitalizzazione» (Sibilla 2003, p. 65) che ne implementa il consumo e ne facilita la diffusione, consentendo anche al cinema nuove possibilità di utilizzo ed inedite forme di fruibilità; l'anno successivo non a caso è l'anno di *Sapore di mare 2, un anno dopo*, film la cui importanza nella relazione tra canzone italiana e cinema italiano è già stata più volte sottolineata in precedenza; il 1982 è inoltre un anno-simbolo nella storia dei media, poiché viene inaugurato l'*Internet Protocol Suite*, punto di arrivo di un processo di «moltiplicazione esponenziale dei canali di erogazione dei prodotti mediali, e quindi di occasione di accesso ai media»<sup>193</sup>.
3. *Il musicarello e i film musicali*. Unica sezione tematica e non cronologica di questa periodizzazione, merita a detta di chi scrive un'attenzione a parte perché si tratta dell'unico genere cinematografico “veramente italiano” che ha messo al suo centro la forma-canzone<sup>194</sup>, di contro all'assenza di un vero e proprio *musical*

---

<sup>191</sup> Sul ruolo rivoluzionario di Modugno, inteso come spartiacque definitivo tra una canzone *ancien regim* e una canzone *moderna*, concordano tutti gli studiosi di canzone (cfr. a titolo esemplificativo almeno BORGNA 1985, COVERI 1992, 2017; JACHIA 1998, 2018; ANTONELLI 2010, SANTORO 2010, COLOMBATI 2011, TALANCA 2017, ZULIANI 2018 e CASTALDO 2018).

<sup>192</sup> Così nella ricostruzione in BUZZI 2013.

<sup>193</sup> EUGENI 2017, p. 22; nella sua periodizzazione Eugeni sceglie però «convenzionalmente» (cfr. *ivi*, p. 21) il 1984 come data di nascita dei media digitali.

<sup>194</sup> Anche Buzzi vi dedica un capitolo di carattere monografico all'interno della sua ricostruzione del quinquennio 1958-1963; Arcagni ne parla abbondantemente all'interno del tentativo di tracciare una storia del film musicale italiano, che a detta dello studioso non esiste, poiché non esiste un corpus di opere degno di essere definito un genere (cfr. *Ivi* 2006, p. 11).

inteso in senso stretto<sup>195</sup>; il genere vive tre fasi distinte: una prima fase aurorale, il cosiddetto *cinema degli urlatori* (1958-1963), una seconda fase in cui prende piede un *nuovo modello di musicarello* (1964-1970), infine una terza fase di *tramonto e di declino* (1971-2000), in cui però il genere funge da modello per una serie di film musicali che si rifanno al musicarello vero e proprio, via via sempre più ibridati con altre forme del nuovo postmodernismo mediale. Vista la sua articolazione cronologica e la sua importanza nel definire il rapporto cinema-canzone, si ritiene opportuno dedicargli una sezione distinta rispetto al resto della periodizzazione, esclusivamente cronologica.

4. *Postmodernismo (1982-oggi)*. Con la digitalizzazione, le canzoni incominciano un lungo processo che le porta a diventare oggetti intermediali “puri” e di natura trasmigrante; anch’esse si inseriscono dunque a pieno titolo nel postmodernismo, inteso come un paradigma modellato dalla produzione culturale e segnato dal pluralismo, dalla contaminazione degli stili e dalla spettacolarizzazione<sup>196</sup>. Dal 1982 ad oggi si assiste ad un mutamento della forma-canzone e dei film, ma anche ad un sempre più massiccio ricorso alla canzone da parte del cinema, con esiti tra i più disparati sia sul piano estetico che su quello narrativo. Se è difficile, come anticipato, stabilire i confini netti del postmodernismo (se ne potrà parlare più lucidamente tra qualche anno: d’altronde, la distanza temporale non è solo «un fattore di legittimazione nella biografia di un prodotto culturale»<sup>197</sup>, ma è anche una condizione sine qua non per valutare, con il più possibile grado di esattezza, confini e periodizzazioni), è indubbio che alcuni tratti caratteristici, individuati dagli studiosi, convivono più che mai anche nella nostra quotidianità, sia sul grande schermo che nelle canzoni, facilitati dalla condizione post-mediale attuale e dai processi continui di mediatizzazione, trasmutazione e rimediazione; per questo, non arbitrariamente, si può parlare di una fase postmoderna nella collaborazione tra canzone italiana e cinema italiano che è oggi e tutt’ora viva e vitale nell’ibridare tra loro generi canzonettistici dai confini non più definiti o

---

<sup>195</sup> Come dimostrato in ARCAGNI 2006; l’unico musical inteso in senso stretto secondo lo studioso è *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954), film in cui si cerca una costruzione autonoma e una modalità di ripresa cinematografica che si distacca dal modello di ripresa frontale e teatrale in voga nei film-rivista e nei musicarelli.

<sup>196</sup> Cfr. MALAVASI 2015, pp. 128-130.

<sup>197</sup> MANZOLI 2015, p. 255.

netti (come canzone d'autore e pop) e generi cinematografici che, anch'essi, hanno perso diversi dei loro tratti distintivi.

È necessario però spendere ancora una parola sulla cosiddetta *Filmografia dei cantautori* curata da Sergio Bassetti, poiché si tratta dell'unico lavoro, a quanto si è potuto osservare nella ricerca, che si propone l'intento di periodizzare in qualche modo la relazione tra canzone italiana e cinema, anche se con premesse fondamentalmente diverse rispetto a quelle intraprese da questa trattazione. Il volume raccoglie gli interventi che studiosi di cinema e di musica hanno tenuto a Trento all'interno di un seminario su cinema e canzone in Italia, nell'ambito della manifestazione *Trento Cinema*, nel 1990; nel primo saggio il curatore non indaga la storia della canzone all'interno del cinema italiano, ma cerca di ricostruire il percorso dei singoli cantautori che si sono affacciati al mondo del cinema come autori, interpreti o musicisti; inoltre Bassetti, all'interno della sua lista di cantautori, comprende anche quelli che egli stesso chiama «autori-interpreti»<sup>198</sup>, segno della confusione terminologica e concettuale che negli anni Novanta imperversava, anche a livello accademico, quando si parlava di canzone italiana. Nel volume mancano dunque all'appello, per esempio, i brani che Nanni Moretti ha scelto per i suoi film, visto che non hanno necessitato di un coinvolgimento diretto degli autori o dei cantautori coinvolti, come Franco Battiato o Bruno Lauzi (la canzone è ormai ridotta ad oggetto artistico intermediale), ma compaiono di contro opere come *State buoni se potete*, colonna sonora con tanto di canzoni che Angelo Branduardi scrisse per l'omonimo film di Luigi Magni del 1983<sup>199</sup>. Il lavoro del critico ha però il pregio di aver cercato di raccogliere, per la prima volta, gli interventi dei singoli attori della musica leggera italiana all'interno del mondo cinematografico, per cui merita di essere segnalato in posizione di rilievo all'interno di questa premessa.

---

<sup>198</sup> BASSETTI 1990, p. 107.

<sup>199</sup> In realtà la ricostruzione è piuttosto incompleta: manca per esempio l'intervento di Gino Paoli in *Sapore di mare*, mentre a proposito della collaborazione di Endrigo ne *La rimpatriata*, si dice che è presente «solo con la canzone principale» (BASSETTI 1990, p. 112 – evidente tra l'altro l'incertezza terminologica nella dicitura *canzone principale*), mentre il cantautore è in realtà autore di tutta la colonna sonora.

### 2.3.2 Le origini (1930-1958)

Il rapporto tra canzone italiana e cinema nasce già all'epoca del muto; protagonista è il cinema napoletano, che «fin dagli anni Dieci intrattiene un rapporto privilegiato con la canzone»<sup>200</sup>: pellicole come *Torna a Surriento* (Ubaldo Maria Del Colle, 1919)<sup>201</sup> o *Voce 'e notte* (Oreste Gherardini, 1919) richiamano già nel titolo alcune celebri canzoni del decennio precedente (*Torna a Surriento*, canzone del 1904 di Giambattista e Ernesto De Curtis; *Voce 'e notte*, del 1904, di Ernesto De Curtis e Edoardo Nicolardi); la presenza di questi brani riflette il primato che la canzone napoletana godette in Italia fino al primo ventennio del Novecento, tanto che si può affermare che «la prima canzone che può definirsi italiana è proprio quella napoletana» (Castaldo 2018, p. 5). Nel 1930, con l'avvento del cinema sonoro, le cose cambiano, ed in breve tempo nel nostro paese si delineano due grandi filoni di canzone al cinema: uno più tradizionale, che Borgna definisce “all'italiana”, affidato a cantanti lirici che si improvvisano attori (e che grazie al cinema diventano ancora più popolari), e un filone invece più moderno, in cui attori ormai degni dell'etichetta di “divi” si esibiscono in numeri di musica e parole<sup>202</sup>: nel primo filone si distinguono, per quanto concerne le canzoni popolari, autori come Cesare Andrea Bixio (1896-1978), che «inaugurerà una via tutta italiana alla musica cinematografica, fondata in modo sostanziale sulla tradizione della canzonetta»<sup>203</sup>, ed interpreti come Beniamino Gigli (1890-1957), mentre nel campo più strettamente legato alla lirica e all'opera è degno di nota un regista come Carmine Gallone (1885-1973), il quale realizzò una serie di film musicali a impostazione operistica che si caratterizzano per una «difficile conciliazione tra parte parlata e narrata e parti cantate ed espressive» (Arcagni 2006, p. 31); nel secondo filone invece si distingue fin da subito Vittorio De Sica, la cui esibizione in *Gli uomini che mascalzoni!* (1932, Mario Camerini), sulle note di *Parlami d'amore, Mariù* (scritta dallo stesso Bixio e da Ennio Neri lo stesso anno appositamente per il film), diventa ben presto leggendaria, consacrando l'attore laziale come il primo grande interprete della canzone italiana sul grande schermo, nonché uno dei primi divi del cinema sonoro italiano tout court. Questi primi ma sostanziali approcci italiani alla canzone si trovano all'interno della fase che il linguista Lorenzo Coveri, sulla scorta di una periodizzazione in realtà non solo di carattere linguistico,

---

<sup>200</sup> VALENTINI 2007, p. 159.

<sup>201</sup> Nel 1945 Carlo Ludovico Bragaglia rigira un film dal titolo *Torna a Surriento*, con musiche e canzoni di Cesare Andrea Bixio.

<sup>202</sup> Cfr. BORGNA 1985, p. 77.

<sup>203</sup> VALENTINI 2007, p. 109.

chiama *pre-Modugno*<sup>204</sup> o *ancien-regime*<sup>205</sup>, un periodo in cui prevale una canzone arcaica sia nel testo che nella musica, figlia più che legittima della trazione italiana operistica e melodrammatica. Ben presto però all'interno della nostra cinematografia apre i battenti anche una via più specificatamente italiana al musical, che ha ben presente il modello americano, ma se ne distanzia parecchio guardando più che altro al teatro popolare: dopo le prime e molto ricche sperimentazioni degli anni Trenta<sup>206</sup>, nel decennio successivo la figura-chiave di questa nuova proposta cinematografica è il regista Mario Mattoli (1898-1980), che da impresario teatrale si fa regista cinematografico proponendo per primo il cosiddetto *film-rivista*, sui modelli della commedia musicale e popolare dell'avanspettacolo teatrale. Grazie al sodalizio con attori di teatro come Erminio Macario (1902-1980) o Antonio De Curtis, in arte Totò (1898-1967), Mattoli trasporta sul grande schermo numeri canzonettistici e musicali della rivista e del varietà, come fa per esempio ne *I pompieri di Viggiù*, 1949, film interpretato da Totò e nato dall'omonima canzone, composta l'anno precedente da Armando Fragna per la parte musicale (autore anche della partitura per colonna sonora del film<sup>207</sup>) e da Nino Rastelli per le parole. Diventa quindi ormai possibile anche in Italia costruire interi film su numeri musicali e canzonettistici, questo perché, a cavallo della seconda guerra mondiale, «l'industria discografica italiana è in fermento» (Borgna 1985, p. 119); tra le pellicole del periodo si distingue in particolare *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954), l'unico film secondo Arcagni (2006, p. 26) che si distanzia dalla modalità di ripresa del film-rivista per cercare una strada che facesse «della frammentarietà e della teatralità esibita una cifra cinematografica, alla ricerca di una via onirica, magica e immaginativa del cinema», che si potrebbe per questo definire *musical*; una tale via non venne intrapresa però dal cinema italiano tout court, che cercherà più che altro, sempre di più, un confronto con l'universo pop<sup>208</sup>, rifiutando il modello spettacolare americano forse per una stretta applicazione del verbo neorealista, che dal finire degli anni Quaranta prende piede nella cultura cinematografica nostrana (tant'è che Giannini, dopo l'insuccesso del film in Italia, abbandonò la regia).

---

<sup>204</sup> COVERI 1992, p. 156.

<sup>205</sup> ID. 2017, p. 75.

<sup>206</sup> Cfr. VALENTINI 2007, p.161.

<sup>207</sup> Fragna aveva composto anche la colonna sonora del primo film italiano sonoro, *La canzone dell'amore*.

<sup>208</sup> Mentre in *Carosello napoletano* trionfa la canzone napoletana: spicca nel film fra gli altri la figura di Giacomo Rondinella, che tre anni prima si era affermato come interprete di *Malafemmena* di Totò.

Nel 1951, con la nascita del *Festival della Canzone Italiana* (meglio noto come *Festival di Sanremo*), si implementa la diffusione nazionale delle canzoni popolari, e dunque il possibile ricorso ad essere da parte del cinema; esemplificativo a tal proposito è il caso di *Papaveri e papere* (1952, Nino Panzeri, Nino Rastelli e Vittorio Mascheroni), brano eseguito da Nilla Pizzi e classificatosi secondo alla seconda edizione del Festival di Sanremo (1952), che compare nel film *Lo sai che i papaveri* (Metz, Marchesi, 1952): la canzone, oltre a suggerire il titolo del film, accompagna i titoli d'inizio della pellicola, ma dopo l'incipit del primo verso, riconoscibile immediatamente dal pubblico («Lo sai che i papaveri»), le parole della canzone cambiano e diventano una sorta di versione “cantata” delle parole dei titoli di testa. Segue a titolo esemplificativo la prima strofa.

“Lo sai che i papaveri” è un film con Walter Chiari,  
Anna Maria Ferrero e Carlo Campanini,  
e c'è Luisa Rossi e tante belle donne  
che sono le colonne del cinema italian!

Un tale stratagemma sfrutta il successo della canzone, molto nota grazie al successo del neonato Festival, per lanciare la pellicola ed indirizzarla ad un pubblico il più possibile ampio e popolare; nella parte finale del film inoltre la canzone originale viene eseguita da Dorian Gray (1928-2011), attrice già di successo a teatro, che si esibisce in un numero a metà tra la Rivista e l'Avanspettacolo filmato con una modalità di ripresa ormai diventata canonica per questo genere di esibizioni (macchina da presa che si ferma davanti all'attrice/cantante, muovendosi successivamente in *long-take* sul locale dove si sta esibendo). Il brano originale risente dell'atmosfera degli anni Cinquanta in cui la forma-canzone, ormai diventata del tutto *italiana*, è caratterizzata da «una dimensione fortemente irrealista ed evasiva e di contro da un perenne tono enfatico e melodrammatico in senso deteriorante»<sup>209</sup>; la versione per i titoli d'inizio del film risente invece anche linguisticamente dell'italiano musicale del periodo, come è evidente dalla presenza del troncamento (fortissimo) dell'aggettivo *italian* (in posizione finale di strofa), della rima interna (*donne : colonne*) e delle zeppe (*e c'è*), ossia parole superflue e prive di valenza semantica inserite soltanto per far tornare il computo sillabico della mascherina (lo «schema soggiacente»<sup>210</sup> ai

---

<sup>209</sup> JACHIA 2018 (b), p. 22; ne è un esempio la presenza in diverse pellicole di Teddy Reno (1926), mentre non mancano autori ed interpreti come Fred Buscaglione (1921-1960) che nel grande schermo portano la propria canzone “diversa” e a tratti autoriale anche in film che non sono strettamente musicarelli, come *Noi duri* (Camillo Mastrocinque, 1960).

<sup>210</sup> ANTONELLI 2010, p. 30.

testi per musica). La presenza di *Papaveri e papere* nella commedia di Metz e Marchesi, pur dimostrando ancora i debiti nei confronti della messa in scena del film-rivista, è significativa perché segna l'inizio di un sodalizio tra canzoni pop e commedia che in qualche modo arriverà fino ai giorni nostri. Ma ben presto, nella storia della musica italiana, arriveranno due fenomeni dalla portata sconvolgente, che segneranno anche la presenza della canzone nel cinema: l'avvento dei cantautori e il boom economico.

### 2.3.3 Cantanti, cantautori e canzoni (1958-1982)

Considerato dalla critica come colui che «inaugurò di fatto la figura del cantautore» (Talanca 2017, p. 158) con la sua esibizione del 1958 al Festival di Sanremo, Domenico Modugno (1928-1994) ebbe in realtà anche un ruolo-chiave nella storia della canzone italiana nel cinema italiano, soprattutto grazie alla sua presenza piuttosto costante come attore in più film, differenti fra loro, come i musicarelli, le commedie musicali o i film d'autore, che si caratterizzano *anche* per un ricorso *diverso* alla canzone italiana: Paola Valentini a tal proposito ha affermato che «Modugno è un'icona, un conglomerato di italianità [...], ma anche un condensato dei complessi rapporti mediali di cui è al centro la musica in questi anni» (Valentini 2011, p. 51). Lasciando momentaneamente da parte il ruolo di Modugno nei musicarelli e nei film musicali, risultano molto interessanti e significativi a questo proposito alcuni suoi interventi in due film di Pier Paolo Pasolini. Il regista bolognese infatti, da artista e intellettuale tout court, colse da subito le potenzialità artistiche della canzone (anche se non risparmiò giudizi negativi sulle “canzonette”, rispecchiando un paradigma culturale molto in voga all'epoca - certamente giustificabile visti i contenuti, la forma e lo stile delle canzoni pop italiane<sup>211</sup>), sperimentandosi egli stesso come paroliere<sup>212</sup>, e inserendo alcuni brani nelle sue pellicole: in *Uccellacci e uccellini*, 1966, Modugno canta i titoli d'inizio<sup>213</sup>, sul modello già offerto da Metz e Marchesi, ma se nella commedia dei due

---

<sup>211</sup> «Il Festival di Sanremo e le sue canzonette sono qualcosa che deturpa irrimediabilmente una società», in COLOMBO 2012, p. 49.

<sup>212</sup> A metà degli anni Sessanta si assiste, con la nascita dei cantautori, ad un interesse da parte del mondo intellettuale nei confronti della canzone, con artisti che «avanzano la modesta proposta di provare a fare canzoni anche con veri scrittori come Calvino, Fortini e Pasolini» (GIOVANNETTI 1996, p. 727); tra i brani di Pasolini, ebbe particolare fortuna *Il soldato di Napoleone*, composto con Sergio Endrigo per la parte musicale, e nato da un poemetto in friulano dello scrittore (tratta da *Romancero*, raccolta del 1953, sezione *I Colùs*, raccolta poi inserita nel secondo volume de *La meglio gioventù*, cfr. PASOLINI 2003, Tomo I, pp. 137-139), riproposto successivamente dal vivo anche da Roberto Vecchioni.

<sup>213</sup> Il testo è riportato nella pubblicazione delle sceneggiature di Pasolini all'interno della serie dei Meridiani Mondadori, cfr. PASOLINI 2001 I, pp. 677.

registi l'intento era, per usare una terminologia cara a Buzzi, di carattere prettamente *promozionale*, nel film di Pasolini il brano aiuta invece ad entrare nel clima grottesco e a tratti surreale della pellicola, in cui il regista riesce a privare Totò della maschera comica in cui era stato imbrigliato per gran parte della carriera (anche dalla maggior parte del pubblico), e nello stesso tempo a svincolare la canzone dei titoli d'inizio dal mero scopo promozionale; è significativo che le parole, scritte da Pasolini, risentano marcatamente del canzonettese pre-Modugno, ricco di inversioni per garantire a tutti i costi la rima («con l'innocente, col furbetto / Davoli Ninetto») e di irreali tronche a fine verso («Danilo Donati acconciò / Nino Baragli montò e rimontò / Ennio Morricone musicò»); mentre i cantautori stanno iniziando la loro parabola ascendente (un anno dopo, nel 1967, l'Italia assisterà impotente al suicidio di Tenco, fatto che favorirà la “consacrazione” del fenomeno “canzone d'autore”<sup>214</sup>), anche il cinema d'autore si accorge della potenzialità delle parole in musica, ma non riesce a sperimentare ancora un linguaggio testuale autonomo che si svincoli dal canzonettese *d'antan* (sorte che toccherà anche ai testi firmati dagli scrittori, su tutti Calvino e Fortini). In *Che cosa sono le nuvole?*, 1968, quarto episodio di *Capriccio all'italiana*, opera a episodi diretta da artisti del calibro di Mario Monicelli o Pino Zac, Modugno recita nel ruolo dell'immondezzaro (personaggio tutt'altro che secondario all'interno della storia) ed esegue un brano dal titolo eponimo *Che cosa sono le nuvole?*<sup>215</sup> (parole di Pasolini, musica dello stesso Modugno), che conclude l'episodio. Il brano si presenta come extradiegetico e compare mentre Pasolini inquadra una ad una le marionette che hanno inscenato l'Otello, colte in lacrime disperate e smorfie malinconiche; la canzone diventa diegetica quando il cantante appare in scena eseguendo il pezzo nei panni dell'immondezzaro che deve portare le marionette di Totò-Jago e Ninetto Davoli-Otello alla discarica, mentre continua imperterrito il suo struggente canto. Il brano è perfettamente integrato nel tessuto filmico come prodotto artistico e non soltanto come prodotto culturale o oggetto intermediale (in questo senso è un ottimo esempio di *funzione complessa*), suggellando nella chiosa finale l'allegoria della messa in scena pasoliniana che attacca l'illusione della libertà umana attraverso la metafora del teatro, della marionetta e della messa in scena (resa ancora più forte dalla scelta di veri e propri attori-maschera del cinema

---

<sup>214</sup> Cfr. SANTORO 2010.

<sup>215</sup> Il brano godette di una nuova fortuna tra gli anni Novanta e i Duemila, grazie alle tantissime cover che ne vennero realizzate tra cui quelle degli Avion Travel e di Dolcenera, e più recentemente di Niccolò Fabi, Max Gazzè e Daniele Silvestri in trio, e Lorenzo Fragola.

più *popular* come Totò, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia). Terminato il canto, infatti, l'episodio si conclude con un breve dialogo tra Davoli e Totò, in cui quest'ultimo guarda malinconico e incantato le nuvole nel cielo, affermando laconicamente «Ah / straziante e meravigliosa bellezza del creato»<sup>216</sup>: lo sguardo alle nuvole rappresenta per Pasolini la possibilità di cercare un "oltre" nella prigionia della vita, in cui la libertà come l'amore non sono altro che illusioni da marionette («tutto il mio folle amore / lo soffia il cielo» recita il testo della canzone), che viene enigmaticamente anticipato dalla canzone dell'immondezzaro («il derubato che sorride / ruba qualcosa al ladro / ma il derubato che piange / ruba qualcosa a sé stesso / perciò io vi dico: finché sorriderò / tu non sarai perduta»), il quale invita il *tu* a cui si rivolge allocutivamente a sorridere, come se anch'egli stesso in realtà non fosse profondamente convinto del gesto che sta compiendo, ossia portare le marionette alla discarica. In *Che cosa sono le nuvole* dunque, che secondo Gian Piero Brunetta (2007, p. 240) è «uno dei momenti più solari e felici dal punto di vista creativo dell'intera carriera registica pasoliniana», canzone e cinema si compenetrano tra di loro accrescendo la possibilità di significazione l'uno grazie al campo di pertinenza dell'altra forma; la canzone dunque non si limita al solo ruolo di accompagnamento o di istanza narrativa primaria, ma agisce profondamente nell'elaborazione dei significati proposti dalla pellicola. Dal caso appena descritto emerge fortemente la necessità di un distinguo: Brunetta mette insieme cantanti come Modugno, Mina, Celentano, Morandi o Al Bano, che realizzano «film costruiti sulle loro canzoni, e il loro diventa un successo che percorre l'universo dei media»<sup>217</sup>; la differenza però, di contro all'inclusione di Brunetta, non sta nella presenza del cantante o della determinata canzone, ma nell'*uso che decide di farne il regista* (come già visto nel caso di Petri). Significativo a tal proposito l'uso che fa Dino Risi, ne *Il sorpasso* (1962), di una canzone pienamente pop come *Guarda come dondolo* (1962, Carlo Rossi, Edoardo Vianello): il brano compare cinque volte all'interno del film, e «accompagna il percorso sfortunato toccato in sorte a Roberto»<sup>218</sup> (Jean Luis Trintignant); in particolare compare come sottofondo ai titoli di coda, che seguono la celebre inquadratura della Lancia di Bruno (Vittorio Gassman) che contiene i resti dell'amico defunto. Collocando una canzone così importante all'interno della diegesi in un momento-chiave della pellicola (la

---

<sup>216</sup> È l'ultima battuta pronunciata da Totò, che morì prima che il film venisse proiettato nelle sale: la scena dunque acquisisce anche la valenza di testamento per uno dei giganti della commedia italiana e di tutto il nostro cinema.

<sup>217</sup> BRUNETTA 2007, p. 238.

<sup>218</sup> BUZZI 2013, p. 112.

canzone compare in realtà più volte all'interno del film, caratterizzando così il personaggio interpretato da Gassman), Risi si dimostra consapevole dell'importanza che *anche* le neonate canzoni pop possono svolgere all'interno di un film (infatti ne inserisce ben otto in questa pellicola, di cui una sola straniera)<sup>219</sup>, sia perché vi delega funzioni di senso importanti, sia perché ne riconosce la natura promozionale in quanto prodotti culturali, fatto reso ancor più evidente dalle didascalie finali che enumerano una ad una le canzoni, i loro autori e le case di produzione. Il regista quindi propone una fruizione alternativa della canzone rispetto a quella dei musicarelli (di cui si dirà tra poco), che negli anni Sessanta nel frattempo vivranno il loro periodo d'oro.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta il cinema italiano vive una crisi di carattere sia produttivo che sul piano dell'esercizio; nel frattempo, con l'affermazione dei cantautori, le canzoni iniziano a perdere la connotazione di semplici canzonette (soprattutto quelle di alcuni autori), venendo investite da una sorta di responsabilità "poetica": il pubblico dei cantautori infatti iniziò a colmare la propria «attesa di poesia»<sup>220</sup> (fortunata etichetta coniata da Pier Vittorio Tondelli, e ripresa successivamente da tantissimi critici) non più con la poesia vera, ma con i brani dei cantautori. In parallelo alla crisi del film musicale e del musicarello, iniziata come osserva Borgna (2003) «con la fine degli anni Sessanta», le canzoni dei cantautori iniziano ad invadere i film con il loro potenziale di oggetto sia artistico che culturale: significativo, oltre agli esempi pasoliniani, un altro film di Luciano Salce, *La voglia matta* (1962), nel quale compare *Sassi* (Gino Paoli, 1961), uno dei brani più iconici del primo Gino Paoli, inserito nella scena del ballo come diegetico, ma che carica grazie al suo testo (e al suo essere "prodotto" riconosciuto come cantautorale – legato alla poetica di Paoli – da parte del pubblico) di ulteriore significato l'azione dei personaggi.

Con il finire degli anni Sessanta la canzone perde gradatamente interesse per il grande schermo, poiché ricerca una dignità artistica autonoma e svincolata dall'ormai riconosciuto e più togato cinema; allo stesso tempo, però, una serie di cantanti o cantautori cercano, grazie alla loro collaborazione con il cinema, di legittimarsi dal punto di vista culturale, poiché il cinema ha ormai raggiunto uno status artistico e culturale autonomo e indipendente (rimarcato anche dal suo ingresso nelle Università), nonché di ampliare il proprio target di

---

<sup>219</sup> Cfr. *ivi*, p. 113.

<sup>220</sup> Cfr. TONDELLI 1990, p. 308, ma anche COVERI 1992, MENGALDO 1994. GIOVANNETTI 1996 e ZULIANI 2018.

mercato. Alcuni registi seguono a ruota questo movimento, cercando mirate collaborazioni con il mondo dei cantanti e dei cantautori: un esempio è Salvatore Samperi (1944-2009), che chiama il giovanissimo Ivano Fossati a cantare la sigla del suo *Beati i ricchi* (1972, parole di Samperi e musica di Luis Bacalov – si tratta dell’esordio di Fossati come cantante solista), e che si fa comporre le musiche del celebre *Malizia* (1973) da Fred Bongusto, il quale nel frattempo si era distinto come compositore di colonne sonore per autori come Alberto Lattuada, Bruno Corbucci o Lucio Fulci. Nel mondo della canzone, a parte qualche caso sporadico come il già citato Enzo Jannacci, oppure come Antonello Venditti e Lucio Dalla, che compongono insieme la colonna sonora di *Signore e signori, buonanotte* (A.V., 1976; nel film entrano anche alcuni spezzoni musicali tratti da canzoni dello stesso Venditti, come per esempio la coda strumentale de *Lo stambecco ferito*, brano del 1975), i cantautori più attivi nel cinema sono Paolo Pietrangeli e Giovanna Marini. Pietrangeli, figlio d’arte (il padre era Antonio Pietrangeli, critico e regista, molto attento per altro all’uso della musica pop come configurazione di senso e stile<sup>221</sup>), è figura legata alla canzone popolare impegnata a sinistra, con brani che si contraddistinguono per una «volontà estetica di concepimento che riescono a trasfigurare la realtà con stratagemmi retorici, e far diventare letteraria l’intenzione del cantautore, al di là del messaggio ideologico»<sup>222</sup>; con uno spirito analogo, Pietrangeli esordisce alla regia come documentarista negli anni Settanta, ma poi realizza anche lungometraggi veri e propri come *Porci con le ali*, 1977, o *I giorni cantati*, 1979, film politico sulla figura di un cantautore interpretato dallo stesso Pietrangeli, che vede nel cast anche Ivan Della Mea, altro cantautore politicamente schierato a sinistra, Giovanna Marini, Francesco Guccini e Roberto Benigni, ricchissimo tra l’altro di brani dei suddetti cantautori. Esemplare la presenza di Guccini con *Eskimo* (uscita nel 1978, l’anno prima della pellicola – anche in questo caso è evidente un legame di carattere produttivo-promozionale tra musica e cinema): il brano accompagna extradiegeticamente l’inquadratura di Angela (Mariangela Melato) in macchina; nell’inquadratura successiva, in cui è inquadrato Guccini che canta verosimilmente in un palasport, si apprende che la canzone è diegetica, e serve per collegare in un continuum dettato dal montaggio sonoro la sequenza di Angela in macchina e quella del Palasport, poiché Angela sta andando ad ascoltare Guccini con il marito Marco (Paolo

---

<sup>221</sup> Per esempio, in *Io la conoscevo bene*, 1965, compaiono brani di Mina, Endrigo, Peppino Di Capri, Ornella Vanoni e delle Gemelle Kessler (cfr. l’analisi in BUZZI 2011); i brani nella pellicola hanno lo scopo di «rendere il senso di vuoto che spinge al suicidio la protagonista, interpretata da Stefania Sandrelli» (DELLA CASA 2004), distaccandosi così dal modello dei contemporanei musicarelli.

<sup>222</sup> TALANCA 2017, pp. 178-179.

Pietrangeli), il quale poco dopo interromperà bruscamente l'esecuzione di Guccini (nel ruolo di sé stesso): «ti prego, fammi cantare una canzone». Giovanna Marini è anch'ella figura legata alla tradizione politica, ma soprattutto popolare italiana; al contempo scrive anche brani di suo pugno, esprimendo «un'autorialità ben definita e servendosi di tutto il bagaglio che ha studiato, ricercato, riprodotto e derivante dall'enorme repertorio di musica popolare» (Talanca 2017, p. 185); la Marini appare e collabora negli anni Settanta con i film di Pietrangeli e di Franco Maselli, soprattutto componendo le colonne sonore, come quella per *Il sospetto*, 1975, importante pellicola che rappresenta «un momento avanzato nella discussione e ricerca sulle possibilità d'uso politico del cinema», nella quale il regista riesce a trovare «un punto di contatto e di comunicazione attiva tra schermo e realtà politica, sociale, ideologica e storiografica» (Brunetta 2007, p. 252).

Le figure di Pietrangeli e della Marini incarnano perfettamente il clima musicale degli anni Settanta, ormai quasi nettamente spaccato in due tra i *cantautori*, considerati tali solo se politicamente impegnati, e i *cantanti e autori pop*, che ormai non avevano neanche più un proprio spazio nei film musicali, considerati superflui ed eccessivamente disimpegnati, quindi destinati ad una crisi soprattutto sul piano produttivo. Nel frattempo, le possibilità di un uso artistico anche della canzone definibile come pop, su modello di Pasolini, Risi e Salce, sembrano ormai definitivamente tramontate, anche se resta ancora qualche interessante eccezione, come il brano *La ballata di Fantozzi* (1975, Benvenuti – De Bernardi – Villaggio – Frizzi), interpretato da Paolo Villaggio, che accompagna i titoli di coda di *Fantozzi*, 1975, (non a caso anch'esso un film di Luciano Salce, regista dunque che si conferma particolarmente sensibile alla questione della canzone), avviandosi mentre sullo schermo va un fermo immagine del ragioniere che nuota, nel ruolo della triglia, nell'acquario-dipendenti del mega direttore: il brano, composto appositamente per la pellicola, riassume la vicenda della maschera del celeberrimo impiegato inventata da Villaggio, richiamando tra l'altro nel testo alcuni topoi ricorrenti nella sceneggiatura (e in tutto il corpus di opere fantozziane), per questo senza dubbio rappresenta un ottimo esempio di relazione profonda tra canzone e tessuto narrativo della pellicola. Bisognerà però attendere gli anni Ottanta, con i loro cambiamenti sociali, culturali e tecnologici, per poter assistere ad un mutamento che rivoluzionerà il rapporto tra cinema e canzone in Italia, arrivando sino ai giorni nostri. Prima però, come anticipato, è necessario un excursus sul *musicarello*, l'unico pseudo-genere musicale che si possa definire realmente *autoctono* del cinema italiano.

### 2.3.4 Il musicarello e i film musicali

Relegato nei principali lavori di ricostruzione storeografica del cinema italiano spesso soltanto ad una sola frase<sup>223</sup>, il *musicarello*, il cui nome «risulta ricalcato su quello di *Carosello*»<sup>224</sup>, (la rubrica di pubblicità televisiva che veniva trasmessa dall'emittente nazionale), brillantemente definito da Mimmo Gianneri (2011, p. 66) come un «modello intermediale propulsore di nuove ibridazioni», inizia ad acquistare importanza in studi più recenti di carattere socio-semiotico o post-analitico, che considerano il prodotto-film all'interno della complessa relazione tra *testo* e *contesto*, volti ad intercettare la relazione che questo genere ha intessuto con il pubblico a cui era specificatamente rivolto: negli anni Duemila alcuni studiosi di cinema e di comunicazione (soprattutto Simone Arcagni, Paolo Manera, Gianni Sibilla, Massimo Locatelli, Elena Mosconi, Deborah Toschi, Paola Valentini e Mauro Buzzi) hanno messo in atto una vera e propria «rilettura-critico storica di questo fenomeno»<sup>225</sup>, contestualizzandolo nei mutamenti industriali, mediali e genericamente culturali che hanno scosso il paese, ma soprattutto indagandone la specificità filmica e illustrandone la parabola di sviluppo.

Sul finire degli anni Cinquanta si assiste a quella che Buzzi (2013, p. 67) ha definito «l'irradiazione della canzone nel panorama mediale italiano», segnata dalla nascita dei cantautori e degli urlatori, dall'arrivo del juke-box, dalla diffusione della canzone nel cinema, dalla vittoria di Modugno al Festival di Sanremo, dallo sviluppo di testate a stampa di argomento musicale e da molto altro ancora. È in questo periodo che si inizia a parlare specificatamente di *musicarello*, anche se in realtà i suoi antenati risalgono agli anni Quaranta: il film-opera, il film legato alla canzone napoletana (che in realtà risalgono ai primi del Novecento, ma perdureranno per tutti gli anni Cinquanta<sup>226</sup>) e il più recente film-rivista. Buzzi ha cercato di mettere ordine nella tassonomia del film musicale italiano, precisando il grande lavoro di Arcagni (nel quale però regna un po' di confusione sia terminologica che metodologica<sup>227</sup>) e circoscrivendo la categoria dei musicarelli,

---

<sup>223</sup> Si fa riferimento in particolare ai due lavori di BRUNETTA (2003, 2007).

<sup>224</sup> DELLA CASA 2004.

<sup>225</sup> BUZZI 2013, p. 84.

<sup>226</sup> Significativo il lancio sul grande schermo di uno dei divi napoletani del cinema sonoro, Teddy Reno, che esordisce in *Totò, Peppino e la... malafemmena* (Camillo Mastrocinque, 1956), film genericamente ispirato a *Malafemmena* (Antonio De Curtis, 1951), grandissimo successo discografico napoletano di Totò, il cui titolo riecheggia nel titolo della pellicola con scopo volutamente promozionale e commerciale.

<sup>227</sup> Cfr. ARCAGNI 2006, il quale lavoro è di contro un contributo importantissimo nel raccogliere una vastissima serie di interazioni tra mondo della canzone e mondo del cinema italiano, mostrando come il rapporto anche

escludendovi alcune tipologie di film musicali ricchi di canzoni, ma che si distanziano per alcune ragioni dal genere oggetto d'analisi dello studioso:

- i film del *filone sexy*. Ispirati al modello di *Europa di notte* di Alessandro Blasetti, 1959, film-documentario molto importante perché rappresenta il «primo segnale di influenza diretta dello spettacolo televisivo sul cinema»<sup>228</sup> in Italia, questi film contengono spogliarelli, giochi di prestigio, balletti e diversi numeri che alla base hanno canzoni, soprattutto internazionali, che però hanno solamente il compito di sottolineare il voyeurismo delle pellicole, oppure di rispettare ossequiosamente il realismo dell'ambiente ripreso, soprattutto locali e night; si veda a tal proposito una sequenza di *Totò Sexy* (Mario Amendola, 1963), nella quale un giovanissimo Gianni Morandi canta *Penelope*, venendo ripreso frontalmente e dietro al pubblico del locale che balla (secondo una modalità di ripresa che Hollywood aveva iniziato a sperimentare oltre vent'anni prima).
- i *film-archivio*. Si tratta di pellicole che non hanno né un *fil rouge* né una storia che colleghi tra loro i tanti brani, ma che si presentano soltanto come meri contenitori di canzoni; i film-archivio risultano particolarmente interessanti perché la canzone si dimostra essere «un oggetto culturale così forte in questo passaggio storico e sociale, da riuscire a “imporre” al cinema la propria forma di apparizione abituale, costruendo un contesto di presenza nel quale il film si piega a essere edificato a piena immagine del disco»<sup>229</sup>; un esempio di questo genere di film è *Questo pazzo, pazzo mondo della canzone* (Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, 1965), in cui recitano tra i tanti Gino Paoli, Gianni Morandi, Little Tony, Riky Gianco, Lucio Dalla e Luigi Tenco, interpretando realisticamente i loro brani.
- le *commedie musicali*. Film in realtà molto simili ai musicarelli intesi in senso stretto, ma vi si distaccano perché contengono motivi musicali limitati, e i cantanti/attori che li interpretano non hanno un ruolo di primo piano all'interno del film; fanno parte di questo gruppo vere e proprie commedie musicali come la già citata *Appuntamento a Ischia* (Mario Mattoli, 1960), con Modugno e Mina,

---

all'interno di quello che genericamente possiamo definire *film musicale italiano* sia piuttosto articolato e variegato, e molto difficile da farsi oggetto di categorizzazione.

<sup>228</sup> BRUNETTA 2007, p. 293; nel film tra l'altro è presente Domenico Modugno.

<sup>229</sup> BUZZI 2013, pp. 86-87.

oppure *Twist, lolite e vitelloni* (Mario Girolami, 1962), con Peppino Di Capri, ma vi si possono ricondurre anche film come *Il monaco di Monza* (Sergio Corbucci, 1963), in cui compare Adriano Celentano (in coppia con Don Backy), già reduce dal successo cinematografico di alcuni musicarelli (e non solo)<sup>230</sup>, qui nei panni di un truffatore che si traveste da frate e canta alla gente in un'osteria «fateci un po' di carità», prima di venir redarguito da Totò, protagonista della pellicola con Macario; la prossemica di Celentano, che si lascia andare ad una performance ballata decisamente molleggiante e ondulante, come era usanza nel beat, è puntualmente inquadrata dalla macchina da presa anche mentre canta Don Backy, segno che la componente performativa in questa fase è fondamentale nel processo di riconoscimento di questi interpreti<sup>231</sup>, sia nei musicarelli in senso stretto, che nelle commedie con numeri musicali più limitati. La presenza promozionale dei cantanti in queste commedie è evidente anche dal nome dato ai personaggi da loro interpretati (per esempio, Di Capri nel film di Mattoli interpreta Peppino, anche se il parroco gli chiede, quasi giocando a rompere la quarta parete: «cosa credi / di essere Peppino Di Capri?»; Celentano invece nel film di Corbucci interpreta ovviamente Adriano), fatto che manifesta l'intenzione dei produttori di giocare con il riconoscimento, da parte del pubblico, di queste star della musica contemporanea a più livelli.

Per lo scopo di questa trattazione, queste tre tipologie di film (che non sono in realtà veri e propri generi) risultano invece piuttosto importanti, poiché testimoniano che con il boom economico, tra il finire degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, la canzone ha preso ormai un suo spazio considerevole e piuttosto autonomo all'interno di pellicole a bassi

---

<sup>230</sup> Nel 1960 Federico Fellini inserisce una breve esibizione rock 'n' roll di Celentano nel suo *La dolce vita*, segno che l'intuito del grande regista «sia stato talvolta in grado di presagire trasformazioni e successi popolari della società», anche se la presenza del pezzo «non assume particolare rilevanza nell'economia di senso della pellicola» (BUZZI 2013, p. 22); ai fini di questa trattazione, l'episodio non è di particolare interesse perché il brano interpretato non è italiano.

<sup>231</sup> La centralità del riconoscimento degli attori-cantanti è piuttosto evidente anche in un episodio che non è marginale come potrebbe sembrare: per il suo esordio alla regia (*I pugni chiusi*, 1965), Marco Bellocchio scelse come protagonisti due idoli-cantanti pop, Gianni Morandi (in quegli anni impegnato nelle riprese della trilogia di Fizzarotti) e Raffaella Carrà, puntando sulla loro notorietà e sul loro riconoscimento da parte di una fetta il più possibile ampia di pubblico, in un film che attacca la famiglia borghese e intercetta i fermenti giovanili che da lì a poco sfoceranno nella contestazione del '68; i due rifiutarono, complice anche la casa discografica di Morandi, che preferì preservare la sua faccia pulita da bravo ragazzo, e le parti vennero affidate a Lou Castel e Paola Pitagora (cfr. DELLA CASA 2004). Questa proposta testimonia che Bellocchio riuscì ad intercettare un cambiamento epocale, che riguardò tra l'altro proprio lo stesso Morandi, che non a caso sarà l'interprete di una delle prime canzoni italiane dichiaratamente e storicamente contestualizzate di pacifismo marcato (*C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, Migliacci-Lusini, 1966).

costi di produzione e indirizzate ad un vasto pubblico, tale che vi si possano cogliere una serie di categorie filmiche piuttosto rigide, assimilabili a quella di *genere*, in cui il pubblico possa immaginarsi ed attendere una determinata e specifica presenza di canzoni e dei loro interpreti; il meccanismo del riconoscimento in questo processo è fondamentale, e testimonia che l'accoppiata canzone-interprete in questo genere di film funziona appunto soltanto se viene *riconosciuta*: alla canzone in questi casi non viene dunque attribuito ancora lo status di categoria estetica, che invece raggiungerà in futuro (o che ha nell'uso che ne hanno fatto per esempio Risi, Pasolini o Salce), ma viene trattata dalla settima arte alla stregua di numeri performativi differenti (come i balletti); su questo versante, può contare sulla forza della figura del cantante-interprete, ormai diventato idolo pop a tutti gli effetti. La terza testualità della canzone, la performance, in particolare la sua componente strettamente visiva e fisica, diventa dunque centrale in questa fase di inserimento dei brani musicali italiani all'interno del cinema più strettamente di consumo, ponendosi essa stessa tra l'altro «quale “metafora centrale” per la comprensione dell'epoca attuale e del futuro imminente»<sup>232</sup>.

Per *musicarello* “puro” si considera dunque un film in cui si possono ritrovare una serie di motivi strutturali ricorrenti: 1) uno o più cantanti nel ruolo di protagonisti; 2) la presenza di *tante* canzoni, interpretate dai suddetti cantanti; 3) cantanti che interpretano sé stessi o personaggi molto simili a loro nella vita reale, dimodoché si alimenti il processo di riconoscimento da parte del pubblico; 4) un preciso target di riferimento - il pubblico giovane - con continui rimandi al contrasto generazionale (gli stessi cantanti-interpreti sono tutti molto giovani, e inscenano soprattutto vicende in cui il pubblico giovanile si può facilmente riconoscere); 5) l'appartenenza ad un genere che come tale viene percepito dal pubblico, ma nello stesso tempo anche dai produttori, che investono nella logica del *basso costo / massimo guadagno*; 6) il rapporto strettamente produttivo e promozionale che il film intesse con le canzoni, supportando dischi appena usciti o di uscita imminente, e favorendo la promozione dei cantanti impegnati nelle pellicole. Individuate queste caratteristiche strutturali, è bene ricordare che il musicarello si inserisce in un contesto in cui le produzioni italiane già tendono a richiedere costi molto bassi e a lavorare sulla divisione in generi delle pellicole, creando inoltre nuovi prodotti culturali ad hoc per un pubblico di volta in volta specifico (in questo caso, i giovani).

---

<sup>232</sup> DERIU 2012, p. 95.

Si possono individuare tre grandi fasi del musicarello, la cui parabola è inaugurata da *I ragazzi del juke boxe*, 1959, di Lucio Fulci.

a) 1958-1963 – Il cinema degli urlatori.

La prima fase è caratterizzata specificatamente da: 1. una presenza corale di cantanti e interpreti, i quali incarnano il ruolo di «performer universali [...] in grado di mediare tra la novità della loro proposta e la tradizione che la precede»<sup>233</sup>; 2. l'esplicita contrapposizione tra urlatori e cantanti melodici; 3. un rinnovamento non soltanto musicale, ma anche corporeo, fisico ed esperienziale, sul modello dell'atteggiamento con cui si pongono i nuovi urlatori rispetto ai melodici (in accordo anche con la gestualità rivoluzionaria con la quale Modugno ha vinto il Festival del 1958). Buzzi individua undici film appartenenti a questa fase<sup>234</sup>, tra cui spicca (fosse anche dolo per il titolo) *Urlatori alla sbarra* (Lucio Fulci, 1960), interpretato tra gli altri da Celentano, Mina, Joe Sentieri, Umberto Bindi e Peppino Di Capri, pellicola che cavalca dichiaratamente la moda degli urlatori e il loro essere riconosciuti e definiti come tali già dall'incipit, una sorta di surreale mini-storia dell'urlo all'interno della storia dell'umanità. I titoli d'inizio scorrono sulle note di *Il tuo bacio è come un rock*, 1959, cantata da Celentano (anche autore della musica, mentre il testo è firmato da due registi, lo stesso Fulci e Piero Vivarelli, autore di diversi musicarelli), e presentano alcune diciture piuttosto singolari come «cantato da...», «suonato da...», «hanno strillato pure...». La prima sequenza dopo i titoli d'inizio inquadra i dirigenti di una fabbrica di blue jeans che devono risolvere un grosso problema, la condanna da parte della gente comune dei jeans come simbolo «del teppismo e del peccato» fra i giovani; l'inquadratura successiva è già un mezzo-busto di Mina che intona *Nessuno* (De Simone, Capotosti, 1959): la macchina da presa riprende la diva inizialmente di fronte, per poi retrocedere con una carrellata all'indietro per inquadrare la band (tra cui il chitarrista Celentano), e successivamente inoltrarsi nel locale seguendo i movimenti della diva e dei clienti presenti in loco. La modalità basilare di ripresa delle esecuzioni delle canzoni, che sono diegetiche e svolgono al contempo funzione ambientale diretta e funzione di istanza narrativa primaria, sottolinea che queste pellicole si presentano da subito per supportare

---

<sup>233</sup> BUZZI 2013, p. 105.

<sup>234</sup> Ivi, p. 85.

esclusivamente le figure dei cantanti protagonisti, inscenando un circuito trasmediale notevole di carattere marcatamente produttivo e promozionale.

b) 1964-1970 - Il *nuovo musicarello*

Questa seconda fase si caratterizza per alcune evidenti novità rispetto alla precedente: protagonista è un singolo cantante, che però deve essere sempre riconosciuto nella sua figura dal pubblico; rispetto al sistema più organico dei musicarelli della prima fase, presenta al suo interno una serie di possibilità espressive differenti, legate a sotto-generi o a meccanismi di serializzazione (valga a titolo esemplificativo la trilogia di Ettore Maria Fizzarotti<sup>235</sup> con protagonista Gianni Morandi<sup>236</sup>, che racconta in tre film la vicenda sentimentale tra lui e Carla, interpretata da Laura Efrikian che, conosciuta sul set di *In ginocchio da te*, 1964, diventerà sua moglie; la trilogia appartiene specificatamente al sotto-genere dei musicarelli in uniforme<sup>237</sup>); le canzoni inoltre sono sempre di più rappresentate in spazi aperti, e non si preoccupano più di avere aderenza diegetica, infatti scompaiono gradatamente complessi e apparecchi e la musica compare un po' ovunque<sup>238</sup>; musicalmente, il nuovo musicarello è ancora più influenzato dalla moda inglese del beat, ed ha visto un successo di pubblico maggiore rispetto a quello della prima fase, per questo quando si parla di musicarello molto spesso «ci si riferisce convenzionalmente e in prima battuta» (Buzzi 2013, p. 85) soltanto a questa seconda fase. Tra i principali interpreti del nuovo musicarello spiccano tra i tanti il già citato Gianni Morandi, ma anche Caterina Caselli, Little Tony, Bobby Solo, Gigliola Cinquetti, Gianni Pettenati, Al Bano e Romina Power, ma anche registi come Aldo Grimaldi,

---

<sup>235</sup> *In ginocchio da te*, 1964; *Non son degno di te*, 1965; *Se non avessi più te*, 1965.

<sup>236</sup> Per una panoramica su Morandi e sulle canzoni degli anni Sessanta, cfr. i saggi tematici in JACHIA 2015.

<sup>237</sup> Cfr. ARCAGNI 2006, p. 129.

<sup>238</sup> In *In ginocchio da te* la prima canzone, *Che me ne faccio del latino* (1963, Marchesi – Beretta – Bertolazzi), è eseguita nella messa in scena diegetica alla chitarra dal solo Morandi (mentre invece la canzone compare nella versione con l'orchestrazione completa, realizzata da Ennio Morricone) che è seduto sopra un fienile nel podere del padre: la macchina da presa come sempre è ferma davanti al cantante, riprendendone anche i movimenti marcatamente sincopati, caratteristici delle sue performance (e ripresi anche in tutti i brani successivi, in particolare *Fatti mandare dalla mamma*, che il cantante esegue su richiesta di Carla, che vuole a tutti i costi sentirlo cantare – anche qui ci si trova in uno spazio aperto e decisamente “non musicale”, a differenza dei musicarelli della prima fase). Discorso analogo si può fare per l'esordio della Pavone, osservandola in *Rita, la figlia americana*: il primo brano del film, *Somigli ad un'oca* (Eddy – Hazlewood – Migliacci), cover dell'americana *Your Baby's Gone Surfin*, 1967, di Duane Eddy, viene cantato da Rita nel giardino, mentre il padre Totò, integerrimo direttore d'orchestra, è costretto a fermarlo infastidito da questa musica a detta sua insopportabile; il brano non ha alcuna ragione diegetica (non compaiono né apparecchi né musicisti), e mentre lo esegue la Pavone si lascia andare al suo classico ballo scatenato, che diventa da subito un topos delle sue performance.

Mario Amendola, Piero Vivarelli e Domenico Paoletta. Significativo (e particolarmente studiato) il caso di Rita Pavone, la «prima teenager capace di conquistare le scene della canzone italiana insinuando un rapido rinnovamento inscritto non solo nelle voci e nella musica ma anche nel corpo, e costruendo la propria riconoscibilità e il proprio successo su una specifica rappresentazione identitaria»<sup>239</sup>: già dall'esordio al fianco di Totò (*Rita, la figlia americana*, 1965, Piero Vivarelli), la Pavone si presenta come performer multiforme, giocando, come ha osservato Deborah Toschi (2011, p. 74), su un'abbondante polisemia costruita sulle dicotomie «giovinezza/maturità, italianità/americanità e femminilità/mascolinità»; la ragazza ye-ye interpreta veri propri musicarelli (tra cui la minisaga realizzata da Lina Wertmüller, *Rita la zanzara*, 1966, e *Non stuzzicate la zanzara*, 1967), ma anche pellicole più ibride, come *Little Rita nel West* (Francesco Baldi, 1967), nella quale recita al fianco di Lucio Dalla e Teddy Reno, ma anche di Terence Hill, ancora conosciuto come Mario Girotti, e non ancora noto al grande pubblico per il successo di *Lo chiamavano trinità*, 1970.

c) 1970-2000<sup>240</sup> – *Ciò che resta del musicarello*

Quest'ultima fase segna il tramonto del musicarello: per Arcagni, gli ultimi musicarelli intesi in senso stretto vengono realizzati nel 1970<sup>241</sup>, mentre per Della Casa (2004) la fine del musicarello è segnata dalle contestazioni del 1968<sup>242</sup>; in realtà, considerando le caratteristiche illustrate precedentemente, il musicarello inteso in senso stretto smette di esistere proprio con gli anni Settanta, poiché canzone e cinema, pur continuando a influenzarsi a vicenda (anzi, molto più di prima), prenderanno tuttavia due strade separate; a riprova di ciò, gli idoli del genere degli anni Sessanta cercano strade

---

<sup>239</sup> TOSCHI 2011, p. 74.

<sup>240</sup> Il termine ante quem (2000) è simbolico e convenzionale, infatti ancora negli anni Duemila vengono realizzati film che in qualche modo rimandano al musicarello, ma sono film che si allontanano dalle caratteristiche pure del genere, e sono meglio definibili come genericamente *musicali* o *musical* (*Sud Side Stori*, Roberta Torre, 2000; *Solo una vita*, Salvo Campisano, 2018); parte della critica ha inoltre definito *musicarello* anche *Questo piccolo grande amore*, 2009, di Riccardo Donna, di cui si parlerà nel capitolo dedicato a Baglioni (cfr. almeno [www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=56657](http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=56657); [www.nonsolocinema.com/Questo-piccolo-grande-amore\\_15080.html](http://www.nonsolocinema.com/Questo-piccolo-grande-amore_15080.html)).

<sup>241</sup> ARCAGNI 2006, p. 124.

<sup>242</sup> La relazione tra '68 e musica è esplicitata in tantissimi film, tra cui le pellicole di Paolo Pietrangeli, che marciano negli anni di piombo un preciso rimando alla contestazione giovanile che si esprime attraverso una frangia dichiarata di canzone d'autore; interessante l'approccio all'argomento di Federico Fellini, che in *Prova d'orchestra*, 1979, utilizza la relazione tra musica e politica (inserendo slogan sessantottini) come allegoria dell'ingovernabilità italiana (cfr. CANOVA 2017, p. 450).

alternative al film musicale, di solito collaborando con altri registi in generi completamente differenti, come Gianni Morandi, che è protagonista di *Le castagne sono buone*, 1970, di Pietro Germi, o Adriano Celentano, che recita con Sophia Loren in *Bianco, rosso e...*, 1972, di Alberto Lattuada; l'idolo rock si esprimerà al contempo anche come regista di film come *Yuppi du*, 1975, o *Joan Lui – Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì*, 1985 (film definibili come musicali, in cui la musica comunque «svolge un ruolo fondamentale nel sottolineare i momenti, fermarli, mettere tra parentesi situazioni o rilevarne il carattere parodico o ludico»<sup>243</sup>), oppure come attore di svariate commedie. L'unica eccezione in questo viale del tramonto del musicarello sembra essere la figura di Nino D'Angelo, che intesserà negli anni Ottanta un sodalizio con registi come Antonio Grassia e Mariano Laurenti realizzando diversi film che si rifanno esplicitamente al nuovo musicarello per alcune ragioni (il protagonista è sempre un cantante "simile" a D'Angelo, che interviene in diversi brani tratti da un suo album appena pubblicato, cercando di sfruttare il successo della musica neomelodica napoletana tornata in voga in quegli anni; le trame inoltre sono soprattutto esili storie d'amore, e il livello di recitazione degli attori è decisamente elementare e basilare) ma se ne distacca per altre (sono frequenti alcuni sconfinamenti nel musical, come in *Fotoromanzo*, 1986, di Mariano Laurenti, o nel videoclip, come in *L'ave Maria (L'artista)*, 1982, di Antonio Grassia: il tono di fondo del film assume spesso caratterizzazione drammatica, in perfetta sintonia con l'ambiente sonoro neomelodico; le vicende sono principalmente ambientate a Napoli, segno di una relazione vincolante tra i protagonisti e la produzione delle pellicole). Terminato il breve successo di questa sottospecie di nuovo musicarello neomelodico, D'Angelo si reinventerà come attore di commedie, ma soprattutto come autore di colonne sonore (molto importante la sua presenza in *Tano da morire*, 1997, di Roberta Torre<sup>244</sup>) ma anche come regista, realizzando due film, tra cui *Aitanic*, 2000, un «progetto più personale» che Arcagni definisce «musical naif, sgangherato, poetico e ironico»<sup>245</sup>.

Altri cantanti invece cercheranno sempre di più e in vario modo una collaborazione più diretta nel mondo del cinema, che si manifesterà soprattutto in film-ibridi, che saranno oggetto del successivo paragrafo; qualcuno di questi esperimenti può essere ancora correlato

---

<sup>243</sup> ARCAGNI 2006, p. 199.

<sup>244</sup> Cfr. BRUNETTA 2007, p. 640.

<sup>245</sup> ARCAGNI 2006, pp. 260-261.

al musicarello, di cui vengono ripresi alcuni stilemi ormai fuori tempo massimo<sup>246</sup>: tra gli esempi più significativi si segnalano *Figlio delle stelle*, 1979, di Carlo Vanzina, interpretato da Alan Sorrenti due anni dopo l'uscita del quasi omonimo singolo di successo, e *Jolly Blu*, 1998, di Stefano Salvati (regista di videoclip che lavorerà ancora per il cinema collaborando con Vasco Rossi), interpretato da Max Pezzali, che rappresenta l'esempio più vicino al nuovo musicarello degli anni Sessanta (perché racconta una vicenda molto simile all'esordio musicale degli 883), contaminato però, dal punto di vista linguistico, con alcuni stilemi del moderno videoclip, come ha osservato Arcagni (2006, p. 153), e come si può osservare anche analizzando la sequenza in cui compare una delle tante canzoni, *Come mai* (1993, Pezzali – Repetto): la canzone è diegetica poiché viene introdotta dallo stesso Max, che si esibisce per fare ascoltare qualcosa della sua produzione agli amici, ma la macchina da presa non si ferma davanti al cantante inquadrandolo interamente nella sua performance (come avveniva con Celentano, Mina, Morandi o Rita Pavone - la performance per altro è molto statica, o comunque non ha alcun tipo di caratterizzazione corporea<sup>247</sup>); si alternano invece inquadrature di Pezzali a mezzo busto, mentre esegue il brano, e primi piani di personaggi piuttosto inverosimilmente presenti nel locale, che tematizzano quanto viene cantato nel testo, esattamente come avviene nel videoclip<sup>248</sup> (per esempio, mentre si cantano le parole «E poi all'improvviso / sei arrivata tu», viene inquadrata una ragazza appena entrata nel locale, che si avvicina ad un ragazzo, seduto, preso da un momento di sconforto). Con l'avvento degli anni Duemila, in Italia non si potrà più parlare di musicarelli in senso stretto, anche se la collaborazione anche industriale tra musica e cinema andrà avanti prendendo strade sempre più incentrate sull'ibridazione (uno degli esiti più particolari sarà proprio *Questo piccolo grande amore*, per questo scelto come oggetto di studio a parte di questa trattazione).

---

<sup>246</sup> Non vengono considerati musicarelli film come *Champagne in paradiso*, 1984, di Aldo Grimaldi, o *Laura non c'è*, 1988, di Antonio Bonifacio (considerato come tale in ARCAGNI 2006, p. 231). Il primo film, con Al Bano e Romina Power, non è un musicarello perché mancano alcuni degli elementi strutturali caratteristici del genere, come il rivolgersi al mondo giovanile e il contrasto generazionale; poiché Al Bano e Romina interpretano due anziani che raccontano la loro storia d'amore giovanile, il film si rivolge per scopo commerciale a quella fascia di pubblico ormai "cresciuta", che nel decennio precedente si era affezionata alle canzoni della coppia, inaugurando una sorta di "effetto nostalgia" che caratterizzerà la stagione postmoderna della relazione tra cinema e canzone in Italia. Il secondo invece vede Nek intervenire soltanto in un piccolo cameo, in un film cerca di sfruttare il successo dell'omonimo brano grazie al richiamo del titolo, secondo un meccanismo che si intensifica proprio tra gli anni Novanta e i Duemila; per questo non si può concordare con Arcagni nel ricondurre questa pellicola al musicarello.

<sup>247</sup> Ma si tratta di un'abitudine di Max Pezzali, che nei suoi live si esibisce in performance molto statiche e scarsamente connotate.

<sup>248</sup> Per un'analisi delle modalità di ripresa del videoclip italiano degli anni Novanta si rimanda a SIBILLA 1999.

### 2.3.5 Postmodernismo (1982-2019)

Con gli anni Ottanta in Italia si sviluppa un cinema che si caratterizza per lo «scardinamento delle funzioni, l'ibridazione massmediologica e la perdita di identità dei generi e delle singole specie cinematografiche e televisive», realizzato da autori cresciuti con «un'alfabetizzazione linguistica» televisiva a base di «*Caroselli*, sceneggiati, varietà e *Canzonissime*»<sup>249</sup>; un cinema sempre più contaminato nel linguaggio da alcuni suoi parenti e figli, da quelli più strettamente musicali come il videoclip, fino ad un parente ormai sempre più musical-visivo, la televisione. Questa contaminazione si riflette anche in un continuo scambio di carattere intermediale, che intacca sempre di più il mondo della letteratura<sup>250</sup> ma anche quello della canzone. In particolare, dal 1982 ad oggi si possono riscontrare alcune macro-tendenze di sviluppo della presenza della canzone all'interno del tessuto filmico.

In primis, in Italia si assiste ad una sorta di *nostalgia mediale moderna*, una nostalgia che «viene dai media, esiste grazie ai media e per i media» (Morreale 2009, p. 12): sulla scorta di quanto realizzato in America da pellicole realizzate tra gli anni Settanta e Ottanta, ma ambientate nei “mitici” anni Cinquanta (su tutte *Ritorno al futuro*, 1985, di Robert Zemeckis, e *American Graffiti*, 1973, di George Lucas), si sviluppano nel nostro paese una serie di film che, come ha dimostrato Emiliano Morreale (2009), guardano ai favolosi anni Sessanta del boom economico; sostanzialmente, sono pellicole che si muovono all'interno di un sistema trasmediale che fa della nostalgia un prodotto industriale di massa con un target molto ampio, che va da chi ha vissuto gli anni che si intendono raccontare, fino a quelli che quegli anni non li ha vissuti in prima persona, ma in qualche modo ne ha fatto esperienza di riflesso. La nostalgia intacca tutto il sistema dei media, ma il minimo comun denominatore tra tutte le forme, che funge da iconico e decisamente funzionale veicolo nostalgico, è proprio la *canzone*, come si può notare osservando alcuni programmi televisivi costruiti sull'effetto-nostalgia, come *Anima mia* o *I migliori anni*<sup>251</sup>, oppure alcune pellicole

---

<sup>249</sup> BRUNETTA 2007, pp. 554-555.

<sup>250</sup> Cfr. MANZOLI 2003.

<sup>251</sup> In *Anima mia*, varietà condotto da Fabio Fazio e Claudio Baglioni (6 puntate nel 1997), si «tenta una rilettura, ora affettuosa ora ironica, del materiale mediatico che ancora galleggia nel flusso del ricordo degli anni Settanta» (GRASSO 2003, p. 190), tra cui le canzoni di Baglioni, ma anche una serie di canzoni sigle di trasmissioni televisive del periodo o di cartoni animati, reinterpretate da Baglioni e dai cantanti ospitati in trasmissione; ne *I migliori anni*, varietà condotto da Carlo Conti su Rai Uno dal 2008 al 2017, invece si contrappongono di volta in volta decenni (anni Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta) che sono caratterizzati dalle canzoni in voga in quel momento, spesso reinterpretate dagli ospiti invitati in studio. Non a caso, inoltre, i due titoli di queste trasmissioni sono proprio modulate su due titoli di brani di grande successo (*Anima mia* dei Cugini di campagna, e *I migliori anni della nostra vita* di Renato Zero).

retrodatate che, per esigenza di ossequioso realismo, sono accompagnate dalle canzoni dell'epoca in cui si ambienta la vicenda, le quali svolgono una funzione ambientale di scenografia sonora che ha pari importanza, all'interno del processo di ricostruzione storica, della scenografia "reale" (si pensi a pellicole come *Sapore di mare*<sup>252</sup>, 1983, Carlo Vanzina, oppure *Notte prima degli esami*, 2006, Fausto Brizzi, o, a livello ancor più complesso, a *Questo piccolo grande amore*, 2009, Riccardo Donna). L'effetto-nostalgia dato dalle canzoni molto spesso viene esplicitato in chiave ironica, secondo un gusto piuttosto post-moderno, come avviene per esempio in una celebre sequenza di *Tre uomini e una gamba* (Aldo, Giovanni e Giacomo e Massimo Venier, 1997), una camera-car quasi tutta in *long-take* costruita con diverse canzoni diegetiche (musicassette all'autoradio) tra cui *Luci a San Siro* (1971, Vecchioni – Lo Vecchio – Antola) del milanese Roberto Vecchioni, il cui ascolto genera i pianti di Giacomo e Giovanni (concittadini di Vecchioni), scaturiti dallo stesso Giacomo dopo che Giovanni, piagnucolante, esclama «Non ce la faccio // troppi ricordi / non ce la faccio...».

Dunque la canzone dagli anni Ottanta ad oggi assume via via un posto sempre più di rilievo all'interno della memoria mediale degli italiani (la quale si intensifica con l'avvento dell'mp3 e della digitalizzazione negli anni Duemila), che viene sfruttata pienamente sia dal punto di vista industriale che da quello artistico, generando film che si pongono a metà tra obiettivi industriali e istanze artistiche, e che risentono profondamente della convergenza e della rimediazione che caratterizzano il cinema contemporaneo; un tale filone, avviatosi nei primi anni Duemila, si confà di pellicole che guardano alle potenzialità narrative della canzone o addirittura di un intero album: anticipatore di questa tendenza è lo pseudo-musicarello *Jolly Blu*, 1998, realizzato da Stefano Salvati, che nel 2008 dirigerà anche *Albakiara*, film strutturato narrativamente su una serie di brani di Vasco Rossi; nello stesso anno Daniele Costantini realizza *Amore che vieni, amore che vai* (ispirato al romanzo *Un destino ridicolo* di Fabrizio De André e Alessandro Gennari), film complessivamente strutturato su una linea narrativa creata da alcune canzoni del cantautore genovese come *Via del campo* o *Bocca di rosa*, le cui suggestioni hanno dunque un ruolo creativo nella messa in scena e nella realizzazione del film. L'esempio più filologicamente coerente (dal punto di vista musicale) di questa tendenza è tuttavia *Questo piccolo grande amore*, 2009, di Riccardo

---

<sup>252</sup> L'effetto-nostalgia è ancora più forte nel terzo film della serie, *Sapore di te*, 2014, sempre diretto da Carlo Vanzina, il cui titolo è tratto da un altro verso della canzone, e che ha sottesa l'idea di rivitalizzare di nuovo un franchise che negli anni Ottanta era stato molto proficuo dal punto di vista commerciale.

Donna, realizzato con la collaborazione dello stesso Baglioni e ispirato all'omonimo album del 1972, con il quale entra in dialogo grazie alla presenza di quasi tutte le canzoni presenti in esso: in questo caso l'album funge da ispirazione cinematografica esattamente come un romanzo o uno spettacolo teatrale. Per quanto riguarda gli aspetti industriali, sempre più spesso si realizzano film con titoli che rimandano a canzoni d'epoca, che come tali vengono riconosciute dal pubblico, che possono comparire o meno all'interno del film (tra i tantissimi casi, *Nessuno mi può giudicare* - 2011, Massimiliano Bruno<sup>253</sup> - ma anche tante altre pellicole già citate), anche se non mancano occorrenze analoghe in cui le canzoni d'epoca sono piegate ad intenti artistici ed estetici molto più profondi (come in *La prima cosa bella*, 2010, Paolo Virzì), oppure a riflessioni molto più alte sulla memoria, come in *Un'ora sola ti vorrei* (2002, Alina Marazzi), documentario che grazie a pratiche di *found footage* attinge alla memoria mediale del nonno della regista (anche fotografica e scritta) per ricostruire la figura mai incontrata della madre<sup>254</sup>, in cui la canzone che dà il titolo alla pellicola funge da collante filmico ma al contempo anche semantico, perché segna l'impossibilità dell'incontro con la madre, ormai morta da tempo; la presenza della canzone è ancora più interessante perché il brano originale è del 1938 (Bertini-Marchetti), interpretato da Nuccia Natali, ma la canzone era stata riportata più recentemente al successo da Giorgia nel 1997, cinque anni prima dell'uscita del film. Una tendenza all'uso della canzone come configurazione di stile autoriale da parte di regista, anticipata come visto negli anni Settanta, è in realtà una delle possibilità più interessanti dell'interazione tra canzone e film nella fase postmoderna, come dimostra perfettamente l'opera di Nanni Moretti, nella quale la canzone (anche e, talvolta, soprattutto italiana) assume un ruolo di primissimo piano all'interno del discorso (intenso in senso semiotico e sociosemiotico<sup>255</sup>) impostato dal regista, che per questa ragione è stato scelto come caso-studio di questa trattazione. Una presenza proteiforme della canzone si può osservare però, ormai, in ogni tipo e genere di film, soprattutto laddove si assiste ad un mescolamento di intenti promozionali (evidente in brani appena pubblicati - in questo caso spesso la canzone coincide con il titolo del film, o in canzoni di cui l'industria discografica necessita una sorta di riabilitazione sul piano commerciale) con intenti di configurazioni di

---

<sup>253</sup> Nel 1966 Ettore Maria Fizzarotti aveva diretto una pellicola dall'omonimo titolo, il primo musicarello di Caterina Caselli, costruito sul brano *Nessuno mi può giudicare* (Beretta – Del Prete – Pace – Panzeri), presentato al Festival di Sanremo dello stesso anno dalla cantante; nel film di Bruno il brano è invece interpretato da Paola Cortellesi.

<sup>254</sup> Cfr. l'analisi in CECCHI 2016, pp. 39-46.

<sup>255</sup> Cfr. SPAZIANTE 2007, pp.36-37.

senso più profonde come funzioni di istanza narrativa primaria o di caratterizzazione del personaggio, che si declinano prevalentemente però come funzioni complesse. Valgano come esempi tra i tantissimi *L'ultimo bacio* (Gabriele Muccino, 2001)<sup>256</sup>, film che si chiude con l'omonimo brano di Carmen Consoli, pubblicato l'anno precedente (il cui videoclip è stato girato sul set del film di Muccino, segno di una strettissima correlazione tra industria cinematografica e industria musicale), oppure *Ex* (Fausto Brizzi, 2006), classica commedia polifonica all'italiana in cui si incrociano vicende di diversi personaggi, legati tra loro da crisi profonde nei rapporti di coppia, nel quale due canzoni svolgono un ruolo drammaturgico fondamentale: *Il cielo ha una porta sola*, brano dell'anno precedente di Biagio Antonacci, è presente interamente nel film e scandisce drammaturgicamente tutta una sequenza, lunga quanto la canzone stessa, in cui vengono inquadrati ad uno ad uno i protagonisti del film, colti in un momento di "rallentamento" (per questo è un ottimo esempio di funzione di istanza narrativa primaria) e di riflessione sul loro attuale (e decisamente frammentato) status sentimentale; pochi minuti dopo Brizzi inserisce la prima strofa e il primo ritornello da *La canzone dell'amore perduto*, brano del 1966 di Fabrizio De André, ma qui presentato nella cover di Franco Battiato del 1989, per accompagnare la sequenza di Sergio (Claudio Bisio) che, vedovo, rimette mano ai ricordi della moglie e della sua gioventù. Le implicazioni di senso dettate da queste due canzoni attingono da un lato alla canzone come oggetto riconosciuto dal pubblico (il brano di De André godette di una grandissima fortuna grazie anche a diverse reinterpretazioni più recenti), ma nello stesso tempo alla canzone come oggetto artistico dotato di testualità musicale-verbale-performativa, nella quale il testo verbale svolge il ruolo più importante nello scandire il montaggio dell'azione filmica, ma sono molto importanti anche la testualità musicale e quella performativa (in questo senso va forse la scelta della versione di Battiato, particolarmente struggente nell'interpretazione vocale e nell'arrangiamento per fiati e orchestra, caratterizzato da un sound più moderno rispetto all'incisione originale di De André). Negli ultimi decenni prendono piede figure di artisti che si muovono sulla linea che sutura mondo del cinema, mondo della canzone e mondo della televisione; interessante la parabola di Luca Medici, meglio noto come Checco Zalone, che ha suscitato l'interesse di un colto studioso come Gianni Canova (2006, p. 22), che lo definisce «la maschera comica più potente dell'Italia contemporanea», perché «la rappresenta come Fantozzi rappresentava

---

<sup>256</sup> Cfr. CANOVA 2010, pp. 71-74.

l'Italia degli anni Settanta e Totò quella dei Cinquanta»: di professione comico e musicista, interprete di una comicità musicale che in Italia getta le radici in una tradizione profonda (si pensi all'ambiente milanese del Derby Club di Cochi e Renato, Dario Fo, Giorgio Gaber e Enzo Jannacci), nel 2009 approda al cinema con il suo personaggio-maschera come coautore e protagonista di *Cado dalle nubi* (Gennaro Nunziante), film che nella trama richiama alcuni tratti dei musicarelli (come l'artista che cerca fortuna discografica), ma che poi da essi si distacca tantissimo perché si crea una sorta di scollamento tra l'attore e il personaggio interpretato, che permette a Zalone di incarnare una critica ferocemente intensa (anche se dai connotati umoristici) all'Italia contemporanea. La critica passa *anche* attraverso le canzoni, che, soprattutto in *Che bella giornata* (2011), e ancora di più in *Sole a catinelle* (2013, entrambi per la regia di Nunziante), condensano sincreticamente e sinteticamente il messaggio di tutto il film: sarebbe dunque interessante analizzare il caso di Zalone come di un cantautore dotato di una propria poetica, che si esprime tanto nella musica quanto nel cinema<sup>257</sup>.

La canzone ritorna come presenza costante e strutturale all'interno di alcuni film genericamente definibili come musicali, ma che in realtà hanno una natura fortemente ibrida: Arcagni chiama *musical postmoderno* pellicole come *Il pap'occhio*, 1980, di Renzo Arbore, all'esordio alla regia dopo essere stato indiscusso protagonista della televisione italiana, soprattutto grazie all'invenzione di un meta-genere televisivo costruito sulla reinterpretazione parodica dei precedenti varietà<sup>258</sup>, oppure *Tano da morire* (1997) e *Sud Side Stori* (2000), entrambe dirette da Roberta Torre; interessante il caso di *Sogno di una notte d'estate*, 1983, primo lungometraggio di Gabriele Salvatores, un omaggio alla tradizione inglese e americana del musical rock (quindi risulta esterno ai confini di questo lavoro)<sup>259</sup> nel quale recita Gianna Nannini (nel ruolo di Titania), che canta due sue canzoni composte insieme a Mauro Pagani, autore della colonna sonora, apposta per il film (*La luna*

---

<sup>257</sup> Canova introduce il suo lavoro su Zalone consapevole della resistenza che gran parte della critica cinematografica ha offerto sulla figura del comico, per questo cita l'incontro tra Medici e Marco Bellocchio, che invitò il comico-cantante-cineasta ad un suo Festival: l'incontro tra i due è definito dal critico come «uno dei cortocircuiti più folgoranti [...] degli ultimi anni»; due «linguaggi agli antipodi, due idee di cinema lontanissime», eppure entrambi riescono a «rimettere il cinema al centro dell'agenda mediatica italiana» (Ivi 2016, pp. 28-29).

<sup>258</sup> La pellicola anticipa così di due anni (1980) la tendenza post-moderna che in questa periodizzazione è convenzionalmente aperta dal 1982.

<sup>259</sup> Cfr. ARCAGNI 2006, p. 224.

e *Lontano*)<sup>260</sup>: la messa in scena onirica e sperimentale di Salvatores si sposa perfettamente con l'atmosfera dei due pezzi rock italiani, mentre dal punto di vista discografico è interessante notare che la colonna sonora della pellicola era stata già pubblicata da Pagani nel 1981, in un album dal titolo omonimo (le canzoni erano state scritte per uno spettacolo teatrale sempre di Salvatores, da cui il regista ha tratto successivamente il film), ma venne ripubblicato nel 1983 comprendendo le canzoni composte ed eseguite dalla Nannini. Questo esempio dimostra come la collaborazione tra uomini di canzone (come la Nannini e Pagani) e uomini di cinema (Salvatores) può portare a risultati tra i più disparati sia sul piano estetico che al contempo su quello industriale. Interessante evidenziare anche la presenza di alcuni cantanti italiani che intervengono in un genere particolare come il cinema d'animazione, in particolare quello siglato Disney, ricchissimo di canzoni tanto da essere considerato uno degli eredi diretti del grande musical americano degli anni Quaranta: nel duplice ruolo di doppiatori e cantanti<sup>261</sup>, tra gli esempi più noti si segnalano le parti da protagonista di Massimo Ranieri nei panni di Quasimodo ne *Il gobbo di Notre Dame* (Gary Trousdale, Kirk Wise, 1996), oppure di Renato Zero nel ruolo di Jack Skeletron nel musical d'animazione gotico *Nightmare Before Christmas* (Henry Selick, 1993), realizzato tutto in *stop-motion* da Tim Burton. Oltre ai doppiatori, è usanza che alcuni cantanti professionisti, seguendo quanto avviene già nelle pellicole in lingua originale, intervengano in brani esterni alla diegesi e alla storia (di solito collocati nei titoli di coda), che molto spesso riprendono temi della colonna sonora o talvolta alcune canzoni già presenti nel racconto, ma con testi differenti: nell'adattamento in italiano de *La bella e la bestia* (Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), il brano principale del film, *La bella e la bestia*, è eseguito nella versione dei titoli di coda da Gino Paoli e Stefania Sandrelli (e pubblicato nel cd della colonna sonora l'anno successivo); nel *live-action* di un fortunatissimo classico Disney del 1950, *Cenerentola*, realizzato da Kennet Branagh nel 2015, la canzone conclusiva, *Liberi* (nella versione italiana), è cantata da Arisa (anch'essa entra nel cd della colonna sonora lo stesso anno).

La collaborazione più intensa tra cinema e canzone dà origine anche ad alcuni esperimenti di difficile definizione i cui attori principali sono i cantautori o gli autori di canzoni, tra i quali si distinguono su tutti Vasco Rossi e Renato Zero. Il cantautore emiliano

---

<sup>260</sup> Altre canzoni, come *Noi siamo il buio*, sono composte da Pagani insieme a Salvatores, che riprende così l'usanza, già di Salce, M. Marchesi e Pasolini, di registi che si sperimentano come parolieri e autori di canzoni.

<sup>261</sup> Per ragioni di spazio, non è possibile affrontare all'interno di questa trattazione la questione del doppiaggio nel cinema italiano, per la quale si rimanda a ROSSI 2006, pp. 265-344; per la questione delle traduzioni italiane delle canzoni Disney, si rimanda a MARSAN 2016.

appare nei panni di sé stesso in una pellicola del 1988, *Ciao ma'...* (Giandomenico Curi), racconto delle vicende di un gruppo di suoi giovani fan che si caratterizza per combinare all'interno della storia alcune immagini di un live dell'anno prima pubblicato in VHS; nel 2005 viene pubblicato *É solo un rock'n'roll show* (Stefano Salvati), che lo stesso Vasco definisce come *movieclip* perché si presenta come un'originale rimediazione dei dodici videoclip dell'album *Buoni o cattivi*, 2004, realizzati dallo stesso Salvati; nel 2008 lo stesso regista realizza *Albakiara – Il film*, costruito tutto su brani di Vasco che vengono piegati a diverse costruzioni di senso nel tessuto filmico; nel 2017 esce invece il film-concerto documentario *Vasco Modena Park – Il film* (Pepsy Romanoff): questo particolare genere si caratterizza per il ricorso a stilemi della regia televisiva e dei videoclip, utilizzati per documentare interi concerti di artisti; inaugurato negli anni Sessanta negli Stati Uniti, questo format arriva in Italia negli anni Ottanta (il primo esempio è *Concerto*, 1980, live di Angelo Branduardi diretto dalla moglie Luisa Zappa), ma non godrà di un grande successo, anche se vi faranno ricorso da artisti del calibro dei Pooh o di Renato Zero. In particolare il cantautore romano, dopo aver realizzato nel 2010 il suo primo film-concerto, nel 2018 si presenta nelle sale con *Zerovskij – Solo per amore* (diretto da Gaetano Morbioli, importante regista italiano di videoclip), collage di riprese tratte dall'omonimo spettacolo teatrale in cui il regista cerca, attraverso tecniche (fortemente cinematografiche) come virtuosismi della macchina da presa in piano-sequenza e ricerca della profondità di campo, di restituire l'effetto di uno spettacolo che non è soltanto musicale, ma che gode soprattutto di un impianto e di una struttura teatrale. Questi esperimenti (come molti altri, e per altro sempre più frequenti), nei quali si crea una forte correlazione tra musica e cinema (arrivando a toccare anche il teatro e la moderna performance), secondo Lucio Spaziante sottostanno ad una più meno precisa strategia di *visibilità* messa in atto da parte di un artista pop<sup>262</sup>: con il cinema il cantante/musicista/autore ha dunque la possibilità di farsi vedere (e percepire) dal proprio pubblico in un determinato modo, che molto spesso si coniuga con la sua poetica e con il suo intento artistico; valga su tutti l'esempio di Vasco Rossi, ma anche quello di Baglioni, di cui si parlerà nel capitolo monografico, che non a caso realizzerà per la TV qualcosa di simile a quanto fatto da Zero per il cinema<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> SPAZIANTE 2007, pp.52-53.

<sup>263</sup> Si fa riferimento allo spettacolo *Al Centro*, trasmesso in diretta su Rai Uno il 15 settembre 2018 dall'Arena di Verona, per la regia teatrale di Giuliano Peparini, e televisiva di Duccio Forzano, poi pubblicato in Dvd nel gennaio 2019.

Non sono mancati infine negli ultimi anni altri gradi e livelli di sperimentazione e contaminazione: nel 2011 Lorenzo Jovanotti (firmandosi Lorenzo Jova Cherubini) realizza con il musicista jazz Marco Tamburini (con il quale ha collaborato altre volte nel corso della carriera) la colonna sonora di uno dei più celebri successi del muto, *Sangue e arena* (1922, Fred Niblo), interpretato dalla star Rodolfo Valentino; come ha affermato lo stesso cantautore sul suo profilo Facebook<sup>264</sup>, si è trattato di un «esperimento di improvvisazione», poiché la composizione è stata fatta «in diretta»; il film è poi stato pubblicato in Dvd da *Ermitage Cinema*. L'originalità dell'operazione è dettata dalla contaminazione tra jazz e musica pop: diversi sono i brani composti e cantati da Jovanotti, tutti inediti e scritti apposta per l'occasione (e che resteranno tali, perché non verranno mai pubblicati in nessun album dal cantautore – ad oggi sono quasi tutti completamente ir reperibili anche sul web), come *Sangue e terra*, brano che apre e chiude il film con effetto di circolarità, accompagnando immagini che vengono richiamate anche nel testo («Nel silenzio di una folla accesa / il rumore di un'eterna attesa / Olè olè olè olè / in mancanza di un nome migliore / continuiamo a chiamarla realtà / ma non rende l'idea / è uno scontro di forze / di creazione e di morte»).

Per comprendere quanto l'alto grado di contaminazione tra musica pop e cinema italiano sia in realtà reciproco, è bene ora concentrarsi sull'ingresso del cinema italiano all'interno della canzone italiana, che ha contribuito gradatamente alla creazione di un ponte per un interscambio di materiali e figure tra i due mondi.

## 2.4 Il cinema nella canzone italiana

La strada della ricerca della presenza del cinema all'interno del mondo della canzone, per quanto osservato nel lavoro preparatorio a questa trattazione, non è ancora stata intrapresa da parte della critica specialistica, che si è limitata al massimo ad indagare la relazione tra film e canzone come forme, oppure ad indagare le funzioni che una canzone può svolgere all'interno del film. La critica più specificatamente canzonettistica invece non ha ancora avuto né spazio né occasione alcuna per poter indagare un tale territorio di contaminazione, ancora impegnata a ragionare da un punto di vista strutturalista e semiotico con l'obiettivo di delineare le caratteristiche testuali della forma-canzone<sup>265</sup>; inoltre, l'unica

---

<sup>264</sup> [https://www.facebook.com/lorenzo.jovanotti.cherubini/posts/266512010128328?stream\\_ref=5](https://www.facebook.com/lorenzo.jovanotti.cherubini/posts/266512010128328?stream_ref=5).

<sup>265</sup> Tra i primissimi ma isolati interventi sull'argomento, si segnala un articolo esposto al convegno *Intersections* (Firenze, Kent State University, maggio 2019), non ancora pubblicato ma consultabile online,

contaminazione su cui si è concentrata almeno in parte la critica è quella sul rapporto tra la testualità verbale e quella musicale<sup>266</sup>, ma all'interno della stessa forma-canzone, con intento dunque di carattere definitivo della forma stessa<sup>267</sup>. Questo breve paragrafo vuole dunque soltanto essere un primissimo tentativo di approccio ad un argomento comunque molto vasto, che meriterebbe uno spazio di approfondimento decisamente maggiore all'interno di una prospettiva più ampia, volta ad indagare più in profondità il grado di contaminazione tra le due forme mediali. Come modello teorico di riferimento, per questa analisi si farà ricorso agli schemi proposti da Fabio Rossi (2007, in particolare pp. 7-18 e pp. 100-101), linguista che si è occupato delle varietà dell'italiano trasmesso, in particolare del parlato cinematografico e filmico, della sua codificazione e della sua storia, illustrando i rapporti tra il codice linguistico-verbale e il codice linguistico-cinematografico e più in generale tra cinema e letteratura; i suoi schemi concettuali possono essere applicati in questo caso nel passaggio dal codice linguistico-cinematografico a quello verbale-musicale-performativo della canzone, e nel passaggio in generale dalla forma-film alla forma-canzone/album.

Su questa scorta, la presenza del cinema all'interno della canzone richiede una pluralità di approcci, e può essere analizzata su tre livelli differenti:

- 1) a livello della figura *del singolo artista*: l'artista può sperimentarsi mutando il proprio ruolo e cambiando il proprio campo artistico di riferimento, in una logica al contempo sia industriale che artistica (il cantautore che si fa regista, il regista che si fa autore di canzoni); l'artista può lavorare nello stesso tempo sia come autore di canzoni che come autore di film; infine, il cantautore può ispirarsi nel proprio lavoro al cinema, traendo un intero album da un film, oppure prestando il proprio lavoro (un album, una canzone) al cinema, talvolta costruendo egli stesso un film partendo da un precedente album o da una singola canzone, o lavorando in sinergia con la produzione industriale dell'altro campo;

---

che è stato prodotto in contemporanea a questo lavoro di tesi (cfr. BERTOLONI 2019, b); il comitato scientifico di *Intersections*, formato principalmente da comparatisti italo-americani e guidato da Orsitto, Wright e Ciabattoni, da anni indaga le intersezioni tra le arti contemporanee italiane, dando grande spazio all'arte della canzone.

<sup>266</sup> Tra i tanti lavori di questo genere, si rimanda in particolare a FIORI 2003, il cui lavoro è pubblicato all'interno della collana *Contaminazioni* (a cura di Paolo Giovannetti e Gianni Canova); Umberto Fiori è poeta ed autore di canzoni, teorico della musica e della letteratura, per questo la sua voce si erge come autorevole rispetto a molte altre quando si affronta una tale questione.

<sup>267</sup> Di contro, il comitato scientifico di *Intersections* lavora ormai da diversi anni sul tema della contaminazione e dell'intersezione non solo all'interno della forma-canzone, ma anche tra canzone e altre forme mediali o artistiche della contemporaneità (si vedano alcuni saggi contenuti in ORSITTO 2014 e 2016).

- 2) a livello *tematico-contenutistico*: la canzone, in quanto forma dotata di parole, può “parlare” del cinema, raccontare le sue trame e le sue storie, citare i suoi divi e le sue icone o prendervi in prestito i titoli<sup>268</sup>; un simile scambio di materiali non è nuovo per il cinema nel nostro paese: la settima arte infatti, con la sua fraseologia e con alcuni suoi personaggi, da un lato ha influenzato la lingua italiana tout court dal dopo guerra in avanti, ma soprattutto ha prestato le proprie frasi, i propri titoli e i propri personaggi ai nuovi media (giornali e web su tutti)<sup>269</sup>; inoltre, la canzone può addirittura richiamare nel suo tessuto musicale alcuni momenti di colonne sonore estratti da film, oppure inserire nel proprio testo frammenti di sceneggiatura e di dialogo, magari molto celebri o iconici, nella logica postmoderna della contaminazione e, al contempo, sollecitando il principio (decisamente pop) della riconoscibilità da parte del pubblico;
- 3) a livello *strutturale*: la canzone può assumere la «narrazione per inquadrature propria del cinema»<sup>270</sup>, e cercare di trasferirla all’interno della propria specificità musicale-testuale-performativa; l’analisi di questo livello necessita di un approccio di carattere strutturalista.

Se i primi due livelli richiedono soltanto uno sforzo di carattere prettamente compilativo e storeografico, il terzo livello risulta invece essere quello più interessante e più complesso da affrontare. Si può assumere come modello epistemologico quello teorizzato da Giacomo Manzoli per lo studio della relazione tra cinema e letteratura.

Un approccio di matrice strutturalista si preoccupa quindi di analizzare in maniera comparata il funzionamento del dispositivo letterario e di quello filmico, osservando le modalità e le regole interne, cercando di ricavarne principi generali di cui i singoli casi di trasposizioni cinematografiche non sono che delle occorrenze, delle concrete manifestazioni, delle conferme o dei puntelli per teorie che mirano ad avere un carattere generale e una vocazione scientifica. [...] Dunque è interessante capire [...] come cambia, ad esempio, tutta la questione del punto di vista nel passaggio dalla scrittura alla ripresa, quali equivalenti della prima o della terza persona letteraria sono rinvenibili nella narrazione per inquadrature propria del cinema, quale sia sul piano letterario l’equivalente del montaggio filmico o del

---

<sup>268</sup> Un titolo di un film può diventare addirittura il nome di un gruppo musicale, come nel caso dei *Ladri di Biciclette*, gruppo fondato nel 1984 dall’emiliano Paolo Belli, o *I quattrocento colpi*, gruppo ska bolognese nato nel 1992 il cui nome è ispirato all’omonimo capolavoro di Truffaut (1959).

<sup>269</sup> Cfr. ROSSI 2007, pp. 16-18.

<sup>270</sup> MANZOLI 2003, p. 10.

primo piano, quale funzione svolga la voce fuori campo. [...] Dal momento in cui il cinema ha assunto un ruolo predominante nel sistema delle arti e dei mezzi di comunicazione, si sono andate via via sviluppando generazioni di scrittori che hanno desunto dal cinema non solo una serie di modelli iconografici, bensì anche una vera e propria sensibilità narrativa. [...] Ecco che il legame è diventato, a tutti gli effetti, legame di scambio continuato e dunque di circolazione di idee e modi di rappresentazione. Prima il cinema “ruba” dalla letteratura, quindi è la letteratura a rubare dal cinema (anche per via di quella particolarissima forma di scrittura che è la sceneggiatura) riadattando alle proprie esigenze alcuni fenomeni specifici del nuovo mezzo che il cinema è poi capace di riassorbire e perfezionare ulteriormente<sup>271</sup>.

Il discorso impostato da Manzoli può essere coerentemente traslato e adattato alla relazione tra cinema e canzone, considerando però in maniera preliminare una grossa differenza: la canzone è una forma breve, mentre il cinema normalmente (intendendo i mediometraggi e i lungometraggi) utilizza forme narrative più ampie e più articolate; il confronto dal punto di vista narrativo può quindi avvenire per quelle canzoni che si strutturano all'interno di un macrotesto, l'album, in particolare quelli già di per sé strutturati su una linea fondamentalmente narrativa (i concept album narrativi<sup>272</sup>).

#### **2.4.1 Il singolo artista**

Per quanto concerne la figura del singolo artista, si è già fatto cenno a registi che si sono sperimentati come autori di canzoni; tuttavia, questi autori tendenzialmente si sono limitati a scrivere le parole per brani funzionali ad esprimere qualcosa di già detto nella pellicola (o comunque molto legati ad essa), concependo quindi la forma-canzone come strettamente *subordinata* al film (fatta eccezione per Pasolini, che come detto si è sperimentato anche nella canzone “pura”, staccata dal cinema); dall'altra parte, si è fatto cenno a cantautori o cantanti che sono intervenuti, secondo una logica prettamente industriale e promozionale (come quella dei musicarelli), come attori, la maggior parte delle volte improvvisati (si vedano a tal proposito le interpretazioni di Gianni Morandi e di Max Pezzali), all'interno di pellicole; più interessante invece il caso di cantautori che si

---

<sup>271</sup> Cfr. Ivi, pp. 9-10.

<sup>272</sup> Per *concept album* si intende un album in cui «tutte le canzoni vertono su un solo tema o son state scelte per trasmettere un unico effetto o sensazione» ([www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it)); forma discografica nata in America, tradizionalmente si distingue il *concept tematico*, disco in cui tutte le canzoni vertono su un macro-tema, e il *concept narrativo*, che racconta un'unica storia con richiami spesso sia nei testi che nelle musiche.

sperimentano nel processo creativo cinematografico, o di figure il cui ruolo autoriale all'interno della costruzione dei film o delle riprese dei propri spettacoli è complesso da definire (come Renato Zero), ma soprattutto di autori di canzoni che realizzano film *veri*, sperimentandosi nel ruolo autoriale cinematografico per eccellenza, la *regia*<sup>273</sup>: oltre ai già citati Celentano e Pietrangeli, si distinguono in particolare le figure di Franco Battiato e Luciano Ligabue, sui quali sembra necessario spendere due brevi parole. Battiato, dopo aver composto diverse colonne sonore, si è sperimentato come regista dei propri videoclip fino ad approdare al grande schermo, per il quale ha all'attivo ad oggi tre film e un paio di documentari, meritandosi un posto di rilievo all'interno della ricostruzione storica del cinema italiano come autore di *Perdutoamor*, 2003, la sua pellicola d'esordio, definita da Gian Piero Brunetta (2007, p. 627) un'opera in cui «si ritrovano memoria, mito, storia, emigrazione interna e avventura», e nella quale il racconto cinematografico «diventa un concentrato di sensazioni, suoni, odori, profumi, rumori, discorsi, immagini scandite e guidate da temi di musica colta e popolare»; la colonna sonora del film, composta dallo stesso Battiato, è realizzata grazie ad un'intensa commistione tra musica classica (da Brahms a Vivaldi) e musica pop (da Totò a Gaber e Bruno Lauzi, e molti altri ancora, compreso lo stesso regista). Battiato dunque intende il cinema come un'ulteriore propaggine per la propria poetica, la quale si declina prevalentemente all'interno dell'universo musicale (in cui posto di rilievo hanno senza dubbio le canzoni), ma che va a toccare anche il cinema e la pittura: il cinema dunque è percepito come qualcosa di legato alla propria autorialità<sup>274</sup>, ma non è strettamente vincolato al suo essere “autore di canzoni”, per cui esce dai confini dettati da questa trattazione (anche se, come detto, nei film di Battiato la presenza musicale e canzonettistica si ritaglia spazi piuttosto importanti); è però certamente interessante osservare che le canzoni di Battiato sono presenti in tantissimi film italiani, in particolare in quelli di Nanni Moretti (come si dirà in seguito). Ligabue, come Battiato, intende il cinema come un territorio altro per esprimere la propria idea artistica e la propria poetica (e nello stesso modo l'artista intende anche la letteratura, infatti è autore anche di romanzi, racconti e raccolte di poesie): come regista e sceneggiatore, realizza tre lungometraggi. Come nei film di Battiato, anche in quelli dell'autore di Correggio la musica (e la canzone in particolare) svolge un ruolo primario, con un legame anche di carattere industriale già

---

<sup>273</sup> PESCATORE 2015, p. 197.

<sup>274</sup> Per una panoramica sul cinema di Battiato, cfr. DI BIASE 2011; sulla sua opera in canzone cfr. almeno JACHIA 2005.

presente nel lungometraggio d'esordio, *Radiofreccia* (1998), per il quale viene composta *Ho perso le parole* (che accompagna i titoli di coda sottolineando e richiamando la vicenda del protagonista Freccia – Stefano Accorsi), o nell'ultimo film, *Made in Italy* (2018), tratto dall'omonimo concept album di due anni prima, dal quale la pellicola prende in prestito ben sette brani. L'esito estetico più interessante sembra però essere quello di *Radiofreccia*, dove il lavoro con le canzoni si presenta come il risultato di un originale processo di contaminazione<sup>275</sup> che consente la creazione di un ambiente sonoro omogeneo che fa da sfondo a tutta la pellicola (che risulta per altro piuttosto riuscita anche dal punto di vista tecnico). Uscendo dal campo della regia, è molto interessante l'operazione realizzata da Claudio Baglioni, accreditato insieme ad Ivan Cotroneo come sceneggiatore di *Questo piccolo grande amore* (Riccardo Donna, 2009), film tratto dal suo omonimo album del 1972; in questo caso il ruolo autoriale del cantautore romano risulta decisamente importante, ma piuttosto complesso da decodificare (si affronterà questo discorso nel capitolo monografico).

#### 2.4.2 Livello tematico-contenutistico

La possibilità della canzone di parlare del cinema si può dire che si sviluppi in parallelo alla diffusione stessa del cinema; per quanto osservato nella ricerca, il primo brano che tratta esplicitamente di cinema è *Cinema, frenetica passion* (1934), scritto da quelli che Gianni Borgna (1985, p. 19) definisce come «i veri fondatori della canzone milanese moderna», Alfredo Bracchi e Giovanni D'Anzi. Di seguito si riporta la prima strofa.

Cinema, frenetica passion  
cinema, tormento e seduzion  
c'è mia moglie che non ha più fren  
e cammina come la Marlene.  
Il mio Bob si crede un Valentin  
mia sorella Joséfine  
e mia figlia tanto per cambiar  
sta tutto il giorno a gretagarbeggjar.

---

<sup>275</sup> Tra le tante canzoni, compare anche *Incontro*, 1972, di Francesco Guccini, che partecipa al film anche nelle vesti di attore, ma non di cantante.

Il testo è particolarmente importante perché negli anni Trenta suggella come ormai abbondantemente consolidato il divismo di stampo americano e hollywoodiano (Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich e Greta Garbo) anche nel nostro paese, ma allo stesso tempo sottolinea il ruolo di primo piano del cinematografo nel suscitare sentimenti passionali nel pubblico; in un testo che risente marcatamente del canzonettese dell'epoca (in cui il troncamento è legge), è interessante osservare la presenza del neologismo *gretagarbeggian*, che denota una tendenza (già dunque attiva precocemente negli anni Trenta) alla creatività del linguaggio canzonettistico a cui farà abbondante ricorso la canzone moderna dalla fine degli anni Settanta in avanti. Con la nascita della canzone d'arte moderna italiana, nel ventennio tra gli anni Sessanta e Settanta gli autori di canzoni non parlano spesso di cinema, forse alla ricerca di un'autonomia per la neonata forma artistica, o forse perché troppo impegnati nei furori politici dai quali è avvolta buona parte della prima canzone d'autore; il cinema compare ugualmente qua e là, sporadicamente, soprattutto in alcuni brani di autori che raccontano la quotidianità italiana (soprattutto giovanile), dunque come consumo culturale, che proprio con il boom economico inizia a diffondersi a macchia d'olio nel nostro paese e a coinvolgere più classi sociali: è il caso per esempio del giovane Baglioni («pomeriggio al Cine Oriente / e la notte da Maria», *Mia libertà*, 1972; «stasera tutti al cinema sociale / settimana un po' speciale / c'è la serie con Totò», *Ad Agordo è così*, 1974) o di Lucio Battisti, che realizza forse la prima canzone moderna interamente a tema, *Al cinema* (Mogol – Battisti, 1978). La scena è ambientata in un cinema («c'è posto / io resto in piedi»), anche se non si capisce se l'ambientazione è reale o fittizia, perché la donna a cui si rivolge direttamente l'io-narrante è in absentia; il film proiettato sul grande schermo diventa però un pretesto per elencare una serie di attori dell'epoca («Dustin Hoffman, Al Pacino, la Dunaway / entriamo, c'è anche lei»), ma soprattutto per inscenare un confronto fra la perfezione della donna sul grande schermo e la donna reale, che ha appena lasciato l'io-protagonista; il tutto è sottolineato dal fatto che l'io si rivolge alla sua donna, che non è presente in prima persona, invitandola ugualmente a guardare lo schermo («guarda lei, è proprio come ti vorrei / guarda lei, lo ama e non si lamenta mai»). Bisognerà attendere la fine degli anni Settanta, con il tramonto della stagione politica della canzone d'autore, per poter riscontare una presenza più costante del cinema all'interno della canzone. Il cambio di rotta avviene forse naturalmente ad opera di Roberto Vecchioni, tra i cantautori più colti della nostra tradizione, il quale, dopo aver realizzato diverse canzoni prendendo spunto da

miti antichi, poesie greche e latine, letterati, pittori e artisti più moderni<sup>276</sup>, guarda al cinema nell'album *Hollywood Hollywood*, 1982, ricchissimo di rimandi che vanno da Èjzenštejn<sup>277</sup> («La carrozzina va per le scale / la corazzata non vuol partire / la carrozzina si è rovesciata / non è partita la corazzata», *Hollywood Hollywood II*) a Fellini («Costano, le donne costano / più dei gioielli / dei motori e delle lacrime, / ballano, le donne ballano / ma quelle vere sono rare e non ritornano / puoi farle piangere, ma non rimpiangere», *Ricetta di donna, Fellini 8 e mezzo*)<sup>278</sup>. Con gli anni Ottanta gli omaggi diretti da parte della canzone al mondo del cinema, sia italiano che straniero, iniziano a moltiplicarsi in intere canzoni dedicate a registi o attori (per limitarsi a qualche esempio, *Fellini* di Antonello Venditti, 1980; *Nannaré*, 1988, Gianni Togni<sup>279</sup>, e *Anna verrà*, 1989, Pino Daniele, entrambe dedicate ad Anna Magnani; *Marylin*, Riccardo Cocciante, 1985), oppure in brani con citazioni di attori o personaggi cinematografici particolarmente iconici («Voglio una vita come Steve McQueen», *Vita spericolata*, 1983, Vasco Rossi; «Un duro alla maniera di John Wayne», *Il pilota di Hiroshima*, 1985, Nomadi); non mancano infine testi che utilizzano il cinema come termine di paragone o come pretesto per parlare d'altro (*Come dentro un film*, Luca Barbarossa, 1986; «Il mare d'inverno / è come un film in bianco e nero visto alla tivù», *Il mare d'inverno*, Loredana Bertè-Enrico Ruggeri, 1983). Una tale tendenza prosegue imperterrita fino ai giorni nostri, nei quali si assiste al trionfo di brani come *Marlon Brando è sempre lui*, Ligabue, 1990; *L'estate di John Wayne*, Raphael Gualazzi, 2016; o *La nuova stella di Broadway*, Cesare Cremonini, 2013, nata come ha affermato lo stesso autore<sup>280</sup> dalla visione del film musicale *Chicago* (Rob Marshall, 2002), che richiama i fasti dell'universo intermediale americano degli anni Trenta tra musica e teatro («guardando quelle gambe muoversi pensò: “è una stella” / pensava a Fred Astaire»); la presenza del cinema oggi si presta anche ad esperimenti più originali, come l'elencazione di Tommaso Paradiso dei *The Giornalisti* in *Dr. House*, 2018 («Ma forse cerco solo un padre / e l'ho trovato in te / in Fantozzi, in Bud Spencer / in Terence Hill, in Verdone / in De Sica, in Leone / in Morricone

<sup>276</sup> Cfr. CIABATTONI 2016, pp. 27-35; per un discorso più ampio su Vecchioni si rimanda a JACHIA 2019.

<sup>277</sup> Il gigante russo era già stato citato due anni prima in una canzone di Battiato, *Prospettiva Nevski* (Battiato – Pio): «e un film di Èjzenštejn sulla rivoluzione», mentre lo stesso Vecchioni lo omaggerà più avanti ne *La corazzata Potëmkin*, 1997.

<sup>278</sup> Anche in un disco successivo, *Ippopotami* (1986), Vecchioni omaggerà il cinema in alcuni titoli, tra cui *Sogni d'oro*, dal film del 1981 di Nanni Moretti, e un tritico di brani omaggio alla cultura napoletana, due dei quali si riferiscono anche a film interpretati da Totò (*Miseria e nobiltà*, Mario Mattoli, 1954, da una farsa di Edoardo Scarpetta; *L'oro di Napoli*, 1954, di Vittorio De Sica, dagli omonimi racconti di Giuseppe Marotta).

<sup>279</sup> Autore e interprete di molte altre canzoni dedicate al cinema, tutte dagli anni Ottanta in avanti.

<sup>280</sup> Cfr. il suo profilo su [www.facebook.com](http://www.facebook.com), post datato 31-5-2012.

e Tarantino / in Totò e Peppino»), o ancora di più nella brillante contaminazione postmoderna realizzata da Caparezza in *Kevin Spacey*, 2011, nella quale il cantautore si diverte a svelare alcuni colpi di scena di celebri pellicole o a connotarne destrutturatamente e ironicamente altre, come si può osservare da questi versi.

L'Enigmista è il cadavere della prima scena,  
nel Codice da Vinci il Graal è la Maddalena,  
Blair Witch Project non è una storia vera,  
decidi tu se ne vale la pena.

Io e Marley? Alla fine il cane muore.

Nel film Hachikō il cane muore,  
Bruce Willis in The Jackal muore,  
come il cinema col cinepanettone.

[...]

Non hai visto Star Wars? Dai, forte!

Darth Vader è il padre di Luke Skywalker,  
e il mago di Prestige ha un gemello;

The Game non è un tranello,  
è un gioco del fratello;

la moglie del soldato ha il pisello  
e Bruce Willis muore in Armageddon.

Passione di Cristo? Pensione di Gibson,  
è un robot quello messo sul crocifisso.

Ti disturba? Beh, a me disturba che la trama  
di Disturbia sia la stessa di Hitchcock.

La presenza della colonna sonora nel tessuto armonico e melodico delle canzoni è invece un fatto più raro, legato anche alla spinosa questione dei diritti d'autore a cui è sottoposta la musica; a titolo esemplificativo, si possono citare un paio di casi significativi: in *Roba da fiö* (Negroni, 1997), brano del gruppo dialettale pavese *I fiö dla nebia*, capitanato dal cantautore Silvio Negroni, viene espressamente citata la melodia (con tanto di tromba) della sigla di *Le avventure di Rin Tin Tin*, celebre serie tv americana per ragazzi andata in onda dal 1954 al 1959, e trasmessa in Italia dalla Rai nel 1956, scelta perché il brano racconta le "cose da bambini" del cantautore, fra cui l'appuntamento fisso con il celebre cane protagonista della serie americana; ancora più significativo invece un esempio ancora una volta di Roberto Vecchioni, il cui stile canzonettistico è fortemente impostato, come ha notato Francesco Ciabattini (2016, p. 27), sull'«inserzione di elementi fortemente

riconoscibili, lasciando risultare la sutura testuale»: il professore decide di chiudere *Parola*, brano che conclude il suo ultimo lavoro di inediti (*L'infinito*, 2018, con espliciti riferimenti a Giacomo Leopardi), citando volutamente<sup>281</sup> i fiati della celebre colonna sonora del finale di *8 ½* (Federico Fellini, 1963)<sup>282</sup>, forse per connettere la tematica di fondo del disco (un inno alla vita da vivere sempre e intensamente) con quella del celeberrimo finale felliniano, utilizzando al contempo l'arrangiamento dell'aria molto nota composta da Nino Rota. La citazione musicale della colonna sonora nella canzone si manifesta quindi nella presenza di tessere musicali piuttosto riconoscibili: in questo modo viene consentita l'attivazione di link che affondano nella memoria mediale degli ascoltatori/spettatori, in modo tale che la semantica dell'intera canzone ne risulti giovata o accresciuta.

La postmedialità contemporanea permette inoltre ulteriori possibilità combinate ancora più sperimentali, spesso situate ai margini della canzone a grande diffusione e confinate all'interno della canzone di nicchia, come gran parte del filone d'autore proposto dal Club Tenco; molto interessante, per quanto concerne l'argomento di questa trattazione, la sperimentazione realizzata dai *Sulutumana*<sup>283</sup> (*l'utumana* nei dialetti lombardi è il 'divano'), gruppo musicale della provincia di Como che coniuga canzone d'autore e tradizione musicale popolare (premiato tra l'altro con la Targa Tenco come miglior artista nel 2000): la *title track* dell'ultimo album di inediti, *Vadavialcù* (Galli – Giori – Andreotti, 2018), nasce da un'iconica scena di *Hostaria* (Ettore Scola, 1977), sesto episodio de *I nuovi mostri* (Dino Risi, Mario Monicelli e Ettore Scola, 1977). Il testo del brano infatti descrive proprio una serie di persone da mandare «da via al cù», mentre a cantare (come testimonia il video)<sup>284</sup> è un cameriere di un'osteria, nella cui cucina si assiste ad una scena molto simile a quella dell'episodio di Scola, dove Tognazzi e Gassman si scontrano a suon di portate lanciate e di «va da via al cù»; l'aspetto più interessante è la presenza all'interno della canzone di stringhe di parlato di Tognazzi<sup>285</sup> (ovviamente con l'iconico insulto in milanese), prelevate tecnicamente dal film e inserite all'interno del brano, che così si lega con la celebre pellicola italiana a più livelli: in primis perché il video<sup>286</sup> richiama nella sua struttura e nella

---

<sup>281</sup> <https://www.rockol.it/news-696971/roberto-vecchioni-esce-infinito-duetto-francesco-guccini>.

<sup>282</sup> Già citati per altro dallo stesso Vecchioni in *Ricetta di donna, Fellini 8 e mezzo*, 1982, dove il compositore di Fellini, Nino Rota, compariva addirittura tra i credit degli autori della parte musicale.

<sup>283</sup> Cfr. [www.sulutumana.net](http://www.sulutumana.net).

<sup>284</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xwssOFst8n0>.

<sup>285</sup> Che tra l'altro compare nei *credits* del brano sia come autore del testo che come “voce parlante”.

<sup>286</sup> Già parlando di Fabio Rovazzi è stata sottolineata la centralità dei videoclip pubblicati su YouTube per la canzone contemporanea, soprattutto dagli anni Dieci del Duemila.

messa in scena l'episodio di Gassman e Tognazzi (il richiamo è possibile perché la pellicola ormai fa parte della memoria mediale degli italiani); in secundis, il materiale di partenza (la stringa di parlato) è direttamente mixato con la canzone: la memoria mediale a cui si fa appello è dunque sia visiva che uditiva; infine, è proprio l'intuizione da cui è nato il brano ad essere modulata proprio su quell'iconica sequenza cinematografica. Queste contaminazioni, sempre più frequenti a partire dagli anni Dieci del Duemila, meriterebbero di essere studiate a fondo dalla critica specialistica, per indagare come anche la memoria mediale cinematografica degli italiani sia stata (e sia tutt'ora) fonte d'ispirazione a vario livello per il mondo della canzone.

### 2.4.3 Livello strutturale

Con l'avvento del cinema sonoro, negli anni Trenta in Italia si diffondono anche alcune forme ibride di canzoni-film<sup>287</sup> che, registrate su supporto fonografico, guardano al cinema come modello: è il caso di *Che cos'è il cinema*<sup>288</sup> (Guerrieri – Masini; Fonit), una sorta di racconto filmico narrato da una voce, e costellato di brevissimi intermezzi cantati che si rifanno a celebri melodie di arie dell'opera lirica; il quarantacinque giri riporta la dicitura «parodia», che colloca questo caso preso in esame all'interno di un genere ben preciso e facilmente individuabile da parte del pubblico, per altro riconoscibile anche solo ascoltandone l'incipit<sup>289</sup>.

*Signori, che cos'è il sonoro? Non è altro che la realizzazione dei suoni attraverso una film<sup>290</sup>! E adesso, signori, una scena dal vero! Supponiamo di essere al cinema. La sposa litiga col marito perché vuole andare assolutamente ai bagni di mare, non si discute, stagione estiva! Ma il marito, poveretto, è un povero impiegato a corto di quattrini, ma è un ragazzo di buon cuore e fa un sacrificio. Raduna tutti gli oggetti preziosi che si trovano nella casa, li mette sopra una tavola, esce per andare a prendere una scatola per deporre il tutto. In questo*

---

<sup>287</sup> Tali forme sono possibili grazie ad una profonda interazione sviluppatasi nell'Italia degli anni Trenta tra cinema e radiofonia, cfr. VALENTINI 2007, almeno pp. 203-297.

<sup>288</sup> <http://www.canzoneitaliana.it/che-cos-e-il-cinema.html>; il sito riporta soltanto i cognomi dei due autori: in base alla ricerca, è ipotizzabile che si tratti di Fulgenzio Guerrieri e Ercole Masini, già noti come autori del melodramma novecentesco (cfr. ORLANDINI 2013); purtroppo non si è riusciti a risalire all'anno di questa incisione.

<sup>289</sup> In corsivo la parte narrata, in corpo normale i versi cantati.

<sup>290</sup> In base allo spoglio in ROSSI 2010, il genere femminile di *film* consentirebbe la datazione di questo testo con buona probabilità entro la fine degli anni Trenta.

*momento la scena è vuota: ecco il film sonoro! Ci sono i gioielli sul tavolo, che cantano fra loro:*

Torna al tuo paesello  
che è tanto bello.

*E se ne vanno al monte di pietà. Ed ora una scena dal vero. Montecatini, stabilimenti presso le sorgenti di riva, correndo dopo aver bevuto dieci o dodici bicchieri di acqua purgativa. Si corre e si bussa a tutti i camerini.*

- Si può? Si può?

- Occupato.

*Ed infatti da quei camerini si sentono venire*

recondite armonie  
e rumori diversi.

I frammenti cantati sono introdotti da alcune specie di didascalie di scena, segno che già negli anni Trenta<sup>291</sup> si cercava non soltanto di parlare di cinema all'interno della canzone, ma piuttosto, più originalmente, di *riprodurre l'andamento del discorso filmico* all'interno di una narrazione in musica e parole, in questo caso prevalentemente parlata, perché vengono cantate soltanto le battute di discorso diretto dei personaggi, secondo il modello dell'opera lirica (sono cantante anche le "armonie", che si lemmizzano musicalmente nei versi cantati «recondite armonie / e rumori diversi»). Anche in una struttura così frammentaria e così datata il paroliere cerca di adottare uno stile e una strategia narrativa che consenta in qualche modo di richiamare la narrazione del cinema per inquadrature, come è evidente analizzando la struttura sintattica lineare di una porzione del testo prima citato. Ad ogni riga, potrebbe infatti corrispondere un'inquadratura.

*Raduna tutti gli oggetti preziosi che si trovano nella casa,  
li mette sopra una tavola,  
esce per andare a prendere una scatola per deporre il tutto.*

Questa sorta di scrittura a mo' di sceneggiatura è evidente anche nel frammento successivo, nel quale si possono osservare alcune didascalie vere e proprie che introducono un altro blocco di versi cantati.

*In questo momento la scena è vuota:  
ecco il film sonoro!*

---

<sup>291</sup> Cfr. nota precedente.

*Ci sono i gioielli sul tavolo, che cantano fra loro*

La presenza del «film sonoro» in questo testo testimonia il vasto terreno di ibridazione nel quale si è mosso il primo cinema italiano nel passaggio dal muto al sonoro, nel quale sembra prendere piede anche un'embrionale forma-canzone di carattere fortemente cinematografica.

Con l'avvento della canzone d'arte moderna, i cantautori e i parolieri cercano sempre di più di attuare diverse strategie che sembrano ricordare la narrazione per inquadrature del cinematografo, come per esempio la *sintassi nominale*, un impianto discorsivo in cui sono assenti forme verbali in proposizioni principali, utilizzato nella lingua del romanzo da Alessandro Manzoni in avanti come sistema di «*fictio* dell'italiano parlato» (Testa 1997, p. 107), e spesso usato anche in poesia (in particolare dalla fine dell'Ottocento) in testi caratterizzati da «blocchi nominali condensati e di minima estensione»<sup>292</sup>. Un tale modello di sintassi trionfa nelle canzoni da *hit-parade*, come dimostrato dal linguista Giuseppe Antonelli<sup>293</sup>, grazie allo straordinario successo di un brano di Baglioni, *Questo piccolo grande amore*, 1972 (se ne parlerà nel capitolo monografico), e un di un altro di Mogol e Battisti, *La canzone del sole*, 1971, che è tutto strutturato per quadri cinematografici.

Le bionde trecce, gli occhi azzurri e poi  
le tue calzette rosse,  
e l'innocenza sulle gote tue,  
due arance ancor più rosse;  
e la cantina buia dove noi  
respiravamo piano,  
e le tue corse, l'eco dei tuoi no, oh no,  
mi stai facendo paura.

Una simile struttura permette alla colloquialità linguistica di entrare nei testi delle canzoni, svecchiandole e spazzando via la retorica che aveva trionfato fino al 1958; nello stesso tempo però la tendenza all'ellissi, evidente nella diffusa assenza del verbo in questa porzione di testo (ne sono presenti solo due), e ancora di più la struttura della narrazione per versi fanno sì che il brano assuma una struttura fortemente cinematografica, riassumibile nell'equazione *1 verso = 1 inquadratura*; addirittura nel verso «e le tue corse, l'eco dei tuoi no» ci viene offerta una descrizione dell'inquadratura al contempo sia visiva che sonora.

---

<sup>292</sup> COLETTI 2000, p. 431.

<sup>293</sup> Cfr. ANTONELLI 2010, pp. 22-25, 234-235, oppure il più aggiornato ID. 2018, p. 289.

Una tale modalità narrativa, che si può definire non arbitrariamente cinematografica (negli anni Settanta il cinematografo è ormai da decenni parte significativa della cultura di massa degli italiani) è appresa anche da quei cantautori che preferiscono il ricorso ai verbi e alla narrazione, come si può notare osservando a titolo esemplificativo la prima strofa di *Incontro*, 1972, di Francesco Guccini.

E correndo mi incontrò lungo le scale,  
quasi nulla mi sembrò cambiato in lei,  
la tristezza poi ci avvolse come miele  
per il tempo scivolato su noi due.  
Il sole che calava, già rosseggiava la città,  
già nostra e ora straniera, incredibile e fredda;  
come un istante *deja vu*, ombra della gioventù,  
ci circondava la nebbia.

Se quest'ipotesi non sembrasse troppo azzardata, si potrebbe ipotizzare, sulla scorta della profetica intuizione di Arnold Hauser (1951, p. 465), che la modalità propria e caratteristica del cinema di narrare per inquadrature e montaggio abbia influenzato non soltanto gli scrittori di romanzi, ma *anche* e forse *soprattutto* i cantautori che, facilitati dalla struttura già intrinsecamente organizzata in blocchi riconoscibili (i versi) propria della forma-canzone, riescono molto intuitivamente a ricreare l'andamento del montaggio dell'immagine filmica in una forma, quella testuale-verbale, che è priva di immagini visive, la cui assenza viene colmata evocando le altre sfere sensoriali grazie a parole (come gli *echi* in Battisti), ad espedienti retorici come metafore o sinestesie (come quelle nel testo di Guccini), oppure grazie alla musica e alla performance, dall'arrangiamento all'interpretazione canora (come si vedrà successivamente nel capitolo su Baglioni). Dunque, oltre al più volte dibattuto e piuttosto rischioso confronto con la poesia, in particolare con quella più "tradizionale", e al confronto senza dubbio di grande interesse scientifico e culturale tra la lingua nazionale e la lingua della canzone, di cui quest'ultima è in qualche modo contenitore e allo stesso tempo trasmettitore<sup>294</sup>, sembra degno di interesse anche il confronto tra la canzone e il cinema, anche (o soprattutto) a livello così profondamente strutturale.

La suggestione è senza dubbio curiosa e meriterebbe di essere indagata a fondo; ai fini di questa trattazione, che ha uno scopo più circoscritto, la contaminazione tra film e

---

<sup>294</sup> Cfr. l'accurata dimostrazione in ANTONELLI 2010.

canzone si indagherà analiticamente soltanto nell'opera di Claudio Baglioni: la critica (soprattutto letterati e linguisti) ha molto spesso affibbiato ad alcuni testi del cantautore romano l'etichetta di *sintassi o scrittura cinematografica*, senza mai provare a definirla nel dettaglio; in questo lavoro per scrittura cinematografica si intenderà dunque il ricorso a particolari strutture sintattiche usate per descrivere un'azione come se lo si facesse attraverso l'occhio di una macchina da presa, che sceglie di volta in volta quale inquadratura realizzare all'interno del verso, giocando sulla dinamica del *profilmico* ma soprattutto della *messa in quadro*, resa possibile grazie alla scelta delle singole parole e della struttura sintattica in cui inserirle<sup>295</sup>. Riprendendo l'esempio del testo di Battisti, nel momento in cui il testo esordisce con «Le bionde trecce, gli occhi azzurri» è come se realizzasse un'inquadratura frontale di un volto, che ci appare come tale vista la scelta di parole con referenti particolarmente dettagliati (e grazie alla giustapposizione dei blocchi nominali), che ci indicano che tipo di messa in quadro ha messo in atto il “regista” Mogol nella scrittura del testo. Il caso di Baglioni è particolarmente interessante perché, partendo dalla sintassi fortemente cinematografica del suo primo album di grande successo, *Questo piccolo grande amore*, è riuscito anni dopo a trarre dal disco un vero film (con intento anche e profondamente commerciale, in pieno accordo con le dinamiche dell'industria culturale), con risultati che forse appaiono di impoverimento sul piano estetico, come si cercherà di dimostrare, ma che non fanno venir meno l'importanza all'operazione, che risulta comunque di grande interesse per confrontare in chiave dialogica le modalità espressive della canzone e quelle del film. Lo stesso Baglioni ha disseminato indizi di questa attitudine cinematografica in tutta la sua carriera, attingendo forse ad alcuni stratagemmi linguistici di uno scrittore-regista, Pier Paolo Pasolini, come ipotizzato da Francesco Ciabattoni<sup>296</sup>, prima nell'album *La vita è adesso*, 1985, non a caso definito come il più cinematografico di Baglioni<sup>297</sup>, ma soprattutto in *Io sono qui*, 1995, un intero album costruito come se fosse un film proiettato in una sala, con tanto di titoli d'inizio, titoli di coda, intervallo e didascalie di scena (e che tra l'altro affronta dal punto di vista tematico la delicata questione del rapporto attore/spettatore). Il processo di trasmutazione tra canzone e forme medialità per Baglioni non si ferma al cinema: se Gianni Canova sostiene che l'ultimo romanzo dello scrittore Niccolò Ammaniti, *Anna* (2015), «è

---

<sup>295</sup> Per un breve inquadramento della questione in Baglioni, si veda BERTOLONI 2019 (b).

<sup>296</sup> Cfr. CIABATTONI 2016, p. 134.

<sup>297</sup> PEDRINELLI 2007, pp. 93-94; JACHIA 2018 (a), p. 86; CIABATTONI 2016, pp. 114-118.

un videogioco»<sup>298</sup>, si può affermare che Baglioni abbia realizzato una canzone, *L'ultimo omino* (contenuta in *Io sono qui*), come un videogioco, poiché cerca di ricreare nella struttura della forma-canzone la forma del videogioco stesso. Precedentemente, all'interno di *Strada facendo*, 1981, il cantautore romano aveva sperimentato una forma embrionale di rimediazione in *Fotografie*, un brano costruito come un album di foto<sup>299</sup>: nel testo non viene narrata una storia, ma la vicenda amorosa dei due protagonisti è evocata attraverso la sola descrizione di fotografie che procedono di mese in mese, e che ironicamente restano fisse nel tempo proprio mentre la storia d'amore si consuma e si logora. Per queste ragioni si è scelto di considerare Baglioni come caso studio di grande interesse all'interno della prospettiva di ricerca impostata in questo lavoro: la sua produzione verrà utilizzata a titolo esemplificativo per poter studiare la presenza del cinema all'interno della forma-canzone e per analizzare la contaminazione a livello non soltanto superficiale, ma soprattutto a livello strutturale, ma anche per osservare come dalla forma-canzone sia frequente e possibile una trasmutazione alla forma audiovisiva. D'altronde canzone e cinema, esattamente come canzone e letteratura, si trovano oggi più che mai «inseriti in una sorta di rete intermediale» (Manzoli 2003, p. 10) in cui le forme artistiche dialogano sempre di più tra loro, per questo esempi di questo genere sono sempre più frequenti all'interno del panorama mediale contemporaneo.

---

<sup>298</sup> <https://www.linkiesta.it/it/article/2016/02/23/canova-checco-zalone-e-il-parafulmine-dellidiozia-italiana/29366/>

<sup>299</sup> Cfr. CAVALIERE 2018, pp. 27-29.

## CAPITOLO III

### Claudio Baglioni e il cinema

Claudio è bravissimo, uno di quei cantautori che ancora oggi riesce a stupire, per preparazione, competenza, passione e professionalità.

*Ennio Morricone*<sup>300</sup>

#### 3.1 Claudio Baglioni, il cinema e lo schermo

Claudio Enrico Paolo Baglioni (Roma, 1951) è uno dei cantautori italiani che ha instaurato maggiormente nel corso della carriera un rapporto piuttosto anomalo e particolare con il cinema, tanto profondo da arrivare ad esserne profondamente influenzato anche nella sua produzione canzonettistica. Il suo esordio nel mondo della settima arte risale al 1971, quando venne scelto dal regista Franco Zeffirelli per interpretare tre brani della colonna sonora del suo ultimo film, *Fratello sole, sorella luna*, 1972, ispirato alla biografia di San Francesco d'Assisi: Baglioni all'epoca aveva già all'attivo due album (*Claudio Baglioni*, 1970; *Un cantastorie dei giorni nostri*, 1971), che però non avevano avuto grande fortuna in Italia (mentre invece godettero di un grande successo nell'Est Europa<sup>301</sup>); nonostante questo, venne scelto come voce-guida canora di un film che Arcagni (2006, p. 173) classifica come *film musicale in costume*, poiché la musica e le canzoni «partecipano alla costruzione del tono lirico del film [...] in sintonia con la solarità della messa in scena, capace di descrivere ambienti bucolici con poesia e lirismo». Il cantautore dà voce ai pensieri interiori di Francesco in tre brani (*Fratello sole sorella luna*<sup>302</sup>, *Canzone di San Damiano* e *Preghiera semplice*), con musiche di Ritz Ortolani e Donovan e testi di padre Jean-Marie Benjamin (le tre canzoni verranno inserite dalla RCA in un triplo 45 giri uscito nello stesso anno); questa partecipazione lo fece conoscere agli occhi del grande pubblico, di contro all'insuccesso dei primi album. L'anno precedente (1970) Baglioni aveva esordito in Tv cantando (in playback, come era prassi all'epoca) *Notte di Natale* a *La caravella dei successi*, concorso canoro per

---

<sup>300</sup> <https://velvetmusic.it/2013/01/10/conversando-con-ennio-morricone/>.

<sup>301</sup> Cfr. TONON 2008, p. 25.

<sup>302</sup> Questo brano, ormai molto noto, entrerà nel repertorio del cantautore, che lo eseguirà più volte dal vivo e lo reinciderà in una nuova versione nella raccolta *Buon viaggio della vita*, 2007.

giovani registrato al Petruzzelli di Bari e mandato in onda sul Canale Nazionale; nel '71 tornò ancora in Tv eseguendo altri tre brani di sua composizione (*In viaggio*, 1971; *Io, una ragazza e la gente*, 1971; *Cincinnati*, 1971) in tre rispettive puntate di *Speciale Tre Milioni* (10 settembre 1971, *La libertà*; 24 settembre 1971, *Il futuro*; 1 ottobre 1971, *La campagna*), programma targato Rai scritto e diretto da Giancarlo Nicotra e girato in varie location all'aperto, nel quale venivano ospitati di volta in volta sia artisti emergenti (come Baglioni) che cantautori più affermati (come per esempio Francesco Guccini), che si presentavano con propri brani a tema con la puntata (mancando nel proprio repertorio un brano sul futuro, Baglioni compose *In viaggio* appositamente per la trasmissione); curioso osservare che in quest'occasione si conobbero proprio Guccini e Baglioni<sup>303</sup>, prima che il cantautore romano venisse travolto dal successo delle canzoni d'amore ed etichettato come cantore melenso proprio da quella parte di pubblico che invece prediligeva la canzone d'autore più impegnata, ben incarnata invece da Guccini. *In viaggio* venne successivamente inserito nei titoli di coda di *Ipotesi sulla scomparsa di un fisico atomico*, 1972, di Leandro Castellani, film-tv dedicato alla scomparsa del fisico Ettore Majorana, nel quale Baglioni interpreta un piccolo cameo nei panni di un hippie pacifista (anche se oggi questa parte della pellicola è andata perduta); lo stesso brano venne poi scelto come prima traccia dell'album *Questo piccolo grande amore*, 1972, ma sarà scartato dalla casa di produzione perché considerato troppo politico (faceva parte della prima porzione dell'album - che in origine avrebbe dovuto essere un doppio - sulla contestazione del '68), e «in quel periodo in Italia di cantautori impegnati ce n'erano già troppi» (Tonon 2008, p. 33). Già nel 1971 però l'allora esordiente cantautore aveva eseguito il brano *Qualcuno* (Castellani – Fabor) per i titoli di coda di *Orfeo in Paradiso*, 1971, sceneggiato Rai sempre realizzato da Castellani, mentre nello stesso anno compose anche la colonna sonora per lo sceneggiato televisivo *I giovani e la droga*, scritto e diretto da Carlo Fuscagni<sup>304</sup> (alcuni frammenti musicali entreranno a far parte di brani successivi, come *Io ti prendo come mia sposa*, 1972).

Raggiunto il successo, il 9 settembre 1972 Baglioni intervenne (insieme ad altri cantanti come Dalla, Battiato e Guccini<sup>305</sup>) nella trasmissione *Tutto è pop*, presentata da

<sup>303</sup> Cfr. <http://www.santagatesinelmondo.it/news.asp?id=5903>.

<sup>304</sup> I brani sono consultabili su YouTube sul canale di Raffaele Spadaro (<https://www.youtube.com/channel/UCWb3tVMHUGJt78jJyY2IBQw>), che si ringrazia di cuore per la concreta e preziosissima collaborazione a questo paragrafo, visto il suo possesso di materiali d'archivio inediti e la sua vastissima conoscenza sulle prime esperienze audiovisive di Baglioni.

<sup>305</sup> È interessante osservare come nei primissimi anni Settanta tutti i cantautori godettero di una simile sorte, sia quelli politicizzati (e consacrati successivamente come “veri cantautori” per lungo tempo dalla critica) che

Vittorio Salvetti come «tutta dedicata al teatro pop»<sup>306</sup>: in quell'occasione duettò con Paola Massari, all'epoca sua moglie, sulle note di alcuni brani di *Questo piccolo grande amore*. L'esibizione si caratterizza per una natura spiccatamente teatrale: alcuni testi vengono infatti recitati in un botta e risposta dialogato (come *Una faccia pulita*, che alterna pensieri ad alta voce dell'io protagonista ed un dialogo con la ragazza), altri invece vengono cantati, ma tutti sono teatralizzati grazie a movimenti che cercano di ricreare la dinamica della storia cantata (l'amore tra i due protagonisti); tra i tanti, in *Che begli amici* si inscena il dialogo tra gli amici, infastiditi dall'atteggiamento del protagonista, e lo stesso protagonista maschile, che cerca in qualche modo di giustificare la sua assenza dal gruppo dopo il fidanzamento, mentre in *Io ti prendo come mia sposa* si teatralizza il matrimonio tra i due protagonisti, con tanto di lancio di riso e fiori da parte del pubblico presente nello studio televisivo. Le parole di Salvetti, che introducono questa opera pop per la televisione intitolata *Con tutto l'amore che posso* (titolo di uno dei brani più iconici dell'LP), sono piuttosto significative nel descrivere l'originalità dell'opera baglioniana.

Raramente delle canzoni sono state concatenate fra di loro per raccontare i vari momenti di una storia; in questo modo *Con tutto l'amore che posso* di Claudio Baglioni diventa un'opera pop che racconta le esperienze, le emozioni del primo amore, come le vivono i ragazzi di una borgata romana. Per realizzare la sintesi televisiva di questa lunga opera di Baglioni è stato necessario tagliare alcune canzoni, ed altre sostituirle con interventi parlati.

Il presentatore Rai ha colto nello stesso tempo l'originalità del lavoro di Baglioni, la sua natura prettamente e principalmente narrativa (già intrinsecamente teatrale o filmica) nonché la sua difficile definizione (in parte *opera* - i dialoghi in musica infatti erano una caratteristica dell'opera lirica; allo stesso tempo *pop*, ossia realizzata non con le arie della lirica, ma con la nuova musica leggera). Nel 1973 uscì *Gira che ti rigira amore bello*, album che in origine avrebbe dovuto proseguire la strada tracciata dal disco precedente, per questo la Rai decise di realizzarne un vero e proprio cortometraggio in Super Otto, sfruttando ancora una volta la natura narrativa del disco; una volta realizzato, il corto però non venne mandato

---

quelli invece non schierati (come Baglioni), intervenendo in trasmissioni di carattere pop come la suddetta, segno del fervente interesse della televisione di Stato per le potenzialità della neonata forma-canzone, sia come oggetto artistico che al contempo come prodotto industriale o come forma d'intrattenimento.

<sup>306</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Bv46dkSBc-8>; si noti l'incertezza terminologica della definizione *teatro pop*, segno che in questa fase ancora aurorale della canzone d'arte si sta cercando un lessico adeguato che dia giustizia alla forma-canzone e alle sue già primitive forme di contaminazione con le altre arti.

in onda<sup>307</sup>. Nei primi anni Settanta emerge dunque con prepotenza la natura più cinematografica che letteraria della produzione del cantautore di Montesacro, che si dimostra così particolarmente influenzato dal cinema: da un lato infatti Baglioni lavora per il cinema (soprattutto nei film-tv) come autore di colonne sonore, interprete e attore; dall'altro lato invece Baglioni-cantautore scrive i suoi primi due concept album guardando al cinema come linguaggio, secondo un modo di raccontare che, come si è detto, è già anche di Francesco Guccini, ma sarà anche, tra i tanti, di Roberto Vecchioni<sup>308</sup>; lo stile di scrittura cinematografico diventa una costante dell'opera baglioniana, tant'è che si possono addirittura individuare tre fasi, sulla scorta della periodizzazione classica della storia del cinema, in cui prende piede questa forma particolare di scrittura canzonettistica: una fase *aurorale*, che si rifà in particolare al cinema *classico* (quella di *Questo piccolo grande amore*, 1972), una fase *moderna*, di marca fortemente *neorealista* (in particolare *La vita è adesso*, 1985) ed una fase *postmoderna*, che guarda alle avanguardie e alla Nouvelle Vague (in particolare *Oltre*, 1990). Questo percorso coerente arriva fino almeno al 1995, quando Baglioni pubblica *Io sono qui*, un disco costruito e strutturato tutto come se fosse un film<sup>309</sup>.

A riprova della presenza del cinema nell'opera di Baglioni si possono citare almeno altri due esempi particolarmente significativi: il finale del brano *I vecchi* (1981) è dichiaratamente ispirato<sup>310</sup> ad una sequenza di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (Miloš Forman, 1975), quella in cui Mc Murphy (Jack Nicholson) decide di portare in barca a pescare alcuni pazienti ricoverati con lui; in Baglioni si legge infatti: «Ma i vecchi, i vecchi, se avessi un'auto da caricarne tanti / mi piacerebbe un giorno portarli al mare / arrotolargli i pantaloni e prendermeli in braccio tutti quanti: / sedia sediola, oggi si vola, / e attenti a non sudare»; nel finale de *L'ultimo omino* (1995) Baglioni inserisce (con pochissime modifiche, alcune dettate da ragioni ritmiche) il monologo finale di *Blade runner* (1982, Ridley Scott), interpretato da Rutger Hauer (nei panni del replicante Roy Batty), che viene rappato dal cantante sulla coda strumentale della canzone. Di seguito il testo della versione baglioniana del celeberrimo monologo.

---

<sup>307</sup> Oggi sul web è possibile rintracciare un video che testimonia il backstage delle riprese: [www.youtube.com/watch?v=DvA1pY36Cgk](http://www.youtube.com/watch?v=DvA1pY36Cgk).

<sup>308</sup> Cfr. SCRAUSI 1996, p. 82.

<sup>309</sup> Cfr. più nel dettaglio BERTOLONI 2019 (b) (si ringrazia il prof. Christian Uva per i suggerimenti preziosi).

<sup>310</sup> Cfr. SERIANNI 1994, p. 127.

Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginare,  
navi in fiamme al largo delle coste di Orione  
raggi B balenare nel buio presso le porte di Tannoide  
e tutti quei momenti andranno persi nel tempo  
come lacrime nella pioggia.  
É tempo di morire.  
Game over.

Il cantautore inoltre ha lavorato diverse volte con uomini di cinema, in particolare con i compositori premi Oscar Vangelis, Luis Bacalov e Hans Zimmer, rispettivamente arrangiatori di *E tu* (1974) il primo, di *Sabato pomeriggio* il secondo (1975), tastierista e collaboratore de *La vita è adesso* il terzo; nel 2016 ha lavorato inoltre con il premio Oscar Giuseppe Tornatore realizzando le musiche per lo spot girato dal regista stesso per il lancio del progetto *MediCinema Italia*, che propone il cinema come terapia<sup>311</sup>. Prima della collaborazione al film *Questo piccolo grande amore*, Baglioni inoltre ha realizzato e interpretato *C'era un cavaliere bianco e nero*, un vero e proprio cortometraggio, con tanto di inquadrature in macchina a mano, che accompagnava l'uscita un brano di *Io sono qui, Le vie dei colori*; a Castelluccio di Norcia venne inoltre girato il videoclip del singolo di lancio dell'album, *Io sono qui*, anch'esso un vero e proprio cortometraggio (dalla durata di oltre otto minuti) diretto dal regista specializzato in cortometraggi, pubblicità e video musicali Carlo Sigon. Per quanto concerne invece la presenza di brani di Baglioni in pellicole senza il suo diretto coinvolgimento, si segnala in particolare *Cominciò tutto per caso*, film del 1993 di Umberto Marino con Margherita Buy, Raul Bova e Massimo Ghini, nel quale due brani (*E tu*, 1974, e *Poster*, 1975) vengono piegati a diverse costruzioni di senso e a funzioni complesse di vario genere, avendo anche un ruolo preponderante nella diegesi (il protagonista Romolo, Raul Bova, è un idraulico romano fan del cantautore, e vive in una casa tappezzata di suoi vinili e manifesti).

Un ultimo aspetto che denota una sensibilità artistica legata a paradigmi di visione si può osservare dall'analisi del percorso dei concerti live<sup>312</sup> di Baglioni, contornato da performance visuali molto originali, di carattere spiccatamente figurativo e perfino teatrale; valgano a titolo esemplificativo la tournée negli stadi calcistici *Tutto in un abbraccio* (2003), nella quale la tradizionale barriera tra artista e pubblico, che contraddistingue la

---

<sup>311</sup> Cfr. <http://www.reteartemedicina.com/giuseppa-tornatore-e-claudio-baglioni-promuovono-il-cinema-come-terapia/>.

<sup>312</sup> La dimensione dal vivo è la componente più “tradizionalmente performativa” della forma-canzone (DERIU 2012, pp. 140-141): un'attenzione così costante da parte di Baglioni al live denota un interesse specifico nei confronti dei paradigmi di visione, siano essi cinematografici o teatrali.

performance, viene superata: «la gente comune diventa artista, e l'artista gente comune» (Benetello 2003, p. 3), e lo spettacolo proposto nell'ultima tournée del cantautore, *Al Centro*, che ha visto la collaborazione di oltre cento performer (per la regia teatrale di Giuliano Peparini) che hanno realizzato coreografie e movimenti performativi<sup>313</sup> tali da rafforzare la semantica delle canzoni, da quelle più aderenti e immediate come *Ragazze dell'est* e *Cuore d'aliante*, a quelle più allegoriche come *Poster*, *Uomini persi* o *Un po' di più*. Questa dimensione visuale è stata per altro rimarcata dalle riprese di Duccio Forzano (collaboratore storico del cantautore romano alla regia video), che ha diretto la trasmissione dal vivo della seconda data del tour dall'Arena di Verona, il 15 settembre 2018: grazie ad alcuni virtuosismi della macchina da presa alternati a panoramiche e *long-take* a 360 gradi, Forzano ha rimarcato la specificità fortemente visiva dello spettacolo di Baglioni (il palco al centro, che permette dunque una visuale a 360 gradi), ma nello stesso tempo ha valorizzato le coreografie dei performer, accompagnandole con inquadrature di volta in volta adattate a sottolineare il significato globale della canzone; non è un caso quindi che lo spettacolo televisivo sia frutto di un lavoro di squadra di Baglioni come autore e supervisore (in questo senso si potrebbe quasi dire “regista”), insieme al coreografo Peparini e al regista televisivo Forzano. Le canzoni nel concerto inoltre sono state disposte in ordine cronologico, assumendo la forma di narrazione o romanzo per parole, musica e immagini; come ha affermato lo stesso Baglioni, il modello di questa forma narrativa è il cinema («è strano aver incolonnato insieme tutte queste canzoni come in un film»<sup>314</sup>).

I momenti in cui il cinema è entrato più prepotentemente nell'opera di Baglioni sono dunque: 1. la scrittura cinematografica articolata in varie fasi; 2. il progetto *Q.P.G.A.* (con il film di Riccardo Donna e il *FilmOpera* di Duccio Forzano); 3. l'album *Io sono qui*.

### 3.2 Una scrittura cinematografica

Per *scrittura cinematografica* si intende, come già anticipato, il ricorso al cinema a vario livello nello scrivere una canzone, in particolare il testo verbale. A livello macrotestuale, si può raccontare in musica e parole una vicenda con un arco narrativo e temporale che corrisponde all'incirca alla durata di un film (piuttosto che a quella decisamente più libera e articolata del romanzo), o che dura concretamente come un film

---

<sup>313</sup> Cfr. la data dello spettacolo trasmessa dalla Rai, <https://www.youtube.com/watch?v=b53gQ5m9Vkg>.

<sup>314</sup> <https://www.doremifasol.org/news/2018/10/24/scaletta-alcentro-ancona-23-10-2018/>.

(mentre invece la lettura del romanzo è libera e non ha una durata prefissata); a livello del singolo testo, sia nel caso di una struttura narrativa lunga che in una più breve, la scrittura cinematografica prevede che i testi siano composti per quadri che appaiono come vere e proprie *sequenze*, connotate di volta in volta di scenografie, movimenti di macchina, zoom e dialoghi. Valga a titolo esemplificativo un esempio dal secondo brano di *Questo piccolo grande amore*, 1972, dal titolo *Una faccia pulita*, di cui viene qui riportata la prima strofa.

Finalmente una strada fuori mano e un bar,  
sono tutto sudato, mi conviene entrar.  
Mi sentivo osservato dalla testa in giù  
«Che mi dai da fumare che io non ne ho più?»  
Nel sentir questa voce mi voltai,  
manco a farlo apposta ho visto lei,  
la maglietta scollata, una faccia pulita,  
«scusa se sono stata sfacciata».

La sequenza della canzone riporta il primo incontro tra l'io protagonista e la sua futura fidanzata; dopo una rapida inquadratura (sottolineata dall'avverbio *finalmente*) sulla scenografia di sfondo su cui viene ambientata la vicenda, lo sguardo-macchina da presa di Baglioni inquadra il protagonista da vicino (è «tutto sudato») mentre entra nel bar, poi riprende dalla testa ai piedi il protagonista, mentre ascolta la battuta di dialogo fuori campo della ragazza; l'io protagonista viene poi inquadrato mentre si volta e vede come apparire la ragazza, di cui ci regala alcuni brevi zoom (la maglietta scollata, la faccia pulita), per poi inquadrarla frontalmente mentre risponde con un'altra battuta di dialogo. La trasposizione filmica di questa strofa potrebbe ovviamente avere un ventaglio possibile di soluzioni differenti, a seconda dello stile e delle scelte linguistiche privilegiate (la prima battuta della ragazza potrebbe anche non essere fuori campo, per esempio), ma non si può non osservare la natura prettamente cinematografica di questa strofa, che sembra proprio esser stata concepita come intrinsecamente legata all'immagine filmica. A riprova di questo si possono osservare i versi «Nel sentir questa voce mi voltai / manco a farlo apposta ho visto lei», in cui sembra di assistere alla presenza di una canzone con funzione di istanza narrativa primaria, poiché il movimento del corpo dell'io si ferma irrealmente mentre, sorpreso dalla voce della ragazza, si sta voltando per scrutarne il volto (che non a caso è mutuato dal titolo della canzone, *Una faccia pulita*, che ne sottolinea così la centralità). Si può quindi osservare la natura non solo cinematografica della canzone e della scrittura, ma addirittura *musicale-*

*cinematografica*, sulla scorta di un uso della musica per immagini che era già stato abbondantemente sperimentato dal cinema italiano nel decennio precedente (dunque ormai molto noto agli autori di canzoni).

La scrittura cinematografica è in realtà una delle cifre stilistiche più caratteristiche e costanti di tutta l'opera baglioniana, addirittura da prima del 1972: già nel primissimo 45 giri pubblicato, *Signora Lia*, 1970, Baglioni descrive da osservatore esterno i particolari di ciò che (finzionalmente) gli appare alla vista, come se le azioni fossero vagliate dallo sguardo di una macchina da presa (molto evidente in particolare nell'ultima strofa: «Lava i piatti e asciuga il viso / non ci pensare più, / con lui siedì e accendi la tivù»); con una strategia analoga sono composti anche altri brani degli anni Settanta, come *Poster e Lampada Osram*, 1975, o *Ancora la pioggia cadrà* e *Signori si chiude*, 1978<sup>315</sup> (quest'ultimo non a caso si rifà a Thomas Eliot<sup>316</sup>, autore riconducibile a quel rinnovamento stilistico e linguistico che Hauser lega al cinema). Con gli anni Ottanta questo stile compositivo di carattere cinematografico si fa più profondo, originale e maturo: mutuando la terminologia da alcune delle più recenti periodizzazioni della storia del cinema<sup>317</sup>, si assiste ad un passaggio da una prima fase che possiamo si può definire *classica* ad una seconda più *moderna*, in cui si abbandona il *decoupage* più tradizionale a favore del piano-sequenza o delle dissolvenze<sup>318</sup>. Punto più alto di questa ricerca è l'album *La vita è adesso*, 1985, che guarda al contempo al linguaggio della poesia primonovecentesca<sup>319</sup> e all'opera letteraria (in poesia e in prosa) di un grande scrittore-regista, Pier Paolo Pasolini, come brillantemente dimostrato da Francesco Ciabattoni, che ha individuato una serie di prelievi lessicali (anche di interi sintagmi o immagini), riferimenti tematici e riprese strutturali dall'autore di Casarsa, ma più in generale ha osservato la trasposizione di alcune situazioni letterarie e cinematografiche pasoliniane all'interno della natura testuale/musicale dell'album. Secondo Ciabattoni (2007, p. 233) in realtà tutto il disco si presenta proprio come «una rilettura ed una risposta alla visione pasoliniana del mondo delle borgate romane», ed appare come un'opera neorealista per tematiche, soluzioni e stile, in cui la canzone, esattamente come il cinema, si dà come «strumento di registrazione e riproduzione di una realtà autentica e non mediata, di carattere fortemente antispettacolare» (Villa 2015, p. 110). Tra gli stilemi del cinema neorealista che

---

<sup>315</sup> Cfr. COLOMBATI 2011, p. 1618-1619.

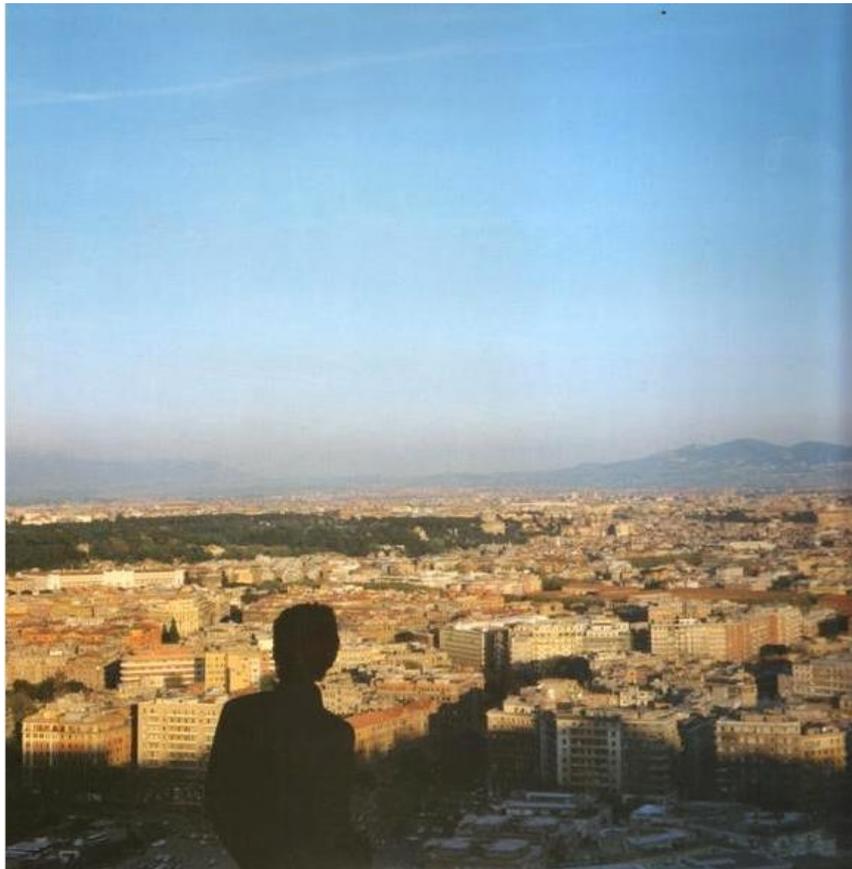
<sup>316</sup> Cfr. JACHIA 2015, p. 98.

<sup>317</sup> Cfr. VILLA 2015; ALONGE 2011.

<sup>318</sup> Cfr. l'uso delle dissolvenze in Scorsese, ALONGE 2011, pp. 92-93.

<sup>319</sup> Cfr. BERTOLONI 2017.

vengono ripresi nell'album si distinguono in particolare la scelta di non ricorrere a personaggi e a protagonisti definiti, quanto piuttosto di raccontare storie di uomini qualunque; il setting delle borgate romane, caro tra gli altri a Vittorio De Sica e a Roberto Rossellini (oltre che come già detto a Pasolini); la gestione del tempo: il disco infatti non racconta soltanto i momenti selezionati della storia, finalizzati a portare avanti la “trama” che si sceglie di narrare (come avviene invece nel cinema classico, ed anche in *Questo piccolo grande amore*), ma si racconta realisticamente (o neorealisticamente) non una storia, ma la vita delle borgate romane nel corso di un'intera giornata, dal mattino alla sera. La centralità del paradigma della visibilità in questo disco non è riscontrabile solo nella scrittura verbale: nel videoclip della *title track* (il primo di tutta la carriera di Baglioni), girato tra l'altro dal premio Oscar Gabriele Salvatores, viene inquadrata Roma dall'alto grazie a lunghe panoramiche in piano sequenza, in cui il regista va a pescare Baglioni che passeggia tra la gente comune per le strade della capitale, suggellando la presenza dell'occhio dell'autore come il veicolo da cui osservare tutta la città, presenza per altro rimarcata anche dalla fotografia che accompagna l'interno della confezione dell'LP.



**Figura 1** Immagine dall'interno dell'LP de *La vita è adesso* (1985).

In realtà tutto il disco è modellato su una visione: Baglioni si immagina come un osservatore (o cineoperatore) che sceglie un punto preciso da cui osservare la città (Roma mai nominata, ma evocata attraverso una serie di sintagmi in romanesco, alcuni mutuati proprio da Pasolini<sup>320</sup>) per l'arco di un'intera giornata, dal mattino (*Un nuovo giorno, un giorno nuovo*) alla sera (*Notte di note, note di notte*), per poi di volta in volta inoltrarsi con il proprio sguardo da occhio/macchina da presa, come osservato da Gino Castaldo<sup>321</sup>, lungo le strade (*Amori in corso*<sup>322</sup>), dentro le case (*E adesso la pubblicità*) e i cortili (*Uomini persi, L'amico e domani*), sulle vie e marciapiedi (*Andiamo a casa, Tutto il calcio minuto per minuto*), nei parchi e perfino su un treno (*Un treno per dove*). Secondo Andrea Pedrinelli (2007, p. 94-95) il brano più cinematografico di tutti è *Tutto il calcio minuto per minuto*, una vera «panoramica [...] con dissolvenze incrociate» che racconta in parallelo l'evoluzione di tre storie d'amore di persone appartenenti a diverse fasce d'età<sup>323</sup>. I primi a definire questo tipo di scrittura, proprio studiando i brani de *La vita è adesso*, sono stati gli allievi della Sapienza di Roma dello storico della lingua italiana Luca Serianni (1994, pp.129-132), i quali hanno descritto in particolare la sintassi di *E adesso la pubblicità*, brano costruito tramite giustapposizione di frasi e di blocchi tendenzialmente nominali, che corrispondono a lunghi piani-sequenza o a dissolvenze ed ellissi create tramite un limitato ricorso ad articoli, a coordinazione e a subordinazione.

Grazie a questo particolare uso della sintassi, Baglioni ottiene un effetto narrativo che ricorda da vicino quello ottenuto in cinematografia con adeguate tecniche di ripresa: lo sguardo dell'autore passa velocemente da un personaggio all'altro, concentrandosi su pochi movimenti. [...] Si può parlare di narrazione di tipo cinematografico: il finale del brano *Tutto il calcio minuto per minuto*, fortemente ellittico, sembra rispondere alla tecnica della dissolvenza [...]. Questa tendenza piuttosto esplicita nel Baglioni di *La vita è adesso* è senz'altro un segno dei tempi: l'artista, sempre attento al presente e pronto a confrontarsi con il nuovo, non è rimasto indifferente alla grande espansione di televisione e cinema. Troviamo del

---

<sup>320</sup> Cfr. BERTOLONI 2017, p. 166: «La capitale, mai nominata e di cui sono assenti toponimi e descrizioni di luoghi, viene evocata solo attraverso la sua lingua. L'operazione è molto cauta: Roma deve poter rappresentare infatti un qualunque ambiente urbano, in cui ogni abitante di città contemporaneo si possa rispecchiare».

<sup>321</sup> «Le immagini sembrano colte da un obiettivo che si muove a frugare per le strade in cerca di quadretti significativi», CASTALDO 1985.

<sup>322</sup> Il titolo di questo brano forse non a caso coincide con quello del film di Giovanni Bertolucci di pochi anni dopo, *Amori in corso*, 1989.

<sup>323</sup> Apparentemente sembra che le scene si svolgano tutte nel medesimo luogo, ma in realtà si potrebbe trattare anche di un'unica storia narrata nel suo evolversi temporale: i vari momenti della vita (o le varie storie) sono raccordate tra loro dallo sfondo sonoro della trasmissione *Tutto il calcio minuto per minuto*, citata prima della reticenza finale (tanto importante da essere il titolo stesso della canzone).

resto nelle canzoni che compongono l'album: film, cinema, tivù, pubblicità, televisori, città di antenne, una scena ferma che riprende, oltre a radio<sup>324</sup>.

*La vita è adesso* testimonia dunque la fase più *moderna e neorealistica* della produzione baglioniana grazie alla presenza di lunghi piani-sequenza realizzati dalla macchina da presa/sguardo che si muove qua e là per le strade della città, ma anche dalle dissolvenze, che non sono piegate (come nel cinema classico) ad una funzione puramente diegetica di interruzione dello scorrere del tempo, quanto piuttosto ad una narrazione spuria e dal carattere fortemente evocativo. Il finale di *Tutto il calcio minuto per minuto* esemplifica bene questo stile:

E a due a due vanno via  
dentro un'aria tagliente a vetri  
di un pomeriggio nudo;  
le radio dietro alle persiane  
e "Tutto il calcio  
minuto per minuto" ...

Il mescolamento della dimensione sonora (la trasmissione radiofonica "Tutto il calcio minuto per minuto") con quella visiva (le coppie protagoniste che se ne vanno lungo una strada deserta con le persiane chiuse delle case che si affacciano lungo la strada) è un'ennesima riprova del carattere filmico (in questo caso, al limite, perfino audiovisivo) dei brani de *La vita è adesso*; l'aderenza ad un suono "reale" (la trasmissione che esce dalla radio delle case), anche se (per ora) solo nella testualità verbale, corrisponde alla necessità di ripresa realistica e neorealistica della realtà che si sta inquadrando.

Nel primo disco degli anni Novanta, *Oltre* (1990), la narrazione si farà ancora più ellittica e nebulosa ricorrendo ad analogie, metafore e accostamenti arditi che ricordano le strategie del montaggio analogico delle avanguardie, ma nello stesso tempo si rifanno più o meno vagamente anche a tecniche letterarie come il flusso di coscienza (viene senza dubbio in mente Hauser e l'accostamento tra Joyce e Èjzenštejn). Questo stile di scrittura analogico può essere ben rappresentato (tra i tantissimi esempi) dalla prima strofa di *Io dal mare*, la seconda canzone dell'album.

Saranno stati scogli di carbone dolce  
dentro il ferro liquefatto  
di una luna che squagliò un suo quarto

---

<sup>324</sup> SERIANNI 1994, pp. 129-131.

come un brivido mulatto  
o un bianco volar via di cuori pescatori  
acqua secca di un bel cielo astratto.

Dopo essere passato da una fase classica, una fase moderna ed una post-moderna, il percorso di scrittura cinematografica di Baglioni arriva al culmine con *Io sono qui* (1995), disco tutto strutturato come se fosse un film (come si dirà nel dettaglio più avanti). Dopo quest'ultima tappa, la scrittura cinematografica verrà utilizzata ancora qua e là in qualche occasione sporadica (tra cui *Quei due*, 2003, o *Gli anni della gioventù*, 2013), anche se l'autore tendenzialmente preferirà uno stile di scrittura più semplice e più legato alla tradizione classica del canzonettese, talvolta infarcito di figure di suono o giochi di parole che spesso sacrificano o soffocano la componente semantica e quella narrativa.

### 3.3 Il progetto *Q.P.G.A.*

Nel 2008 Baglioni rimette mano al progetto del '72, tagliato dalla Rca per diverse ragioni<sup>325</sup>: nasce così il quadri-progetto *Q.P.G.A.*, che vedrà la luce nel successivo 2009, ben illustrato da Baglioni stesso nel libricino di presentazione della tournée *Gran Concerto*<sup>326</sup> e nel libretto che accompagna l'omonimo doppio album, pubblicato nel novembre di quell'anno.

*Quattro* è stato fin dall'inizio il numero cardine di questo progetto. Quattro gli anni di gestazione dell'album; quattro le parole di *Questo piccolo grande amore* e le parti musicali del pezzo; quattro i cavalieri che firmarono l'impresa del disco del '72, e quattro le anime di questo progetto: *Quaderno*, *Pellicola*, *Giro di concerti*, *Album*, *QPGA* appunto.

Il progetto si articola dunque in quattro parti.

- 1) *Quaderno*. È l'esordio di Baglioni come narratore in un romanzo dal titolo *Q.P.G.A.*, nato dalla storia narrata nel disco del '72, ma ampliata in alcune situazioni, nello sviluppo dei singoli personaggi e a cui vengono aggiunti un prologo ed un epilogo ambientati tra Parigi e Roma circa trent'anni dopo lo svolgersi della vicenda principale; il romanzo è strutturato su una finzione narrativa: Andrea, prestigioso e affermato architetto in terra di Francia, torna dopo tantissimi anni a Roma, la sua città natale e dove ha vissuto i suoi anni

---

<sup>325</sup> Cfr. TONON 2008, pp. 32-33.

<sup>326</sup> Consultabile sul web all'indirizzo <http://www.doremifasol.org/notizia.php?id=11446>.

giovanili, per una conferenza; in quel momento gli ritorna alla mente il ricordo del «primo grande amore, che non dura tutta la vita, ma la cambia per sempre»<sup>327</sup>. Nel testo del romanzo le canzoni fungono da serbatoio linguistico da cui vengono ripresi diversi sintagmi e battute, in un'originale opera di traduzione intersemiotica o trasmutazione, secondo una celebre definizione del linguista Roman Jakobson<sup>328</sup> (dalla forma-canzone a quella romanzesca e paraletteraria), che necessita una rimediazione dei contenuti.

2) *Pellicola*. Il film realizzato da Riccardo Donna nel 2009, per la sceneggiatura di Ivan Cotroneo (scrittore, sceneggiatore e romanziere) e Claudio Baglioni stesso, che ha curato anche la colonna sonora, nonché cantato e suonato in tutte le canzoni presenti; anche il film è frutto di un lavoro di trasmutazione e rimediazione di materiali (se ne parlerà nel dettaglio nel prossimo paragrafo).

3) *Giro di concerti*. Tre tournée<sup>329</sup> che precedono e seguono l'uscita del disco:

- *A prima vista* (novembre-dicembre 2008), in cui vengono presentati per la prima volta dal vivo tutti i brani dell'album del '72 con arrangiamenti rinnovati e alcune modifiche nei testi (compreso il brano *In viaggio* – con il nuovo titolo *Lungo il viaggio* – escluso dall'album originale);
- *Gran Concerto* (giugno-settembre 2009), tournée che si è svolta in particolari location, definite dallo stesso Baglioni come «grandi teatri all'aperto» (i Giardini di Boboli di Firenze, Palazzo Te di Mantova, Castello Sforzesco di Vigevano, Teatro Greco di Siracusa e moltissimi altri, per 44 date), e che si è caratterizzata originalmente per la proiezione su uno schermo di alcune immagini (quasi tutte girate durante le riprese del film) che accompagnano le canzoni, invertendo il tradizionale rapporto tra immagini e colonna sonora (mutuando il termine, si potrebbe parlare di *colonna visiva*)<sup>330</sup>, e per la presenza in scaletta di alcuni brani non ancora pubblicati, che verranno inseriti nel successivo album (da qui i nomi di *cinetour* e *ineditour*), come *Tortadinonna o gonnacorta*, *Un solo mondo* o *Come sei tu*;

---

<sup>327</sup> Dalla quarta di copertina del libro (cfr. BAGLIONI 2009 [a]).

<sup>328</sup> JAKOBSON 1963, p. 57

<sup>329</sup> Per i dati dei live si fa riferimento a [www.doremifasol.org](http://www.doremifasol.org).

<sup>330</sup> «Saranno le immagini a fare da commento alla musica e non viceversa. Immagini inedite - per girare le quali abbiamo impegnato cinque troupe cinematografiche - che consentiranno di sottolineare i passaggi chiave di questa storia musicale, attraverso una serie suggestiva e incalzante di salti temporali, interazioni fantastiche tra passato e presente e flash-back» (<http://www.doremifasol.org/notizia.php?id=11446>).

- *Concert Opera* (dicembre 2009-gennaio 2010), tournée svoltasi nei teatri, in cui viene inscenata la rappresentazione completa dell'album uscito nel mese precedente, compresi gli interventi in *playback* degli artisti che hanno collaborato al disco, con tanto di cambi di abito di Baglioni e dei musicisti; la narrazione musicale è accompagnata da un filmato che dura per due ore e mezza circa, durante tutta l'esecuzione integrale dell'opera (filmato che sarà pubblicato nel 2012 in Dvd con il nome di *FilmOpera*, per la regia di Duccio Forzano – sarà analizzato in un paragrafo apposito).

4) *Album*. Nel novembre 2009, anticipato dal singolo *Niente più*, viene pubblicato il disco *remake* dell'album del '72, nel quale Baglioni recupererà alcune delle idee scartate all'epoca, aggiungendone di nuove e realizzando un'opera «fuori standard, fuori misura, fuori serie, fuori tradizione»<sup>331</sup>, che vede la collaborazione di 70 artisti italiani, la maggior parte molto noti, che intervengono nel disco con piccoli *graffiti*: «un graffito, un'impronta, una firma, interventi brevissimi, anche se straordinariamente significativi»; la motivazione di tali eccessi è spiegata dallo stesso Baglioni: si tratta di una sorta di festa di «compleanno»<sup>332</sup> un po' particolare dell'album, a cui sono stati invitati un «gran numero di colleghi e artisti, un po' come si fa nelle occasioni speciali»<sup>333</sup>. Il doppio album è formato da 52 tracce, 26 per disco (contro le 15 tracce dell'originale, composte in collaborazione con Antonio Coggio per la parte musicale), suddivisibili in: prologo/epilogo (2), canzoni tradizionali (14 già edite, 14 inedite)<sup>334</sup>, canzoni-tema di carattere topografico (6)<sup>335</sup>, introduzioni (10)<sup>336</sup>, interludi (6)<sup>337</sup>; ogni tipologia di brano

<sup>331</sup> Dal libretto di accompagnamento a *Q.P.G.A.* (BAGLIONI 2009 [b]).

<sup>332</sup> Il primo nucleo del brano *Questo piccolo grande amore* risale al 1969, per cui il 2009 è il quarantesimo compleanno del brano; testo dal libretto di accompagnamento a *Q.P.G.A.*

<sup>333</sup> *Ivi*.

<sup>334</sup> I brani inediti sono quasi tutti testi nuovi scritti su melodie di brani originali, con cui molto spesso i nuovi brani entrano in rapporto di carattere oppositivo (come nei brani *Mia libertà* e *Mia nostalgia*); tra i brani già editi, 12 sono dell'album del '72, a cui si aggiungono *Lungo il viaggio* e *Buon viaggio della vita*, brano pubblicato come singolo in un'antologia nel 2007.

<sup>335</sup> Un mini-tour tra i luoghi romani in cui si ambienta la vicenda; due brani erano già pubblicati nel disco originale, e vengono presentati qui con nuovo arrangiamento; gli altri quattro, su stessa melodia, vengono invece interpretati piano e voce (il pianoforte è suonato di volta in volta da celebri pianisti italiani, tra cui Giovanni Allevi).

<sup>336</sup> Mini-brani talvolta solo musicali (spesso eseguiti da altri artisti) che fungono da collegamento tra le canzoni tradizionali e le canzoni-tema.

<sup>337</sup> Riproposizioni in terza persona, eseguite dagli artisti esterni, delle strofe della *title track*, che servono per sottolineare e sintetizzare gli snodi cruciali della vicenda e isolarne i nuclei narrativi principali.

è numericamente bipartita equamente all'interno dei due dischi, a dimostrazione di un'architettura complessa e molto precisa realizzata dal cantautore-architetto.

L'acronimo ha dunque una triplice lettura: *Questo Piccolo Grande Amore*; *Quaderno*, *Pellicola*, *Giro di concerti*, *Album*; *Qui Passarono Giulia e Andrea*, i protagonisti del libro e del film (interpretati da Emanuele Bosi e Mary Petruolo), mai nominati tuttavia nei due album<sup>338</sup>; l'acronimo inoltre è scritto "fisicamente" da Andrea, nel film e nel libro, su una parete lungo il Tevere<sup>339</sup>. L'originalità del progetto sta dunque nello sfruttare al contempo più formati (il libro cartaceo, le registrazioni dell'album, un film, uno spettacolo) e più categorie estetiche (il romanzo, il cinema, la musica, la canzone, perfino il teatro), coniugando nello stesso tempo intenti di natura artistica e altri di natura commerciale, in linea con la natura dell'industria culturale e dei suoi prodotti (il film esce in concomitanza con *San Valentino*, per cercare di coinvolgere in particolare il pubblico giovanile, a cui si rivolge come genere), in particolare con l'industria del pop, spremendo e sfruttando potentemente l'iconico brano del 1972 (e l'immaginario ad esso associato). Un tale progetto, ripreso a quasi quarant'anni dalle sue prime fasi di gestazione, affonda le sue radici nel decennio d'oro della musica italiana (gli anni Settanta), sfruttando a piene mani l'effetto nostalgia che negli anni Duemila domina letteralmente l'universo pop-mediale degli italiani. La rimediazione è avvenuta in più direzioni: il disco originale del '72 ha fornito la prima traccia narrativa (a cui si sono aggiunte alcune idee da brani scartati all'epoca dal disco), sul quale si è modulata la narrazione nel romanzo e nel film; dal film e dal romanzo sono poi nati successivamente i brani che sono entrati nel disco del 2009, come *Se guardi su*, in cui si racconta un pomeriggio trascorso dai due protagonisti sdraiati sul prato di Villa Borghese mentre fantasticano sul proprio futuro, o *Cosa non si fa*, in cui Andrea si fa dare in prestito l'automobile da un amico per andare a scuola a prendere Giulia e portarla al mare dopo una litigata; le immagini del film sono servite in primis a rendere "visibili" i contenuti delle canzoni originali, poi sono state utilizzate (insieme ad altre immagini di varie tipologie) all'interno del continuum del *FilmOpera*.

La natura più strettamente visiva e cinematografica del progetto si manifesta dunque

---

<sup>338</sup> Il progetto si presenta dunque come una rete, composta dai vari elementi: il significato globale di esso va dunque colto proprio nella dimensione di intersezione tra i vari componenti di tutto il progetto.

<sup>339</sup> L'episodio è narrato anche in un brano dell'album del 2009, *Lungotevere*: «Sul lungotevere un gancio e un muro / ed un futuro scritto lì per sempre»; è proprio il ritorno alla mente dell'acronimo che scatena il racconto del ricordo nel romanzo.

già nei testi delle canzoni, ma successivamente si concretizza nelle “vere immagini” della pellicola di Riccardo Donna e del *FilmOpera* di Duccio Forzano.

### 3.3.1 Il film di Riccardo Donna

*Questo piccolo grande amore* (2009), prodotto dalla *Medusa Film*, è un film scritto da Ivan Cotroneo e Claudio Baglioni e diretto da Riccardo Donna, regista televisivo al suo esordio nel mondo della settima arte; interpretato da Emanuele Bosi e Mary Petruolo nei ruoli dei protagonisti Andrea e Giulia, vede nel cast tra gli altri Ivano Marescotti, che interpreta un piccolo cameo; la colonna sonora della pellicola è composta dallo stesso Baglioni e comprende undici brani dell'album originale del '72, eseguiti però in una nuova veste caratterizzata dai nuovi arrangiamenti con i quali le canzoni entreranno nel disco del 2009 (anche se tutti i brani verranno reincisi per il supporto discografico): *Piazza del popolo*, *Una faccia pulita*, *Con tutto l'amore che posso*, *Mia libertà*, *Io ti prendo come mia sposa*, *Cartolina Rosa*, *Quanta strada da fare*, *Questo piccolo grande amore*, *Porta Portese*, *Quanto ti voglio*, *Sembra il primo giorno*. *Cartolina Rosa* nell'album del 2009 cambierà titolo e diventerà *Stazione Termini*, mentre *Quanta strada da fare* si chiamerà *Ancora no*; quest'ultimo brano in particolare non era presente nell'album originale, ma ha una storia piuttosto particolare: la musica della strofa è presa da una prima versione (poi scartata) della *title track*, *Questo piccolo grande amore* (che Baglioni pubblicherà nel 2005 con il titolo di *Ci fosse lei* all'interno della sua prima antologia ufficiale, *Tutti qui*), mentre le parole sono modulate sulle strofe (con musica differente) di un brano pubblicato in *E tu*, 1974, proprio dal titolo *Quanta strada da fare*; il ritornello è invece ripreso preso pari pari, parole e musica, da questo brano del '74.

A proposito del film, Baglioni nel libretto di *Gran Concerto* scrisse così.

Non volevamo un musicarello (si chiamavano così, negli anni '60, i film costruiti intorno a una canzone di successo), né un film del filone "giovanilistico", di quelli che partono da un titolo di canzone, per scattare un'istantanea della generazione giovanile. Questo non per prendere le distanze da due generi rispettabilissimi, ma perché ci sembrava che *Q.p.g.a.* avesse una propria specificità che andava rispettata. Pensavamo, infatti, non a un musical, ma a un *pop-movie*. Un film nel quale le canzoni non erano scelte a condire e accompagnare una storia preesistente, ma la storia era stata costruita attraverso le canzoni ed era giusto che fosse raccontata partendo da quell'insieme di canzoni. Qualcosa che rispettasse l'impianto narrativo della vicenda

originale, ma anche l'ambizione storica e sociale e il linguaggio della generazione che quella stagione aveva vissuto<sup>340</sup>.

Il film infatti si differenzia sostanzialmente dal musicarello, con il quale resta soltanto una vaga somiglianza nella centralità della storia d'amore e nell'episodio della chiamata alla leva militare di Andrea (elementi dei musicarelli della coppia Fizzarotti-Morandi, ma non caratteristici del genere tout court). Anche la messa in scena si differenzia da quella dei musicarelli: debitrice nei confronti delle fiction televisive, la regia di Donna non osa nessuna sperimentazione linguistica, limitandosi ad un uso piuttosto classico sia del montaggio che delle inquadrature, come è consuetudine per buona parte della serialità televisiva italiana rivolta ad un pubblico ampio e generalista; nonostante questo, la messa in scena non ha pretese di realismo ed è anzi talvolta molto astratta, lasciando apparire qua e là visioni e immagini distorte che alterano il principio di realtà su cui invece si basa gran parte della serialità televisiva italiana (su tutte, la surreale sequenza del matrimonio dei due, in bilico tra realtà e finzione). L'astrattezza del film è tuttavia legata anche ad un preciso intento della poetica baglioniana: la storia d'amore non deve sembrare una storia precisa, individuale o facilmente contestualizzabile, ma deve avere carattere universale. Per questo i riferimenti al contesto sociale e cronologico restano sullo sfondo e sono limitati al ricorso a costumi (stilizzati) dell'epoca (il '68), ancora più edulcorati da una fotografia impatinata da filtri colorati ed eccessivamente luminosi che rendono la stessa messa in scena molto posticcia, e alla scelta del setting romano, debitrice nei confronti di un autobiografismo marcato (ma non totale) che già imperversava nell'album del '72; la scelta di Roma come sfondo è stata tra l'altro uno degli ingredienti che ha favorito il grande successo del disco all'epoca (si pensi alla fortuna goduta da *Porta Portese* o dall'incipit di *Con tutto l'amore che posso*, «E lungo il Tevere che andava lento lento...»), diventate vere e proprie colonne sonore della vita della capitale). A soffrire particolarmente è la componente strettamente narrativa: la narrazione della pellicola è infatti frutto di una rimediazione del materiale narrativo delle canzoni dell'album del '72, a cui vengono aggiunti episodi-cerniera e personaggi; la storia ne esce molto sacrificata risultando come una sorta di collage senza picchi né emotivi né cinematografici, pesando dunque così sulla riuscita globale del film. Le sequenze prive di canzoni (o di commento musicale), condite per altro da materiali narrativi piuttosto scarni, appaiono dunque come lunghe e talvolta pesanti momenti di attesa tra una canzone (o una

---

<sup>340</sup> <http://www.doremifasol.org/notizia.php?id=11446>.

base) e l'altra: la vera narrazione del film non è portata avanti dalla sceneggiatura, ma dalle canzoni. La scelta degli sceneggiatori Baglioni e Cotroneo non è quella di rimodellare il materiale narrativo per adattarlo al medium cinematografico, ma trasferire direttamente le canzoni più o meno nella loro interezza (almeno una strofa e un ritornello di ogni brano), senza alterarne tendenzialmente mai la struttura o la posizione, e su queste costruire tutto l'andamento drammaturgico del film. Ne risultano alcune vere e proprie canzoni-quadro (spesso anche canzoni private delle parole) che ritagliano intere sequenze molto importanti dal punto di vista narrativo, di facile e immediata identificazione da parte del pubblico. In tutti i brani (anche in quelli senza le parole) lo spettatore è interpellato a due livelli: il film può essere fruito sia da chi conosce l'album del '72 che da chi non lo conosce. Nel primo caso, gli autori fanno appello ad un immaginario pop di carattere mediale largamente condiviso: chi conosce l'album originale senza dubbio riconosce il brano (nonostante il nuovo arrangiamento) e lo associa dunque a quel determinato momento della storia; chi invece non lo conosce, grazie alla musica riesce a riquadrare con ancora più naturale facilità tutta la sequenza, sottolineata in modo spesso didascalico dall'accompagnamento musicale e dal montaggio. Nella tabella seguente si riassume la presenza delle canzoni dell'album all'interno del film. I titoli utilizzati sono quelli dell'album del 2009, ma si fa riferimento alle canzoni del '72 (ad eccezione di *Ancora no*) per quanto riguarda la voce *completezza canzone*; per *interruzione* si intende un brano che si interrompe completamente; per *integrazione con base* si intende quando al brano si aggiungono porzioni di base musicale per ospitare dialoghi o per accompagnare le immagini.

**Tabella 1: Canzoni di *Questo piccolo grande amore*, film, 2009**

<u>Canzone</u>	<u>Minutaggio</u>	<u>Durata</u>	<u>Completezza canzone</u>	<u>Interruzione</u>	<u>Integrazione con base musicale</u>	<u>Dialoghi</u>	<u>Rapporto con la diegesi</u>
<i>Piazza del popolo</i>	2.40 – 3.54	1.14	Intera	No	No	Sì	Extra
<i>Una faccia pulita</i>	4.03 – 7.42	3.39	1° strofa (passim), ritornello	No	Sì	Sì	Extra
<i>Con tutto l'amore che posso</i>	29.45 – 33.16	3.31	Intera	No	No	No	In parte diegetica
<i>Mia libertà</i>	39.25 – 41.12	1.47	1° strofa, ritornello, 2°	No	No	No	Extra

			strofa (passim), ritornello finale				
<i>Io ti prendo come mia sposa</i>	53.21 – 55.51	2.30	Intera	No	No	No	Extra
<i>Stazione Termini</i>	57.13 – 62.08	4.55	Mancano due versi	Sì	Sì	Sì	Extra
<i>Ancora no</i>	62.09 – 63.29	1.21	1° strofa (passim), ritornello	No	No	Sì	Extra
<i>Questo piccolo grande amore</i>	73.43 – 76.07	2.33	1° strofa, ritornello	No	No	No	Extra
<i>Porta Portese</i>	82.19 – 84.03	1.44	1° strofa, ritornello, coda	No	No	Sì	Extra
<i>Quanto ti voglio</i>	84.06 – 86.26	2.20	1° strofa, 1° e 2° ritornello	No	Sì	Sì	Extra, poi diegetica
<i>Sembra il primo giorno</i>	96.17 – 100.22	4.05	Manca la ripresa da <i>Una faccia pulita</i>	No	Sì	Sì	Extra
<i>Suite</i>	101.01 – 103.05	2.02	Intera	No	No	No	Extra

La scelta dei brani segue due strategie: da un lato si considera la *struttura narrativa* nel suo insieme (macrotesto); dall'altro lato invece le canzoni (parole, musica e performance) vengono considerate come frammenti di un unico insieme, una sorta di *contenitore* a cui Baglioni può attingere, come sceneggiatore e come compositore, per estrapolare battute di dialogo, frasi, situazioni, sequenze narrative e frammenti musicali, per poi inserirli di volta in volta in momenti del film *anche diversi* dall'ordine in cui erano presenti nell'album. L'ossatura narrativa dell'album originale però è mantenuta perfettamente: le canzoni compaiono tutte nello stesso ordine in cui si trovano nell'album, comprese le basi delle canzoni mancanti (*Che begli amici*, *La prima volta* e *Quel giorno* – manca solo *Battibecco*), che accompagnano (anche senza le parole) gli stessi momenti

raccontati da quei brani; per esempio, la base di *Che begli amici* accompagna la sequenza di Andrea che ritorna dagli amici dopo averli abbandonati per qualche sera, mentre la base *La prima volta* accompagna le sequenze che precedono la prima notte d'amore al mare dei due protagonisti (sequenza invece accompagnata da un pezzo musicale inedito non inserito nell'album del 2009).

Nell'analizzare il riuso delle canzoni è necessario differenziare tre componenti: il messaggio (il *contenuto*<sup>341</sup>), la testualità verbale (il *testo*) e quella musicale e performativa (la *musica*). Per quanto riguarda il contenuto narrativo, come anticipato le canzoni mancanti sono sostituite da altrettante sequenze del film, compresa quella del litigio (nel disco narrata in *Battibecco*), che però nella pellicola è molto più edulcorata e addolcita nei toni rispetto all'album; di contro, invece, diverse scene del film sono successivamente diventate materiale narrativo per alcune canzoni dell'album del 2009, come le già citate *Se guardi su* e *Cosa non si fa*. Più interessante quanto avvenuto a *livello della testualità verbale*: i brani che già contenevano nel proprio testo battute di dialogo vengono frequentemente privati di queste battute, che vengono invece inserite nella sceneggiatura e recitate dai personaggi in scena; in questo caso la canzone "completa" si interrompe, per lasciar spazio senza soluzione di continuità alle note della base musicale del brano, che fa da sfondo musicale ai dialoghi; ovviamente, le battute diventano semplicemente dei frammenti che si inseriscono in un contesto più ampio. Si osservi per esempio quanto avvenuto nella seconda strofa di *Quanto ti voglio*, confrontando il testo del brano con la parte corrispondente della sceneggiatura del film (tabella 2). I versi della canzone qui riportati in corsivo fungono da ispirazione narrativa per la sequenza; le battute dialogiche contenute nel testo della canzone sono invece riportate quasi interamente nel dialogo della sceneggiatura (i frammenti riportati sono sottolineati), con l'aggiunta (segnalata in grassetto) di qualche spia dialogica pragmatica del parlato come la reticenza, il *ci* attualizzante<sup>342</sup>, che Baglioni tra l'altro utilizza come tratto di mimesi del parlato in altri brani dell'album («ma c'avrei scommesso di starti ad un passo dal cuore», *Una faccia pulita*; «ma con quella hai studiato o c'hai fatto altre cose», *Che begli amici*; «c'ha di tutto, pezzi d'auto», *Porta Portese*), o il *ma* interrogativo, che rendono il parlato filmico più simile a quello colloquiale e reale<sup>343</sup>.

---

<sup>341</sup> Per la questione del *contenuto* in semiotica, cfr. JACHIA 2011, in particolare pp. 74-82.

<sup>342</sup> COLETTI 2017, p. 149.

<sup>343</sup> Per qualche riferimento inerente al parlato filmico cfr. ROSSI 2007, in particolare pp. 13-16.

**Tabella 2: Sequenza tratta dalla seconda strofa di *Quanto ti voglio* (85.49 – 86.02)**

Canzone	Sequenza del film
<p>“Ciao soldato!”</p> <p><i>Sulla porta mia madre felice mi ha già salutato, non le ho neanche chiesto “stai bene” e davanti le sono passato,</i></p> <p>“Dio, <u>che sei diventato!</u>”</p> <p>“Mamma, <u>lasciami</u> stare da solo...”</p> <p>“<u>Ti preparo qualcosa, avrai fame...</u>”</p> <p>“<u>Non ho fame, non ho proprio niente, non voglio nessuno</u>”</p>	<p>Mamma: <u>Ciao / soldato! //</u> André... //</p> <p>Andrea / che succede che c'è? //</p> <p>Andrea!</p> <p>Andrea: <u>Lasciami / per favore...</u></p> <p>Mamma: <u>Ti preparo qualcosa? //</u> <u>C'avrai fame...</u></p> <p>Andrea: <u>Non ho fame //</u> <u>non ho proprio niente! /</u> <u>Non voglio nessuno!</u></p> <p>Mamma: <u>Ma che sei diventato...</u></p>

In sottofondo a questo dialogo, la base di *Quanto ti voglio* prosegue imperterrita, tagliata e adattata opportunamente per poter accompagnare la sequenza dialogata tra la madre (Daniela Giordano) e Andrea, che termina con un primo piano sul protagonista solo, seduto sul lettino della propria camera, mentre Baglioni riprende il cantato con i versi «Io ti voglio, quanto ti voglio / e non me ne importa niente / di ciò che hai fatto, se ci sei stata a letto». Come accade sempre nel film, il testo delle canzoni dà voce ai pensieri di Andrea; la messa in scena, che insiste nell'inquadrare il volto quasi sempre in primo piano di Emanuele Bosi, esplicita questo “entrare” della macchina da presa nella testa del protagonista del film, in modo che i versi della canzone risultino chiaramente come suoi pensieri espressi ad alta voce. Uno stratagemma simile a quello realizzato in *Quanto ti voglio* si può osservare anche in *Una faccia pulita*, dove la canzone si ferma per lasciar spazio alle battute del parlato, oppure nel caso di due brani tagliati, *Quel giorno* e *Che begli amici*; in questi due casi, mentre in sottofondo va la base musicale del brano, nel dialogo vengono ripresi pari pari alcuni versi della canzone.

Il seguente esempio è tratto proprio da *Che begli amici*, momento in cui Andrea dialoga con gli amici della compagnia Leo (Federico Maria Galante), Vincio (Claudio Cotugno) e Secco (Valentino Campitelli). Anche in questo caso si assiste ad una trasmutazione linguistico-verbale a seconda del codice utilizzato, dal canzonettese (evidente per esempio nella zeppa *sai*, nel ricorso a rime e assonanze, nella forma apocopata *son*,

dettata da una ragione fonosintattica per far tornare il conteggio della mascherina<sup>344</sup>) al parlato filmico, che si connota linguisticamente con una patina fonetica e morfologica romanesca (si confrontino in particolare i versi in grassetto, dove si può osservare *te* in funzione di soggetto, *ce* al posto della particella pronominale *ci* e il rotacismo in *artro*). La ripresa avviene sostanzialmente *per sintagmi* (segnalati in corsivo), in modo che il pubblico che conosce il brano possa riconoscerli, ma che ne possano fruire anche gli spettatori che non conoscono la canzone.

**Tabella 3: Prima parte della sequenza tratta da *Che begli amici* (36.30 – 37.00)**

Canzone	Sequenza del film
<p>“Guarda un po’, ma <u>che avvenimento</u>, pecorella smarrita è alle porte!” [...] “Quale grande importante data, sua altezza qui al bar dopo un mese” “Non son <u>scuse</u>, <u>ho avuto un sacco da studiare</u>” “Sai, non è per puntualizzare <b>ma con quella hai studiato o c’hai fatto altre cose?</b>” [...] “Se <b>ti riscaldi</b> tanto sta volta la cosa è più grossa” [...] “<u>Che begli amici</u>, andate a dare via il sedere!”</p>	<p>Leo: Vedi un po’ <u>che avvenimento</u> oh! [...] Andrea: <u>Ho avuto un sacco da studiare</u> Leo: Da studiare eh? Andrea: Eh... Leo: Inventane ‘n atra André / so’ tutte <u>scuse</u>... Andrea: Ma quali <u>scuse</u>... Vincio: <b>Te con quella ce studi? // o ce fai qualcos’artro?</b> Andrea: Ma che ve ffrega a voi? / <u>Che begli amici</u> che siete... Secco: <b>Te scaldi</b> eh? // Allora te rode...</p>

Interessante analizzare nello specifico la ripresa di alcuni sintagmi dal brano eponimo *Questo piccolo grande amore*, disseminati qua e là in tutto il film: al minuto 35.46 Giulia si rivolge ad Andrea dicendogli «abbocchi sempre / sei una frana» (nel brano il verso recita «mi diceva “sei una frana”»); al minuto 45.04 invece Andrea si rivolge a Giulia invitandola a giocare: «chi arriva prima a quel muro» (sintagma preso pari pari dal testo della *title track*), mentre poco dopo i due dialogano «Ti amo / davvero», «Ti amo // lo giuro», «Ti amo // Ti amo davvero», esattamente come nel testo del brano (la scena nel film risulta essere un po’

<sup>344</sup> Per queste nozioni cfr. ANTONELLI 2010.

stucchevole perché nella canzone il testo è legato alla musica e alla performance, mentre nel film ovviamente no). La ripresa dei sintagmi non riguarda solo il brano eponimo, ma anche altri: per esempio al minuto 11.13 Andrea, rispondendo a Secco, afferma che nel cielo vede «una faccia // una faccia pulita», ripresa letterale da un verso del brano che porta lo stesso titolo (in questo caso il riconoscimento iconico a cui è sollecitato lo spettatore è doppio). Simili meccanismi di riprese sintagmatiche dei testi (ma anche delle musiche) erano già presenti nell'album originale, ma ora passano dalla canzone alla sceneggiatura e al parlato filmico, con un grado di rielaborazione piuttosto minimo e con uno scopo fondamentale di riconoscimento.

Un discorso analogo può essere condotto per la *parte musicale*: nel corso del film le basi delle canzoni vengono usate come colonna sonora con funzione leitmotivica, con l'obiettivo di creare collegamenti tra le scene accompagnate dalle canzoni e dalle basi musicali delle stesse canzoni (ma anche fra le canzoni di cui è presente solo la base). Tutto ciò si può osservare per esempio nella base di *Una faccia pulita*, riutilizzata come colonna sonora nella sequenza delle ripetizioni di inglese di Giulia, in cui la ragazza è immersa nei suoi pensieri, oppure ne *La prima volta*, canzone assente nel film, ma la cui base accompagna una serie di “prime volte” dei due giovani innamorati, come la prima chiacchierata dei due, sdraiati al parco di Villa Borghese, o il momento in cui Giulia decide di andare per la prima volta a trovare Andrea che è in caserma per il servizio militare; vengono perfino utilizzate basi di brani che poi entreranno ex novo nell'album del 2009 come *Buon compleanno*<sup>345</sup>, che accompagna alcune immagini della festa a Centocelle, *Come sei tu*, che accompagna la sequenza di Andrea nelle cantine della caserma mentre ritrae sé stesso e Giulia lungo il Tevere<sup>346</sup>, ma soprattutto *Niente più* (1.35.46), che accompagna la scena del bacio dei due compagni di classe di Giulia (diventa difficile in questo caso trovare un'associazione con il

---

<sup>345</sup> Il brano in realtà ha una storia particolare: la musica è quella di un brano giovanile di Baglioni, *Kalambala*, rimasto inedito, che lo stesso cantautore aveva riutilizzato per *Caro padrone*, sul lato B del 45 giri con *Questo piccolo grande amore*, pubblicato nel settembre del 1972 (il brano descrive un ambiguo ma ossequiante rapporto tra un affittuario e il suo padrone di casa); il singolo sarà ritirato dal mercato, lasciando posto nell'ottobre dello stesso anno alla versione con *Porta Portese* (contenuto nell'album del 1972). La musica del brano verrà poi riutilizzata per *Miramare* (1973, nell'album *Gira che ti rigira amore bello*), con testo e contenuto differente, per poi essere ripresa definitivamente nel 2009 per due brani di *Q.P.G.A.*, appunto *Buon compleanno*, e soprattutto *Sissignore*; si può così ipotizzare che *Caro padrone* (con testo leggermente diverso) dovesse essere uno dei brani tagliati dalla Rca dall'album del '72: *Sissignore* infatti parla del rapporto tra Andrea e il suo capo militare in caserma, il quale ha tutte le caratteristiche del padrone (come è evidente nel film, dove il suo ruolo è interpretato dal duro Antonio Gerardi).

<sup>346</sup> Andrea ritrae “esattamente” la copertina dell'album originale del '72: in questo caso il processo di riconoscimento iconico non fa appello alle testualità alla canzone, ma ad un elemento paratestuale quale è il booklet di un album, in cui si rimarca la dimensione fortemente anche visiva a cui è legata la forma-canzone.

brano: si può quindi dedurre che la musica era già stata scritta all'epoca, ma mancava ancora il testo). Il riuso delle canzoni affonda le sue radici nella struttura già dell'album originale del '72; si veda a tal proposito la sequenza di *Stazione Termini*, dove l'omonimo brano è attaccato al suo brano successivo, *Ancora no*: nella coda strumentale di *Stazione Termini* la musica accelera già nella versione originale, a cui si attaccava una lunga coda strumentale tratta dal brano inedito *Ci fosse lei*, che successivamente è diventato *Ancora no*; la coda nel suo crescendo e nel suo accelerarsi è *già nel disco* pensata come una sorta di colonna sonora, sollecitando in particolare sia la testualità musicale che soprattutto quella performativa (soprattutto l'arrangiamento): la messa in scena rimarca questa dimensione grazie al montaggio della sequenza, dove il crossover temporale tra le immagini in caserma, il volto di Giulia in attesa e il viaggio in treno di Andrea verso la caserma rendono piuttosto efficacemente la frenesia della partenza e dell'addio provvisorio tra i due.

Per quanto riguarda invece *le modalità di interazione* delle canzoni con la messa in scena, si può osservare che diverse sequenze vengono riquadrate dalle canzoni (o dalle basi); le canzoni sono un serbatoio da cui attingere per poter creare la narrazione: una volta costruita la sequenza, si procede in parallelo selezionando le porzioni di canzone che si vogliono far sentire, e nello stesso tempo su di esse si modella la messa in scena e il montaggio. La macchina da presa tende a seguire in maniera più o meno didascalica i personaggi e le scene descritte nelle canzoni, in modo che si concretizzino ad alta voce i pensieri ed i ricordi di Andrea: nella sequenza con *Una faccia pulita* per esempio durante il verso «ho visto lei» si inquadra frontalmente Giulia; segue un controcampo in cui la ragazza è inquadrata di spalle mentre sullo sfondo rimane Andrea che guarda; l'inquadratura successiva in piano americano su Giulia accompagna i versi «la maglietta scollata, una faccia pulita», a cui segue una battuta di dialogo di Giulia, estratta dal verso della canzone: «scusa se sono stata sfacciata»; la regia molto didascalica accompagna quindi la sequenza, in cui si alternano versi cantati con battute di dialogo estratte dal testo della canzone, come si può osservare dalla seguente tabella (4).

**Tabella 4: Prima parte della sequenza con *Una faccia pulita* (4.48 – 5.40)**

Canzone	Sequenza del film
<p>Mi sentivo osservato dalla testa in su                      “Che mi dai da fumare, che io non ne ho più...”                      Nel sentir questa voce mi voltai,                      manco a farlo apposta ho visto lei,                      la maglietta scollata, una faccia pulita                      “Scusa se sono stata sfacciata”.</p>	<p>Cantato: <i>Mi sentivo osservato dalla testa in su</i>                      Giulia: Che mi dai da fumare / che io non ne ho più?                      Cantato: <i>Nel sentir questa voce mi voltai,                      manco a farlo apposta ho visto lei,                      la maglietta scollata, una faccia pulita...</i>                      Giulia: Scusa se sono stata sfacciata....</p>

La natura polifonica della canzone, in cui si alternano i pensieri di Andrea (che descrivono la scena che sta avvenendo) e le battute di Giulia, si perde nel film, smembrandosi tra cantato, immagini e battute di dialogo; l’obiettivo principale è sempre quello di mantenere la forte riconoscibilità del pezzo.

Tra le tre testualità della canzone, senza dubbio quella maggiormente sollecitata nei brani del film è quella *verbale*, che detta i ritmi della messa in scena e del montaggio, anzi, che *si fa* essa stessa messa in scena, riducendo il compito della macchina da presa a mera esecutrice di riprese; questo è evidente per esempio nella sequenza di *Porta Portese*, dove vengono inquadrati di volta in volta gli oggetti citati nel testo, come la foto di Papa Giovanni XIII che ha la vecchia sul banco, ma soprattutto nella sequenza di *Con tutto l’amore che posso*: la canzone prende il via come diegetica, perché è suonata da un musicista di strada sul Lungotevere, ma poco dopo svela la sua natura extradiegetica, diventando mero accompagnamento delle immagini; tutta la sequenza è irreale (in tono con buona parte del film): compaiono ad un certo punto delle coppie che ballano sulle note del brano (istanza narrativa primaria: le azioni vengono interrotte dal ritmo della canzone), ma non vi è alcun lavoro della macchina da presa per cercare inquadrature che valorizzino le coreografie; le coppie infatti vengono riprese frontalmente in un ballo molto disordinato e scoordinato, mentre invece nella lunga sequenza del primo bacio dei due la macchina da presa è ferma ad inquadrarli frontalmente: l’attenzione della sequenza è data tutta alla canzone più che alle immagini. Le modalità della messa in scena in questo caso sconfinano nel musical, come avviene anche nella sequenza con cui si apre il secondo tempo, in cui la canzone *Io ti prendo come mia sposa* è condita da forti rallenti che mettono in dubbio ancora di più il regime di realtà di tutta la scena (il matrimonio è vero o è solo un sogno? – quest’ambiguità è già

presente nel disco del 1972, ma in maniera molto meno evidente rispetto al film, forse proprio per l'assenza di immagini). In questo caso il testo della canzone non accompagna inquadratura per inquadratura le immagini; così accade sporadicamente anche in altri brani, come in *Mia libertà*, dove non si fa accenno ai versi del testo, ma la sequenza è soltanto vagamente ispirata al brano e al senso di libertà che Andrea prova nel tornare a frequentare per una sera i suoi vecchi amici.

Le canzoni tendenzialmente non assumono nuove configurazioni di senso nel film. L'unica eccezione è quella del brano eponimo *Questo piccolo grande amore*, che si presenta come una delle sequenze più riuscite di tutta la pellicola. Giulia è appena arrivata alla Pensione Stella, a pochi passi dalla caserma dove sta prestando servizio Andrea, ma le guardie le hanno impedito l'accesso per poter salutare il fidanzato: ad inquadrature di lei sul balcone si alternano immagini di lui che sta facendo la ronda notturna. Nella sequenza i pensieri dei due si fondono grazie al montaggio sia visivo che sonoro. Come nei videoclip, si interrompe il patto di realtà: al minuto 1.14.14 la figura di Andrea entra nella stanza di Giulia ed i due si baciano; si crea così una contiguità irreale tra gli ambienti della caserma e della pensione (Andrea passeggia un po' nella stanza di Giulia e un po' nella caserma), che sono uniti dal continuum sonoro della canzone e dal montaggio delle immagini, un *long-take* (abbastanza lungo per questo tipo di film, che di solito ricorrono ad una regia classica televisiva) preferito agli stacchi di montaggio, che continua fino allo sfociare nel bacio (per altro soltanto immaginato) dei due.



**Figura 2** Questo piccolo grande amore, *film* (2009), *frame* dalla sequenza con il brano eponimo.

La sequenza dunque si configura come una proiezione onirica dei desideri dei due innamorati, vicini ma lontani; questo effetto non è dato dalla fotografia ritoccata o dai

rallenti, ma dalla costruzione di tutta la sequenza: il brano eponimo grazie all'interazione con le immagini trova così una sua collocazione precisa all'interno della diegesi, in modo assolutamente nuovo e inedito rispetto al disco.

Tra le funzioni di Buzzi, quella più sollecitata è l'istanza narrativa primaria, come è naturale nel caso di sequenze interamente costruite sulla narrazione già interna alle canzoni, così come quella di caratterizzazione dei personaggi o quella esplicativa della trama, anche se il montaggio con le immagini non dà origine a configurazioni nuove di senso (come invece si osserverà nell'opera di Nanni Moretti, di cui si dirà nel capitolo successivo); la funzione ambientale è più rara e piuttosto superficiale, ed è usata soltanto nella diegetica *Con tutto l'amore che posso*, in *Porta Portese* (la canzone descrive perfettamente l'ambiente) e nel finale di *Quanto ti voglio*, che un po' irrealmente e sorprendentemente si conclude come diegetica perché la coda viene fatta "uscire" dall'autoradio mentre Giulia sta parlando con il suo amico Marco dopo la passeggiata a Porta Portese. La funzione produttivo-promozionale non va invece cercata nelle singole canzoni, quanto piuttosto nel macrotesto, che è tutto un richiamo all'iconicità e alla riconoscibilità del celebre brano del 1972; la scelta di collocare in sottofondo ai titoli di coda finali proprio la versione originale di *Questo piccolo grande amore*, la sede privilegiata per Buzzi nella quale si esplicita questa funzione, conferma che uno degli intenti dell'operazione *Q.P.G.A.* è proprio quello commerciale: sfruttando un brano iconico di grandissimo successo, e adattandolo al contemporaneo (da qui il ricorso così insistente all'acronimo), Baglioni riesce a riportare a galla un suo vecchio progetto, cercando di dargli nuova linfa e un senso nuovo dato dall'avanzare dell'età. Il film risulta essere però, come detto, il meno riuscito dei quattro prodotti, poiché appunto il senso di fondo sembra perdersi, soffocato e limitato da una trasposizione "diretta" e didascalica del materiale canzonettistico, pur con le originali strategie di riprese e di contaminazione tra i linguaggi che si sono analizzate fino ad ora.

Il problema sta appunto nel passaggio da un medium ad un altro, dalla canzone al film (il cosiddetto processo di trasmutazione). I testi dell'album del '72 (e anche quelli aggiunti nel 2009) sono tutti costruiti in prima persona e contengono in gran parte i pensieri del protagonista maschile della vicenda, di cui è anche l'io narrante: è grazie ai suoi occhi e alle sue riflessioni che i fruitori possiamo "vedere" (ascoltare, ndr.) la sua storia d'amore nell'album. Esempio lampante è l'episodio di Porta Portese: nel disco l'ascoltatore scopre che Andrea vede «lei insieme a un altro» (e di questo "altro" non sa nulla); nel film invece

lo spettatore incontra prima questo “altro” con cui uscirà Giulia, scoprendo da subito che è soltanto un suo amico, di conseguenza la separazione tra i due nasce soltanto da un malinteso (mentre nel disco non era affatto così). La questione del punto di vista è quella che ha reso la trasposizione filmica di *Questo piccolo grande amore* piuttosto traballante: Riccardo Donna, Cotroneo e Baglioni hanno preferito una trasposizione didascalica e diretta di quanto raccontato nel disco (pur con le aggiunte narrative di cui si è parlato), senza *lavorare sul punto di vista*; infatti la narrazione del film è affidata ad un narratore onnisciente, di contro a quanto avveniva nel disco (una trasposizione decisamente più originale, anche se decisamente anticonvenzionale, si sarebbe potuta ottenere grazie ad un uso diffuso delle soggettive). La trasposizione in pellicola così perde la particolarità che aveva nell’album: il cinema viene ridimensionato nelle sue possibilità linguistiche (pur riscontrando un’originale contaminazione tra canzone e film sia nella messa in scena che nel trattamento del materiale narrativo) e ridotto a mero strumento di riproduzione di immagini, senza elaborare un proprio punto di vista, rendendo *Questo piccolo grande amore* in fondo un’occasione sostanzialmente sprecata.

### 3.3.2 *FilmOpera* di Duccio Forzano

*FilmOpera* è un continuum audiovisivo dalla durata oltre due ore e mezza (2.35.52), realizzato come filmato di supporto all’opera completa *Q.P.G.A.*, rappresentata durante il tour *Concert Opera*, svoltosi in ventisei date e in sette teatri di città italiane tra la fine del 2009 e l’inizio del 2010; il filmato è stato poi trasferito su supporto fisico (dvd) e pubblicato nell’aprile del 2010 (alle immagini del tour sono state montate in sottofondo tutte le canzoni dell’album del 2009). Il nome si rifà (volutamente o meno) ad un genere filmico ben preciso, che godette di grande fortuna nell’Italia del secondo dopo guerra; Sergio Miceli descrive questo particolare genere (definito «una vera e propria utopia filmico-musicale nata con il cinema stesso»<sup>347</sup>) come l’impossibile trasposizione sul grande schermo di opere liriche, ancora legato ad una messa in scena di stampo teatrale, anche se non mancarono nello specifico caso italiano opere che osarono di più rifacendosi linguisticamente ad uno stile più prettamente cinematografico. Nell’idea di Baglioni, come spiega egli stesso nel libretto di accompagnamento al cd, *Q.P.G.A.* non può che «essere definito un’opera. Opera popolare

---

<sup>347</sup> MICELI 2009, p. 842.

moderna, naturalmente. Probabilmente rock, pop, classico e jazz dal punto di vista di arrangiamenti e sonorità»<sup>348</sup>; senza entrare in un'analisi di natura musicale, che esulerebbe dallo scopo di questa trattazione, con l'opera lirica il lavoro di Baglioni condivide soltanto qualche aspetto superficiale (come la natura dialogica di alcune canzoni e la presenza di un'ouverture e di una suite strumentale, nonché la struttura a quadri), ma la modalità di rappresentazione del *FilmOpera* non ha nulla a che vedere con quello che si intende come *film opera* nella storeografia del cinema musicale italiano, di cui appunto il film di Forzano condivide (forse perfino involontariamente) soltanto il nome. Pur avendo goduto di un discreto successo commerciale<sup>349</sup>, il *FilmOpera* di Baglioni si presenta come un progetto atipico, non affatto semplice da digerire, e soprattutto come un'originale opera di contaminazione di differenti immagini dalla natura ibrida e dalla difficile definizione, ancora più interessante se contestualizzato all'interno di tutta l'operazione di natura commerciale, culturale e intermediale in cui è stato pensato.

Ad una visione superficiale, sembrerebbe soltanto di assistere ad un lungo videoclip. In effetti, *FilmOpera* condivide diversi stilemi del videoclip come il «carattere fortemente ripetitivo [...] nelle inquadrature e nel montaggio», la «struttura tendenzialmente concettuale-associativa»<sup>350</sup>, la frammentazione, il ricorso a diverse tipologie di immagini, le estremizzazioni dal punto di vista linguistico (come lunghi e fissi piani-sequenza oppure rallenti o velocizzazioni) e la struttura a bricolage<sup>351</sup>. Ad un'analisi più approfondita, ci si accorge invece che le differenze con il videoclip in realtà sono molte: innanzitutto, viene meno uno dei principi cardine dei videoclip, la brevità formale (Sibilla 1999, p. 51), perché la storia raccontata è quella coperta da un arco narrativo lungo (anche se è possibile fruire singolarmente di ciascun brano); la possibilità di estensione della durata e la modalità del racconto, realizzate con il montaggio delle varie canzoni fra loro, inoltre fanno acquisire un nuovo senso a tutte le immagini e perfino al racconto stesso (come si spiegherà nel dettaglio più avanti); non si assiste ad un'indipendenza delle immagini a favore del suono, così come il significato dei brani non appare definito sul piano visivo, quanto piuttosto su quello sonoro (e in generale grazie alla canzone); non viene ripreso nessun cantante che canta, né nessun musicista che suona (fatta eccezione per Giovanni Baglioni nel brano *La paura e la voglia*),

---

<sup>348</sup> BAGLIONI 2009 [b].

<sup>349</sup> Cfr. [www.fimi.it](http://www.fimi.it).

<sup>350</sup> SIBILLA 1999, p. 23, p. 34.

<sup>351</sup> Cfr. *ivi*, p. 36, p. 40, p. 49.

come invece accade di frequente in quella serie di videoclip che esaltano la figura del cantante; infine, se l'intento del videoclip è fondamentalmente promozionale<sup>352</sup>, quello del *FilmOpera* è di essere un supporto concreto alle immagini di una performance live (in un primo momento), poi di essere un prodotto fruibile indipendentemente dal disco, anzi, in sostituzione del disco stesso (pubblicato diversi mesi prima), consentendone per altro una comprensione più completa. Dal videoclip dunque Forzano prende fondamentalmente alcune componenti strettamente linguistiche, per poter realizzare un prodotto che da esso però prende le distanze, soprattutto nella modalità di fruizione, dunque che deve essere costruito e pensato in maniera diversa anche nella struttura.

La questione dell'autorialità di un prodotto di questo tipo è piuttosto complessa. Duccio Forzano, regista e autore televisivo, notato ad inizio carriera proprio da Baglioni (e da lui scelto come regista per il videoclip di *Bolero*, 1995), è accreditato come regista dell'opera, mentre Guido Tognetti, *art director* che collabora con Baglioni da metà degli anni Novanta in avanti, è accreditato come collaboratore per la parte artistica; infine, l'idea creativa di fondo che sta alla base di tutto il progetto è ovviamente quella di Baglioni: *FilmOpera*, come tanti prodotti culturali, è frutto di un'autorialità collettiva (se si considera anche la parte musicale, il collaboratore accreditato e arrangiatore di tutti i brani è Paolo Gianolio, da oltre vent'anni chitarrista e arrangiatore al fianco di Baglioni). Descrivendo il prodotto, Tognetti afferma che «si tratta di un lavoro molto composito [...] per costruire [il] percorso dell'uomo adulto che ritorna sui ricordi e rivive questa storia. È un modo per ascoltare ma anche per 'guardare' tutte le canzoni dell'album»<sup>353</sup>.

Le tipologie di immagini utilizzate sono molte, e si differenziano sostanzialmente in *immagini già girate* e *immagini girate per l'occasione*. Tra le *immagini già girate*, seguendo la pratica del *ready-made*<sup>354</sup>, che caratterizza buona parte del cinema contemporaneo, si segnalano in particolare, in ordine di minutaggio (dalle più presenti alle meno presenti):

- spezzoni del film *Questo piccolo grande amore* di Riccardo Donna, spesso modificati in digitale con rallenti, filtri, aggiunte o effetti di invecchiamento; a questi si aggiungono alcune immagini scartate dal montaggio finale del film e alcuni brevi clip registrati fuori scena, quando gli attori non stavano recitando;

---

<sup>352</sup> Cfr. ID. 2003, p. 277.

<sup>353</sup> MESSINA 2010, p. 84.

<sup>354</sup> VILLA 2015, p. 186.

- immagini d'epoca (anni Settanta), girate in Super 8, recuperate tramite inserzioni su internet (come ha confermato Forzano)<sup>355</sup>, come le immagini della festa durante *Buon compleanno*, quelle del mercato di Porta Portese in *Al mercato* o del parco giochi in *Se guardi su*;
- immagini del giovane Baglioni, anche bambino (sia filmati che fotografie), come video familiari, spezzoni dal corto *Gira che ti rigira amore bello* o fotografie promozionali dei suoi album (sia datati che più recenti).

Fra le immagini *girate per l'occasione*, si possono invece annoverare:

- alcune riprese realizzate a Roma, principalmente con una camera fissata in un punto preciso con lo scopo di riprendere il traffico o l'andirivieni di gente e di persone a vari orari e con una luce differente a seconda dell'ora (tra i tanti punti, i Fori imperiali, Castel Sant'Angelo, le viette di Trastevere, il tempio di Esculapio a Villa Borghese, piazza San Pietro), ma anche immagini dall'alto, realizzate in volo (come le panoramiche dall'alto di Piazza Navona o di Piazza di Spagna), o zoom su dettagli urbani (le statue di Villa Borghese o di San Paolo fuori le mura);
- alcune riprese realizzate in altri luoghi fuori Roma come Fiumicino, Ostia, gli arcipelaghi siciliani o le campagne laziali, oppure zoom su particolari oggetti non facilmente collocabili in luoghi precisi (per esempio una cartina di Roma in *Centocelle*, o un flipper e un calciobalilla in *Che begli amici*);
- riprese dell'orchestra Roma Sinfonietta, che ha suonato nel disco, e di Claudio Baglioni al pianoforte;
- riprese di Claudio Baglioni *oggi*, che sono spesso montate in sovrapposizione alle immagini del film (si dirà meglio più avanti);
- immagini create al pc di natura varia e talvolta fantasiosa, di norma realizzate tramite disegnatori grafici (alcune canzoni, come *Due universi*, sono tutte rappresentate così), che talvolta rielaborano fotogrammi del film, fotografie del giovane Baglioni, disegni realizzati nello stile della copertina dell'album del '72 (il soggetto della copertina, come detto, è ripreso anche nel film di Donna nella sequenza che nell'album diventerà il brano *Come sei tu*) o perfino opere d'arte pittoriche molto celebri (in *Se guardi su* compare la notte stellata di Van Gogh);

---

<sup>355</sup> MESSINA 2010, p. 84.

- performance, come quella musicale di Giovanni Baglioni alla chitarra in *La paura e la voglia*, o quelle di danza dei ballerini di *Un po' d'aiuto* e di *Fiore de sale*, a cui si può aggiungere il videoclip di *Niente più* (brano che chiude *FilmOpera*), girato a parte e poi inserito nel continuum;
- scritte: didascalie, in particolare il nome degli artisti collaboratori, in basso a sinistra dello schermo (corredato dello strumento in caso di intervento di musicisti), oppure frammenti di giornali d'epoca (utilizzati in *Piazza del popolo*).

Diverse sequenze del *FilmOpera* erano già state utilizzate durante la tournée *Gran Concerto* come supporto alle canzoni eseguite in quell'occasione, anche se poi la maggior parte di esse saranno montate diversamente nella versione finale del prodotto: nel film finale il montaggio non detta solo i ritmi del racconto *in orizzontale*, ma è molto utilizzato anche *in verticale*, poiché lavora abbondantemente sulla sovrapposizione di più immagini.



**Figura 3** FilmOpera (2010), frame da *Nuvole e sogni*.

Per esempio, in questo frame di *Nuvole e sogni* (12.45 – 17.30) sono sovrapposte tre immagini differenti: un'inquadratura di alcune nuvole (realizzata per l'occasione), le inquadrature dell'orchestra Roma Sinfonietta e le immagini del film, opportunamente filtrate (sulla sinistra si intravede il protagonista Emanuele Bosi). Questa contaminazione tra immagini sullo schermo diventa particolarmente interessante quando è volta a rimarcare il significato di fondo di tutta l'operazione, presente sia nel romanzo che nel disco, ma ora decisamente più chiaro grazie alle immagini: Baglioni-adulto riapre il cassetto della propria memoria e rimette mano ai suoi ricordi di ragazzo raccontando una storia che aveva scritto

negli anni Settanta, ma lo fa con la consapevolezza dell'uomo adulto ormai avanti con gli anni (nel 2009 aveva 57 anni); la prospettiva è doppia, e coinvolge sia la forma che il contenuto: il cantautore racconta la storia di quello che effettivamente potrebbe essere stato il suo primo amore (anche se la vicenda è costantemente in bilico tra finzione e realtà), nello stesso tempo rimette mano al disco che l'ha reso famoso, ma con cui ha avuto un rapporto difficile nel corso di tutta la carriera; quest'opera rappresenta dunque una sorta di esorcizzazione autobiografica sia della storia d'amore che del rapporto con il celebre brano *Questo piccolo grande amore*. Il rapporto tra presente e passato ed il dialogo tra un "io" di oggi e un "io" di ieri è in realtà una costante di tutta la poetica baglioniana (*A Clà*, brano che conclude l'ultimo disco della trilogia dei colori, non a caso è un dialogo tra Baglioni-bambino e Claudio-adulto): per la prima volta, grazie alle immagini audiovisive del *FilmOpera*, questo topos si concretizza in maniera visibile in due differenti modalità

Si osservi questo frame da *Sembra il primo giorno* (2.24.56 – 2.29.26), che esemplifica la prima modalità. In questo brano si racconta l'ultimo incontro tra Giulia e Andrea, quando ormai la storia d'amore è già giunta al termine; l'immagine del corpo di Baglioni si sostituisce in diversi momenti (tra cui questo) a quella del corpo di Andrea, perché i pensieri di Claudio-adulto, che dopo tanti anni rilegge la sua storia d'amore (vera o presunta), si confondono con quelli di Andrea.



**Figura 4** FlmOpera (2010), frame da *Sembra il primo giorno*.

Il montaggio rende tutto questo in maniera visibile e molto evidente: la scena è presentata senza il filtro d'invecchiamento che caratterizza gran parte dei ricordi, perché in

questo momento i ricordi non sono nelle immagini, ma sono dentro la mente di Claudio-adulto; la figura di Andrea è ritagliata dalla sequenza del film di Donna, e al suo posto vi è incollata sopra la figura di Baglioni.

La seconda modalità di contaminazione si ha quando Claudio-adulto osserva come spettatore esterno i momenti della storia d'amore dei due, come si può osservare in questo frame da *La prima volta* (1.07.30 – 1.11.07).



**Figura 5** FlmOpera (2010), *frame da La prima volta*.

La figura di Baglioni in questo caso è appiccicata ad una sequenza del film (opportunamente filtrata) in cui si mostra visivamente un episodio raccontato nel celebre brano eponimo dell'album, che si presenta dunque in realtà come una sintesi di tutta la vicenda amorosa dei due («chi arriva prima a quel muro» - la battuta è ripresa pari pari nella sceneggiatura del film). Claudio adulto racconta la storia dunque *da due punti di vista*: dal punto di vista dell'io-giovane (incarnato dall'alter-ego Andrea), e dal punto di vista di sé stesso adulto, spaccato a metà tra l'osservare la vicenda amorosa con distacco (punto di vista esterno) e tra il guardarla invece dall'interno (quando si sostituisce ad Andrea): a rendere evidente tutto questo è il *montaggio verticale*.

A riprova di questo vi è anche il ricorso ad alcuni frammenti di *home movies* girati nei primi anni di vita del cantautore: il ricorso a tracce della propria memoria del passato, rimediate abilmente dal montaggio con le immagini del film e con il tracciato narrativo

dell'album, fa sì che la storia di Giulia e Andrea si riqualfichi ed acquisti un nuovo senso proprio grazie al rapporto che Baglioni adulto intesse con Baglioni-bambino (e di cui Andrea è una sorta di alter-ego adolescenziale); si realizza così una temporalità paradossale<sup>356</sup> ed un cortocircuito temporale tra presente e passato, legati tra loro dal *fil rouge* del ricordo, che il *FilmOpera* rende con alcuni filtri vintage applicati alle immagini del film (di contro alla clip finale, *Niente più*, presentata senza filtri perché ambientata nel presente, e interpretata dal Baglioni adulto). Le immagini del film di Riccardo Donna dunque cambiano completamente la loro connotazione e vengono totalmente risemantizzate, diventando così un ricordo del passato che riaffiora nel presente (mentre invece nella pellicola la storia è raccontata al presente, con il consueto patto finzionale che caratterizza la narrazione classica); la narrazione è dettata principalmente dalla testualità verbale della canzone e dal racconto, condotto sempre in prima persona da Baglioni nei testi delle canzoni, che si alterna (sempre nei testi) a brevi battute di dialogo cantate prevalentemente da Baglioni stesso, più raramente da alcuni degli ospiti (tra cui Giorgia in *Una faccia pulita*, Paola Cortellesi in *Battibecco* o Fiorella Mannoia in *Mia Nostalgia*, che danno voce ad alcune parole e pensieri di Giulia, o dai Pooh in *Che begli amici*, che interpretano il coro degli amici di Andrea).

Dal videoclip Forzano prende anche la struttura concettuale-associativa<sup>357</sup>, che viene utilizzata in particolare in alcuni brani. In *Tortadinonna o gonnacorta* (50.10 – 54.16) per esempio l'incipit e l'explicit del brano sono brevi inquadrature parziali di figure femminili che camminano per le strade di Roma, di cui vengono ripresi soltanto alcuni particolari tipicamente "femminili" in movimento (le scarpe, le gonne, la maglietta, le calze), questo perché il brano è un confronto tra le due ragazze presenti in quel momento nella vita di Andrea, la ex fidanzata Alice (chiamata con lo pseudonimo *gonnacorta* – Veronica Corsi) e la nuova fiamma Giulia (*tortadinonna* – i nomignoli sottolineano la netta contrapposizione tra le due). Questo tipo di struttura è utilizzato in quelle canzoni che non hanno alcuna corrispondenza narrativa con gli eventi raccontati nel film, come in questo brano, che è una sorta di scanzonata riflessione sulle due donne (privo di alcun elemento narrativo), oppure come *Due universi*, dove si confrontano il mondo personale e la vita privata di Giulia con quelli di Andrea. Un altro stratagemma linguistico preso in prestito dal videoclip è la

---

<sup>356</sup> A proposito di questo concetto, si veda quanto affermato da Dario Cecchi (2016, p. 42) sul film di Alina Marazzi *Un'ora sola ti vorrei*, 2002, dove si assiste ad un processo di elaborazione mnestica analogo, ma molto più profondo.

<sup>357</sup> SIBILLA 1999, p. 35.

«ripetitività»<sup>358</sup> di alcune inquadrature e situazioni; nel *FilmOpera* in particolare si ripetono alcune immagini, in particolare nei ritornelli (in *Lungo il viaggio* per esempio un'immagine di un cielo stellato disegnata al computer accompagna in tutte le sue tre occorrenze il ritornello durante i versi «a quale stella ho creduto, io / inseguo quella stella / in quale stella ho veduto Dio / ancora quella stella») e ancora di più negli interludi, tutti e sei strutturati sulle riprese dal vivo dell'orchestra romana e di Claudio Baglioni al pianoforte (le due immagini, entrambe in inquadratura fissa, sono montate verticalmente una sopra all'altra: sullo sfondo Baglioni al pianoforte, in primo piano in basso l'orchestra). Grandissimo ruolo all'interno del *FilmOpera* giocano le immagini girate per le strade di Roma che, come ha affermato Forzano, sono state le prime ad essere realizzate: «abbiamo iniziato volendo raccontare Roma, città in cui si svolge la storia: abbiamo ripreso diverse immagini di angoli bellissimi, poi velocizzate per dare l'idea del passare del tempo»<sup>359</sup>; dalle parole del regista sembra evidente che l'opera sia stata realizzata *work in progress*, senza dunque un preciso progetto di partenza, ma soltanto con l'idea di realizzare un supporto visivo per le canzoni del disco. Le strade di Roma vengono colte sostanzialmente in due modalità, entrambe accumulate fra loro dall'idea del *movimento*: con la telecamera ferma, che riprende da un unico punto il caos del traffico cittadino a diverse ore della giornata, con l'idea di trasmettere lo scorrere continuo e frenetico del tempo; con la telecamera in movimento (in macchina, su un treno, su una moto), che realizza alcune soggettive nelle strade del traffico romano (si parla di *soggettiva* perché è come se lo spettatore fosse egli stesso per esempio al volante della macchina o della moto). La dinamicità di queste immagini si salda con l'incipit dell'album, incentrato sul tema del viaggio e del movimento (*Lungo il viaggio*), intrinsecamente collegato allo scorrere del tempo, che è in realtà un *fil rouge* che attraversa tutto il disco (si veda in particolare *Buon viaggio della vita*, brano non a caso arricchito nel *FilmOpera* da fotografie di Baglioni in diverse fasi della vita, poste in ordine cronologico), anzi, che in questa accezione è proprio un topos della poetica baglioniana<sup>360</sup>: è proprio l'essere in costante movimento del protagonista che fa scaturire la possibilità di rimettere mano ai ricordi.

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 23.

<sup>359</sup> MESSINA 2010, p. 84.

<sup>360</sup> Nel disco *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999, dove Baglioni immagina un viaggio di sé stesso nel futuro, il singolo di lancio (*Cuore d'aliante*) recita nel *bridge* finale: «A combattere il tempo / come si fa? / Si può battere solo / a tempo di musica».

Il rapporto tra musica e immagini nel *FilmOpera* è completamente ribaltato rispetto al film tradizionale (almeno in quei casi in cui l'immagine filmica non viene concepita nella sua natura audiovisiva), perché l'accompagnamento sonoro viene pensato solo a montaggio terminato (anche se, come detto, questo è piuttosto raro nel cinema contemporaneo). Nel caso del *FilmOpera* il testo di partenza è già presente, ed è un testo a parte, indipendente: l'album del 2009; la testualità visiva è soltanto un'aggiunta a quel testo già di per sé completo, una sorta di accompagnamento visivo alle canzoni che però, esattamente come la colonna sonora, grazie alla sua strutturazione attribuisce nuove configurazioni di senso al testo di partenza (musiche, parole e performance dei brani del disco), per questo si può non forzatamente parlare di *colonna visiva*. A riprova di questo, si possono confrontare le modalità di racconto impiegate in una stessa canzone nel film di Donna e nel *FilmOpera* di Forzano; come brano si è scelto *Una faccia pulita*, le cui immagini verranno riprese nel suo brano corrispondente (per contrasto) nell'ultima parte del disco, *Una storia finita*.

Nel film la narrazione è affidata tradizionalmente alle immagini, alla canzone e ai dialoghi, mentre nel *FilmOpera* soltanto alla canzone e alle immagini; l'assenza dei dialoghi è sopperita dalla presenza della canzone, che incorpora in sé anche alcune delle battute di dialogo secondo un processo continuo di rimediazione (le battute di dialogo dal brano del '72 passano alla sceneggiatura del film, e ora tornano alla canzone nel *FilmOpera*); la scena del *FilmOpera* (8.45 – 11.46) è costruita quasi tutta con inquadrature tratte dalla sequenza della stessa scena del film, filtrate con un filtro di invecchiamento che dà alle immagini una patina colorata rossastra, come si può osservare dai due frame (figura 6 e 7). Tra le due sequenze nei due differenti prodotti vi è uno sfasamento temporale tra versi e immagini: nel film questo frame precede un dialogo reale tra i due, ed è montato appena dopo che Baglioni canta i versi «mi avesse veduto un poco più pettinato» (che accompagnano un'inquadratura di Bosi che si pettina: il testo si presenta come se fosse un pensiero nella testa del protagonista Andrea); nel *FilmOpera* invece accompagna il verso «e con lei, con lei mi son messo seduto», mentre l'inquadratura di Bosi che si pettina è stata tagliata dal montaggio finale. Nel *FilmOpera* è tagliato anche il dialogo tra il barista e Andrea, uno di quei dialoghi che non c'erano nell'album, ma che sono stati aggiunti nella pellicola giusto per avere materiale narrativo in più per poter realizzare un "vero film" ricco di dialoghi.



**Figura 6** Questo piccolo grande amore, film (2009), frame dalla sequenza con Una faccia pulita.



**Figura 7** FlmOpera (2010), frame da Una faccia pulita.

Sempre nel *FilmOpera* sono stati aggiunti alcuni momenti di natura concettuale: durante il primo ritornello di *Una faccia pulita* è inserita un'inquadratura ferma dall'alto di Centocelle, che viene velocizzata per far vedere agli spettatori il sole che piano piano cala sulla giornata allungando la sua ombra sulle case; nella seconda strofa sono montate una dietro l'altra immagini in serie disegnate al computer: prima un bicchiere di coca cola che si svuota, poi una sigaretta che viene consumata, immagini che si francano direttamente e didascalicamente ai versi «una coca, un panino e quel suo naso in su / sigarette finite le ricompri tu» (i disegni al computer servono per sopperire all'assenza di materiale filmico adatto, secondo il regista, alla rappresentazione di quella porzione di testo della canzone in immagini); sempre nella seconda strofa (e poi anche nel secondo ritornello) sono inserite tre inquadrature fisse realizzate in alcuni punti panoramici di Roma (i Fori Imperiali con il

Colosseo sullo sfondo, Castel Sant'Angelo visto da Ponte Vittorio Emanuele II e Piazza san Pietro vista dall'inizio di Via della Conciliazione), velocizzate per rappresentare lo scorrere del tempo; sulla coda del brano viene montata invece un'inquadratura frontale di Baglioni, su sfondo nero. Poco prima, Baglioni compariva in un frame al posto di Andrea: l'inquadratura è quella utilizzata nel film (come si può osservare dalle immagini), ma nell'*Opera*, oltre alla sostituzione di Bosi con Baglioni e al filtro, l'immagine è accompagnata da un rallenti ed è seguita da un primo piano di Baglioni girato appositamente per l'occasione.



**Figura 8** Questo piccolo grande amore, *film* (2009), *frame della sequenza con Una faccia pulita*.



**Figura 9** FlmOpera (2010), *frame analogo da Una faccia pulita*.

L'analisi della differenza tra le due sequenze ha dimostrato che: 1. nel caso del film il montaggio delle immagini è costruito insieme alla canzone, scegliendo ad hoc quali porzioni del brano far sentire e quali no (il vuoto è sopperito dalla base musicale del brano, che scorre continua durante tutta la sequenza del film, riquadrandola per altro alla perfezione); 2. nel caso del *FilmOpera* invece le immagini sono strutturate a partire dalla canzone già fissata nei suoi elementi testuali, che dunque non può essere toccata, e di cui appunto le immagini risultano essere soltanto un accompagnamento. Il montaggio è quindi lo strumento-chiave che permette di costruire sequenze differenti: nel film strutturate globalmente nella loro natura audiovisiva, con la canzone che detta i tempi ed i ritmi della messa in scena; nell'*Opera* grazie alla canzone, che detta i ritmi del montaggio ad immagini che vengono rimediate e adattate alla canzone, alla diversa modalità di fruizione dell'*Opera* e alla differente modalità di racconto.

*FilmOpera* si configura dunque come una *colonna visiva* che funge da supporto visivo alla storia narrata dalle canzoni, valorizzandole e attribuendo loro, grazie al montaggio, nuove configurazioni di senso. Il risultato è senza dubbio un amalgama non perfetto tra immagini e musica, ma il tentativo risulta essere comunque interessante e originale sia per l'idea che per le modalità di realizzazione

### **3.4 *Io sono qui***

Nel 1995 Baglioni pubblica *Io sono qui (tra le ultime parole d'addio e quando va la musica)*, dodicesimo album di inediti in studio, secondo atto di quella che Paolo Talanca (2017, p. 282) ha definito «trilogia dei colori», un trittico di album dove il cantautore indaga sé stesso nel passato (*Oltre*, 1990, una sorta di cosmogonia), nel presente (*Io sono qui*) e nel futuro (*Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999). Ogni atto della trilogia è costruito grazie ad uno stratagemma preciso: per il passato Baglioni ricorre al flusso di coscienza, per il futuro alle nuove tecnologie (internet su tutte), mentre per il presente utilizza il cinema. Già da questa scelta risulta evidente il modo con cui il cantautore guarda alle potenzialità del medium cinematografico, visto come dispositivo che può offrire uno sguardo sul mondo “presente” (non contemporaneo, ma il mondo reale e circostante; il cinema era già stato inteso in questi termini nel neorealistico *La vita è adesso*); dopo aver influenzato la sua scrittura grazie al cinema, questa volta invece il medium cinematografico si mostra

esplicitamente: tutto il disco viene pensato a livello strutturale proprio come se fosse un film. Dei diciotto brani che compongono l'album, soltanto undici infatti sono canzoni canoniche inedite; due pezzi sono strumentali, mentre i cinque pezzi restanti sono in realtà mini-brani (che prendono il nome di *tempi*<sup>361</sup>, tranne l'ultimo, che ha una struttura leggermente differente<sup>362</sup>) caratterizzati sempre dalla stessa musica (stratagemma ripreso dalle canzoni-tema di *Questo piccolo grande amore*, e poi riutilizzato in *Q.P.G.A.*, segno che il cinema è il *fil rouge* che lega questi due progetti, molto distanti tra loro negli anni e nelle tematiche), ma con parole diverse che si rifanno al medium cinematografico. Si riporta integralmente, a titolo esemplificativo, il testo del primo mini-brano, *Primo tempo*.

Finestra di una casa  
con il bianco quadrettato  
(lento carrello in avanti) dal sole mezza invasa  
lui col mento un po' appoggiato  
sul bordo del piano  
i tasti bianchi e neri  
non c'è suono né rumori  
(primo piano di lui) negli occhi ha dei pensieri  
chiusi in cerca di colori  
(stacco) ora corre una spiaggia  
fatta a scimitarra  
(interno giorno) lui buttato su un divano  
abbraccia una chitarra  
(fuori campo) una voce in napoletano  
eco di un vecchio canto  
che cammina in fondo al mare  
e gli bagna le labbra  
lui se la mette accanto  
(particolare) sulle corde a risuonare<sup>363</sup>.

Le porzioni di testo tra parentesi non vengono cantate, ma sono sussurrate dalla voce dello stesso Baglioni e montate insieme alla melodia e alle note del pianoforte. Come ha osservato Francesco Ciabattoni, i tempi sono di «grande interesse intertestuale perché, in sovrapposizione alla voce principale, una seconda voce – presentata tra parentesi nel libretto

---

<sup>361</sup> CIABATTONI 2016, p. 134.

<sup>362</sup> Si tratta di *Fine – tra le ultime parole d'addio e quando va la musica*: nella prima parte è un “tempo” a tutti gli effetti, poi invece diventa una canzone canonica e “autonoma”.

<sup>363</sup> Per i testi dell'album si fa riferimento alla trascrizione in BAGLIONI 2005, con alcune correzioni realizzate riascoltando singolarmente tutti i brani dalla versione originale dell'album.

di accompagnamento – detta istruzioni relative al movimento della macchina da presa»<sup>364</sup>, dando l’idea di trovarsi di fronte ad una sceneggiatura con indicazioni di regia piuttosto che ad un testo di canzone. La scrittura filmica e cinematografica si fa esplicita ed il medium si *svela*; il cinema non detta più i modi e i tempi del racconto, ma si fa *esso stesso* racconto “prestando alla canzone” i suoi strumenti tecnici, esattamente come in una sceneggiatura cinematografica (questo si concretizza nella presenza di parole desunte dal lessico settoriale del cinema). La sceneggiatura cinematografica per sua natura è «una forma di confine, fatta di parole destinate a diventare immagini, dunque concepita in funzione della dimensione visiva»<sup>365</sup>; nel caso della “sceneggiatura” dei tempi di Baglioni, la dimensione visiva ovviamente è assente, e può essere soltanto intuita dalla triplice testualità della canzone (mancando ovviamente la dimensione della visione): Baglioni sfrutta dunque a pieno la testualità verbale, musicale e performativa della canzone per poter realizzare non soltanto una sceneggiatura, ma una vera e propria *messa in forma del film nella forma della canzone*, in cui la sceneggiatura cinematografica è sfruttata in realtà soltanto parzialmente, per quanto riguarda la componente verbale, come si cercherà di dimostrare ora.

La sceneggiatura cinematografica è tradizionalmente ripartita in titoli di scena (o intestazioni), descrizioni e dialoghi<sup>366</sup>; nei *tempi* di Baglioni entrano sia i titoli di testa che le descrizioni, mentre non entrano i dialoghi (che sono considerati come appartenenti al “girato”<sup>367</sup>). Tra le parti che compongono i titoli di scena nei tempi si possono osservare le *location* e le *condizioni di luce* («Esterno, giorno», *Primo tempo*<sup>368</sup>); la *descrizione vera e propria* si divide invece tra parlato e cantato: le modalità tecniche di *chiusura o di raccordo* sono affidate al parlato («stacco», *Primo tempo*; «dissolvenza», *Secondo tempo*), le *didascalie del personaggio* sono invece inserite nel cantato («negli occhi ha dei pensieri», *Primo tempo*; «lui si aggira diffidente», *Quarto tempo*) così come i *titoli secondari*, che indicano il *luogo dell’azione* («su una tavola apparecchiata», *Terzo tempo*; «tra gli alberi di un bosco», *Quarto tempo*); infine, le indicazioni di *montaggio* sono affidate al parlato. Buccheri colloca queste ultime tra i titoli secondari della sceneggiatura, mentre Alonge specifica che non tutte le sceneggiature devono per forza contenerle: soltanto nel caso di una

---

<sup>364</sup> CIABATTONI 2016, p. 134.

<sup>365</sup> BUCCHERI 2003, p. 33.

<sup>366</sup> Per l’analisi della sceneggiatura filmica si fa riferimento in particolare a BUCCHERI 2003, pp. 50-62.

<sup>367</sup> Dialoghi veri e propri sono in realtà assenti nell’album; troviamo più che altro allocuzioni, come quelle in *Bolero* o *Reginella*.

<sup>368</sup> Ci si limita a riportare pochi esempi fra i tanti.

sceneggiatura «estremamente precisa, si pianifica ogni movimento di macchina e ogni campo di ripresa»<sup>369</sup>; le indicazioni di montaggio e perfino di *regia* invece abbondano nella sceneggiatura dei *tempi* di Baglioni, come se l'ascoltatore si trovasse di fronte ad una vera e propria *sceneggiatura desunta*, ossia quella che «si stende quando la pellicola è già uscita nelle sale»<sup>370</sup>: tra le tante, si possono osservare i movimenti di macchina («piano sequenza», *Terzo tempo*; «dolly indietro», *Quarto tempo*), gli effetti («ralenti», *Terzo tempo*; «effetto flou», *Quarto tempo*), i punti in cui posizionare la macchina da presa («cameracar», *Secondo tempo*; «dal basso», *Terzo tempo*) e i campi di ripresa («fuori campo», *Primo tempo*; «totale», *Secondo tempo*). Questa strategia di scrittura filmica di Baglioni può essere secondo Ciabattoni<sup>371</sup> ispirata ad alcuni testi di Pier Paolo Pasolini (già modello de *La vita è adesso*), in particolare *Bestemmia* (1962-1967), una raccolta poetica di carattere narrativo i cui testi sono costellati di indicazioni di regia<sup>372</sup>, dunque pensata come un racconto di natura cinematografica più che come pura letteratura poetica<sup>373</sup>, e i testi della serie *Una disperata vitalità*,<sup>374</sup> in particolare il primo, nel quale il regista/poeta si immagina di girare la sequenza della propria morte «Come in un film di Godard» (v.1), o il secondo, anticipato da un frammento di natura paratestuale, presentato tra parentesi e in corsivo, che recita così.

(*Senza dissolvenza, a stacco netto, mi rappresento in un atto – privo di precedenti storici – di «industria culturale».*)

In questo frammento di testo, oltre ad alcune indicazioni di regia («Senza dissolvenza, a stacco netto»), si può osservare il sintagma «industria culturale», decisamente significativo perché il dibattito su di essa è ancora molto attivo negli anni in cui esce la raccolta *Poesia in forma di rosa* (1964), dove è pubblicata la poesia; il cinema è uno degli oggetti privilegiati della discussione intorno all'industria culturale: Pasolini certamente è ben conscio di questo dibattito, per questo decide addirittura di richiamarlo sintagmaticamente nel paratesto di un'opera letteraria a cui si approccia proprio con l'occhio del regista e del cineasta. Baglioni

<sup>369</sup> ALONGE 2011, p. 25.

<sup>370</sup> BUCCHERI 2003, p. 57.

<sup>371</sup> CIABATTONI 2016, p. 134.

<sup>372</sup> L'indicazione del luogo delle riprese (esterno/interno) o delle condizioni di luce (notte/giorno) è presente sia nel primo testo di *Bestemmia* (cfr. PASOLINI 2003 II, p.996), che nelle sceneggiature dei film del regista, pubblicate in una versione molto curata all'interno dell'Oscar Mondadori (si veda a titolo esemplificativo l'incipit di *Uccellacci e uccellini*, cfr. PASOLINI 2001 I, p. 681).

<sup>373</sup> Anche se nell'opera pasoliniana non si constata un lavoro di rimediazione o di adattamento linguistico del cinema nella lingua poetica e letteraria, come invece si osserva più puntualmente in Baglioni.

<sup>374</sup> Per *Bestemmia* cfr. PASOLINI 2003, II, pp. 995-1115; *Una disperata vitalità* è invece composta da una serie di nove testi contenuti nell'omonima sezione di *Poesia in forma di rosa* (1964), una delle ultime raccolte d'autore di Pasolini (cfr. PASOLINI 2003, I, pp. 1182-1202).

dunque si sarebbe ispirato a queste due opere per comporre i suoi *Tempi*, o, comunque, i testi pasoliniani potrebbero aver rappresentato per il cantautore romano un significativo antecedente letterario illustre; il poeta di Casarsa invece rappresenta senza dubbio un modello di scrittore che si serve del cinema per la sua produzione letteraria. Il lavoro di Baglioni rispetto a quello di Pasolini risulta molto più accurato sul piano della trasmutazione di codice<sup>375</sup>, ed inoltre, da autore di canzoni e non di poesie, non si ferma nel suo processo di rimediazione al testo verbale, ma sfrutta a fondo *anche* la testualità musicale e performativa della forma-canzone.

Per quanto riguarda la performance, l'arrangiamento minimale dei brani (solo pianoforte) serve a connotare realisticamente la storia che viene raccontata, ossia la descrizione del presente di Baglioni, il momento attuale che sta vivendo come artista e come uomo dopo essersi svenato nella realizzazione dell'album precedente, che ha segnato un repentino cambio di rotta all'interno della sua produzione artistica; il primo brano di *Io sono qui* si apre infatti così.

Dove sono stato  
in tutti questi anni?  
Io me n'ero andato  
a lavarmi i panni  
dagli inganni del successo,  
a riscoprimi uomo,  
io, sempre lo stesso,  
più grigio ma non domo.

Baglioni si immagina da solo, seduto al pianoforte in una sala che decide di tornare a scrivere e a cantare per parlare di sé stesso e del suo presente, e lo fa scegliendo situazioni-quadro che raccontano diversi aspetti della sua vita, dal viaggio interiore che l'ha condotto fino a quel momento (*Le vie dei colori*) al sesso (*Nudo di donna*), dalla potenza devastante dell'amore (*Fammi andar via*) al dolore (*Male di me*), dai ricordi (*Reginella*) al rapporto con il proprio pubblico (*Acqua nell'acqua*) e molto altro ancora. La situazione che fa da cornice a tutti i quadri (Baglioni seduto al pianoforte) è espressa non solo nel testo verbale dei tempi, ma anche dal *suono del pianoforte* come unico strumento, e dalla voce dello stesso Baglioni, appena accennata (a tratti perfino a fatica), mentre nei commenti parlati è sottovoce e sussurrata, come a suggellare una sorta di intimità tra l'io, il pianoforte e i racconti: i tempi

---

<sup>375</sup> Cfr. in particolare JAKBOSON 1963, p. 57.

assumono così i contorni di un'intima confessione che l'artista rivolge al proprio pubblico. Per quanto riguarda la testualità musicale, Baglioni in questo caso utilizza il sonoro tout court, secondo l'uso che ne fa proprio il cinema<sup>376</sup>, inserendo nei *tempi* alcuni *rumori* (non a caso, nella sceneggiatura mancano le indicazioni di regia sulla sorgente delle voci e dei rumori, che quindi sono affidate alla componente sonora della canzone): nel *Terzo tempo* si ascoltano per esempio il rumore dei passi di due piedi (mentre in sottofondo vanno i versi «e i suoi piedi che ora / vanno proprio a tempo / mentre scendono le scale»), mentre nel *Secondo tempo* si può ascoltare il passaggio di un'auto (durante i versi «lui strimpella su un volante / di un'auto scoperta»), il rumore dell'acqua della doccia che scende (con in sottofondo i versi «nella tenda della doccia / si muove una figura») e molti altri ancora come i rumori dei tasti di una macchina da scrivere, gli applausi del pubblico e gli schiamazzi degli spettatori di uno studio televisivo.

Se nei tempi viene sfruttata tout court la testualità della forma canzone per sopperire all'assenza della visione, che invece caratterizza il paradigma cinematografico, in tutto l'album vi sono almeno altri due stratagemmi differenti che Baglioni adotta per passare dalla forma del film a quella della canzone. A livello del macrotesto, nella *tracklist* dell'album si osservano tre brani che si rifanno al cinema: *Inizio* (solo musicale), *Intervallo* (solo musicale) e *Fine* (è il quinto tempo, a cui si aggiunge però una coda, ed in cui mancano le parole sussurrate, le indicazioni di regia e i frammenti di sceneggiatura desunta). L'ultimo brano dell'album si chiama invece *Titoli di coda*, ed è tutto costruito sul rapporto metaforico tra vita e cinema: la morte dell'uomo è paragonata alla fine di un film (o forse anche di un'opera teatrale), poiché la vita finisce con la morte esattamente come un film, che si esaurisce nel finale quando scorrono i titoli di coda, e resta spazio solo per lo schermo nero. Ecco gli ultimi versi del brano.

e anche se muori non c'è emozione  
né primi piani  
per quest'ultima interpretazione  
chi batterà le mani,  
se si accende la luce e ci inchioda  
sui titoli di coda  
e non ci son più scene  
dove veder se hai recitato bene o male,

---

<sup>376</sup> Cfr. BUCCHERI 2003, p. 247.

cambiare un po' il finale  
prima che il mondo  
rida o si commuova,  
applauda o se ne vada  
ai titoli di coda.

I riferimenti al cinema sono tanti, dalla *luce* ai *primi piani*, dagli applausi nella sala («chi batterà le mani») al finale, che in un film è fissato e non si può cambiare, all'idea che nel finale di un film il pubblico possa ridere, commuoversi, applaudire oppure andarsene. Quella che potrebbe essere semplicemente una canzone “sul cinema”, inserita nel contesto dell'album diventa una “canzone-cinema”, anche se non si osserva nessuna tecnica di trasposizione in canzone del medium cinematografico.

Il secondo aspetto riguarda invece il girato<sup>377</sup>, che è formato ovviamente dalle canzoni. Ancora una volta, è interessante osservare il macrotesto: tutti i quadri delle canzoni vengono anticipati nei tempi da uno o più versi, come appunto si fa nelle sceneggiature, in cui si racconta quello che poi si andrà a girare (o che si è girato e montato, nel caso della sceneggiatura desunta). Si prenda a titolo esemplificativo sempre il *Primo tempo*: nei versi «negli occhi ha dei pensieri / chiusi in cerca di colori / (stacco) ora corre una spiaggia / fatta a scimitarra» si anticipa la sinossi del primo brano che segue il tempo, *Le vie dei colori*, mentre il brano successivo *Reginella* è anticipato dai versi «(fuori campo) una voce in napoletano / eco di un vecchio canto / che cammina in fondo al mare / e gli bagna le labbra». Dopo *Reginella*, nella tracklist segue *Secondo tempo*, nel quale si anticipa il contenuto del girato dei brani successivi fino al *Terzo tempo*, e così via via scorrendo fino alla fine dell'album. Nel “girato” non si osservano tecniche specifiche di scrittura cinematografica, anche se abbondano i riferimenti di carattere metaforico al cinema: questo medium per Baglioni è allegoria della realtà, perché inganna confondendo il vero con il falso e il reale con l'irreale. Una tale mistificazione si concretizza in particolare nella contrapposizione *attori/spettatori*, esplicitata chiaramente almeno in due versi di *Fammi andar via* («io e te come in un fermo immagine / attori e spettatori») e nel ritornello di *Bolero* («Siamo sempre qua / storie in bianco e nero / dove abbiamo solo / un ruolo fisso da comparsa» - da notare il gioco dei contrasti *bianco/nero* e *ruolo/comparsa*). In particolare quest'ultimo brano, come ha osservato la linguista Elisabetta Mauroni, è costruito su un intenso «legame di

---

<sup>377</sup> Cfr. TALANCA 2017, p. 283.

interdipendenza tra stimolo formale (suono) e stimolo semantico (significato)»<sup>378</sup>: ogni strofa della canzone è costituita da stanze di tre versi che seguono sempre la stessa struttura (soggetto nominale con complemento di specificazione e apposizione facoltativa + nome del predicato, con verbo essere sottinteso). Si vedano a titolo esemplificativo i primi versi del brano.

La scenografia  
dei tuoi appartamenti  
buia sacrestia della teatralità

la diplomazia lavabiancheria  
dei miei chiarimenti  
solita amnesia della tranquillità

Il rapporto semantico tra il soggetto e il nome del predicato è sempre di forte contrapposizione a distanza: la *scenografia* è contrapposta alla *buia sacrestia*, contrasto rafforzato dall'ossimoro realizzato dal complemento di specificazione *della teatralità*; così la *diplomazia* è in opposizione con il suo nome del predicato *amnesia*. Nelle prime due strofe il primo tritico è dedicato al *tu*, presumibilmente la propria donna («dei *tuoi* appartamenti»), mentre il secondo tritico si riferisce al soggetto, l'uomo («dei *miei* chiarimenti»); nelle due strofe dopo il primo ritornello uomo e donna si invertono, proprio come avviene nei passi di danza; al tema del brano<sup>379</sup> corrisponde quindi perfettamente la sua costruzione linguistica. Questa struttura quasi barocca crea anche linguisticamente il gioco dell'illusione tra ciò che è reale e ciò che non lo è, e lo fa utilizzando gli artifici della retorica, rappresentando un ottimo esempio di come la canzone faccia «costante ricorso, in varia misura, [...] al corredo tecnico della poesia, pur nella ovvia diversità di contesti, scopi, risultati»<sup>380</sup>. La dialettica fortemente cinematografica *attori vs spettatori* è per Baglioni paradigma opprimente della stessa vita; per rendere quest'idea, le strofe di *Bolero* sono costruite seguendo sempre lo stesso schema di rime A-B-C, anche con richiami interni: il soggetto con cui si apre il primo verso termina in *-ia*, così come l'eventuale apposizione, garantendo in questo secondo caso una rima interna tra i due emistichi del verso; la stessa corrispondenza si trova anche in

---

<sup>378</sup> MAURONI 2011, p. 407.

<sup>379</sup> La canzone è una riflessione sui contrasti dell'amore, paragonato alla stessa danza («dell'amore che è un bolero»), ma il bolero e l'amore sono in realtà allegoria dell'intera vita, in cui diventa impossibile capire cosa è reale e cosa irreale.

<sup>380</sup> LAVEZZI 2006, p. 122.

un'altra strofa, con la rima in *-enti* di soggetto e apposizione<sup>381</sup>; la rima in *-ia* è inoltre ripresa nel primo emistichio del terzo verso della stanza. Questa struttura ossessiva e martellante delle strofe ricrea il tempo del *bolero*, una «danza spagnola in ritmo ternario [...] che consta di due parti principali, ciascuna ripetuta, e di un trio»<sup>382</sup>, che si sviluppa continuamente in modo ossessivo e ripetitivo. Nel *bridge* (o *ponte*<sup>383</sup>), così come nel ritornello, laddove la struttura rimica cambia, l'ossessività è data dalle figure di suono come le paronomasie («dentro questa scena oscena»; «sopra il boccascena / dell'ultima cena»), oppure da figure di pensiero come gli ossimori, volti a rimarcare il contrasto ossessivo attori/spettatori, insito in tutti gli uomini («eterno addio», «realità virtuale»<sup>384</sup>). Solo nel ritornello troviamo per la prima volta il *noi* («siamo sempre qua / storie in bianco e nero»): uomo e donna nella vita “danzano” insieme poiché entrambi vivono l'esperienza comune dell'umanità, caratterizzata dai dualismi oppositivi di cui è ricco tutto il brano, e che vengono esplicitati fuor di metafora solo nell'ultimo ritornello («noi saremo qua / tra il falso e il vero / il bene e il male» - il futuro semplice rafforza l'idea che i dualismi si perpetuino sempre anche in futuro). Si tratta di opposizioni intrinseche nell'uomo destinate ad essere perpetuate ossessivamente per tutta la vita nello stesso modo, esattamente come si ripetono nella danza, a suon di tamburi, i passi del *bolero*. Un altro brano che non ricorre direttamente al cinema, ma che affronta con un tono più scanzonato lo stesso tema (che si rispecchia sempre nella costruzione linguistica) è *V.O.T.* Il titolo è in realtà un finto acronimo, perché ad ogni vocale non corrisponde una parola reale; la finzione è legata alla pronuncia di queste tre singole lettere<sup>385</sup>, molto simile a quella della parola *vuoti*. Il ritornello infatti recita «che non da quei supplizi / vuoti V.o.t, vuoti V.o.t / vuoti / con le facce da idioti», con l'ultimo termine in rima baciata *-ti*, sostituito nel successivo ritornello dalla variante *beoti*, con richiamo sia fonetico che semantico; il “vuoto” che Baglioni critica è quello della televisione e del mondo dello spettacolo, che vengono attaccati per i loro eccessi e per la loro presenza ossessiva nella vita degli individui (già nel 1985 Baglioni aveva posto la stessa questione nel brano *E adesso la pubblicità*): «Io spero in Dio sempre di più / è l'unico quaggiù / che ancora alla tivù / non è mai apparso. / Amore mio, dai, vieni qui / e amiamoci così, / di fronte a quelli lì / un bell'applauso». In

<sup>381</sup> «L'autobiografia enciclopedia / dei miei mutamenti tormenti».

<sup>382</sup> SANTI 1974, p. 67.

<sup>383</sup> Termine «con il quale si indica [...] l'episodio modulante che funge da collegamento fra primo e secondo tema», ossia tra strofa e ritornello; è sinonimo di passaggio, *ivi*, p. 450.

<sup>384</sup> L'ossimoro è valido perché nel 1995 l'idea di realtà virtuale, come la si intende oggi, non era ancora diffusa.

<sup>385</sup> [vu o ti].

questi versi si richiamano i meccanismi della produzione televisiva (anzi, in generale dell'audiovisivo), utilizzata come metafora per attaccare il bisogno di spettacolo dell'uomo e il rischio che tutto diventi falso e contraffatto rispetto al mondo reale. Un altro brano particolarmente interessante da questo punto di vista è *L'ultimo omino*, penultima canzone dell'album, nel quale questo tema è molto presente sia dal punto di vista strutturale e semantico che da quello fonetico e linguistico. In questo brano la costruzione sintattica è molto sapiente: nelle principali sono presenti soltanto tre verbi all'indicativo; mentre nei ritornelli prevale l'imperativo («combattiti», «combattile», «battiti», quest'ultimo con l'ambiguità semantica dettata dall'omonimia tra il sostantivo plurale e la voce dell'imperativo di seconda persona singolare), nelle strofe regna la sintassi nominale e l'infinito («su un balcone a fare i botti», «dentro pagine di serra / un amor da dare a lei»; «dare un prezzo a molte cose»). Il tema della canzone infatti non riguarda un individuo preciso, inserito nel tempo e nello spazio, ma si riferisce a tutta l'umanità: il brano riproduce un videogioco, ennesima contrapposizione tra realtà virtuale (finzione) e mondo reale; infatti, all'inizio di ogni strofa la voce di Baglioni parlando annuncia il *livello* raggiunto, che non è nient'altro che una fase della vita raccontata attraverso una perifrasi di carattere metaforico («*Level one* / A cavallo di un girello / sempre a caccia di tesori / piccole dita di mela sul castello / con le carte e un vento / abbatte quadri e cuori» è la prima strofa, dedicata alla primissima infanzia). Nel ritornello la durezza del combattimento della vita è resa anche foneticamente dall'allitterazione della *t*, ripresa attraverso bisticci, paronomasie, figure etimologiche e giochi fonici di svariato tipo; per suggellare definitivamente la parentela con il cinema, il brano si chiude con il già citato monologo di *Blade runner*<sup>386</sup>. All'interno di questo brano, la strategia linguistica consente di trasformare la forma del videogioco nella forma-canzone, denotando un nuovo e inedito tentativo di rimediazione che va oltre il cinema, ma che guarda al videogioco come forma nuova del contemporaneo, piegata anch'essa ad esplicitare il tema di fondo del disco<sup>387</sup>.

In conclusione, *Io sono qui* rappresenta per Baglioni un nuovo modo per guardare al cinema come modello per realizzare la sua opera in forma di canzone (in questo caso un intero album): la prospettiva è sia di natura *strutturale* (macrotesto: un disco strutturato come

---

<sup>386</sup> Cfr. p. 127.

<sup>387</sup> Lo stesso tema sarà ripreso da Baglioni nel successivo album *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999, dove la riflessione si sposterà sul nuovo media per eccellenza, *internet* (si vedano in particolare alcuni versi di Chi c'è in ascolto: «sono io fermo alla tastiera / ogni sera schermo / di vita vera o chimera / di essere laggiù / laddove non mi trovo / e non so più / come trovare dove / adesso vivi tu / che forse sei in ascolto»).

un film; testo: canzoni come parti di sceneggiatura) che *tematica* (il cinema come metafora della vita), ma addirittura non si ferma al cinema, perché tocca almeno altri due diversi “schermi” (televisione e videogiochi).

## CAPITOLO IV

### Nanni Moretti e la canzone italiana

Nanni Moretti è l'autore italiano  
che più di altri ha saputo leggere il presente,  
percepirne gli smarrimenti, rappresentarne le fatture,  
riconsegnarcene le maschere, private e pubbliche,  
che lo hanno attraversato e per molti versi composto<sup>388</sup>.

*Roberto De Gaetano*

#### 4.1 Nanni Moretti: il cinema, la poetica e lo stile

Nanni Moretti (Brunico, 1953), «voce solista nel coro del cinema italiano»<sup>389</sup>, è uno dei registi più importanti degli ultimi quarant'anni all'interno del panorama nazionale<sup>390</sup>; una delle ragioni della sua importanza sta nell'aver elaborato uno stile «moderno ed unico»<sup>391</sup>, ma al contempo nell'aver posto problematiche e aperto dibattiti di profonda attualità per la società contemporanea, ribadendo e sottolineando il ruolo che il cinema come medium e come arte può avere nel suscitare interrogativi sul reale. Da *Io sono autarchico* (1976) a *Santiago, Italia* (2018), il cinema di Moretti, costantemente in bilico tra finzione e documentario e tra maschere e grottesco, è da sempre incentrato sulla «ricerca di senso, di un'esperienza pienamente sensata, che sembra definirsi da un lato come orizzonte utopico, e dall'altro come spinta etica»<sup>392</sup>; questo movimento tra senso, utopia e sfera etica ha portato il cineasta a confrontarsi con tematiche più disparate tra loro come il potere, la politica, l'amore, la famiglia e il dolore, tutte vagliate dal profondo e articolato punto di vista di un io travagliato, distrutto, incerto, dubbioso e inadeguato, per questo talvolta aggressivo, maniaco e schizofrenico, che tende a rifugiarsi dietro regressioni infantili, urla e invettive, ma che cerca in tutti i modi di restare costantemente in movimento e di trovare una propria strada, convinto che nel mondo sia sempre necessario prendere una posizione, che non tutto

---

<sup>388</sup> DE GAETANO 2015, p. 9.

<sup>389</sup> VILLA 2007, p. 9.

<sup>390</sup> Laura Rascaroli nel 2006 affermava che «Moretti è il più importante regista italiano degli ultimi trent'anni» (RASCAROLI 2006, p. 9).

<sup>391</sup> RASCAROLI 2006, p. 9.

<sup>392</sup> DE GAETANO 2015, p. 27.

sia uguale, che sia importante e fondamentale prendere una parte per vivere davvero, che esista un dovere, una morale “giusta”, un comportamento corretto ed un’etica autentica.

Moretti ha all’attivo ad oggi dodici lungometraggi (*Io sono autarchico*, 1976; *Ecce bombo*, 1978; *Sogni d’oro*, 1981; *Bianca*, 1984; *La messa è finita*, 1985; *Palombella rossa*, 1989; *Caro diario*, 1993; *Aprile*, 1998; *La stanza del figlio*, 2001; *Il caimano*, 2006; *Habemus Papam*, 2011; *Mia madre*, 2015) e tre documentari (*Come parli frate?*, 1974; *La cosa*, 1990; *Santiago, Italia*, 2018), nonché alcuni cortometraggi (tra cui *La sconfitta*, 1973, il suo esordio nel mondo della settima arte); attualmente sta lavorando ad un nuovo lungometraggio dal titolo *Tre piani*, la cui uscita è prevista per il 2020, primo film il cui soggetto non è scritto dal regista, ma è tratto dall’omonimo romanzo dello scrittore israeliano Eshkol Nevo, anche se, come ha affermato egli stesso, «il film mantiene lo spirito del libro, ma con dei cambiamenti sostanziali»<sup>393</sup>; nel film reciterà anche Moretti, al fianco ancora una volta di Margherita Buy (presente in diversi film degli anni Duemila), in un cast che si presenta come decisamente corale.

Il percorso del cinema di Moretti è, nella sua complessità, estremamente *molto coerente*: come ha osservato Mario Sesti, il suo è «un cinema di ostinata semplicità di messa in scena e incoercibile attaccamento a sé stesso e alle proprie figure»<sup>394</sup>. Diversi critici hanno messo in evidenza la coerenza tematica del cinema dell’autore di Brunico, individuando alcuni dei nodi fondamentali sviluppati nel percorso che va da *Io sono autarchico* a *Mia madre* e focalizzando le scelte stilistiche caratteristiche che rendono l’opera morettiana molto coerente anche sul piano della forma. Tra le linee tematiche principali affrontate da Moretti<sup>395</sup>, si possono annoverare il senso di inadeguatezza dell’io nei confronti del mondo, la ricerca di un «amore impossibile»<sup>396</sup>, una profonda indagine sulla famiglia e sulle sue dinamiche in relazione all’io, l’inadeguatezza del linguaggio (in particolare di quello politico, soprattutto di sinistra), l’impossibilità di comunicare, la formazione incompiuta e lo smarrimento del presente.

Queste prospettive tematiche, presenti più o meno in tutti i suoi lungometraggi, sono tuttavia sviluppate in un percorso evolutivo in diacronia. Si possono infatti individuare *tre*

---

<sup>393</sup> <https://www.rollingstone.it/cinema/news-cinema/nanni-moretti-le-prime-immagini-di-tre-piani-il-suo-nuovo-film/460578/>.

<sup>394</sup> SESTI 1990, p. 11.

<sup>395</sup> Per ragioni di spazio, tali questioni verranno solo accennate: per un maggior approfondimento, si rimanda alla nutrita bibliografia.

<sup>396</sup> DE GAETANO 2015, p. 43.

grandi fasi nella produzione morettiana: la fase di Michele Apicella (1976-1989), la fase diaristica (1993-2001) e la fase della sottrazione (2006-2018); questa periodizzazione è formulata sulla base delle differenti modalità di presenza e di apparizione della figura-corpo di Moretti stesso nei suoi film: nella primissima fase «il cinema di Nanni Moretti non può prescindere dall'attore Nanni Moretti. La storia, le luci, la macchina da presa, il montaggio lavorano al suo servizio»<sup>397</sup>; anche nella seconda fase il corpo di Moretti è ancora al centro della messa in scena, anche se si assiste ad un progressivo scollamento dai tratti della maschera di Apicella fino ad arrivare a *La stanza del figlio*, dove il corpo «diventa il supporto di un'identità, e in quanto tale è colto nella sua maturità, o nella sua possibilità di scomparire»<sup>398</sup>; nella terza fase il corpo di Moretti viene sottratto alla messa in scena (come attore infatti non è più il protagonista principale di alcun film), ma i suoi tratti vengono di volta in volta traslati in altri corpi, come quelli di Silvio Orlando e Jasmine Trinca ne *Il caimano*, o soprattutto quello di Margherita Buy in *Mia madre*. Le cesure nella produzione morettiana si possono quindi individuare in *Bianca*, il film della maturità; in *Caro diario*, che inaugura la fase diaristica; ed infine ne *Il caimano*, che inaugura la fase dell'assenza; *La stanza del figlio* in questo senso resta un unicum, anche se perfettamente collocabile con coerenza nel percorso della poetica morettiana.

Diversi altri fattori contribuiscono a rendere il cinema di Moretti estremamente coerente con sé stesso, come il ricorso ad un cast più o meno costante di attori, dai caratteristi (Dario Cantarelli in *Bianca*, *La messa è finita*, *La stanza del figlio*, *Il caimano* e *Habemus Papam*; Fabio Traversa in *Io sono autarchico*, *Ecce bombo* e *Palombella rossa*; Giovanni Buttafava in *Bianca*, *La messa è finita* e *Palombella rossa*; Luigi Moretti, padre di Nanni, in *Io sono autarchico*, *Ecce bombo*, *Sogni d'oro*, *Bianca*, *La messa è finita* e *Palombella rossa*, per limitarsi soltanto ai casi principali) ai protagonisti veri e propri (Silvio Orlando in *Palombella rossa*, *Aprile*, *La stanza del figlio* e *Il caimano*; Laura Morante in *Sogni d'oro*, *Bianca* e *La messa è finita*; Margherita Buy, che diventa una sorta di nuovo alter-ego di Moretti, ne *Il caimano*, *Habemus Papam*, *Mia madre* e il futuro *Tre piani*; Jasmine Trinca in *La stanza del figlio* e *Il caimano*); come si può notare, la presenza dei caratteristi è concentrata soprattutto fino a *La stanza del figlio*, mentre quella dei protagonisti da *Palombella rossa* in avanti. Come garanti della coerenza svolgono un grande ruolo anche

---

<sup>397</sup> TEDICILUNE 1989, p. 182.

<sup>398</sup> DE GAETANO 2015, p. 96.

tutte le caratteristiche tecniche strettamente legate allo *stile*; fra le principali, si possono annoverare: 1. la macchina da presa ferma e statica che realizza inquadrature fisse, costante di tutti i film di Moretti che va in parallelo ad un limitatissimo uso dei movimenti di macchina e ad una grande insistenza sui primi piani, sia frontali che di spalle; 2. il ricorso al grottesco come strumento per «mettere a distanza il presente attuale»<sup>399</sup>, e poterlo così rappresentare in maniera deformante senza restarne eccessivamente invischiati; 3. la scelta di una «scrittura fortemente autobiografica»<sup>400</sup>, fino ai limiti degli esperimenti del cine-diario; 4. l'utilizzo abbondante della colonna sonora e della musica (di ogni tipo) per contribuire ai processi di significazione delle immagini. Per quanto riguarda il rapporto con la tradizione cinematografica italiana, il cinema di Moretti si presenta al contempo come un incrocio e un'attualizzazione di tre strade diverse, tutte e tre di carattere popolare, come osservato da Roberto De Gaetano: la commedia grottesca (soprattutto politica), il neorealismo (con la sua eredità estetica ed etica) e la tradizione melodrammatica<sup>401</sup>.

Fra i tratti stilistici che rendono il cinema di Moretti estremamente riconoscibile, vi è come detto un uso piuttosto particolare della colonna sonora, in particolare della canzone. Questo lavoro si concentrerà in particolare sull'uso delle canzoni italiane, che nel corso della produzione morettiana è diventato un elemento di forte riconoscibilità del suo stile e della sua poetica.

## 4.2 Le canzoni italiane di Moretti

Gli inserti di musica leggera sono sempre mie idee<sup>402</sup>.

*Nanni Moretti*

Come ha osservato Claudio Chianura, il primo che si è specificatamente occupato di questo tema, le canzoni dei film di Nanni Moretti «tra loro non hanno in comune niente, se non il semplice fatto di essere state utilizzate nei film di uno dei registi più amati dal cinema contemporaneo europeo»<sup>403</sup>. Moretti è da sempre attento all'importanza del commento

---

<sup>399</sup> Ivi, p. 205.

<sup>400</sup> VILLA 2007, p. 9

<sup>401</sup> Cfr. DE GAETANO 2015, p. 138.

<sup>402</sup> DE BERNARDINIS 1993, p. 6.

<sup>403</sup> CHIANURA 2012, p. 9.

musicale per i suoi film, non a caso infatti si è sempre affidato soltanto a due compositori di fiducia, Francesco Piersanti (autore dei commenti di *Io sono autarchico*, *Ecce Bombo*, *Sogni d'oro*, *Bianca*, *Il caimano* e *Habemus Papam*) e Nicola Piovani (*La messa è finita*, *Palombella rossa*, *Caro diario* e *La stanza del figlio*), mentre in due occasioni (*Aprile* e *Mia madre*) ha scelto di ricorrere soltanto a brani di repertorio rinunciando alla figura del compositore: la ragione di una tale scelta è dettata dal contenuto dei due film, di carattere fortemente autobiografico e di profonda mimesi con la realtà (molto forte in *Aprile*, dove la realtà predomina sulla finzione, con il racconto della nascita del figlio, mentre in *Mia madre* l'episodio autobiografico centrale è la malattia e la morte della madre). È evidente che nessun momento del commento musicale nei film di Moretti «è là per caso»<sup>404</sup>, e per caso non si trovano neanche i tantissimi brani editi che si rifanno a generi musicali più disparati tra loro: dai brani al pianoforte di Ludovico Einaudi, che accompagnano alcuni momenti-chiave di *Aprile* (su tutti la passeggiata all'Isola Tiberina appena uscito dal Fatebenefratelli, dopo la telefonata con l'annuncio della nascita di Pietro – il brano in questione è *Onde*, 1996), al sound internazionale (molto famoso in *Habemus Papam* il brano *Todo Cambia*, del cantante cileno Julio Numhauser, 1982, ma reso celebre a livello internazionale dall'interpretazione di Mercedes Sosa), dal rock progressivo anni settanta (*By this river*, 1977, Brian Eno, è uno dei brani-cardine de *La stanza del figlio*, oppure *Poor Boy*, dei Supertramp, 1975, che apre e chiude *Io sono autarchico*) alla musica classica (come Stravinskij, in *Ecce bombo* e *Sogni d'oro*), dalle colonne sonore (il celeberrimo tema de *Il dottor Zivago*, 1965, composto da Maurice Jarre, in *Palombella rossa*) alla grande canzone d'autore di respiro internazionale (come *I'm Your Man*, Leonard Cohen, 1988, in *Caro diario*, o *Famous Blue Raincoat*, 1971, sempre del cantautore canadese, in *Mia madre*), dalla musica più genericamente etnica (*Ya Rayah*, 1974, brano dell'algerino Dahmane El Harrachi, sulle quali note si scatena Silvio Orlando con i figli ne *Il caimano*, 2006, oppure *Batonga*, 1992, brano cantato da Angélique Kidjo, artista africana originaria del Benin, tra le cantanti africane più importanti di sempre, scelto per una scena chiave di *Caro diario*) alle opere di musicisti di nicchia contemporanei di formazione classica (sempre in *Caro diario* troviamo *Köln Concert*, 1975, di Keith Jarrett, pianista statunitense contemporaneo, mentre il finale di *Habemus Papam* scorre sulle note del *Miserere* del compositore estone Arvo Pärt – alcuni suoi brani vengono utilizzati anche in *Mia madre*). Il ruolo che i brani musicali

---

<sup>404</sup> Ivi, p. 11.

hanno nei film di Moretti (in particolare quelli non composti apposta per i film) è ben spiegato dallo stesso regista: «le musiche [...] hanno avuto la funzione costitutiva al momento del montaggio. La musica mi permette di trovare simmetrie tra i diversi momenti del film, o di creare opposizioni»<sup>405</sup>. È dunque il montaggio stesso ad essere costruito attraverso la scelta, l'incastro e l'accostamento con le immagini di brani o di canzoni, che quindi dettano il ritmo delle inquadrature sia da un punto di vista formale che da un punto di vista più strettamente narrativo e drammaturgico. La direzione verso la quale si muove la scelta dei brani è doppia: da un lato si ricorre ad un patrimonio intermediale comune, spesso molto noto (soprattutto nel caso di alcune canzoni italiane), talvolta invece estremamente di nicchia (nel caso per esempio delle musiche latino-americane o dei musicisti contemporanei); i brani nello stesso tempo grazie al loro inserimento nella colonna sonora del film possono godere di un nuovo (e talvolta inedito) successo, poiché dal film in avanti verranno associati alle immagini ai quali sono legati (significativo su tutti il nuovo e grande successo che godette *Todo Cambia* di Mercedes Sosa dopo l'uscita di *Habemus Papam*). Questa duplice prospettiva è possibile perché i brani e le canzoni vengono considerati nella loro duplice valenza sia di prodotti artistici e culturali (dunque piegati a costruzioni di senso di natura anche estetica) che di oggetti intermediali<sup>406</sup> (che dunque affondano in un patrimonio intermediale condiviso da un più o meno largo numero di spettatori), sulla scorta di quanto fatto negli anni del boom economico da registi come Salce, Pasolini o Risi.

Oltre alle tipologie di brani già citati, spicca in particolare nella filmografia morettiana una presenza decisamente cospicua di canzoni italiane, tant'è che possono essere annoverate come un tratto stilistico molto forte del cinema di Moretti, insieme agli elementi messi in evidenza in precedenza. Sorprende la scelta dei brani, che rifugge da qualsiasi classificazione di genere elaborata dai teorici della canzone; sembra quasi di sentir riecheggiare le parole di Paolo Jachia: «il pop non esiste. Esistono mediocri canzoni che hanno un grande successo perché funzionano bene come funziona bene l'Esselunga. Buoni prodotti commerciali»<sup>407</sup>. Dunque, esistono canzoni *belle* e canzoni *brutte*: la netta divisione di genere tra canzone d'autore e canzone pop (sulla quale già lo stesso Jachia aveva alcune

---

<sup>405</sup> CHIANURA 2012, p. 84.

<sup>406</sup> Anche alcuni frammenti di film fanno riferimento ad un immaginario intermediale, si pensi per esempio alle scene de *Il dottor Zivago* inserite in *Palombella rossa*, oppure alla sequenza del mambo con Silvana Mangano in *Caro Diario*.

<sup>407</sup> JACHIA 2015, p. 67.

riserve nel 1998<sup>408</sup>, pur essendo fra i primi<sup>409</sup> ad aver sdoganato la locuzione *canzone d'autore* negli studi accademici sulla canzone) sembra quindi non valere per Nanni Moretti, che ricorre in egual misura sia a canzoni che la critica considera *d'autore* (su tutte, *E ti vengo a cercare* e *Scalo a Grado* di Franco Battiato), che canzoni invece definibili più spiccatamente come *pop* (in particolare *Insieme a te non ci sto più* di Caterina Caselli, oppure *Ragazzo fortunato* di Jovanotti), questo perché il regista considera le canzoni come tutte indistintamente appartenenti al panorama intermediale italiano e come oggetti di carattere trasmediale che possono essere utilizzati a piene mani dal cinema per scopi differenti.

Per le ragioni indicate nel secondo capitolo, questa parte del lavoro si concentrerà, soltanto sulle canzoni italiane selezionate da Moretti e dai musicisti per i suoi film, indagando come esse interagiscono con la messa in scena sia come prodotti culturali che come forme artistiche e oggetti intermediali. Nell'analisi saranno escluse le canzoni che vengono soltanto cantate da Moretti o dai personaggi, come *Non credere* in *Sogni d'oro* o *Dieci ragazze* in *Bianca*, perché si tratta di brani che non vengono incorporati nei film come oggetti intermediali; vengono invece considerati tutti i casi in cui le canzoni vengono trasmesse come accompagnamento diegetico o non diegetico, anche quelle che vengono cantate da Moretti o da altri personaggi sopra la voce dell'interprete originale o sopra una base. Le canzoni studiate sono dodici, di cui due compaiono in più film: *Amare inutilmente* (*Ecce bombo*); *Lei* (*Ecce bombo*; *Il caimano*); *Un uomo da bruciare* (*Sogni d'oro*); *Il cielo in una stanza*, *Scalo a Grado* (*Bianca*); *Insieme a te non ci sto più* (*Bianca*; *La stanza del figlio*); *Ritornerei*, *Sei bellissima*, *I treni di Tozeur* (*La messa è finita*); *E ti vengo a cercare* (*Palombella rossa*); *Inevitabilmente* (*Caro diario*); *Ragazzo fortunato* (*Aprile*). Negli anni Settanta si possono osservare solo due canzoni in due film, entrambe però nello stesso, *Ecce Bombo* (per un minutaggio totale di 2.51 minuti); negli anni Ottanta invece di canzoni se ne incontrano ben otto spalmate su quattro film, di cui una si ripete due volte (per un totale di 12.28 minuti); negli anni Novanta le canzoni sono soltanto due, una per film (3.13 minuti di minutaggio totale), così come negli anni Zero del Duemila, due canzoni per due lungometraggi (minutaggio totale di 3.11); negli anni Dieci del Duemila invece non vengono utilizzate canzoni italiane in nessuno dei due film realizzati da Moretti. Le due pellicole con il più alto numero di canzoni sono concentrate negli anni Ottanta e sono *Bianca* (minutaggio

---

<sup>408</sup> Cfr. ID 1998, p. 9.

<sup>409</sup> Secondo solo alla raccolta curata da Lorenzo Coveri (1996).

totale 3.39) e *La messa è finita* (4.31 minuti totali di canzoni); gli unici lungometraggi (ad esclusione ovviamente dei documentari) privi di canzoni italiane sono quindi *Io sono autarchico*, *Habemus Papam* e *Mia madre*.

**Tabella 5: Le canzoni italiane nei film di Nanni Moretti**

<b>Titolo</b>	<b>Interprete</b>	<b>Film</b>	<b>Anno canzone</b>	<b>Durata</b>	<b>Minutaggio</b>
<i>Amare inutilmente</i>	Gino Paoli	Ecce bombo	1972	1.17 min	57.06 – 58.23
<i>Lei</i>	Adamo	Ecce bombo; Il caimano	1965	1.34 min; 2.09 min	1.34.31 – 1.36.04; 43.59 – 46.08
<i>Un uomo da bruciare</i>	Renato Zero	Sogni d'oro	1976	1.28 min.	50.43 – 52.11
<i>Il cielo in una stanza</i>	Gino Paoli	Bianca	1960	0.47 min.	9.28 – 10.15
<i>Scalo a Grado</i>	Franco Battiato	Bianca	1982	1.35 min.	26.12 – 27.47
<i>Insieme a te non ci sto più</i>	Caterina Caselli	Bianca; La stanza del figlio	1968	1.17 min; 1.02 min.	1.23.04 – 1.24.21; 19.07 – 20.09
<i>Ritornerai</i>	Bruno Lauzi	La messa è finita	1963	0.43 min; 1.22 min.	24.24 – 25.07; 1.29.29 – 1.30.51
<i>Sei bellissima</i>	Loredana Bertè	La messa è finita	1975	1.06 min.	34.46 – 35.52
<i>I treni di Tozeur</i>	Franco Battiato	La messa è finita	1985	1.19 min.	1.11.12 – 11.12.31
<i>E ti vengo a cercare</i>	Franco Battiato	Palombella rossa	1988	2.02 min.	1.12.14 – 1.14.16
<i>Inevitabilmente</i>	Fiorella Mannoia	Caro diario	1992	2.26 min.	1.33.52 – 1.36.18
<i>Ragazzo fortunato</i>	Jovanotti	Aprile	1992	0.52 min.	52.59 – 53.51

Già due autori si sono occupati specificatamente della questione delle canzoni in Moretti, ma con un taglio decisamente diverso rispetto a quello che si vuole offrire in questa trattazione. Il musicista e musicologo Claudio Chianura nel suo volume monografico (2012) ha presentato una rassegna completa delle canzoni italiane e straniere impiegate dal cineasta, svolgendo però un lavoro di ricerca prettamente compilativo di film in film, senza indagare a fondo né le modalità con cui le singole canzoni interagiscono con la messa in scena, né gli esiti estetici generatisi dall'incontro tra immagini e canzoni. Molto più interessante invece, ai fini di questa trattazione, il recentissimo lavoro del critico francese Pierre Sky (pubblicato ad aprile 2019, e non ancora tradotto in italiano), che ha proposto il concetto di «canto-

contro-canto», ossia la «sovrapposizione di due tipi di voci nella colonna sonora di un film: quella di un'artista che si sente cantare da un disco, per esempio, e quella di uno o più personaggi che riprendono simultaneamente la stessa canzone»<sup>410</sup>; l'autore che secondo il francese utilizza di più questa tecnica nel corso della sua carriera è proprio l'italiano Moretti. Nel suo lavoro dunque vengono analizzate quelle canzoni (sia italiane che straniere) che Moretti o i suoi personaggi interpretano; la prospettiva di ricerca è molto interessante perché da un lato la canzone viene considerata come oggetto intermediale *puro*, che dialoga a diversi livelli con gli attori e con i meccanismi della messa in scena, ma dall'altro lato è considerata nella sua testualità strettamente *performativa*, in particolare l'aspetto più reale, fisico e autentico della performance reale, quella dell'attore che sta cantando<sup>411</sup>, ragionando sugli effetti di senso che tale sovrapposizione può generare. Secondo Sky la modalità del canto-contro-canto in Moretti svolge due funzioni: 1. «ci coinvolge e ci manda un discorso che l'autore enfatizza attraverso il canto [...] con una sorta di effetto didattico; 2. rafforza l'identificazione che opera in tutte le finzioni cinematografiche fino a farci noi stessi *attori* del film»<sup>412</sup>, poiché siamo invogliati a cantare e a “farci prendere” della canzone esattamente come l'attore che la sta cantando. Sulla scorta di quanto osservato da Sky, in questo lavoro si considererà dunque anche la doppia natura performativa di tutti i brani in cui è sollecitata.

#### 4.2.1 *Amare inutilmente*

Bisogna attendere il secondo lungometraggio di Moretti, *Ecce Bombo* (1978), per incontrare la prima canzone italiana: *Amare inutilmente* (Paoli – Agate), pubblicata da Gino Paoli nel 1972. Il brano è inserito nel film quasi completo nel testo verbale, dal momento che le parole delle ultime tre strofe nell'incisione si ripetono, e nel film la canzone (57.06 - 58.23) si avvia con l'introduzione per poi concludersi quando mancano soltanto gli ultimi

---

<sup>410</sup> SKY 2019, pp. 26-27 (traduzione dal francese mia).

<sup>411</sup> Per questo aspetto della performance si può fare riferimento al concetto di performatività delle arti e di arti performative, messo bene in luce da Fabrizio Deriu (2012, p. 96), il quale sostiene che si ha un'arte strettamente legata alla performance se si manifestano i seguenti tratti: «a. l'azione come “materiale di costruzione” [...]; b. la dimensione “dal vivo”; c. la presenza di un “doppio piano” nel comportamento performativo». Nel caso delle canzoni cantate dagli attori di Moretti, a. l'azione è materiale di costruzione poiché c'è un'azione fisica, quella dell'attore che canta, che si salda strettamente con la canzone (o la base) che appare in quel momento del film nella colonna sonora; b. pur mediata attraverso la riproduzione tecnica audiovisiva, l'elemento “dal vivo” appare all'interno dello schermo grazie al corpo dell'attore che si muove e che canta il brano; c. il doppio piano sta nell'intersecarsi dell'azione con il movimento temporale: la stessa azione si ripete, in questo caso grazie alla mediazione cinematografica.

<sup>412</sup> Ivi, p. 104.

due versi che precedono la strofa finale (alla quale segue un intermezzo musicale e la ripetizione delle ultime tre strofe nell'incisione); in questo brano si possono già osservare a livello embrionale alcuni tratti che accompagneranno quasi tutti i brani del canzoniere italiano morettiano, come si cercherà di dimostrare da qui in avanti. Nella finzione diegetica la canzone è scelta da Mirko (Fabio Traversa) nel momento in cui incontra i propri genitori alla presenza del proprio gruppo di amici, tra cui Michele Apicella (personaggio alter-ego di Moretti, interpretato dal regista stesso), per cui si presenta puramente come diegetica (viene fatto suonare il 33 giri). Gino Paoli è «uno dei principali protagonisti della scuola genovese della canzone d'autore»<sup>413</sup>, che nella seconda metà degli anni Settanta è ormai considerata una realtà significativa all'interno della produzione musicale italiana, tendenzialmente in contrapposizione con la produzione leggera di brani di largo consumo<sup>414</sup>; la canzone si presenta dunque sprigionando con grande novità la potenza delle sue tre testualità: il testo verbale ha un tono sommesso e fortemente antiretorico e antilirico, connotato verso il basso dal *che* polivalente che apre la seconda strofa («che non vuol dire niente»), e sostanzialmente racconta di quanto sia inutile amare; la musica iniziale è realizzata soltanto da una chitarra arpeggiata, sulla quale si staglia la voce malinconica di Gino Paoli che, su modello degli chansonnier francesi (nel disco è compresa una cover di George Brassens, *Marcia Nuziale*, che aveva già pubblicato Fabrizio De André nel 1967), canta con voce sommessa e appena accennata. Tutte e tre le testualità concordano dunque con il tono di fondo del film, nel quale l'inutilità (delle azioni, dei dialoghi e del tempo) fa da padrone: è sollecitata dunque la funzione di caratterizzazione dei personaggi, che coinvolge allo stesso tempo sia Mirko che anche tutta la sua compagnia di amici, nonché la funzione ambientale, poiché l'ambiente "inutile" della casa è connotato da un brano che parla proprio dell'inutilità di un sentimento.

Le modalità della messa in scena, pur nella loro semplicità, sottolineano anch'esse il tono del brano e l'accordo che ha con le immagini: mentre vanno in sottofondo le prime due strofe del brano (fino al minuto 57.43) la macchina da presa è ferma immobile ad inquadrare Mirko, Michele, gli amici e i genitori di Mirko seduti sul divano, che sembrano quasi compiacersi a vicenda della loro inutilità o dell'inutilità di quel momento; con la terza strofa la musica cambia, e di conseguenza cambia anche l'inquadratura: mentre aumentano gli strumenti e si aggiungono i fiati (e la melodia si muove su note sempre più alte), i personaggi

---

<sup>413</sup> TALANCA 2017, p. 161.

<sup>414</sup> Per uno sguardo d'insieme sul ruolo della nuova canzone d'autore negli anni Settanta in Italia e sui suoi rapporti con le canzonette di consumo, cfr. TOMATIS 2019, pp. 427-295.

della stanza si mettono a coppie ed iniziano a ballare un lento, inaugurando così una modalità di inserimento della canzone nel tessuto filmico a cui Moretti farà ricorso spesso, e che riguarderà canzoni non soltanto italiane, ma soprattutto straniere (come in *Habemus Papam* o in *Caro diario*); in questo caso viene sollecitata dunque anche la funzione di istanza narrativa primaria, perché è la testualità performativa della canzone (nell'arrangiamento) che condiziona i movimenti dei personaggi sia dal punto di vista diegetico (si mettono a ballare quando la musica diventa "più ballabile") che da quello filmico (tutta la sequenza è costruita proprio a partire da questa bipartizione già insita nella canzone, e successivamente traslata nel montaggio e nella costruzione della sequenza).



**Figura 10** Frame dalla sequenza del ballo di *Ecce Bombo* accompagnata da *Amare inutilmente*

Chianura (2012, p. 29) definisce l'utilizzo di questa canzone «straniante»: certamente, rispetto al successivo brano presente nel film (di cui si dirà tra poco), la presenza del ballo è straniante dal momento in cui sembra sorgere all'improvviso tra i protagonisti, come a rompere quella monotonia e quell'inutilità che accompagna costantemente le loro giornate, ma manca ancora quell'effetto di straniamento che si avrà a partire da *Sogni d'oro*, di cui si dirà più avanti.

Pur nella semplicità della realizzazione, Moretti dimostra già da questo primo esempio giovanile grande capacità nel far interagire la forma-canzone con le immagini sullo schermo interrogando al contempo più livelli, elevando dunque la "canzonetta" a strumento

di costruzione di senso; sarà grazie al ripetersi costante nella maggior parte dei suoi lungometraggi di questo stratagemma che si potrà parlare di canzone come strumento di configurazione di stile, intendendo per *stile cinematografico* quanto affermato da Vincenzo Buccheri: «lo stile è un processo organico che coinvolge tutti i codici e i modi della significazione, dunque non solo la “veste visuale” del film», e fa «riferimento ad una pluralità di testi, corrispondendo ad un insieme di scelte linguistiche, narrative e comunicative che un regista, uno sceneggiatore, un direttore della fotografia si trovano a compiere in determinate epoche, anche reagendo a quanto li circonda»<sup>415</sup>.

#### 4.2.2 *Lei*

Nel finale di *Ecce Bombo* si incontra la seconda canzone italiana del corpus morettiano: *Lei* (1965, Salvatore Adamo), interpretata da Adamo, cantautore italiano naturalizzato belga ed appartenente a quella cerchia di «artisti stranieri giunti in Italia da altri paesi europei» che «hanno avuto un ruolo di particolare rilevanza nella crescita della cultura giovanile degli anni Sessanta»<sup>416</sup>. La scelta di un brano di questo tipo, che si rifà ad un contesto socioculturale molto preciso (metà anni Sessanta), affonda le radici in una delle idee che sottostà a tutto il film, ossia la messa in scena della realtà giovanile degli anni Sessanta, più precisamente post-sessantottina (anche se fittizia e «volutamente anti-realista»<sup>417</sup>), la quale necessitava dunque della presenza di brani musicali che in qualche modo ne richiamassero le atmosfere all'interno della diegesi (funzione analoga svolge il brano di Paoli del '72). La canzone (1.34.31 – 1.36.04) non è presente intera (mancano gli ultimi nove versi e la coda strumentale) ed appare in un momento chiave del film, la penultima scena. Come la precedente, e come per altro avviene spesso in Moretti, la canzone è còlta (e molto probabilmente anche scelta) nella sua triplice testualità (verbale, musicale e performativa) e svolge al contempo le funzioni ambientale, esplicativa della trama, di caratterizzazione dei personaggi e di istanza narrativa primaria. La dimensione verbale è centrale anche se non vi è una netta corrispondenza tra contenuto della canzone e trama del film, quanto piuttosto un richiamo generico del contenuto del testo nell'atmosfera di incertezza e di indeterminatezza che vive il gruppetto di amici di Apicella, evidente già

---

<sup>415</sup> BUCCHERI 2010, p. 147.

<sup>416</sup> LIPERI 2016, p. 256.

<sup>417</sup> RASCAROLI 2006, p. 33.

nell'incipit del brano «cammina per le strade deserte / cammina con la pace dell'anima»; la dimensione performativa<sup>418</sup> serve a connotare realisticamente la scena, mentre quella musicale ha il ruolo prettamente diegetico di accompagnare il ballo delle coppie. Per quanto riguarda le funzioni, quella ambientale è senza dubbio la più evidente; la funzione esplicativa della trama si realizza nel richiamo alle atmosfere della vicenda, anticipando anche la scena conclusiva (funzione disvelativa) in cui Apicella va a trovare da solo l'amica schizofrenica Olga (e su questo incontro si chiude il film), sequenza condita da un profondo senso di smarrimento, ma che nello stesso tempo rappresenta il punto di arrivo del percorso di individualizzazione di Moretti-Apicella, che “rompe” così dalla routine con gli amici (per la stessa ragione si può parlare di funzione di caratterizzazione del personaggio). La funzione di istanza narrativa primaria è invece molto evidente proprio nella struttura della messa in scena: la macchina da presa in posizione fissa (vero e proprio stilema del cinema morettiano) prima inquadra la pista da ballo deserta; sulle note del ritornello («furtivamente / accarezzo la sua ombra / ma non ho più il diritto di toccarla»), si animano tutte le coppie che si mettono a ballare, fino a che non vengono inquadrati prima di spalle e poi frontalmente i due amici di Apicella (Goffredo – Pietro Galletti, e Mirko, il quale conclude il film affermando con la perentoria battuta «Fa molto Fellini / che bello!»<sup>419</sup>, con un consueto e topico riferimento alla cultura cinematografica italiana tipico del cinema/meta-cinema di Moretti).

Nonostante le canzoni italiane si siano gradatamente rarefatte nei film degli anni Duemila, spicca la presenza di *Lei* in un altro lungometraggio di Moretti del nuovo millennio, *Il caimano* (2006), nel quale si realizza dunque una sorta di corrispondenza a chiasmo con il '78, che lega tra loro due pellicole molto distanti nella tematica, ma molto affini nella costruzione e nel senso profondo. La canzone appare forse nel *turning point*<sup>420</sup> principale di tutto il film: Bruno Bonomo (Silvio Orlando), protagonista della vicenda, si è da poco separato con la moglie, ma è riuscito ugualmente a convincersi dell'utilità di produrre un film su Silvio Berlusconi, dopo aver a fatica digerito la proposta avanzatagli della giovane ed esordiente regista Teresa (Jasmine Trinca); dopo un dialogo molto incerto e sofferente con il suo staff per organizzare l'inizio delle riprese, Bonomo sorridente afferma «sì,

---

<sup>418</sup> Si intende l'esecuzione da parte dell'autore (che in questo caso coincide con l'interprete), cfr. GIOVANNETTI 2006, p. 14.

<sup>419</sup> Si tratta di una di quelle battute sottolineate da quella che il linguista Pietro Trifone (2007, p. 132) ha definito un'innaturale incorniciatura ottenuta grazie alle strategie semiotiche del medium cinematografico, che permette ad alcune battute di entrare nell'immaginario mediale più di altre (tecnica a cui Moretti farà ricorso molto spesso nei suoi film).

<sup>420</sup> Cfr. ID 2003, pp. 36-37.

cominciamo!», facendo così sorridere Teresa: è proprio in questo momento che partono le note del brano di Adamo (43.59 – 46.08), che quindi si inserisce nel film come commento extradiegetico. Dopo pochi secondi, dall'extra-diegesi si passa alla diegesi: in un'inquadratura fissa frontale in macchina vengono ripresi Nanni Moretti (nel ruolo di sé stesso) al volante, sul sedile di fianco Bonomo e, seduta sui posti di dietro, Teresa; il produttore e la regista cercano di ingaggiare Moretti per interpretare Berlusconi, ma il regista-attore (ritratto con alcuni atteggiamenti che già avevano caratterizzato l'alter-ego Apicella) preferisce cantare a squarciagola<sup>421</sup> il brano di Adamo ad alto volume, urlando sopra la musica per manifestare il suo disappunto nei confronti di un film del genere su Berlusconi, nonostante ammetta di non averne ancora letto la sceneggiatura. La canzone accompagna tutta la sequenza in macchina, secondo una modalità di ripresa molto cara a Moretti, dunque piuttosto ricorsiva nella sua produzione (come si dirà più avanti), che si conclude con il regista-attore che urla a squarciagola (piuttosto stonato) l'incipit di uno dei ritornelli del brano<sup>422</sup> («E se ne vanno...»); il verso viene poi troncato a metà per lasciar spazio alle primissime immagini *reali* di Silvio Berlusconi (nel celebre episodio della gaffe al Parlamento Europeo); è interessante osservare come la canzone serva, esattamente come nel '78, a delimitare la struttura della sequenza e a riquadrarla, come già osservato anche in parecchie canzoni di *Questo piccolo grande amore*. Il gioco intermediale in questo caso è ancora più sottile: ai fan di Moretti non può non tornare in mente la scena finale del film del '78, di cui si richiamano l'incertezza, il bisogno della ricerca di senso e l'inconcludenza, tematiche che pervadono a più livelli anche il film del 2006 (dalla relazione tra Bonomo e la moglie alla realizzazione del film sul caimano, ma anche ai progetti dello stesso Moretti, il quale afferma che sta «scrivendo un film comico / una commedia che mi piace tanto»). Rispetto ad *Ecce Bombo*, non c'è alcun bisogno di aderenza ad un ambiente attraverso una connotazione cronologica del brano (siamo nel 2006, e non nel post '68), ma vengono ugualmente attivate le funzioni di istanza narrativa primaria (la sequenza è tutta costruita sul brano, in particolare il montaggio con le inquadrature di Berlusconi al Parlamento Europeo), ambientale (la canzone va alla radio), di caratterizzazione del personaggio e esplicativa della trama. Meno evidenti rispetto al '78 i riferimenti alla specifica testualità musicale, verbale e performativa del brano: sembra che Moretti abbia scelto la canzone dunque più che per le

---

<sup>421</sup> È il primo caso di «canto-contro-canto» (SKY 2019) presentato in questa trattazione, ma non il primo in ordine cronologico che appare nei film di Moretti (che invece è *Ritornerei*, ne *La messa è finita*, 1985).

<sup>422</sup> Ritornello che era stato tagliato nel finale di *Ecce Bombo*.

parole, per la musica e per la performance, per ciò che ha rappresentato all'interno della sua filmografia, giocando così ad un autocitazionismo e ad un forte desiderio di riconoscibilità del brano, tale che si possa accostare subito la scena con quella conclusiva di *Ecce bombo*, creando così un ponte tra le due pellicole separate tra loro da quasi trent'anni.

#### 4.2.3 *Un uomo da bruciare*

Nel suo terzo lungometraggio, *Sogni d'oro* (1981), canzone italiana e ballo vanno nuovamente di pari passo: l'unico brano presente nel film è *Un uomo da bruciare* (Mogol - Pintucci - Zero), interpretato da Renato Zero, cantautore che «sul finire degli anni Settanta divenne un vero e proprio fenomeno di costume»<sup>423</sup>, estratto dal suo terzo album, *Trapezio* (1976). Come nel caso di *Amare inutilmente* e di *Lei*, non vi è una corrispondenza precisa tra testo e diegesi, ma la canzone viene ugualmente considerata nella sua triplice testualità. Non è forse un caso che sia stato scelto un brano di Renato Zero, cantante che proprio in quegli anni ha goduto di successo e grande fama presso il pubblico soprattutto grazie ad alcuni brani (è del 1977 la celeberrima hit *Il cielo*, mentre nel 1978 è uscita *Triangolo*); come però Moretti usa fare spesso, non sceglie una hit, ma preferisce brani molto meno conosciuti, che tuttavia si confanno maggiormente a più configurazioni di senso in quella precisa pellicola ed in quel preciso momento. La canzone (50.43 - 52.11, ne è presente solo la prima metà) prende il via accompagnando un'inquadratura di Apicella/Moretti seduto sulla sedia da regista mentre sta sfogliando pensieroso la sceneggiatura del terzo film che sta girando, poco dopo aver assistito all'ultima sfuriata del suo protagonista mitomane che interpreta Freud (e che allo stesso tempo si sente proprio Freud - Remo Remotti); non è affatto un momento-chiave del film, ma la canzone ha ugualmente il compito di sottolineare (circa a metà del lungometraggio) la situazione interiore di Apicella, in cui si fondono le figure «del regista, dell'uomo e dell'innamorato indignato»<sup>424</sup>. Il regista è incompreso, «sospettoso, nevrotico, lunatico, aggressivo, uno con cui non è facile stare e lavorare [...]; la sua vita erotica si limita a vagheggiare coinvolgimenti emotivi e sessuali con una donna che ha paura di avvicinare. L'uomo, inoltre, vive più "col pensiero" che nella realtà, è immerso nei sogni, anche a occhi aperti»<sup>425</sup>. Questo senso di inconcludenza, di incertezza e di rifugio nel sogno

---

<sup>423</sup> SCRAUSI 1996, pp. 90-91.

<sup>424</sup> TREDICILUNE 1990, p. 156.

<sup>425</sup> RASCAROLI 2006, p. 35.

più che nel reale è il clima di fondo che sottostà anche al brano di Renato Zero, come si può osservare già nell'incipit («Adesso che sei il garzone del droghiere / e con le mance in tasca sei un signore / a questo punto, puoi aspirare a tanto, anche a lei?»). Sempre interrogando il testo verbale, è significativo che si parli della madre della donna del protagonista del brano (il quarto verso recita infatti «sua madre quella strega, sempre uguale»), poiché la figura della madre è una di quelle principali di tutto il film (sia la madre di Apicella, con la quale il giovane regista vive e intrattiene un rapporto piuttosto morboso e conflittuale, che la madre di Freud); la modalità di inserimento della canzone fa ipotizzare che si faccia riferimento non tanto alla madre di una *lei*, quanto piuttosto alla madre dello stesso Michele; infine, l'*uomo da bruciare* protagonista del brano è senza dubbio Apicella: Renato Zero sembra rivolgersi proprio al regista, poiché dall'inquadratura ferma su di lui la macchina da presa si muove e accompagna i suoi passi lenti mentre lascia lo studio, per poi inquadrare una serie di coppie che più o meno irrealmente compaiono e si mettono a ballare sotto le note del brano. Nel frattempo, la canzone arriva al ritornello, ed il testo recita così.

L'avrai, l'avrai  
con slancio e con amore,  
l'avrai? Ma tu non sai, il prezzo che dovrai pagare!  
Scappa! Fuggi! E salva qualche cosa in te!  
E non lasciarli fare! Non diventare un uomo da bruciare!

L'originalità dell'inserimento del brano però sta nel passaggio da un regime di realtà ad un altro di irrealtà; in questi termini la messa in scena si distacca molto dai due brani di *Ecce bombo*, fortemente ancorati al regime realistico: quando Apicella lascia lo studio di registrazione (51.32), compaiono irrealmente delle coppie che si mettono a ballare, mentre la canzone passa dalla strofa al ritornello; si assiste anche ad un passaggio dalla dimensione di commento extradiegetico a quella diegetica, anche se resta di fondo un'ambiguità dettata dalla comparsa quasi magica delle coppie, nonché dall'assenza di una fonte sonora *in* piuttosto evidente: il passaggio alla dimensione diegetica dunque, se pur netto, resta molto ambiguo. Le funzioni più evidenti in questo caso sono quella di caratterizzazione del personaggio e esplicativa della trama, ma persistono anche quella ambientale (con l'ambiguità tra diegesi ed extradiegesi) e soprattutto quella di istanza narrativa primaria, poiché le coppie compaiono irrealmente proprio nel momento in cui Apicella sta uscendo dal quadro. Il commento canzonettistico in questo caso ha proprio sottolineato il passaggio tra questi due regimi di realtà e di irrealtà (come avverrà in maniera ancora più marcata in

particolare con *Palombella rossa*): questa transazione è stata possibile perché la canzone inizialmente ha “guidato” la comparsa degli attori nel quadro, successivamente ha condizionato i loro movimenti nel ballo. Anche in questo caso, la canzone serve per riquadrare totalmente la sequenza della riflessione di Apicella a metà film.

#### 4.2.4 *Il cielo in una stanza*

*Bianca* (1984) non solo può essere ascritto nella filmografia di Moretti come il «film della maturità»<sup>426</sup>, ma anche come il suo primo lungometraggio in cui le canzoni italiane hanno un ruolo predominante, sia per la quantità che per la loro implicazione nei processi di costruzione di tutta la pellicola. Così osserva Chianura.

*Bianca* è il film dove le canzoni scelte da Nanni Moretti prendono in qualche modo il “sopravvento” sulla musica originale, complice anche l’esemplare “discrezione” delle pagine scritte da Franco Piersanti. [...] Ma, soprattutto, entriamo decisamente nella modalità originale dei film di Moretti, in cui la musica (quella delle canzoni) non è destinata esclusivamente alle emozioni dello spettatore, ma è parte della vicenda che riguarda gli stessi personaggi del film e solo di riflesso gli spettatori in sala<sup>427</sup>.

Pur con qualche riserva, si può condividere quanto afferma Chianura, ossia che la modalità di utilizzo della canzone pop (in questo caso italiana) con *Bianca* diventa una caratteristica fondante dello stile di Moretti; le canzoni italiane che entrano in contatto con la trama di questo film infatti sono ben cinque: due vengono soltanto cantate a cappella (*Dieci ragazze*, di Lucio Battisti, e *Un po' di pena*, di Gino Paoli), le altre tre invece sono inserite come commento all'interno della colonna sonora. Il primo che si incontra è *Il cielo in una stanza* (Gino Paoli, 1960), scritto e interpretato da Gino Paoli, considerato tra i suoi primissimi e più grandi successi (come testimoniato dalle tantissime cover che sono state realizzate nel corso degli anni, dalla sua uscita fino agli anni Duemila<sup>428</sup>); questa canzone rappresenta addirittura una svolta all'interno di tutta la storia della canzone italiana, poiché «parla di un orgasmo, argomento comprensibilmente tabù per il perbenismo borghese del tempo, ha un linguaggio colloquiale e non indugia sui verbi apocopati o su un linguaggio

---

<sup>426</sup> CHIANURA 2012, p. 41.

<sup>427</sup> Ivi.

<sup>428</sup> Tra le quali si possono ricordare la versione di Giorgia del 1999, quella di Franco Battiato del 2002, quella di Massimo Ranieri del 2006, quella di Noemi del 2009, quella di Giusy Ferreri del 2011.

finto-poetico come troppi brani precedenti»<sup>429</sup>, dunque si presenta come rivoluzionaria sia nei contenuti che nella forma. Moretti ancora una volta sceglie dunque un brano considerandolo nella sua triplice testualità, ma trattandolo soprattutto come oggetto intermediale appartenente ad un patrimonio mediale comune e condiviso; in questo caso il regista ha bisogno di una hit, a differenza dei due film precedenti, in modo che il pubblico riesca a riconoscerla nell'immediato. Infatti la canzone compare in un contesto centrale dal punto di vista diegetico: Michele Apicella è il nuovo insegnante di matematica del liceo romano Marilyn Monroe, una «baracconata modernista dove nelle classi al posto di Pertini c'è la foto di Zoff al Mundialito, dove i presidi sono degli idioti ridenti, gli storici fanno lezione mischiando il privato a Gino Paoli e s'organizzano pullman per partecipare a un grande meeting su "Scuola e canzonette"»<sup>430</sup>. In questo liceo decisamente surreale, le canzoni hanno un ruolo molto importante: vengono utilizzate come strumento didattico dall'insegnante di storia (Giorgio Viterbo – il brano usato è proprio *Il cielo in una stanza*), vengono intonate a caso da Edo (Mario Monaci Toschi), la mente più geniale della scuola, e infine sono il tema di un convegno a cui tutti gli insegnanti sono invitati a partecipare, con tanto di pullman organizzato proprio dalla scuola (nella sequenza, particolarmente surreale, gli insegnanti vengono invitati a cantare in una sorta di botta e risposta *Dieci ragazze*, un'altra celebre hit, questa volta targata Lucio Battisti). Con graffiante e grottesca ironia Moretti affronta la questione della cosiddetta «scuola postmoderna»<sup>431</sup> (il Preside dichiara: «Lei lo sa / l'aggiornamento per noi è tutto»), e lo fa utilizzando le canzoni pop, che proprio in quegli anni iniziavano ad esercitare un seppur minimo interesse da parte di alcuni ispirati accademici e critici, anche se il clima di fondo da parte della cultura universitaria nei confronti di esse resterà fortemente incerto ed ovattato ancora per lunghissimi anni<sup>432</sup>. L'ironia grottesca si sposa dunque perfettamente con la scelta di fare ricorso più volte all'interno della pellicola alle modalità espressive della canzone moderna. *Il cielo in una stanza* (9.28 – 10.15) viene fatta risuonare da un jukebox dal professore di storia (perché al

---

<sup>429</sup> Ivi.

<sup>430</sup> TREDICILUNE 1990, p. 161.

<sup>431</sup> Cfr. RASCAROLI 2006, p. 115; a tal proposito, lo stesso Moretti ha affermato che *Bianca* «sembra anche un film contro il disordine scolastico» (TREDICILUNE 1990, p. 220).

<sup>432</sup> Il linguista Tullio De Mauro parlò per primo di canzone nel 1963, nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*, mentre dedicò un saggio interamente alle canzoni nel 1977; Umberto Eco parlò di *canzone diversa* nel suo *Apocalittici e integrati* nel 1964, mentre nel 1976 il critico letterario Fernando Bandini per la prima volta cercò di definire la lingua delle canzoni, mettendola in contrasto con quella della poesia; in questi interventi pionieristici la canzone iniziò a non essere più considerata dai musicologi come una succursale mal riuscita e "bassa" della musica colta, ma come oggetto d'analisi anche linguistica, sociale e semiotica, quantomeno al pari della letteratura più "alta".

Marylin Monroe nelle aule ci sono anche i jukebox) durante una lezione dedicata proprio al suo autore e interprete Gino Paoli, a cui Apicella assiste in compagnia del Preside (Dario Cantarelli), che in quel momento gli sta facendo fare un primo tour della scuola, dei suoi ambienti e dei suoi docenti. Oltre ad essere un oggetto intermediale utilizzato nella diegesi, nell'analisi della canzone si può osservare come venga sollecitata in modo piuttosto originale la funzione disvelativa della trama: tutto il film è infatti incentrato sulla ricerca di quello che De Gaetano ha chiamato «amore impossibile»<sup>433</sup>, perché per il Moretti di *Bianca* l'amore non può durare per sempre («nell'inizio dell'amore è iscritta anche la sua fine, la sofferenza e il dolore, perché l'amore radicalizza la forbice fra la pretesa di assoluto e l'impossibilità del suo raggiungimento, per la costitutiva fragilità e dispersività dell'esperienza»<sup>434</sup>). L'orgasmo del brano può dunque anticipare quanto sognato da Apicella, che è ossessionato dall'idea di un amore vero, reale ed eterno, anche se non può sopportare che le persone a lui vicine siano come tutte le altre, vittime di tradimenti e di fratture più o meno insanabili; il brano dunque anticipa la comparsa fantasmatica del personaggio di Bianca: la ragazza, potenzialmente una possibile e ipotetica compagna ideale del protagonista, in realtà con la sua presenza non farà altro che suggellarne la struggente solitudine, sancendone ancora una volta una forte chiusura interiore che porterà Michele fino alla drammatica chiosa finale («è triste morire senza figli»). Oltre a prefigurare la presenza ideale di Bianca, la canzone rivela in anticipo anche l'impossibilità del rapporto amoroso tra i due, l'intrinseca rottura e la fine già iscritta dentro ogni storia: non è forse un caso che il brano si interrompe bruscamente a metà del primo verso della seconda strofa, spezzando a metà una parola chiave, ossia *abbandonati* (che si tronca ad *abbando...*). Mentre vanno le note della canzone in aula, si alternano inquadrature sul professore di storia, vestito da Elvis Presley, del Preside che sorride compiacente a tempo di musica<sup>435</sup>, e di Apicella che invece, perplesso, assiste impotente alla scena. Nella canzone dunque si sollecitano anche le funzioni di istanza narrativa primaria e quella ambientale, sia perché la canzone è completamente immersa nella dimensione diegetica, sia perché caratterizza l'ambiente surreale del liceo; tuttavia, a differenza dei casi precedenti, il brano non riquadra perfettamente la sequenza (l'unità della sequenza è garantita dall'ambiente dell'aula e non dal commento musicale).

---

<sup>433</sup> DE GAETANO 2015, p. 41.

<sup>434</sup> Ivi, p. 45.

<sup>435</sup> Questi due elementi rappresentano l'incarnazione del grottesco nella pellicola, come osservato da De Gaetano (ivi, p. 47).

#### 4.2.5 *Scalo a Grado*

Delle dodici canzoni italiane presenti nell'opera morettiana, ben tre sono di Franco Battiato. Riconosciuto dalla critica come un cantautore atipico<sup>436</sup>, sia «per l'originalità del percorso musicale che per gli approdi»<sup>437</sup> a cui è arrivato nel corso della carriera, dal punto di vista artistico Battiato è certamente l'autore di canzoni tra quelli del corpus più assimilabile (o almeno avvicinabile) come figura a Moretti, per questo forse è molto apprezzato dal cineasta di Brunico<sup>438</sup>. Battiato incarna contemporaneamente diverse anime della canzone italiana: per dirla con Paolo Talanca, il cantautore catanese «è stato capostipite nel creare brani pop, ballabili, riflessivi e colti, procurandosi un gradimento trasversale per ciò che riguarda i gusti del pubblico, dando sempre prova di essere sicuro delle proprie competenze»<sup>439</sup>; valga a titolo esemplificativo *Voglio vederti danzare*, brano del 1982 che grazie al remix 2003 di Dj Prezioso e Marvin poté godere di un grandissimo ed inedito successo presso il pubblico giovane, sprigionando al contempo una nuova freschezza e vitalità. Nello stesso album (*L'arca di Noè*) si trova anche *Scalo a Grado*, il primo brano di Battiato della filmografia morettiana, collocato in *Bianca* (26.12 – 27.47). Per la prima volta una canzone italiana in Moretti è totalmente esterna alla dimensione diegetica, poiché accompagna come commento la seconda delle sequenze dedicate alla solitudine romana di Apicella: nella prima il professore osserva dalle sponde del laghetto del Tempio di Esculapio, a Villa Borghese (Roma), una serie di coppie, sperando di poter incontrare una donna (il barcaiolo lo invita infatti a restare nel laghetto, credendo che prima o poi una ragazza si sarebbe avvicinata a lui trovandolo «strano»), ma invece è costretto perfino ad assistere alla conoscenza e all'incontro tra due cani che sembrano da subito essere interessati reciprocamente, fatto che rimarca maggiormente la sua amara solitudine; nella seconda, Apicella arriva in una spiaggia (presumibilmente Ostia) dove, molto irrealmente, ci sono quasi soltanto coppie di fidanzati abbracciati che si baciano con passione. L'incipit di questa sequenza è costruito in modo che il professore sia *osservatore e spettatore* di un mondo al quale non sa appartenere: con un dolly dall'alto verso il basso, la macchina da presa prima

---

<sup>436</sup> Cfr. TALANCA 2017, pp. 268-273; Battiato inoltre non è solo cantautore, ma anche regista, pittore, autore teatrale e sperimentatore musicale ed elettronico.

<sup>437</sup> SCRAUSI 1996, p. 100.

<sup>438</sup> Secondo quanto dichiarato da Battiato, la stima sembra però non essere reciproca: a proposito di *Habemus Papam*, il cantautore ha dichiarato che «i momenti in cui il film cala d'intensità sono quelli in cui compare Moretti. Mi piace molto eh, ma lo trovo un po' troppo egocentrico» (<http://tuttofamedia.com/2013/03/alcune-cose-che-non-sapevo-su-franco-battiato-una-riguarda-nanni-moretti/>).

<sup>439</sup> TALANCA 2017, p. 271.

inquadra le coppie che si baciano, poi, mentre si abbassa, inquadra Moretti di spalle, per poi dedicare alcuni zoom in soggettiva sulle singole coppie, alternati al volto di Moretti che le osserva pensieroso, fino a che non viene inquadrata una donna sola, sulla quale si piomberà a capofitto il professore. De Bernardinis a proposito di questa sequenza ha osservato che «la musica che attacca sull'inquadratura precedente e lo sguardo perso nel nulla segnalano un'emozione onirica intesa come chiave di lettura che si sovrappone a un normale momento della narrazione»<sup>440</sup>, clima onirico accentuato per altro dalla testualità musicale e performativa del brano di Battiato.



**Figura 11** Bianca (1984), frame dalla sequenza accompagnata da Scalo a grado.

È quindi piuttosto anomalo che una sequenza del genere venga accompagnata da un brano il cui testo è in realtà il racconto di una domenica di Pasqua a Grado (importante città e centro termale a pochi chilometri dal confine con la Slovenia), che Battiato descrive con il suo stile a metà tra l'esoterico-spirituale e il reale; la Pasqua è raccontata nella sua ritualità («Agnus Dei qui tollis peccata / mundi miserere / dona eis requiem»<sup>441</sup>) ma anche nelle sue falsità e apparenze, contro le quali sembra scagliarsi l'animo più spirituale del cantautore («Gente fintamente assorta / che aspettava la redenzione dei peccati»). Il brano riquadra perfettamente tutta la sequenza in spiaggia, che è modellata nei suoi confini proprio sulla

<sup>440</sup> DE BERNARDINIS 1993, p. 72.

<sup>441</sup> Nella «scrittura a centrifuga» (SCRAUSI 1996, p. 102) o a «pastiche postmoderno» (TALANCA 2017, p. 271), Battiato fa letteralmente una crasi tra due formule liturgiche cattoliche, l'*Agnus Dei* e il *Requiem eternam* (entrambe per altro non tipicamente pasquali: genericamente domenicale la prima, legata ai riti esequiali la seconda) che rafforzano il grottesco del testo del brano (e di conseguenza, anche della sequenza in cui il pezzo è inserito).

canzone: si apre con l'introduzione e si conclude con l'intermezzo musicale che spezza esattamente a metà il brano, poiché manca un vero e proprio ritornello, come è tipico in Battiato (l'introduzione è sfumata in crescendo esattamente come nella versione originale del brano: la canzone è stata montata proprio come oggetto intermediale, senza interferenze di alcun tipo in fase di montaggio sonoro). La testualità del brano è considerata globalmente nella sua sincretismo tra performance, musica e testo: i tre elementi insieme garantiscono l'austerità e l'esoterismo della canzone. I richiami tra il testo e la diegesi non sono diretti e palesi, ma sono comunque parecchi: Grado è una città in provincia di Gorizia che si affaccia sul mare, ed è una famosa località turistica balneare, esattamente come Ostia; la scena di *Bianca* è verosimilmente ambientata di domenica, esattamente come il brano; in generale, la testualità verbale e quella visiva si fondono creando una *terza testualità*, quella audiovisiva, che assume un significato e un senso nuovo ed inedito, in cui immagini e canzone non sono più scorporabili tra loro perché diventano un tutt'uno, grazie ad una strategia che è in alcuni versi per parallelismo, in altri per contrasto. Nel dettaglio: i versi «Ho fatto scalo a Grado / la domenica di Pasqua» si stagliano in sottofondo all'inquadratura delle spalle di Apicella, sancendo l'identificazione tra l'*io* narrante del brano ed il personaggio interpretato da Moretti; un parallelismo quasi al limite della blasfemia è quello che si crea invece tra la festività religiosa e la gioia degli amanti che si baciano, inquadrati proprio durante il secondo verso: «gente per le strade» accompagna lo zoom su una coppia, il corpo della ragazza da sola e il volto di Apicella che, compiaciuto, sorride sulle note delle parole «andando a Messa», proseguendo così il parallelismo contrastivo tra la festività religiosa e il piacere fisico dell'amore e del bacio; «l'aria carica di incenso» accompagna invece il movimento di Michele verso la ragazza (ancora evidente il parallelismo tra liturgia gioiosa e location marina vivace e allegra), mentre il riferimento alle «stazioni del Calvario» può essere spiegato con la concezione della «felicità dolorosa dell'amore»<sup>442</sup> che troviamo in *Bianca*; ancora più evidenti sono i versi «gente fintamente assorta / che aspettava la redenzione dei peccati», che accompagnano Apicella mentre decide di buttarsi sopra la ragazza in topless, fino al momento in cui si sdraia completamente sopra di lei. All'istante, la ragazza si ribella; in quel momento le coppie interrompono le loro effusioni per allontanare Apicella dalla spiaggia, mentre Battiato in sottofondo canta i versi delle preghiere cattoliche in latino, la cui traduzione è «Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo / dona a lui il riposo», che

---

<sup>442</sup> DE GAETANO 2015, p. 45.

creano un parallelismo doppio tra il peccato religioso e il peccato amoroso (sia quello delle coppie, che quello dell'approccio "violento" di Apicella), ma anche tra il riposo della preghiera e il desiderio di requiem che prova il protagonista: un riposo sia dall'assalto fisico delle coppie, che in generale dal dolore e dal senso di inadeguatezza che lo distrugge dall'interno, e che lo porterà fino alla schizofrenia e agli omicidi.

La canzone detta i tempi della messa in scena verso per verso (istanza narrativa primaria), modellando i movimenti degli attori e creando grazie alla sua triplice testualità una configurazione di senso nuova, che coinvolge nello specifico il personaggio di Apicella/Moretti (caratterizzazione del personaggio), ma che riprende anche alcuni momenti della trama, e ne sottolinea al contempo altri (funzione esplicativa della trama); vagamente possiamo ascrivere al brano anche la funzione ambientale, anche se in modo piuttosto surreale e grottesco (è inverosimile che un brano del genere risuoni in una spiaggia, ma l'esplicita citazione di una località turistica marina e la possibilità concreta che a livello temporale la scena sia ambientata di domenica in qualche modo connota l'ambiente *anche* attraverso la canzone). L'originalità dell'utilizzo di questo brano sta nell'aver piegato la testualità del brano di Battiato a significati nuovi ed inediti che si originano grazie all'intersezione con le immagini, realizzata grazie al montaggio, che si conferma essere un'operazione prettamente «concettuale», come messo bene in luce da Alonge (2011, p. 95), che coinvolge sia le immagini che il sonoro. La sequenza è riquadrata come un videoclip, e della sintassi del videoclip viene recuperata tra l'altro la «struttura concettuale-associativa»<sup>443</sup>, che renderà la scena molto iconica e gli darà grande fortuna all'interno della storia del cinema italiano, in particolare di quello degli anni Ottanta, consegnando alla fama anche il brano di Battiato, che in molti ricorderanno proprio grazie a questa sequenza.

#### **4.2.6 *Insieme a te non ci sto più***

La vera hit scelta per *Bianca* è però *Insieme a te non ci sto più* (Virano – Conte - Pallavicini), incisa per la prima volta nel 1968 da Caterina Caselli, poi ricantata negli anni successivi da artisti come Franco Battiato, Claudio Baglioni, Elisa, Gianna Nannini, Giusy Ferreri, Rita Pavone e Ornella Vanoni, che gli conferiranno definitivamente lo status di *evergreen*. Il brano è stato utilizzato anche in diversi altri film italiani, tra cui *La stanza del*

---

<sup>443</sup> SIBILLA 1999, p. 35.

*figlio*, sempre di Moretti (se ne parlerà fra poco), *Tu la conosci Claudia?* (Massimo Venier, 2004), *Manuale d'amore* (Giovanni Veronesi, 2005) e soprattutto *Arrivederci amore, ciao* (Michele Soavi, 2006), il cui titolo è tratto proprio da un verso della canzone, la quale svolge nel film un ruolo particolare di «canzone leitmotivica»<sup>444</sup> che gli consentì addirittura di vincere il David di Donatello come miglior canzone (grazie alla nuova interpretazione sempre di Caterina Caselli), ma anche in fiction italiane come *Tutto può succedere* (Rai 1, 2016). Claudio Chianura sostiene che ogni interpretazione di carattere semantico sulla scelta di questo brano all'interno della messa in scena di *Bianca* (così come di altri brani dell'opera morettiana, come *Scalo a Grado*) risulterebbe fuorviante e superflua.

Sarebbe fuori luogo tentare di mettere in relazione il testo della canzone con gli avvenimenti del film. Non più di quanto lo sarebbe interpretare la panna nel caffè, le scarpe nere con l'abito e qualunque altro comportamento o particolare della scena. E poi, forse ogni tentativo di interpretazione rischierebbe di essere vanificato dall'utilizzo di questa stessa canzone da parte dello stesso regista in un film successivo, in tutt'altra situazione. «Insieme a te non ci sto più» è semplicemente una bella canzone, per alcuni una canzone bellissima. Per Caterina Caselli la più bella canzone del suo repertorio. Non basta? È così, funziona. L'autore sceglie, esclude, sposta, sostituisce<sup>445</sup>.

La posizione esposta dal musicista è quanto meno discutibile, a detta di chi scrive, perché, attenendosi al testo e al suo contesto, si può cercare ugualmente di analizzare almeno le modalità con cui il brano interagisce con la messa in scena, tentando in questo modo di interpretarne la nuova configurazione di senso che si origina grazie alla contaminazione con le immagini e con la diegesi, sulla scorta di quanto già fatto da Chemin per lo stesso brano in *Arrivederci amore, ciao*<sup>446</sup>. Questa analisi sarà condotta in parallelo tra *Bianca* e *La stanza del figlio*, anche se lo stesso Moretti ha affermato così: «mi sono ricordato di aver già utilizzato in *Bianca* la canzone della Caselli soltanto dopo averla inclusa nella colonna sonora di *La stanza del figlio*»<sup>447</sup>. Di contro a quanto afferma Chianura, tra le due scene accompagnate dalla stessa canzone c'è una invece una forte corrispondenza (che genera addirittura una sorta di parallelismo) legata principalmente a due aspetti: la condizione di

---

<sup>444</sup> CHEMIN 2016, pp. 8-9.

<sup>445</sup> CHIANURA 2012, p. 47.

<sup>446</sup> La giovane studiosa ha dimostrato che «la nostalgia dei mitici anni sessanta evocata dal pezzo non ha niente a che fare con le modalità con le quali è usato nel film. [...] Invece di un amore dimenticato, la canzone fa da leitmotiv al passato tremendo del protagonista che ritorna sotto forma di maledizione» (CHEMIN 2016, p. 127)

<sup>447</sup> CHIANURA 2012, p. 102.

estremo dolore e la prefigurazione della morte. In *Bianca* la condizione di dolore arriva alla fine del percorso interiore del professore di matematica, che nell'ascolto della canzone sublima il suo desiderio di suicidarsi (la prefigurazione della morte è dunque sia esteriore che interiore), distrutto dalla sua schizofrenia e dal delirio per non poter ricomporre le relazioni ormai definitivamente rotte («a me piacciono le coppie felici. [...] Io scelgo. E quando scelgo, è per sempre», così Apicella si rivolge al commissario – Roberto Vezzosi – nella sua delirante confessione finale); ne *La stanza del figlio* la condizione di dolore non è sublimata, ma è invece *anticipata* dall'azione del canto in macchina della canzone (il canto-contro-canto è in questo caso particolarmente efficace anche dal punto di vista emotivo), nel quale si prefigura la morte grazie ad alcuni versi del testo (una seconda visione del film, conoscendo già l'esito della trama, può permettere di osservare meglio tutto questo). Lo stratagemma semiotico in atto è dunque lo stesso in entrambi i film (lo stesso utilizzato anche in *Arrivederci amore, ciao*): il significato originale del brano (un triste addio d'amore, come se ne trovano a centinaia nella musica pop) viene accantonato, per lasciare spazio ad un nuovo significato che si origina dalla nuova testualità audiovisiva.

In *Bianca* (1.23.04 – 1.24.21) la canzone riquadra la sequenza riflessiva che precede la confessione del protagonista omicida: la macchina da presa, con un zoom sulle scarpe di Apicella, accompagna i passi del professore fino ad arrivare ad inquadrare con un *long-take* il jukebox di un bar, dal quale Moretti fa suonare il 45 giri con il brano della Caselli; nell'inquadratura accompagnata dalle note dell'introduzione della canzone Apicella è ripreso di spalle, sottolineando ancora una volta il suo ruolo di osservatore e spettatore di un mondo esterno, sul quale si affaccia come da una finestra con uno sguardo sempre e costantemente giudicante (ecco perché la sequenza si apre con lo zoom sulle scarpe, che vengono elevate ad emblema dell'importanza del giudizio e della capacità discriminatoria in ogni scelta da compiere). La canzone detta i ritmi del montaggio (Moretti si volta proprio mentre la Caselli inizia a cantare), anche se la sequenza non è interamente costruita grazie ad una corrispondenza semantica di carattere congiuntivo tra immagini e brano: il testo, la melodia e l'atmosfera si declinano nel nuovo significato, che vale sia per lo spettatore, che conosce il *background* di Apicella (anche se non sa ancora con certezza che è l'omicida), che per lo stesso professore, il quale sceglie proprio questo brano tra i tanti disponibili nel juke-box per accompagnare questo suo ultimo e decisivo momento di riflessione che lo porterà al gesto disperato di chiamare la polizia. Puramente diegetica, la canzone assume

quindi un significato preciso all'interno sia della storia che nel percorso dell'io protagonista, ma al contempo assume un significato anche per gli spettatori che, grazie al testo, possono elaborare una configurazione di senso più profonda di tutta la sequenza; i riferimenti alla vicenda biografica del professore di matematica possono essere parecchi, dall'incipit amoroso, che sembra rifarsi (con ben poche forzature) al personaggio di Bianca («insieme a te non ci sto più»; «cercavo in te»), fino ai riferimenti al mondo che il protagonista non riesce a capire («la tenerezza che non so / trovare in questo mondo stupido»), o alla propria vicenda autobiografica e personale (nei versi «quella persona non sei più / quella persona non sei tu» sembra che il *tu* sia proprio Apicella, mentre «finisce qua / chi se ne va che male fa» anticipa, in piena sintonia con la funzione disvelativa della trama, l'essere arrivato alla *fine* inevitabile del suo percorso di menzogne). Il riquadro del brano non è perfetto perché la canzone prosegue, sfumando lentamente in dissolvenza, anche nella sequenza successiva, dove le immagini di una donna che cammina (inquadrata ancora una volta partendo dalle scarpe) vengono montate con il discorso del professore al commissariato, un discorso in buona parte dedicato alle scarpe, metafora del bisogno di scelta radicale del protagonista e del caos etico che regna nel mondo contemporaneo, verso il quale il regista è da sempre aperto nella ricerca più profonda di senso e di posizioni da prendere<sup>448</sup> («Una volta era più facile giudicare / come con le scarpe. // C'erano solo alcuni modelli / molto caratterizzati / erano quel tipo di scarpe e basta. // Ora invece è tutto più confuso / uno stile si è intrecciato all'altro. // Le cose non sono più nette»). Funzione disvelativa della trama, di caratterizzazione del personaggio, ambientale e di istanza narrativa primaria si mescolano così all'interno della diegesi e della nuova configurazione di senso realizzatasi nella sequenza filmica, lasciando spazio anche vagamente alla funzione promozionale che è già intrinseca nella scelta stessa di un brano così celebre (che però godrà di nuova fama proprio grazie a questa scena), perfettamente contestualizzata nel decennio negli anni Ottanta del cinema italiano, periodo caratterizzato da una «nostalgia mediale» che segue la cosiddetta «regola dei vent'anni»<sup>449</sup> (infatti la canzone è del 1968, mentre il film è di 14 anni dopo).

Come in un chiasmo a distanza, la ripresa del brano ne *La stanza del figlio*, pur se forse apparentemente non voluta (come affermato dallo stesso regista), crea un ponte tra le due pellicole entrambe costruite sul *dolore*, un dolore che rompe gli equilibri e che crea una

---

<sup>448</sup> Nell'unica inquadratura di *Santiago, Italia* in cui viene inquadrato mentre sta parlando, Moretti interprete di sé stesso afferma perentorio «Io non sono imparziale».

<sup>449</sup> CHEMIN 2016, p. 90.

frattura insanabile nel mondo del protagonista: il dolore dell'amore impossibile in *Bianca*, il dolore della morte di un figlio in *La stanza del figlio*; il dolore all'interno di una società intesa come «insieme eterogeneo degli altri con cui veniamo a contatto e in rapporto» in *Bianca*, il dolore invece «nell'insieme più ristretto della famiglia, spazio mediano fra l'io e il mondo»<sup>450</sup>, in *La stanza del figlio*. Entrambi però sono dolori profondamente e fortemente intimi, così come intimo è il brano della Caselli, tutto costruito in prima persona con un'insistenza allocutiva caratteristica del canzonettese classico<sup>451</sup>, ma intrinseca a tutta la forma-canzone, soprattutto nella sua declinazione più classica e amorosa.

Ne *La stanza del figlio* (19.07 – 20.09) la canzone rappresenta secondo la critica Emanuela Martini il «punto saldo armonico del film», in cui si ricordano «le disarmonie di troppe pazzie e paure»<sup>452</sup>. Il brano appare nella prima parte di un film nettamente spaccato tra il *pre* e il *post* della morte del figlio del protagonista Giovanni (Nanni Moretti), il giovane Andrea (Giuseppe Sanfelice): la vita di Giovanni, della moglie (Laura Morante) e dei figli Andrea e Irene (Jasmine Trinca) prosegue regolare tra lavoro, studio, passatempi, sport, pranzi di famiglia, passeggiate e piccoli dissidi padre-figlio; Giovanni ha appena terminato una seduta (è uno psicanalista) con un paziente molto scettico, che si è conclusa un significativo scambio di battute tra i due.

Paziente: Lei mi fa impressione / così tranquillo / così sereno....

Giovanni: Sì // Beh / meglio, no? // Meglio per tutti e due...

La serenità, rimarcata ricorsivamente nella normalità delle azioni familiari che si sviluppano in tutti i primi venti minuti del film, sfocia nella sequenza successiva, tutta girata in auto, che si apre con un primo piano laterale fisso su Giovanni al volante che canticchia la melodia di *Insieme a te non ci sto più*, mandata in onda alla radio, a partire dai versi «finisce qua / chi se ne va che male fa». Con il ritornello Moretti inizia a cantare anche le parole; a metà del primo verso del ritornello («io trascino negli occhi»), con uno stacco di montaggio viene inquadrata frontalmente tutta la famiglia, con una modalità di ripresa molto amata dal regista, che si è già descritta ne *Il caimano* (ma che cronologicamente verrà inaugurata con *Palombella rossa*, 1989); la famiglia si unisce pian piano al canto (stonato e parecchio fuori tempo) del padre: prima intervengono Irene e Andrea, sull'attacco della

---

<sup>450</sup> DE GAETANO 2015, p. 169.

<sup>451</sup> Cfr. ANTONELLI 2010, pp. 89-105.

<sup>452</sup> MARTINI 2001.

seconda parte del brano (che si apre con lo stesso verso dell'inizio, «insieme a te non ci sto più»); poi, durante il verso successivo, a loro si aggiunge anche la madre, e la famiglia prosegue a cantare tutta unita (sempre fuori tempo e stonata) fino al verso «arrivederci amore, ciao / le nubi sono già più in là»; pochi istanti dopo l'immagine stacca per passare alla sequenza della partita di tennis di Andrea, osservata dai membri della sua famiglia seduti sugli spalti.



**Figura 12** *La stanza del figlio (2001)*, frame dalla sequenza accompagnata da *Insieme a te non ci sto più*.

La messa in scena della sequenza è semplice, caratterizzata dalla tipica macchina da presa morettiana ferma in un punto; l'originalità invece è data ancora una volta dall'incrocio della testualità della canzone con quella filmica, questa volta in modo piuttosto lineare e senza un'aderenza netta tra inquadrature e versi della canzone, come si è osservato per esempio per *Scalo a Grado*. La scena acquisisce infatti significato nel suo insieme su due livelli: un primo livello intuibile ad una prima visione, ed un altro intuibile invece almeno ad una seconda visione. Al *primo livello*, la canzone non è nient'altro che uno dei momenti felici della famiglia, ed il brano è trattato come un oggetto intermediale, certamente non casuale, nel quale si può cogliere la prefigurazione di una qualche malinconia di fondo, ma in modo ancora piuttosto vago e imprecisato; l'effetto di contrasto è comunque evidente ed è dato dalla drammaticità del testo (anche nel caso in cui venga interpretato come nel brano originale, ossia come un addio d'amore) che si oppone alla scanzonatezza con cui Moretti

canta il brano, contrasto sottolineato ulteriormente dai volti malinconici degli attori. La discrasia del contrasto è data anche dalla voce stonata e fuori tempo di Moretti, che sottolinea la non corrispondenza e la cesura tra canzone, argomento e allegria (soltanto apparente) del gruppo in macchina, atteggiamento che si confà perfettamente con la disarmonia del personaggio-maschera di Apicella dei film degli anni Settanta e Ottanta, che Moretti abbandona a partire da *Caro diario*, lasciando spazio proprio ne *La stanza del figlio* «al personaggio che si fa dominante, annulla[ndo] non solo la maschera, ma anche i resti della maschera del personaggio (presenti ancora in *Caro diario* e *Aprile*)»<sup>453</sup>. Ad una seconda visione del film emerge invece con prepotenza il secondo livello di significazione del brano, e la canzone si manifesta decisamente come disvelativa della trama grazie alla sua triplice testualità: la performance della Caselli, «con la sua voce agra, dà voce a quel senso di cambiamento e della possibilità che caratterizza tanta musica degli anni '60»<sup>454</sup>; la musica «in sé non è nulla di originale, ma l'effetto naturalmente ancora una volta deriva solo dall'ascolto della canzone»<sup>455</sup> (la triplice testualità della canzone, è bene ribadirlo, va colta nella sua dimensione strettamente unitaria, anche se è lecito studiare le tre testualità in parallelo e una per volta<sup>456</sup>); infine, il testo verbale è l'elemento testuale (fra i tre) che permette, come negli altri casi, che la configurazione di senso sia profonda e più riuscita: l'amore finito del brano originale si trasforma così nella prefigurazione del lutto e della perdita del figlio Andrea grazie ad alcuni versi interpretabili sulla scorta di questi eventi (nello stesso verso iconico «insieme a te non ci sto più», con l'indicativo presente *sto* «intensificato nel significato» dal *ci* che «ha funzione attualizzante e di sottolineatura»<sup>457</sup>, si può intravedere già una prefigurazione del lutto e della sua impossibilità di essere colmato, nonostante il finale del film lasci aperte più possibilità). Alla seconda visione, la discrasia e il contrasto del primo livello sono ancora più forti ed emergono con tutta la loro potenza semantica e perfino in un tono tragico-grottesco, anche se in realtà ne *La stanza del figlio* il sentimento del grottesco è «pressoché totalmente allontanato» a favore «dei patimenti, del dolore senza possibilità di travestimento alcuno e del dramma della morte e della vita»<sup>458</sup>.

---

<sup>453</sup> DE GAETANO 2015, p. 108.

<sup>454</sup> BRUGNOLO 2013, p. 18.

<sup>455</sup> Ivi, p. 17.

<sup>456</sup> Cfr. quanto ha affermato Paolo Zublena (2009, p. 24), importante critico letterario e italianista: «nonostante la canzone sia fatta della compresenza della musica con il testo linguistico-verbale e con l'interpretazione vocale, è possibile, ragionevole e utile, analizzare parimenti questi elementi».

<sup>457</sup> COLETTI 2017, p. 149.

<sup>458</sup> DE GAETANO 2015, p. 167.

In entrambe le occorrenze, *Insieme a te non ci sto più* è usato in quanto brano molto noto del patrimonio intermediale italiano musicale (ricorrendo all'effetto-nostalgia), ma è anche sfruttato nella sua triplice testualità, piegato a funzioni complesse e utilizzato come configurazione del proprio stile, ma anche per dispiegare nuove significazioni che si originano dall'incontro tra la canzone e le immagini montate con essa.

#### 4.2.7 *Ritornerei*

Nel quinto lungometraggio di Moretti, *La messa è finita* (1985), si incontrano tre brani italiani nei quali il regista sperimenta ancora una volta nuove modalità di dialogo tra l'immagine filmica e il contenuto veicolato dalla forma mediale della canzone. Il primo dei brani impiegati è interessante perché per la prima volta nella filmografia morettiana una canzone si ripete due volte all'interno dello stesso film, fino ad assumere i contorni di «canzone leitmotiv»<sup>459</sup>, nello stesso tempo svolgendo anche il ruolo di punto saldo armonico del film (come succederà più avanti in *La stanza del figlio*), tale che nella canzone (e nelle scene in cui la canzone è presente) si possano condensare quasi tutti i significati principali della vicenda narrata. Il brano è *Ritornerei* (1963, Lauzi), tratto dal quarto 45 giri di Bruno Lauzi, il «più irregolare tra i cantautori genovesi»<sup>460</sup> (quel gruppo di autori di canzoni che negli anni Sessanta diedero il via al movimento rivoluzionario della canzone d'autore). Moretti nel film interpreta il ruolo di don Giulio, giovane prete che torna a Roma dopo aver operato per tanti anni in una piccola parrocchia su un'isola; il cineasta per la prima volta abbandona la maschera di Apicella anche se in realtà, come è stato osservato, nonostante l'assenza del personaggio-maschera, questo film ha «un forte legame [...] con i precedenti, e quindi è ammissibile annoverarlo tra i film di Michele Apicella. Di conseguenza, l'inquietudine del protagonista merita una doppia chiave di lettura: quella di un sacerdote che si confronta con una società secolarizzata, e quella di un'ulteriore fase evolutiva di Michele Apicella»<sup>461</sup>. È proprio nella seconda chiave di lettura che acquisisce significato il brano di Lauzi: *La messa è finita* è infatti in sostanza un film sull'*amore*, inteso nel senso più laico e umano del termine, come è evidente già dal primissimo dialogo tra don Giulio e il padre (Ferruccio De Ceresa).

---

<sup>459</sup> BORGNA 2003.

<sup>460</sup> TALANCA 2017, p. 172.

<sup>461</sup> RASCAROLI 2006, p. 83.

Padre: Stavo pensando all'amore universale // Esisterà veramente? // Voi preti cosa ne pensate?

Don Giulio: Noi preti pensiamo di sì // E io anche.

Don Giulio rappresenta l'evoluzione del Michele di *Bianca*: anch'egli ossessionato dalla fedeltà e dall'amore che dura per sempre, il sacerdote resta attonito di fronte al disgregarsi delle relazioni d'amore delle persone al suo fianco, soprattutto i membri della sua famiglia (la sorella che vuole abortire, il padre che lascia la madre per una ragazza più giovane); la sua reazione però non è l'omicidio, ma il rifugio nella solitudine e nel suo "mestiere", ossia cercare di dare amore agli altri. È in questa ricerca dell'amore (che si concretizza nell'aiuto verso il prossimo) che si dispiegano la profonda solitudine e il senso di inadeguatezza di don Giulio, che non riesce ad entrare serenamente in rapporto con i suoi vecchi amici (ma anche con i familiari e con i parrocchiani) e ad essere per loro un punto di riferimento, provando un costante senso di disagio che lo colloca in disparte rispetto al resto del mondo. Le uniche vie d'uscita restano la fuga e la solitudine. Per questo, nell'ultima sequenza (tra le ultime battute di tutto il film), mentre sta celebrando un matrimonio, poco prima della benedizione finale (da cui il titolo *La messa è finita*), don Giulio si esprime così.

Per voi mi sono reso conto che non posso fare nulla // Ho provato / ma non ce l'ho fatta // Spero sarete capace di perdonarmi // La mia vita è bella / perché sono stato molto amato // Io sono un uomo fortunato.

È soltanto all'interno di questo contesto che si può cercare di capire la scelta di un brano come quello di Lauzi, che non si riduce a mero commento di una sequenza (pur nelle significazioni che emergono grazie al montaggio), ma diventa un punto focale della pellicola grazie ad una profonda strategia di congiunzione semantica. Nella sua prima occorrenza (24.24 – 25.07) il brano viene cantato da don Giulio in seguito ad un breve dialogo sulla vecchiaia che il sacerdote intrattiene con la sorella Valentina (Enrica Maria Modugno); le parole della canzone si fondono perfettamente con le battute del dialogo: don Giulio mentre sta parlando improvvisamente si mette a cantare a cappella (il canto – non ancora contro-canto – è uno dei tanti momenti di regressione infantile del protagonista, come il gioco con la palla, lo scivolare sui pavimenti e i giochi alle macchinette<sup>462</sup>): «E riderai / eh. // [da qui inizia a cantare] Quel giorno riderai / ma non potrai lasciarmi più. / Ti senti sola con la tua

---

<sup>462</sup> E non a caso, mentre canta, don Giulio tiene in mano una pallina con la quale continua imperterrito a giocare.

libertà / ed è per questo che tu ritornerai / ritornerai». È interessante osservare la costruzione della scena: quando don Giulio inizia a cantare, la macchina da presa indugia pian piano con uno zoom sul volto di Moretti, leggermente piegato verso la sua destra perché si sta rivolgendo alla sorella; quando si ferma, l'attore rotea il volto per tornare frontale rispetto alla macchina da presa e guarda in macchina<sup>463</sup>; in quel momento partono le note della canzone, mentre l'attore viene colto in un sorriso dalla difficile interpretazione, condito perfino da tratti di smorfia; pochissimi secondi e don Giulio si ritrova irrealmente a ballare con la sorella sulle note di Lauzi, che quindi si presentano come diegetiche pur in assenza di sorgente sonora evidente, ma nello stesso tempo come extradiegetiche nel caso in cui si considera la scena come un'illusione o una proiezione mentale a metà tra realtà e surrealtà. Lo sguardo in macchina (e più generalmente lo sguardo) è un topos ricorrente di questo film: la seconda inquadratura del breve prologo che precede i titoli di testa (il prologo compare per la prima volta in un film di Moretti) è un'inquadratura sul volto di don Giulio che, per circa due secondi, sbatte le palpebre verso la macchina da presa; la prima inquadratura dopo i titoli di testa è sempre un primissimo piano sul volto del protagonista, questa volta in abito liturgico, mentre sta benedicendo due anelli nuziali durante il rito del matrimonio, e ancora una volta i suoi occhi si perdono spesso guardando la macchina da presa; con circolarità, nel finale la penultima inquadratura è un mezzo primo piano frontale su don Giulio, ancora una volta mentre celebra un matrimonio, che si lascia andare ad un sorriso "aperto" e ambiguo (che dimostra tutta l'abilità recitativa e plastica del volto di Moretti), ben spiegato dallo stesso cineasta.

Nel finale [de *La messa è finita*] ci sono due cose insieme, una sconfitta e una vittoria. Giulio parte per la Terra del Fuoco, ma non è riuscito lì nella sua città e nella sua parrocchia a fare tanto per gli altri. È insieme un grande passo avanti e un passo indietro. Lo sguardo lascia aperta la conclusione con un'immagine forte. Naturalmente l'ultima immagine di un film è molto importante per il pubblico, perché porta con sé proprio quell'ultimo fotogramma<sup>464</sup>.

Lo sguardo in macchina funge quindi da raccordo tra i due momenti in cui appare *Ritornerai*, poiché la seconda occorrenza della canzone (1.29.29 – 1.30.51) cade proprio nell'ultima sequenza del film, dopo che don Giulio conclude la celebrazione (e il film) con il saluto finale del celebrante cattolico: «la messa è finita, andate in pace». Significativo che

---

<sup>463</sup> Per lo sguardo in macchina, cfr. ALONGE 2011, pp. 101-102.

<sup>464</sup> <https://www.ciakmagazine.it/bifst-2015-tutti-a-lezione-da-nanni-moretti/>.

i versi selezionati del brano siano sempre gli stessi, sia nelle due occorrenze della canzone, che nella parte cantata a cappella da Moretti.



**Figura 13** La messa è finita (1985), penultimo frame della pellicola in cui viene inquadrato Moretti.

Dopo la battuta conclusiva<sup>465</sup> don Giulio volta le spalle verso l'altare (e verso l'obiettivo della macchina da presa), quando il suo movimento viene irrealmente fermato dalle note del brano di Lauzi, che si esprime grazie alla potentissima declinazione della funzione di istanza narrativa primaria; come nella prima occorrenza, il brano è in bilico tra diegesi ed extradiegesi, fra realtà e irrealtà, tra proiezione mentale e assurdità; il tutto è sottolineato dalla forte soggettiva che si alterna al primo piano. Se in questo caso l'interpretazione può restare ancora ambigua, nel successivo lungometraggio (*Palombella rossa*) la critica è unanime nell'affermare che sia lo spazio che il tempo del film siano in realtà alterati da una percezione mentale del protagonista (che nel frattempo torna a chiamarsi Apicella): Flavio De Bernardinis ha parlato a tal proposito di una *funzione-Kubrick* del cinema morettiano, ossia la rappresentazione di un «mondo-cinema-cervello da cui, esattamente come Kubrick, non si esce»<sup>466</sup>; Roberto De Gaetano ha parlato invece di «drammaturgia mentale che sostituisce l'azione»<sup>467</sup>, che dunque risulta essere dettata da proiezioni della mente che alterano il tempo, lo spazio e perfino le azioni stesse. Questa interpretazione cerebrale vale per entrambe le scene in cui compare *Ritornerei*, che quindi

---

<sup>465</sup> La conclusione della Messa («andate in pace») è legata all'idea di finale aperto: da un lato vale come formula liturgica, dall'altro lato invece rappresenta un invito alla ricerca della pace (obiettivo del personaggio di Moretti nella sua evoluzione raggiunta in questo film), ma anche ad “andare”, quindi comunque a vivere, affrontando perfino la solitudine con coraggio.

<sup>466</sup> DE BERNARDINIS 1993, p. 96

<sup>467</sup> DE GAETANO 2015, p. 211.

mantengono uno statuto fortemente ambiguo, rafforzato in particolare dal momento del ballo (che per la prima volta ha un ruolo così significativo in un film di Moretti), che il regista da qui in avanti intenderà come un tramite (forse l'unico) per «liberarsi dalle nevrosi, dalle idiosincrasie, dalla forza di gravità, poiché il ballo e la danza uniscono ciò che è diviso»<sup>468</sup>.

La triplice testualità della canzone viene proprio interrogata procedendo in questa direzione: la musica del brano segue i ritmi del bolero, una «danza spagnola in ritmo ternario [...] che consta di due parti principali, ciascuna ripetuta»<sup>469</sup> in modo talvolta ossessivo e ripetitivo<sup>470</sup>, dunque risulta essere per queste ragioni molto *ballabile*; il testo verbale racconta di un amore finito, ma di cui si spera in un ritorno tale che possa risanare le fratture; la performance di Lauzi e l'arrangiamento addolciscono il tutto rendendo il brano fortemente evocativo (ancora di più nel montaggio con le immagini). La testualità verbale è quella più sollecitata delle tre: il *ritorno* che don Giulio attende è probabilmente quello della madre, poiché si augura che possa tornare in vita dopo il suicidio, ma anche quello dei genitori, che spera che possano ritornare ai momenti (a detta sua felici) che precedono la rottura del loro rapporto; la speranza del ritorno è l'unico fattore che può compensare la solitudine («ti senti sola / con la tua libertà»), sentimento ricorrente in don Giulio, che lo porterà alla scelta definitiva di lasciare la parrocchia per trasferirsi in Patagonia; infine, un altro ritorno invocato è anche quello di don Giulio stesso, che possa tornare ad essere felice e a sorridere («e riderai / quel giorno riderai»). Il sorriso finale di Moretti sublima il bisogno di ritorno del suo personaggio che, non potendo farlo emergere in alcun modo su sé stesso, è costretto a proiettare negli altri i suoi desideri più profondi; gli altri in questo caso sono le coppie presenti al matrimonio, sequenza che richiama ovviamente e esplicitamente il ballo tra Valentina e don Giulio in un momento in cui la frattura all'interno della famiglia non si era ancora manifestata (dunque, anche un ritorno proprio a quel momento).

Nell'uso di *Ritornerei* non assistiamo dunque ad un processo di risemantizzazione della canzone grazie al montaggio con le immagini, ma il contenuto del brano viene soltanto declinato e sfruttato tout court per rimarcare le tematiche affrontate nel film (l'amore, la solitudine, il bisogno di ritorno e di ricolmare fratture, il sorriso); l'uso ritmico del brano in due sequenze costruite in chiasmo e in parallelo tra loro (così come molte altre sequenze del

---

<sup>468</sup> Ivi, p. 93.

<sup>469</sup> SANTI 1974, p. 67.

<sup>470</sup> La ripetizione è favorita nel film dalla scelta della stessa porzione di testo e di canzone da sovrapporre alle immagini in tutte le tre occorrenze della canzone.

film, come quelle dello sguardo di don Giulio o quelle in chiesa) è l'ingrediente principale che rende molto originale la contaminazione dell'immagine filmica di questa pellicola con questo importantissimo brano del cantautore genovese.

#### 4.2.8 *Sei bellissima*

Mentre don Giulio sta per iniziare a presiedere un funerale, riceve una visita inaspettata del padre, che gli rivela di essere innamorato di una giovane ragazza (proprio da quella mattina infatti si è trasferito a casa di lei): si tratta forse della prima grande rottura vissuta dal sacerdote da quando è tornato a Roma, non solo la prima, ma forse perfino la più grande, perché riguarda direttamente la parte più stretta della sua famiglia (il personaggio di Apicella/don Giulio in tutti i lungometraggi in cui compare è ossessionato e costantemente impegnato nella «ricerca della famiglia perfetta»<sup>471</sup>). Giulio cerca subito un confronto con la sorella Valentina, che decide di leggere al fratello una bozza di una lettera che il padre ha scritto per la giovane amante. Mentre la sorella inizia a leggere ad alta voce lo scritto, «Moretti alza il volume della radiolina poggiata sulla scrivania per coprire le “insopportabili” parole della lettera»<sup>472</sup>: il brano che parte in questo momento è *Sei bellissima* (Daiano - Felisatti), estratto dal secondo 45 giri di Loredana Bertè, del 1975. La funzione di questa canzone è nettamente bipartita tra due momenti della sequenza. Nel primo momento, Giulio fa partire la canzone accendendo una radio, con lo scopo di coprire le parole della lettera del padre; Valentina guarda perplessa Giulio, quasi come per invitarlo ad abbassare il volume per poter proseguire nella lettura (e così effettivamente avviene). Moretti costruisce la scena in modo classico, alternando un campo medio dei due, seduti al tavolo uno di fronte all'altro, e un classico campo-contro campo tra i due volti (con la macchina da presa che resta ancora una volta costantemente ferma); anche la canzone (34.46 – 35.52) entra come “classica” e diegetica (la diegesi è sottolineata dall'effetto-radio applicato al brano), poiché appunto copre le parole della lettera per ragioni che sono interne al racconto e al personaggio di don Giulio. Dal minuto 23.36 però la situazione cambia: la canzone perde gradatamente l'effetto radiofonico e si “ripulisce” nel suono, mentre il volume intanto aumenta piano piano, fino a che le parole e la musica sovrastano completamente la sequenza; la messa in scena però non cambia: prosegue il campo-contro campo tra i due sguardi (quello

---

<sup>471</sup> RASCAROLI 2006, p. 73.

<sup>472</sup> CHIANURA 2012, p. 53.

di Giulio diventa di pietra), per poi chiudersi con il campo medio dei due seduti al tavolo. La staticità e la classicità della messa in scena discordano con il dispiegarsi della funzione di istanza narrativa primaria tra il primo e il secondo momento della sequenza: infatti se nella prima parte la funzione di istanza narrativa primaria è evidente, poiché appunto la canzone detta i ritmi delle inquadrature, nella seconda parte così non avviene, passando da un regime di realtà ad un altro di surrealtà (come si è già osservato per *Ritornerei*). Ad essere interrogata ancora una volta in particolare è la testualità verbale del pezzo: Moretti sceglie una canzone costruita in prima persona al femminile, in opposizione all' "io" maschile che invece parla nella lettera («Che strano uomo avevo io» recita il primo verso selezionato nella porzione di brano inserita dal regista), invitando così lo spettatore ad un processo di identificazione tra l'io narrante della lettera e il padre, e tra l'io narrante della canzone e la madre, entrambi osservati dallo sguardo attonito e incredulo del figlio che sta assistendo impotente al disgregarsi del loro sentimento (e quindi più generalmente della sua famiglia). Non a caso, quando il volume si alza i versi recitano: «e ripensavo ai primi tempi / quando ero innocente / a quando avevo nei capelli / la luce rossa dei coralli» (da notare la presenza dell'imperfetto, che connota l'azione in un passato non remoto, ma vicino). Il tema dell'innocenza, appena accennato dal brano della Bertè, in realtà è una tematica fondamentale della poetica di Moretti, che nell'innocenza infantile che riemerge qua e là sembra ritrovare quella serenità che nel presente adulto sembra impossibile da trovare, in preda ad un totale smarrimento<sup>473</sup>. Anche la testualità performativa è particolarmente coinvolta: la voce graffiante della Bertè sembra infatti leggere, grazie al montaggio con il volto teso e immobile di Moretti, la rabbia interiore di don Giulio mentre è costretto ad ascoltare quelle parole; si sollecitano così anche le funzioni di caratterizzazione dei personaggi e quella esplicativa della trama, nonché quella ambientale, poiché la canzone finzionalmente va alla radio (la finzione è evidente anche dal fatto che il brano per qualche secondo si ferma, ma in realtà soltanto quattro parole vengono saltate del testo: se la canzone si fosse fermata realmente, il testo sarebbe dovuto ripartire molto più avanti). L'originalità di questa contaminazione musicale sta dunque nella transizione tra un primo momento di istanza narrativa primaria pura, e invece un secondo momento in cui il processo di significazione, risultato dall'unione tra immagini e canzone, è dato dal cozzare tra la messa in scena, che prosegue statica come prima, e la canzone, che passa da un regime di realtà ad

---

<sup>473</sup> Cfr. DE GAETANO 2015.

uno statuto fortemente ambiguo, in bilico tra diegesi ed extradiegesi. Significativo il finale: sul campo medio, la Bertè urla per due volte «sei bellissima / sei bellissima», e su questi due versi (soltanto i primi due del ritornello) il brano si tronca improvvisamente (come spesso usa fare Moretti), lasciando un velo profondo di tristezza nel cozzare del complimento con le espressioni disarmate dei due figli, in particolare di Giulio.

#### 4.2.9 *I treni di Tozeur*

La terza canzone de *La messa è finita* è forse quella più tradizionale a livello di dialogo con le immagini (Comuzio avrebbe parlato in questo caso di *canzone-esposizione*<sup>474</sup>), ma nello stesso tempo risulta essere piuttosto originale per il ricorso a stratagemmi di messa in scena già sperimentati in particolare in *Bianca* (anche se in questo caso l'effetto finale sembra essere un po' meno efficace). Il brano in questione è ancora una volta di Franco Battiato, *I treni di Tozeur* (Battiato – Pio – Cosentino), singolo interpretato dal cantautore siciliano in coppia con Alice e realizzato per l'Eurofestival del 1984, nel quale si classificò al quinto posto; la versione scelta da Moretti non è però la prima del 45 giri, ma quella eseguita in solo da Battiato ed incisa nell'album *Mondi lontanissimi*, 1985 (mentre la versione con Alice restò inedita in album per oltre vent'anni). Chianura ha osservato che la canzone in questo caso «sembra suggerire un bisogno di serenità, di ritorno a casa, di protezione in un luogo dove le persone ti conoscono e ti voglio bene»<sup>475</sup>; in accordo con quanto affermato dal musicista, è la triplice testualità della canzone ad essere sollecitata, ancora una volta: la performance di Battiato e la musica contribuiscono al clima quasi esoterico del brano, che anche nel testo evoca un territorio mitico e allo stesso tempo mistico, «un “non luogo” che è luogo di un amore incontaminato e purissimo»<sup>476</sup> (Tozeur è una città che si trova in un'oasi in un deserto tunisino, nella quale è frequente che i viandanti di passaggio abbiano visioni e miraggi). Il brano dunque si connota all'interno del film più che per il testo, con il quale non c'è alcuna corrispondenza nella diegesi filmica (nel film non si parla ovviamente né delle «strade deserte di Tozeur» né dei «treni per Tozeur»), grazie al suo insieme di musica, parole e performance, dimostrando ancora una volta come la canzone sia una forma «tutt'affatto autonoma», in cui c'è «una sorta di sottile interazione tra due

---

<sup>474</sup> Cfr. BORGNA 2003.

<sup>475</sup> CHIANURA 2012, p. 55.

<sup>476</sup> JACHIA 2005, p. 52.

universi espressivi» (musica e parole), «ai quali si somma l'elemento performativo»<sup>477</sup>; Moretti considera la canzone così, come un tutt'uno, nel suo insieme, nella sua triplice testualità e soprattutto in modo non autonomo, ma come sinolo inscindibile. Le citazioni da *Bianca* (per quanto riguarda le modalità di messa in scena) sono evidenti, anche se questo film per diverse ragioni, ben individuate da De Bernardinis (cfr. 1993, pp. 77-84) stacca con alcune modalità di ripresa dei film precedenti: la location è ancora una volta un bar, ripreso con inquadratura a camera fissa; Moretti è ripreso di spalle mentre inizia una telefonata, che poi non porterà al termine (come in *Scalo a Grado* e in *Insieme a te non ci sto più*), inquadratura che sottolinea l'alienazione e l'irrimediabile solitudine del personaggio di Apicella; l'inquadratura di Moretti di spalle è alternata ad una sua inquadratura (ferma in questo caso) in movimento, come in *Scalo a Grado*; in tutte e tre le sequenze, Moretti si avvicina ad una persona e cerca in qualche modo di interagire con essa (tra l'altro, sempre di sesso femminile): in questo caso la co-protagonista della sequenza è un bambina (la morte della madre «costringe il personaggio a crescere, a staccarsi definitivamente dall'infanzia per entrare nel mondo degli adulti»<sup>478</sup>, ecco perché si avvicina ad una bambina – nei film successivi questo tipo di relazione sarà sempre più presente sullo schermo). Vi è però anche una piccola grande differenza nella modalità di messa in scena: la ripresa di spalle è accompagnata da un leggero zoom sulla sua nuca (una sequenza per De Bernardinis fino ad allora «inedita per il cinema di Moretti»<sup>479</sup>), come se la macchina da presa volesse dichiaratamente ed esplicitamente “entrare” nel cervello del suo protagonista, nei suoi dubbi, nelle sue angosce e nel suo mondo, fatto che ovviamente si esplicita nella prospettiva al contempo onirica e cerebrale che in qualche modo accumuna tutte e tre le canzoni italiane del film. In particolare *I treni di Tozeur* (1.11.12 – 11.12.31) non a caso inizia a sfumare proprio mentre don Giulio si rivolge alla bambina invitandola a leggere il proprio tema, come se il regista volesse far concentrare il pubblico solo ed esclusivamente sulle parole della bambina (e sugli sguardi del sacerdote, entrambi ripresi in un'unica inquadratura ferma); è proprio grazie al tema, nel quale si loda il rapporto padre-figlia, che don Giulio si sente in pace con il mondo dopo il momento di frattura dettato dalla telefonata non riuscita, realizzando così l'effetto invocato dalla canzone («e per un istante ritorna la voglia di vivere a un'altra velocità»), non a caso le ultime parole che si riescono ad ascoltare nitidamente del

---

<sup>477</sup> JACHIA 1998, p. 10.

<sup>478</sup> RASCAROLI 2006, p. 88.

<sup>479</sup> DE BERNARDINIS 1993, p. 84.

brano): la voglia di vivere rinasce proprio in quell'istante, anzi, *grazie* a quel piccolo incontro nel quale sembra concretizzarsi la possibilità di un rapporto familiare realmente felice. Ecco perché la risposta di Moretti a questo dialogo è laconica e allo stesso tempo sorprendente (diventata tra l'altro proverbiale): «vi amo, voi tutti che siete in questo bar». La funzione di istanza narrativa è dunque sì attiva nel dettare i tagli di inquadratura e soprattutto i ritmi di montaggio, ma è secondaria rispetto a quella di caratterizzazione del personaggio e soprattutto a quella esplicativa della trama, anzi, sembra proprio che anche la scelta del brano rimarchi l'importanza di questo singolo momento per il sacerdote, una specie di oasi in un percorso costante di frattura e di inadeguatezza, uno spiraglio di possibilità di speranza che si apre ad una realtà che per un attimo si fa concreta, anche se passa veloce come un «treno».

Ne *La messa è finita* dunque è privilegiata la scelta di più canzoni in momenti differenti e con strategie di integrazione tra immagini e musica diverse tra loro; si suggella di più rispetto ai film precedenti il rapporto tra significato dei brani (nella loro totalità) e significato globale del film, così come avverrà ancora in *Palombella rossa*, dal quale si assisterà tuttavia ad un profondo mutamento nell'uso della canzone all'interno dei film.

#### **4.2.10 *E ti vengo a cercare***

*E ti vengo a cercare* (Battiato, 1988) è una canzone centrale all'interno della produzione musicale di Battiato, esattamente come in proporzione *Palombella rossa* (1989) è un film centrale all'interno della produzione cinematografica di Moretti, poiché precede e prepara la svolta della pellicola successiva, che opererà diverse cesure con i film precedenti (questo anche solo banalmente per essere l'ultima storia che ha per protagonista Michele Apicella o personaggi a lui assimilabili). Dopo due film in cui il regista aveva utilizzato contemporaneamente tre canzoni, questa volta la canzone utilizzata è *una sola* (e così farà Moretti per le canzoni italiane da ora in avanti, lasciando sempre più spazio a quelle straniere), e non a caso a livello di minutaggio è perfino la canzone che dura di più rispetto a tutte le altre (ben 2.50 minuti, mettendo insieme le due occorrenze<sup>480</sup>). Come per *Ritornerei*, anche in questo caso si assiste nel film ad una ripresa del brano dal sapore leitmotivico: la canzone di Battiato infatti apre la primissima inquadratura del film poiché

---

<sup>480</sup> Soltanto altre due canzoni superano i due minuti: *Lei* ne *Il caimano* (altro film che appartiene alla seconda o addirittura terza fase della produzione morettiana) e *Inevitabilmente* nel finale di *Caro diario*, che però merita un discorso a parte perché accompagna i titoli di coda, quindi per sua natura necessita di una durata più lunga.

viene canticchiata (e fischiata) a cappella da Moretti/Apicella in macchina (inquadrato con la classica modalità di ripresa frontale di cui si è già detto, inaugurata per altro proprio in questa occasione); infine la canzone viene ripresa sul finale del film, creando così un ponte tra le due scene che in realtà si scopre essere il vero motore narrativo di buona parte della trama principale del film. L'alter-ego di Moretti questa volta indossa i panni di un militante comunista (forse un parlamentare), che perde la memoria in un incidente stradale (rappresentato proprio nella prima sequenza del film, poco dopo aver cantato i versi di Battiato); Apicella è anche un giocatore di pallanuoto e nello stesso momento si trova a vivere due snodi fondamentali dell'anno e della vita: le imminenti elezioni politiche (a cui è presumibilmente candidato) e la partita decisiva della stagione (a cui viene dedicata la maggior parte delle inquadrature); la perdita della memoria è dunque strettamente correlata a due dimensioni, una più personale ed una più politico-collettiva, costante binomio di quasi tutta la cinematografia morettiana.

La canzone, tratta da *Fisiognomica* (album di grandissimo successo del 1988<sup>481</sup>), «può essere letta come espressione del sentimento amoroso, seppur spiritualizzato, nei confronti di un'altra persona, oppure come una preghiera a Dio»<sup>482</sup>; Moretti desemantizza il brano, cogliendone una terza chiave di lettura che secondo Jachia è già in parte insita nel testo, ossia «la dimensione etica e politica [...] e quindi la sua polemica verso un certo modo di esercitare il potere»<sup>483</sup>. La dimensione etica e politica che caratterizza l'opera di Battiato (che emerge velatamente anche in questo brano) permea anche tutto il cinema di Moretti, ed in particolare *Palombella rossa*; in questo film infatti la riflessione cruciale (quella sul potere politico e sul potere dell'ideologia comunista) si fa più ampia: l'uomo è messo di fronte a sé stesso, alle sue freudiane paure (l'acqua alta), ma anche alle sue paranoie (il vizio dei dolci). L'unica via in cui la soggettività individuale si può realizzare sembra essere ancora una volta la dimensione di regressione infantile: la nostalgia delle “merendine di quand'ero bambino” non sostituisce però l'impegno politico, ma «è proprio quest'ultimo, definito da luoghi comuni e irrealizzabili utopie, a convertire la nostalgia del passato verso quella del futuro, e a sovrapporle, a pareggiarle, a renderle l'una la faccia parodica dell'altra, come emerge nel finale con il sol dell'avvenire [di cartapesta], osservato da Michele bambino, ritratto con

---

<sup>481</sup> Come negli altri due brani di Battiato, Moretti sceglie una canzone di recente pubblicazione, inserita nell'ultimo album del cantautore siciliano che precede l'uscita del film.

<sup>482</sup> SCRAUSI 1996, p. 101.

<sup>483</sup> JACHIA 2005, p. 77.

volto sghignazzante»<sup>484</sup>. Vi è quindi sottesa a tutto il film una nostalgia dell'infanzia intesa come una sorta di mitica felicità perduta (come già ne *La messa è finita*), che emerge con prepotenza proprio laddove l'ideologia politica non riesce più a realizzare l'essere umano come individuo; Moretti attraverso il suo alter-ego propone quindi la regressione infantile come status di vita (ecco spiegato l'emergere della *libido*, che si esplicita per esempio nella costante aggressività di Apicella, caratteristica non solo di questo film), in cui tutto si fa azione e godimento performativo. La chiave di lettura politica ed etica del brano viene valorizzata grazie al montaggio con le immagini e grazie alla centralità che è data alla canzone all'interno della diegesi, sia dal punto di vista della trama che da quello della messa in scena. Centrale è la seconda occorrenza del brano (1.12.14 – 1.14.16), che avviene durante il “fatto del martedì”, un qualcosa che è accaduto pochi giorni prima e che pare essere stato particolarmente speciale e eccezionale, tant'è che diversi personaggi del film invocano più volte questo fatto quando incontrano Apicella, ma che il protagonista non ricorda perché colpito da una forte amnesia. Michele “quel martedì” è stato ospite della *Tribuna Politica* per un dibattito preelettorale (questo fatto è tenuto volutamente nascosto durante il film ed è precluso agli spettatori, creando così un'attesa ed una sorta di climax che va in parallelo con il finale della partita di pallanuoto, su cui è strutturata tutta la diegesi del film): non riuscendo ad esprimersi in altra maniera, durante la trasmissione il politico si esibisce cantando il brano di Battiato (nell'esempio forse più originale e più riuscito di canto-controcanto di tutto il corpus); questo ricordo, che affiora durante la partita come proiezione mentale di Michele, dialoga subito con il tempo presente della narrazione: in quel momento Apicella prosegue a cantare la canzone, nella medesima durata (proseguendo dunque regolarmente i versi del testo), *ma* in piscina, durante la partita, creando così un continuum tra i ricordi (in particolare il ricordo appena riaffiorato) e il presente. La caratterizzazione fortemente grottesca della scena è accentuata dal pubblico, che si unisce in coro al canto di Moretti (che come sempre non è in sintonia con il brano: in questo caso non è fuori tempo, ma soltanto molto stonato): si tratta di un espediente per fermare il tempo del narrato in una continua acronia inverosimile, perché una partita di pallanuoto ovviamente non si può fermare in questo modo.

La costruzione della sequenza in cui compare la canzone è senza dubbio la più interessante e originale tra tutte le scene con canzoni italiane della cinematografia

---

<sup>484</sup> DE GAETANO 2015, p. 162.

morettiana. *Palombella rossa* è anche un film sulla crisi del linguaggio e «sull’inventare un linguaggio nuovo»<sup>485</sup>; l’unico dialogo possibile per cercare di superare l’*impasse* di incomunicabilità in cui è immerso il potere politico sembra essere proprio il *canto*: così Apicella alla *Tribuna Politica* non riesce a trovare parole e, incalzato dai giornalisti sul programma attuale del *PCI*, si mette a cantare *E ti vengo a cercare*, svelando così, sul finale del film, il “fatto del martedì” che tutti da subito gli ricordano (ma Michele a inizio film non ricorda). De Bernardinis a proposito di questa sequenza ha parlato di una comunicazione che, nell’impossibilità di comunicare, «diventa “comunione”»<sup>486</sup>: il primo *step* di questa trasformazione (da *comunicazione* a *comunione*) è dettato dallo sguardo in macchina di Moretti mentre attacca con le note di Battiato, mentre poco dopo l’inquadratura successiva realizza uno zoom sulla macchina da presa dello studio (quella verso cui, nella finzione della diegesi, sta guardando il politico Apicella). Nell’ultimo istante dell’inquadratura, si accende la luce rossa (in soggettiva): Michele è in diretta, proprio mentre sta cantando; dopo le prime note a cappella, parte irrealmente la base della canzone, sotto gli sguardi fissi e vuoti dei giornalisti della trasmissione.



**Figura 14** *Palombella rossa* (1989), Nanni Moretti intona *E ti vengo a cercare* alla *Tribuna Politica*.

Il montaggio poi stacca su Moretti a mollo nella piscina, che ad alta voce prosegue nel canto della strofa successiva della canzone: il tempo si congela, tutti guardano Apicella

---

<sup>485</sup> RASCAROLI 2006, p. 157.

<sup>486</sup> DE BERNARDINIS 1993, p. 100.

(il pubblico, i compagni, gli avversari) e la partita si ferma; tutto lo stadio poi si aggiunge come coro alla voce di Moretti proprio quando arrivano i significativi versi «questo secolo oramai è alla fine / saturo di parassiti senza dignità». Sulla presenza del brano nel film, molto interessante è quanto affermano Ewa Mazierska e Laura Rascaroli.

I versi della canzone non propongono una nuova descrizione rivoluzionaria della società; piuttosto, esprimono una generica insoddisfazione nei confronti del presente e un desiderio di cambiamento. È impossibile vedere il brano, dunque, come un esempio del “linguaggio nuovo” che ci permetterà di condurre una “vita nuova”. Tuttavia, Moretti lo utilizza come segnale della necessità di trovare un linguaggio nuovo che – come disse realmente nel discorso tenuto a Piazza Navona<sup>487</sup> – sia in grado di parlare “alla testa, al cuore e all’anima della gente”. Moretti, infatti, ci mostra come questa canzone susciti una reazione collettiva nel pubblico, altrimenti indifferente al discorso politico tradizionale – un fenomeno crescente in moltissime società occidentali, Italia compresa. Se ne ha la riprova quando la scena si sposta dal ricordo del discorso nello studio televisivo, nel quale Michele ha iniziato a cantare, al presente, nella piscina, dove tutto il pubblico si unisce a lui nel canto<sup>488</sup>.

Oltre ad interpellare dunque come sempre tutte e tre le testualità della canzone, in particolare come sempre soprattutto quella verbale (i versi da cantare vengono scelti accuratamente da Moretti nei due momenti in cui appare il brano), la canzone è trattata originalmente anche come oggetto intermediale, poiché viene utilizzata soltanto la base musicale (unicum in tutta l’opera morettiana) per lasciare spazio completamente alla voce di Moretti e al coro dello stadio; la base non parte subito, ma soltanto dopo pochi versi cantati a cappella, prima di sparire sui versi finali cantati dal coro dello stadio di Acireale («e ti vengo a cercare / perché sto bene con te»); quando si ritorna nella piscina, la voce di Moretti è doppia (in sottofondo resta la voce dell’interpretazione alla *Tribuna*, alla quale si sovrappone la voce di Apicella a mollo in acqua): resta dunque una forma di canto-controcanto originale, poiché la performance del presente non dialoga con la performance registrata nel cd (manca la voce di Battiato), ma con un’altra performance realizzata dallo stesso attore Moretti nel “fatto del martedì”. La testualità performativa della canzone è così interrogata e sviscerata nel profondo. Le funzioni di Buzzi vengono interpellate qui più che mai: l’istanza narrativa primaria struttura non solo il montaggio delle immagini, ma anche la creazione del

---

<sup>487</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=8kuVgaPZyts>.

<sup>488</sup> RASCAROLI 2006, pp. 157-158.

continuum temporale che dalla mente di Apicella si concretizza nella storia presente; la funzione esplicativa della trama permette di far capire cos'è successo veramente quel martedì, mentre quella di caratterizzazione del personaggio esplicita il bisogno di Apicella di creare un linguaggio nuovo. Particolarmente originale l'uso della funzione ambientale, che svolge un ruolo che si potrebbe definire quasi "liturgico", fungendo da raccordo tra i pensieri di Apicella e tutto il pubblico, che rappresenta simbolicamente (come osservato da Rascaroli) la massa dei cittadini italiani votanti.

Vi è infine un ultimo elemento che rende questa sequenza senza dubbio quella più importante fra tutte quelle analizzate sino ad ora (infatti non a caso da *Palombella rossa* in avanti l'importanza dei brani italiani si ridurrà considerevolmente, come se con *E ti vengo a cercare* Moretti sia riuscito ad ottenere il massimo dalla contaminazione con la musica pop italiana), ossia la questione del *popolare* e del *pop*. Moretti non crede che il linguaggio della musica pop possa essere un'alternativa al linguaggio "alto" e colto, ma è piuttosto consapevole dell'urgenza di nuovo paradigma, un nuovo sistema di carattere soprattutto linguistico-comunicativo che aiuti a superare la dicotomia oppositiva tra alto e basso, che riesca a non imbrigliarsi in una retorica che ormai alla gente non comunica nulla, ma che nello stesso tempo sia in grado di colmare il vuoto di incomunicabilità che si è creato soprattutto tra classe politica (di sinistra) e popolo. La canzone come forma mediale è dunque elevata a emblema di una forma fortemente popolare, che non importa tanto considerare o meno come arte, ma che di certo è dotata di una grande forza comunicativa: questo è evidente dall'uso plurimo che Moretti fa della canzone pop (italiana), ma anche dall'intera sequenza di *E ti vengo a cercare* nella piscina, laddove la canzone<sup>489</sup> riesce a suscitare le reazioni del pubblico (la ripresa a macchina ferma valorizza ancora di più il muoversi della bocca dei singoli spettatori). Il pubblico liturgicamente si unisce nel canto (così come poco dopo si unisce nel coro da stadio «A-ci-re-a-le!»): la musica riesce ad unire laddove invece le parole non fanno altro che dividere gli uomini; la musica riesce a comunicare laddove il linguaggio politico non funziona, e dove il linguaggio comune è divorato da cliché pseudoculturali; la musica riesce a fare da ponte, da collante e da motore di coinvolgimento, suscitando un «sentimento popolare» (non a caso l'intervento canoro nella *Tribuna* parte proprio da questo verso) che dovrebbe essere sollecitato dalla politica (in particolare a sinistra), ma che per

---

<sup>489</sup> Non solo la canzone: poco prima il pubblico si era fermato ad osservare da un piccolo televisore del bar la scena conclusiva de *Il dottor Zivago*, segno che anche il cinema appartiene a questo immaginario linguistico-pop a cui il regista fa riferimento.

una serie di ragioni sembra essere assopito e addormentato invece che svegliato e stimolato; la canzone in questo caso grazie alla messa in scena sprigiona sullo schermo parte della sua natura, come è ben descritta dallo scrittore Tiziano Scarpa.

La struttura ripetitiva delle canzoni [...] permette una collaborazione spirituale tra ascoltatore ed esecutore (sia egli vivo e presente, o sia mediato con un mezzo meccanico); la canzone [...] suona nell'aria e, contemporaneamente, risuona nella mente dell'ascoltatore, [...] suscita un desiderio di collaborazione fra la musica e il suo ascoltatore. Il lavoro estetico della canzone è quello di creare nell'ascoltatore il desiderio di lavorare insieme all'opera, e di fornirgli le condizioni per poter compiere questo lavoro a livello spirituale<sup>490</sup>.

La forma-canzone sprigiona dunque in questa sequenza gran parte della sua originalità anche estetica, svolgendo inoltre un ruolo decisamente declinato come “sociale”: si tratta senza dubbio del raggiungimento del vertice linguistico-espressivo per quanto riguarda l'incontro tra canzone (italiana) e immagini di tutto il corpus morettiano.

#### **4.2.11 *Inevitabilmente***

Dopo *Palombella rossa*, in cui Moretti ha raggiunto il massimo grado di interazione tra immagini e canzoni italiane, nel successivo *Caro diario* (1993) «indubbiamente qualcosa muta», ed «il percorso morettiano compie una sterzata evidente, riconoscibile»<sup>491</sup>; questa sterzata è riscontrabile anche nell'utilizzo di canzoni italiane, che dal 1993 in avanti verranno centellate, fino a sparire definitivamente negli anni Dieci del Duemila. La sperimentazione linguistica (per quanto riguarda l'interazione tra immagini e canzoni) realizzata con *E ti vengo a cercare* è ormai un vecchio ricordo: in *Caro diario* viene infatti sì utilizzato ancora un solo brano italiano, ma per la prima volta viene collocato in una delle posizioni più canoniche di un film (i titoli di coda), ed il dialogo tra canzone e messa in scena è di conseguenza ridotto ai minimi storici (per una pellicola di Moretti). Secondo Chianura, «i motivi per cui *Inevitabilmente* sia stata inclusa nel finale di *Caro diario* sono decisamente incomprensibili. Di fatto, rispetto ad altre canzoni nei film di Moretti, non ha alcun tipo di funzione [...]. Quasi sicuramente una pura, semplice (e azzardata) scelta dovuta al gusto personale del regista»<sup>492</sup>. Analizzando invece nel dettaglio *Inevitabilmente* (*Lettera dal*

---

<sup>490</sup> Cfr. SCARPA 2003.

<sup>491</sup> VILLA 2007, p. 37.

<sup>492</sup> CHIANURA 2012, p. 82.

*carcere*), di Enrico Ruggeri e Luigi Schiavone, interpretato da Fiorella Mannoia (estratto dall'album del 1992 *Treni a vapore*, uno degli album più fortunati della grande interprete, nel quale si annoverano brani scritti da grandi firme come Francesco De Gregori, Massimo Bubola o Ivano Fossati), non sembra affatto che il brano sia stato scelto a caso<sup>493</sup>, anche se come detto è anomalo che Moretti inserisca un brano musicale nei titoli di coda. In *Caro diario* la sperimentazione tra montaggio visivo e colonna sonora in realtà prosegue, ma coinvolge soprattutto il ballo, che nel film «ha un ruolo molto importante», e alcune canzoni straniere che secondo Moretti «da subito avrebbero funzionato bene sulle diverse scene, come se le era immaginate»<sup>494</sup>, ma lascia sostanzialmente da parte le canzoni italiane, forse perché il vertice espressivo nell'interazione tra immagini e musica italiana era già stato raggiunto (non a caso nei cinque lungometraggi successivi compaiono soltanto tre canzoni italiane, di cui soltanto una nuova, mentre le altre due erano già state usate precedentemente), o più semplicemente perché Moretti non ha trovato canzoni italiane tali che si potessero sposare con i contenuti dei film successivi e con la loro messa in scena, oppure perché con *Caro diario* si assiste (senza dubbio) ad una svolta che porterà il regista in nuovi territori inesplorati, che richiedono un qualche tipo di cesura con il passato.

Il brano in questione (1.33.52 – 1.36.18) è un'ipotetica confessione “umana” in prima persona del criminale milanese Renato Vallanzasca: Ruggeri, autore del testo, non è interessato a difendere le malefatte di un uomo che ha avuto a che fare con la mafia (come ha affermato il cantautore stesso, si tratta di «un criminale comune, una persona che ha [...] dei codici sbagliati»<sup>495</sup>), ma è invece mosso da «quell'innato senso di solidarietà [...] verso quelli che in qualche modo non ce l'hanno fatta nella vita [...], quelli che non sono quell'orrenda parola che si usa oggi / ossia vincenti»<sup>496</sup>, per altro una tematica molto cara ad altri cantautori italiani<sup>497</sup>. Il significato originale del brano appena sviscerato non può essere la ragione della scelta di Moretti, poiché ovviamente non ha alcun legame con la diegesi né con l'atmosfera del film (*Caro diario* è un racconto diviso in tre episodi in cui il regista per la prima volta interpreta sé stesso e si svela, esattamente come in un diario). Il cineasta però

---

<sup>493</sup> Dello stesso parere sembra essere anche Federica Villa (cfr. VILLA 2007, p. 81).

<sup>494</sup> Ivi, p. 72, p. 74.

<sup>495</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=SOHSc8DZ0DE>.

<sup>496</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=VWc3-X9I45U>.

<sup>497</sup> Fra tutti, Fabrizio De André, che ai non-vincenti dedicò interamente l'album *Anime salve* (1996), in particolare *Khorakhanè*, brano in cui i rom non sono considerati come criminali, ma prima di tutto come uomini, oppure Claudio Baglioni, che nel 1985 scrisse *Uomini persi* (da *La vita è adesso*) osservando come anche i criminali di ogni tipo una volta erano stati bambini.

non risemantizza totalmente il brano, ma ne coglie la sua essenza profonda soffermandosi sulle singole testualità (in particolare su quella verbale): Ruggeri infatti non inserisce nel testo alcun riferimento diretto all'esperienza di Vallanzasca (per esempio la permanenza del bandito in carcere è affidata al metaforico verso incipitario «Passo queste mie giornate come sabbia nel deserto», privo appunto di riferimenti diretti alla pena carceraria), ma grazie alla scrittura «più lirica che narrativa»<sup>498</sup> coglie l'essenza profonda dello stato d'animo (a detta sua, ovviamente) del bandito, ossia il senso dell'aver sbagliato. È molto probabile che Moretti sia partito da questa suggestione quasi lirica per decidere di inserire proprio questo brano all'interno della colonna sonora del film. Infine, potrebbe aver influito nella scelta anche una sorta di associazione o assonanza con il verso finale del brano, che però non è inserito nel film (la canzone sfuma prima), «mi ci vorrebbe solo un sorso di umanità», che sembra andare in parallelo con il sorso d'acqua che Moretti sorseggia nell'ultima inquadratura (con fulmineo sguardo in macchina) che chiude il film, proprio mentre in sottofondo va la voce della Mannoia che interpreta il brano. L'unica funzione chiaramente attivata in questo caso è dunque quella di caratterizzazione del personaggio: il brano non crea un parallelismo tra Moretti e il bandito, ma utilizza il senso profondo del brano, percepibile ad un ascolto immediato (per chi non conosce il retroscena e per chi ignora il sottotitolo), risemantizzandolo grazie alle parole del testo e contestualizzandolo con lo stato d'animo vissuto dall'io protagonista, come ben osservato da Federica Villa, che commentando l'inserimento dei versi della Mannoia ha affermato che si tratta di «un'interpellazione inaspettata, beffarda più che mai, in grado di mettere in discussione tutto, con un solo sbattere di palpebre»<sup>499</sup>. La sovrapposizione tra le sensazioni dell'io narrante del brano e quelle di Moretti è possibile grazie al fatto che il testo della canzone è tutto costruito in prima persona, nonché per un'aderenza di fondo del testo alle tematiche del film, come lo scontro con il destino (nel verso «ma sono stato io l'incontro col destino» – nell'ultimo episodio, *Medici*, Moretti racconta realmente come ha affrontato il tumore) oppure come l'importanza e la difficoltà di prendere decisioni (l'ultimo verso che si ascolta durante i titoli di coda è proprio «ditemi come si fa a imparare a decidere»); in generale, tutto il testo della canzone è permeato da quella spinta etica che, nonostante la svolta diaristica del film, non viene mai meno nella poetica morettiana (e tantomeno in questa pellicola).

---

<sup>498</sup> SCRAUSI 1996, p. 116.

<sup>499</sup> VILLA 2007, p. 81.

L'incastro con le immagini risulta però essere piuttosto superficiale, anche solo per il fatto che sui 2.25 minuti della canzone, ben più della metà del tempo (1.43 minuti per la precisione) scorre come sottofondo ai titoli di coda; nonostante questo, è interessante osservare come nel momento dello sguardo in macchina il montaggio tra brano e immagini sia piuttosto efficace (per cui in qualche modo viene comunque interpellata la funzione di istanza di narrativa primaria): le palpebre si aprono proprio sul crescendo del ritornello, in particolare sulla parola *già*, che suggella la sincesi perfetta tra il movimento deciso e fulmineo dello sguardo del regista con l'avverbio che gli spettatori ascoltano nel testo della canzone; trattandosi inoltre del ritornello, lo spettatore percepisce anche il crescendo musicale, che garantisce un immediato crescendo emotivo anche in colui che sta guardando la scena.

Anche dunque in una canzone in cui l'interazione tra immagini e canzone è ridotta al minimo, Moretti considera la canzone nel suo profondo significato testuale con un lavoro di slittamento semantico, cercando comunque di far dialogare la messa in scena con la canzone d'accompagnamento.

#### **4.2.12 *Ragazzo fortunato***

Il secondo film del «dittico diaristico» (Villa 2007, p. 38) morettiano è *Aprile* (1998), film che (in coppia con *Caro diario*) «in un certo senso rompe, dall'altro rilegge e lancia»<sup>500</sup>; infatti la pellicola prosegue sia sull'onda di *Palombella rossa*, strutturandosi internamente seguendo due binari paralleli, uno più privato ed uno pubblico (quello privato è la nascita del proprio primogenito Pietro, quello pubblico la vittoria di Silvio Berlusconi alle elezioni del 1994 e le successive elezioni anticipate del 1996), che piano piano si intersecano fino a diventare un tutt'uno (Moretti regista desidera, anzi, sente il «dovere» di girare un documentario sulla vittoria politica di Berlusconi, ma nello stesso tempo si dedica alle riprese dei primi istanti di vita del figlio: i due piani sono uniti dalla macchina da presa e dal «bisogno di fare un film» – si è nei paraggi del meta-cinema) seguendo l'onda delle novità di *Caro diario*, soprattutto nell'impianto fortemente diaristico e nel totale azzeramento del personaggio (Moretti non interpreta sé stesso, ma è sé stesso<sup>501</sup>, anzi, tutto il cast interpreta

---

<sup>500</sup> Ivi, p. 38.

<sup>501</sup> Cfr. le parole dello stesso Moretti in RASCAROLI 2006, p. 41.

sé stesso: la moglie, la madre di Moretti, il figlio neonato e perfino Silvio Orlando, uno degli attori morettiani per eccellenza). Come nel precedente, la musica privilegiata non è quella pop italiana (per la prima volta in carriera Moretti non ricorre a nessuna musica inedita), e ancora una volta è data grande attenzione alla dimensione del ballo; nel film è presente tuttavia una sola canzone italiana, l'ultima (se non si considerano i doppioni) tra quelle scelte da Moretti: si tratta di *Ragazzo fortunato* (Jovanotti – Centonze – Martelli), quarto fortunatissimo singolo estratto dal sesto album di Jovanotti, *Lorenzo 1992*. Il cantautore e rapper romano è una delle figure di spicco del panorama musicale italiano tra gli anni Ottanta e Novanta, importante soprattutto per aver declinato «l'hip hop in modo da incontrare i gusti del grande pubblico»<sup>502</sup>, riscuotendo un successo enorme presso più generazioni grazie ad un linguaggio fortemente di rottura con la tradizione canzonettistica e cantautorale italiana. Moretti dunque, come fa ormai tendenzialmente da *Bianca* in avanti, guarda alle canzoni italiane a lui contemporanee, di recente pubblicazione (dimostrando di aver passato così in rassegna l'attuale panorama intermediale, che lo stesso Moretti – forse inconsapevolmente – ha alimentato a connotare, per quanto concerne il cinema, nei termini di vero e proprio “immaginario pop”, grazie a sue frasi diventate ormai proverbiali<sup>503</sup>, ma che è fortemente alimentato anche dalle canzoni): in questo caso guarda ad un grandissimo successo di un autore giovane che rompe con il passato. Potrebbe non essere un caso che proprio un brano fresco, moderno e di rottura sia l'ultimo brano italiano scelto ex novo da Moretti, anche se ovviamente non vi è alcun elemento per confermare questa tesi.

La canzone (52.59 – 53.51) appare nella seconda parte del lungometraggio, dopo la nascita del figlio, ed accompagna una delle sequenze di carattere documentario che testimoniano i primi mesi di vita del piccolo Pietro; momenti sostanzialmente banali e quotidiani come il cambio del pannolino, la nanna o le poppate, che però devono essere testimoniati e fissati perché «i bambini crescono così in fretta che i genitori non si capacitano mai di quanto fossero piccoli»<sup>504</sup>. Moretti è seduto su una poltrona in salotto ed ha appena terminato un dialogo con sé stesso (strutturato quasi tutto con sguardo in macchina), nel quale ha riflettuto sulle sue reazioni dovute al fatto che il figlio preferisca stare con la madre, quando il montaggio stacca improvvisamente sulla sua figura in piedi che passeggia per il salotto, con in braccio il bambino e nell'altra mano un registratore a due cassette, da cui esce

---

<sup>502</sup> ANTONELLI 2010, p. 67.

<sup>503</sup> Cfr. TRIFONE 2007.

<sup>504</sup> RASCAROLI 2006, pp. 46-47.

come diegetica la canzone di Jovanotti. Nanni però non è fermo, ma *canta* (come al solito, stonato e fuori tempo) e *balla*; il ballo è «l'altro ambito della mobilità corporea di Moretti, dove i movimenti del corpo, sottratti alle responsabilità dell'azione, oscillano fra codificazioni ed automatismi da un lato, e un divertente anarchismo dall'altro»<sup>505</sup>; la performance del canto-contro-canto si salda dunque con il movimento corporeo della danza, elemento cardine delle arti performative per eccellenza<sup>506</sup>. La macchina da presa è ferma (anche se non immobile) mentre Moretti gira su sé stesso ballando e cantando (con un solo stacco di montaggio, un raccordo sull'asse che trasla dal primo piano alla mezza figura); l'interazione tra immagini e canzone è in realtà piuttosto debole: le testualità che vengono sollecitate sono come sempre tutte e tre, ma non vi è implicato alcun processo di significazione o di risemantizzazione delle immagini grazie alla canzone (o viceversa). Si tratta semplicemente di un brano che nel testo rispecchia direttamente lo stato d'animo del protagonista (non a caso infatti il brano entra nel film dalla metà del *bridge* che introduce il ritornello, che si apre con i versi «sono un ragazzo fortunato / perché m'hanno regalato un sogno / sono fortunato / perché non c'è niente che ho bisogno»<sup>507</sup>), mentre la sua musica e i diversi aspetti performativi lo rendono ballabile e coinvolgente: l'atmosfera gioiosa del pezzo (considerato anche come oggetto intermediale visto che “esce” dal registratore) ha effetto sul corpo di Moretti, che appunto non riesce a stare fermo. Le funzioni vengono sollecitate, ma solo in superficie: l'istanza narrativa primaria è superficiale e si fonde con la funzione ambientale; la funzione di caratterizzazione del personaggio e quella esplicativa della trama non richiedono alcun processo inferenziale da parte dello spettatore, ma associano istintivamente la sensazione di “gioia” trasmessa dal pezzo alla felicità che in quel momento sta provando Moretti, che si esplicita nei movimenti liberi del ballo.

Nella scelta di un brano così dichiaratamente pop sembrano riecheggiare le parole di Luigi Manconi (2012, p. 391) quando, indeciso sulla scelta di un verso da dedicare ad un figlio, da cercare in mezzo al marasma di produzione intellettuale o meno sull'argomento, sceglie un verso di un brano di Claudio Baglioni, *Avrai*; Moretti per sottolineare diversi momenti-chiave dei suoi film (in questo caso la gioia della nascita del figlio) ricorre ad una

---

<sup>505</sup> DE GAETANO 2015, p. 92.

<sup>506</sup> Cfr. DERIU 2012, in particolare pp. 95-98.

<sup>507</sup> Giuseppe Antonelli ha osservato la presenza in questo brano del *che* polivalente marcato con funzione di pronomi relativo indeclinato, un tratto dell'italiano popolare ormai sempre più presente con gli anni Ottanta nelle canzoni, che ne testimoniano così la diffusione nell'italiano dell'uso medio (Cfr. ANTONELLI 2010, p. 148).

forma espressiva popolare, la canzone, facendola dialogare con le immagini. Le ragioni di un ricorso così massiccio alle canzoni pop da parte del cineasta di Brunico sono messe brillantemente in luce dal critico Federico Chiacchiari.

La sua sincerità di sguardo risiede proprio in questo suo essere davvero spettatore, consumatore 'comune'. L'uso che fa della canzone 'popolare' italiana in tutto il suo cinema è esemplare in tal senso. Non usa, strumentalmente, per darsi il marchio di 'sinistra', gli Almamegretta o i 99 Posse. No, Nanni non abusa mai delle cose che mostra, nette in scena. Egli preferisce 'suonare' Bruno Lauzi, Loredana Bertè, Jovanotti. E lo fa con una forza evocativa davvero unica [...] <sup>508</sup>.

---

<sup>508</sup> CHIACCHIARI 1998, p. 31.

## CONCLUSIONI

Il presente lavoro si è posto l'obiettivo di tracciare una breve panoramica del mutuo rapporto di interazione tra cinema italiano e canzone italiana nel nostro paese, soffermandosi in particolare sull'analisi di due casi-studio. Si riassumono ora i risultati ottenuti, cercando di individuare analogie e differenze nelle modalità di ricorso dei due artisti all'opposto ambito di produzione culturale.

### *Canzone, cinema e immaginario pop*

In Italia canzone e cinema, come anticipato, sono due degli elementi cardine di «quell'immaginario pop che rappresenta oggi l'unica forma di cultura condivisa dalla maggioranza degli italiani»<sup>509</sup>; come afferma Tiziano Scarpa, autore tra l'altro di un'importante e originale opera poetica ispirata all'immaginario canzonettistico in lingua inglese (soprattutto rock)<sup>510</sup>, in realtà «è [proprio] la cultura pop che fonda la nostra identità nazionale»<sup>511</sup>. Questo lavoro ha cercato dunque di indagare le modalità semiotiche, linguistiche e di interazione di codici tra due categorie estetiche “regine” del nostro immaginario pop, e di come esse si siano configurate nell'opera e nella poetica di due autori, evidenziando similitudini e differenze. Ad essere sostanzialmente diverso nei due casi-studio è proprio l'*approccio*, legato non tanto alle poetiche dei due artisti, quanto piuttosto alle differenze tra i due sistemi medialità a cui si possono ascrivere i rispettivi ambiti di produzione: Baglioni *guarda* al cinema come ad un *modello* di carattere linguistico-testuale, cercando di strutturare alcuni suoi album come se fossero dei film sia a livello macrotestuale (struttura del racconto) che a livello dei singoli testi (scrittura cinematografica), lavorando con processi di rimediazione e di trasmutazione attraverso una strategia decisamente intersemiotica laddove realizza prodotti di natura sì industriale, ma che consentono nuove configurazioni di senso al materiale di partenza (gli album e le canzoni); Moretti invece *non guarda* tendenzialmente alla canzone (escluso il caso di *E ti vengo a cercare*, di cui si è già

---

<sup>509</sup> ANTONELLI 2017, p. 92.

<sup>510</sup> R. MONTANARI, A. NOVE, T. SCARPA, *Nelle galassie come oggi. Covers*, raccolta poetica in cui «i tre autori hanno preso una quarantina di celebri canzoni traendone spunto per scrivere altrettanti testi in versi [...] Nelle voci armoniche ma distinte di Montanari, Nove e Scarpa, le canzoni fuggono da pista di decollo ai versi». L'opera è interessante perché risponde ad una domanda piuttosto atipica nella cultura italiana: «se la poesia contemporanea abbia impatto emotivo e suggestione pari alla musica popolare della nostra epoca» (dalla quarta di copertina del volume).

<sup>511</sup> Cfr. ANTONELLI 2017, p. 92.

detto), ma la *usa* nella sua specificità codicologica e nella sua triplice testualità e, in quanto oggetto intermediale, la prende e la inserisce nei propri film (per altro in piena logica post-moderna); per entrambi dunque gli ambiti opposti di riferimento sono una *risorsa* per ampliare le possibilità discorsive all'interno della propria categoria: l'opera di Baglioni risulterebbe più povera senza il cinema, d'altro canto l'opera di Moretti sarebbe più povera senza le canzoni (nello specifico, le canzoni italiane). I due album di Baglioni studiati dunque sono *modulati* su un andamento decisamente filmico, pur se privati di un elemento imprescindibile per il cinema, l'immagine; i film di Moretti invece *ricorrono* alle canzoni, che diventano così un tutt'uno con la nuova immagine audiovisiva, un'immagine appunto creata ex novo facendo ricorso ad un materiale di partenza (la canzone), prelevato nella sua natura e nelle sue proprietà codicologiche, ma desemantizzato del suo significato originario a favore di un significato *nuovo* che si origina nel film. I film di Moretti e gli album di Baglioni attingono dunque nuova linfa rispettivamente da canzone e da cinema; la nuova linfa però agisce in maniera differente a seconda della categoria estetica coinvolta: il cinema serve a Baglioni come *modello di narrazione* per creare storie che con il cinema *reale* hanno poco a che vedere (a parte qualche caso di citazione di natura prettamente postmoderna, che però vanno oltre il corpus analizzato), storie nuove, scritte da egli stesso, che acquisiscono una *natura cinematografica* su influenza diretta o indiretta del cinema; le canzoni italiane vengono invece utilizzate da Moretti come oggetti intermediali, *prodotti culturali pop* (anche i brani più di nicchia, come si è visto) e soprattutto come opere di una determinata categoria estetica che, grazie alla dimensione uditiva, può essere utilizzata dal medium audiovisivo per eccellenza, il cinema.

### ***Baglioni e il cinema, Moretti e la canzone***

Entrando nello specifico dei testi, per quanto riguarda Baglioni le conclusioni vanno verso due direzioni: l'*influenza del cinema nella canzone* da un lato, e la *trasmutazione dalla canzone (album) al cinema e all'audiovisivo* dall'altro. Il materiale di *Questo piccolo grande amore*, album del 1972, ha già una sua natura intrinsecamente cinematografica sia nei singoli testi che a livello macrotestuale; la resa del film in album nel 2009 ha fatto successivamente sì che le canzoni diventassero materiale per fare del cinema *vero* (non per forza di qualità), sperimentando così una modalità di creazione narrativa piuttosto rara per la settima arte: la storia e la narrazione non vengono dettate da un romanzo o da un fumetto, ma da un intero

concept album, che viene trattato dal punto di vista narrativo esattamente come un romanzo. La trasposizione curata da Donna, Cotroneo e Baglioni è però eccessivamente didascalica, perché nel film non si assiste ad un ripensamento del materiale di partenza o ad un'elaborazione del punto di vista: nell'album il punto di vista era quello di Andrea, l'io protagonista (fatto che rendeva il disco piuttosto originale nella sua polifonia di dialoghi, descrizioni, pensieri ad alta voce e racconti che rimandano al passato, tutti filtrati dalla prima persona dell'io-narrante), mentre invece nel film la scelta di punto di vista oggettivo e *classico* (nell'accezione che la critica cinematografica moderna dà al termine)<sup>512</sup> appiattisce la varietà presente nell'album grazie alla forma-canzone, rendendo l'opera filmicamente insignificante su diversi piani (costruzione del racconto, sviluppo dei personaggi, regia, montaggio); la trasposizione è interessante a livello macrotestuale, mentre a livello delle singole canzoni si può osservare l'originalità con cui le canzoni vengono spezzettate (versibattute che diventano battute vere, ritornelli musicali che diventano leitmotiv, motivi musicali che, grazie alla funzione di istanza narrativa primaria, guidano le azioni dei personaggi, ecc...) e utilizzate nei quadri narrativi del film per far procedere la storia. Più originale e interessante invece è senza dubbio la trasposizione del *FilmOpera*, fondamentalmente perché in questo caso non è stato necessario il ricorso ad una struttura tradizionale di racconto cinematografico: l'immagine è stata pensata soltanto (nella sua interezza) come *colonna visiva* in modo tale che svolgesse la mera funzione di accompagnamento per tutte le canzoni dell'album, con la possibilità di giocare su più livelli di significazione grazie alla manipolazione di diversi ordini di immagini (Baglioni-vecchio vs Baglioni-giovane; Andrea vs Baglioni; punto di vista di Andrea vs punto di vista di Baglioni anziano; presente che dialoga con il passato<sup>513</sup>). Se la fruibilità del *FilmOpera* è abbastanza ostica, anche solo per la sua eccessiva durata, il prodotto si configura invece come un'interessante opera di rimediazione audiovisiva a metà tra il disco e il videoclip, grazie al fatto che la forma narrativa in canzone è stata costruita in modo che il significato globale non emerga soltanto dai brani, ma anche grazie alle immagini, anzi, addirittura in modo tale che dalle immagini ne esca un significato più "completo", soprattutto rispetto a quanto emerge dal disco del 2009 (e senza dubbio anche rispetto al film): *FilmOpera* è un vero e proprio prodotto audiovisivo concepito in questa natura (anche se pensato e previsto come supporto ad una performance, il tour *Concert Opera*), alla cui testualità performativa-

---

<sup>512</sup> Cfr. VILLA 2015, pp. 65-92, in particolare p. 69.

<sup>513</sup> Il singolo *Niente più* infatti recita: «il passato è sale, si scioglie / a dar sapore al futuro».

musicale-verbale (propria della canzone) si aggiunge la testualità puramente visiva delle immagini, e che si presenta come propaggine visiva della forma-canzone, ma soprattutto come risultato finale di un processo di rimediazione e risemantizzazione dato dall'unione delle quattro testualità impiegate; una specie di “album di canzoni da vedere e non solo da ascoltare”, che permette dunque di superare i limiti propri della forma-canzone, in cui il paradigma visivo è per sua natura assente, e nello stesso tempo invita lo spettatore ad una fruizione multipla per poter comprendere a fondo il significato di tutto il progetto, non chiaramente identificabile ascoltando solo l'album tradizionale. Di contro, *Io sono qui* rappresenta invece un ottimo esempio del contrario, ossia di una modalità espressiva con cui la canzone cerca di sopperire all'assenza delle immagini creando una “scrittura per immagini” che si è detta *cinematografica*: grazie anche all'ispirazione ad un intermediario colto e letterario (Pasolini), Baglioni realizza qualcosa di analogo a quello che il linguista Giuseppe Antonelli descrive per alcuni narratori italiani degli anni Novanta (non a caso, lo stesso periodo in cui esce *Io sono qui*). Se infatti gli autori commentati dal linguista (come Carlo Lucarelli) «hanno trasportato sulla pagina il modello narrativo cinematografico e – mettendo a frutto tecniche squisitamente letterarie – hanno creato un racconto dagli effetti multimediali»<sup>514</sup>, si può dire che Baglioni abbia fatto lo stesso<sup>515</sup> trasportando un modello cinematografico in canzone, mettendo a frutto tecniche canzonettistiche sia a livello dei singoli testi che del macro testo, sia coinvolgendo il livello verbale, quello musicale e quello performativo, creando un racconto multimediale (che si spinge per altro fino ai videogiochi, come si è potuto osservare). Il cinema in questo caso ancora una volta è utilizzato come risorsa sostanzialmente stilistica, per realizzare un'opera che ne trae però giovamento anche a livello tematico: l'uso della settima arte nell'opera di Baglioni diventa così non soltanto un elemento strutturale e linguistico, ma anche un elemento fondante della sua stessa poetica.

Nanni Moretti invece ha guardato alla canzone italiana come ad una risorsa fortemente cinematografica particolarmente adatta per attribuire inedite configurazioni di senso ad alcune sequenze dei propri film; così facendo, non solo ha tendenzialmente alterato il significato originale delle canzoni, ma nello stesso tempo ha risemantizzato anche il significato delle immagini: sequenze come quelle accompagnate da *Inevitabilmente* o da

---

<sup>514</sup> ANTONELLI 2016, p. 186.

<sup>515</sup> Si badi bene, non sembra che si possa parlare per l'album di Baglioni a tutti gli effetti di *lingua ipermedia*, come per gli scrittori studiati da Antonelli, ma soltanto di un approccio analogo (per l'analisi di alcuni tratti linguistici dell'album si rimanda a MAURONI 2011), anche se per poter affermarlo con certezza sarebbe necessaria un'analisi più dettagliata sul piano linguistico.

*Scalo a Grado* non avrebbero mai avuto lo stesso significato se private di quell'accompagnamento fatto di musica, parole e interpretazione/performance. Moretti non ha guardato alla canzone pop "dall'alto", come si potrebbe pensare ad un primo sguardo, ma ha usato *tutta* la canzone senza alcun pregiudizio, anzi, ritrovando nel linguaggio semplice e diretto della canzonetta (italiana, ndr.) una capacità comunicativa che forse manca a linguaggi più tomati e strutturati. La canzone in Moretti quindi non è usata soltanto come riempitivo o come accompagnamento da supermercato o da sala d'attesa, ma è sfruttata come *forma* in tutte le sue testualità ed interrogata in quasi tutte le sue funzioni: l'*istanza narrativa primaria* fa sì che l'immagine venga concepita *in origine* come legata alla canzone, o, comunque, che il risultato finale sia quello a cui doversi appellare per cercare i piani di significato dell'immagine, poiché i ritmi del montaggio sono sempre scanditi sui ritmi della canzone, anzi, di *quella parte* di canzone selezionata per *quella determinata* sequenza; la *funzione ambientale* interroga a fondo le testualità della canzone, di cui non vengono tanto richiamate le atmosfere, quanto piuttosto i significati profondi, sempre risemantizzati nell'immagine audiovisiva di arrivo (il bisogno di serenità che dà *I treni di Tozeur* non è dettato dal suo significato letterale, quanto piuttosto da un significato profondo che travalica il segno e il testo, "scoperto" da Moretti e utilizzato per il suo scopo – operazione analoga avviene per altre canzoni come *Insieme a te non ci sto più* o *E ti vengo a cercare*). Le due funzioni più sollecitate da Moretti sono però quella di *caratterizzazione dei personaggi* e quella *disvelativa o esplicativa della trama*; per farlo, il regista non ricorre mai ad una trasposizione didascalica o ad un legame diretto e superficiale tra testo e immagini, ma dalla canzone mutua il significato profondo, originato dall'unione di tutte e tre le testualità (pur privilegiando la testualità verbale): una volta individuato questo significato, Moretti risemantizza il brano grazie al montaggio a diversi livelli (punto preciso della trama in cui la canzone è inserita, messa in scena della sequenza, modalità di riprese, movimenti di macchina, ecc...); i personaggi risultano così approfonditi anche grazie ai passaggi musicali (nella loro psicologia o, semplicemente, nel momento che stanno vivendo all'interno della diegesi) e le trame vengono esplicitate o addirittura disvelate in anticipo. Non solo. Moretti crea anche una sorta di *rete* collegando tra loro le canzoni che compaiono nelle diverse pellicole, ricorrendo nel contempo a più strategie: canzoni che si ripetono (*Ritornerei*, *E ti vengo a cercare*) anche in pellicole diverse (*Lei*, *Insieme a te non ci sto più*), stessi autori (Battiato, Paoli) o sotto-generi (il pop della Mannoia o di Jovanotti), analoghe modalità di ripresa (i primi piani di spalle ne *La messa è finita*), luoghi simili (il bar di *I treni di Tozeur*

e di *Insieme a te non ci sto più*; la macchina di *Insieme a te non ci sto più*, di *Lei* e di *E ti vengo a cercare*) o stessi oggetti (il juke-box di *Bianca*). Il corpus delle canzoni italiane di Moretti, nonostante la varietà interna e le differenze, si configura dunque come un vero e proprio *canzoniere coerente* (una specie di struttura macrotestuale), tant'è che le canzoni potrebbero essere accorpate (anche per durata e per quantità) in un ipotetico album o cd, con la condizione che non ci si dimentichi che i processi di significazione sono intrinsecamente originati dall'incrocio di esse con le immagini (esattamente come avviene per la classica colonna sonora). La *funzione produttivo-promozionale* non è mai direttamente sollecitata: Moretti non utilizza la canzone per farsi pubblicità, e allo stesso tempo non vuole che nessuna canzone sia inserita nei suoi film per ragioni economiche, ma fa semplicemente appello al paesaggio intermediale italiano, indubbiamente costellato da migliaia di canzoni; nonostante l'assenza esplicita di questa funzione commerciale, si può osservare che diverse canzoni sono riuscite ugualmente a ottenere benefici dalla loro presenza in questi film, che comunque riscossero tendenzialmente successo di pubblico e di critica: l'oggetto intermediale-canzone fa sì quindi che anche la canzone singola, in quanto opera, possa trarre nuova linfa dalla sua presenza nelle pellicole, e addirittura venire così ricordata maggiormente dal pubblico anche anni dopo la sua uscita, anche grazie all'associazione con le immagini (per esempio, in tanti hanno associato a *E ti vengo a cercare* la piscina dove gioca l'Acireale, e via dicendo per le altre canzoni).

In entrambi i casi-studio dunque cinema e canzone sono stati utilizzati (nell'ambito opposto) seguendo un percorso comune e coerente: in prima istanza, si è creato un ponte tra le due categorie mediali, avvicinate tra loro in un nuovo paradigma di *natura intermediale*; resa possibile questa forma di dialogo, la *struttura della singola forma mediale* ha agito (in maniera differente) sulla struttura dell'altra forma, arrivando poi ad intaccare e a condizionare i *processi di significazione* messi in atto nella forma di arrivo; infine, il ripetersi in situazioni diverse del ricorso all'altra forma mediale con costanza (attraverso i processi che si sono messi in evidenza fino ad ora) ha fatto sì che questa forma di contaminazione diventasse per entrambi gli artisti un elemento di configurazione del proprio *stile*.

Nel dettaglio:

1. *a livello intermediale*: la canzone ad un certo punto non basta più a sé stessa, ma per implementare il suo discorso ha avuto bisogno, nel caso di Baglioni (e probabilmente anche di altri), di guardare al cinema, creando un ponte tra i due media, essendo essa

stessa un oggetto intermediale per sua natura; il cinema nel corso della storia è diventato anch'esso un medium intermediale per natura, e proprio per questo può sfruttare in modo totalmente "naturale" un oggetto intermediale per eccellenza come la canzone, come fa appunto Nanni Moretti;

2. *nella struttura*: la struttura breve della forma-canzone fa sì che essa venga utilizzata in Moretti in brevi sequenze che assumono i contorni del videoclip (solo a livello superficiale e non a livello di montaggio); la struttura del film (macrotesto) e la sua modalità di narrare per inquadrature (singole canzoni e versi) ha influenzato la produzione canzonettistica di Baglioni, spingendolo a sperimentarsi, partendo sempre da un album, fino all'audiovisivo e fino all'esperimento della resa di un film nella forma-canzone;
3. *nel significato*: la forma-canzone ha allargato la sua possibilità di generare significati e livelli di significazione grazie al cinema in Baglioni (i singoli brani diventano delle sequenze, un intero album diventa un film, il cinema è usato come metafora dal sapore quasi pirandelliano<sup>516</sup> per spiegare alcuni aspetti della nostra vita); la canzone è diventata invece per Moretti un elemento ulteriore per comporre il suo puzzle audiovisivo con più significati, giocando con diversi livelli di fruizione e di significazione;
4. *nello stile*: Baglioni ha fatto della scrittura cinematografica un tratto caratteristico del proprio stile per quanto riguarda i testi ma non solo (come si è visto nei tempi di *Io sono qui*); Moretti invece ha configurato il suo stile<sup>517</sup> grazie all'abbondante e originale ricorso alla canzone italiana.

### *Nel segno del film, nel segno della canzone*

Baglioni e Moretti non hanno nulla in comune tra loro; anzi, se Moretti è più o meno da sempre conclamato dalla critica cinematografica, non si può dire lo stesso di Baglioni, il cui statuto all'interno della critica e della storia della canzone è stato piuttosto traballante; soltanto sul finire degli anni Novanta infatti si è avviato una sorta di percorso di legittimazione culturale della sua opera, forse tuttavia non ancora conclusi neanche

---

<sup>516</sup> Da intendersi nel significato estensivo comune segnalato dal GRADIT: «che ricorda l'atmosfera e le situazioni del teatro di Pirandello, spec. con riferimento all'ambiguità, all'impossibilità di distinguere tra apparenze e realtà».

<sup>517</sup> Cfr. gli esempi in BUZZI 2013, pp. 108-151.

oggi<sup>518</sup>. Le poetiche dei due inoltre sono molto distanti, così come diverse sono le loro formazioni culturali e le loro idee di cultura; entrambi però sono stati in grado di sviluppare la propria poetica nel proprio campo estetico di appartenenza ricorrendo *anche* ad un altro medium, nelle modalità che sono state illustrate fino ad ora.

A proposito del bisogno di poesia dell'uomo, scriveva nel 1991 il linguista Lorenzo Renzi.

Il bisogno di poesia è un costituente essenziale dell'uomo, che si soddisfa in momenti diversi in modi diversi. Ma non può andare in crisi. Il problema quindi non è che i giovani non sentano bisogno di poesia. Il problema è di quale poesia si nutrono. [...] La scuola si assume tradizionalmente il compito benemerito di far conoscere ai giovani la poesia "alta", del presente e del passato. Questo non vuol dire che deve cominciare da zero, perché la sensibilità al "poetico", la funzione poetica, è preesistente. Ma il ragazzo l'ha esercitata su altri oggetti più facili, più disponibili<sup>519</sup>.

Canzone e cinema dialogano tra loro perché entrambi ricorrono all'altro medium per esprimere nella *propria forma* la poetica dei *propri autori*; canzoni e film sono proprio alcuni degli «oggetti più facili e più disponibili» a cui fa riferimento Renzi, per questo alle canzoni e ai film spetta un ruolo di primo piano non solo nell'immaginario mediale e intermediale del nostro paese, ma anche in quello culturale, perché sono oggetti che, attraverso la messa in forma di contenuti e messaggi, fungono da tramite di poetiche che possono stimolare la sensibilità al poetico non solo dei giovani, ma anche di uomini di ogni età. La convergenza mediale che si è sviluppata sul finire del Novecento (e soprattutto con il Duemila) ha fatto sì che film e canzoni diventassero *oggetti mediali trasmigranti*, ossia «entità narrative trasmediali che migrano senza difficoltà da un medium all'altro»<sup>520</sup>; la nuova natura trasmediale nella quale si esprimono queste due categorie estetiche ha favorito sia la loro contiguità, che il loro sviluppo su vastissima scala: oggi dunque davvero l'universo culturale mediale italiano si declina *nel segno del film* e *nel segno della canzone*, come lo studio dei casi di Moretti e di Baglioni ha dimostrato. La coscienza e la sensibilità cinematografica di un autore di canzoni come Baglioni ha dimostrato come davvero il cinema potrebbe aver cambiato il modo di intendere l'arte nel secondo Novecento, almeno un'«arte povera» e da «fanteria»<sup>521</sup> come quella delle canzoni; l'attenzione di Moretti alle canzoni italiane (di ogni

---

<sup>518</sup> Sulla questione, cfr. BERTOLONI 2019 (a).

<sup>519</sup> RENZI 1991, p. 75.

<sup>520</sup> SPAZIANTE 2013, p. 70.

<sup>521</sup> Cfr. l'intervento di Baglioni pubblicato in TOMATIS 2019, p. 13.

tipo) ha dimostrato che, al di là della questione della codificazione, della stesura di un canone o dell'appartenenza ad un genere più o meno colto o popolare, la canzone italiana è una categoria che può essere interrogata globalmente nella sua natura formale e strutturale fatta di parole, musica e interpretazione/performance; canzone e cinema dunque vanno tra loro decisamente a braccetto nell'immaginario pop intermediale italiano, con un'interdipendenza ancora tutta da indagare, e con un'influenza pratica sul pensiero umano anch'essa tutta da approfondire. Ci si auspica che in futuro possano nascere nuovi studi di natura interdisciplinare, post-analitica e post-semiotica, che considerino anche nuovi casi-studio specifici, in modo tale che si possa cogliere anche in altri autori la natura intersezionale e interdisciplinare delle arti contemporanee, in particolare l'arte della canzone, la cui storia è troppo spesso «una storia di pregiudizi e di contro-pregiudizi»<sup>522</sup>, e che rispetto al cinema ha uno statuto molto più precario all'interno della storia della cosiddetta cultura “alta”. Partendo dall'uso che ne fa il cinema, e soprattutto sfruttando la più articolata critica cinematografica, le sue formulazioni teoriche e le sue griglie di analisi, la critica della canzone potrebbe dunque provare giovamento e finalmente trovare un respiro più ampio, che darebbe il giusto credito ad una categoria estetica con cui, volenti o nolenti, tutti gli uomini di oggi si trovano ad avere a che fare.

---

<sup>522</sup> JACHIA 2018b, p. 5

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO THEODOR L. W., *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto* [1938] trad. it. di E. Donaggio, in ID. (a cura di), *La scuola di Francoforte*, Einaudi, Torino, 2005.
- ADORNO THEODOR L. W., HORKHEIMER MAX, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], trad. it. a cura di L. Vinci, Einaudi, Torino, 1966.
- ALONGE GIAIME, *Il cinema. Tecnica e linguaggio*, Kaplan, Torino, 2011.
- ANTONELLI GIUSEPPE, *Ma cosa vuoi che sia una canzone? Mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- ANTONELLI GIUSEPPE, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, seconda edizione, Il Mulino, Bologna, 2016.
- ANTONELLI GIUSEPPE, *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*, Tempi Nuovi, Laterza, Bari, 2017.
- ANTONELLI GIUSEPPE, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018.
- ARCAGNI SIMONE, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria, 2006.
- BAGLIONI CLAUDIO, *Cantastorie. Tutte le canzoni*, a cura di V. Mollica e di V. Pattavina, Einaudi, Torino, 2005.
- BAGLIONI CLAUDIO, *Q.P.G.A., Questo piccolo grande amore*, Mondadori, Milano, 2009 [a].
- BAGLIONI CLAUDIO, *Q.P.G.A.*, libretto di accompagnamento al disco, Sony Music Columbia, Bmg, 2009 [b].
- BANDINI FERNANDO, *Una lingua poetica di consumo* [1976], in L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara, 1996.
- BASSETTI SERGIO (a cura di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, La Casa Usher, Firenze, 1990.
- BASSETTI SERGIO, *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2002.

- BAZIN ANDRÉ, *Qu'est-ce le cinéma?*, 4 vol. [1958-1962], trad. it. parziale *Che cos'è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano, 1986.
- BENETTELLO CLAUDIA, “*Ci sono anch'io*”. *(spett)attori nei concerti di Claudio Baglioni*, tesi di Master in Comunicazione Musicale per la Discografia e i Media, prof. G. Sibilla, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2003.
- BENJAMIN WALTER, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1966.
- BERTETTO PAOLO (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari, 2006.
- BERTOLONI LUCA, *La lingua delle canzoni di Claudio Baglioni [1980-1990]*, tesi di laurea triennale in lettere moderne presso l'Università di Pavia, a.a. 2016-2017, relatore prof. Mirko Volpi, correlatore prof. Pietro Benzoni, [https://www.academia.edu/33678085/La\\_lingua\\_delle\\_canzoni\\_di\\_Claudio\\_Baglioni\\_1980-1990\\_](https://www.academia.edu/33678085/La_lingua_delle_canzoni_di_Claudio_Baglioni_1980-1990_).
- BERTOLONI LUCA, *Per un profilo critico di Claudio Baglioni come cantautore*, [https://www.academia.edu/38254069/Per\\_un\\_profilo\\_critico\\_di\\_Claudio\\_Baglioni\\_come\\_cantautore.pdf](https://www.academia.edu/38254069/Per_un_profilo_critico_di_Claudio_Baglioni_come_cantautore.pdf), 2019 (a).
- BERTOLONI LUCA, *Nel segno del film: il trattamento del tempo nella scrittura cinematografica di Claudio Baglioni tra cinema e canzone*, intervento al convegno “Intersections/Intersezioni”, a cura di F. Ciabattini, S. Wright e F. Orsitto, Kent State University, Firenze, [https://www.academia.edu/39334312/\\_Nel\\_segno\\_del\\_film\\_il\\_trattamento\\_del\\_tempo\\_nella\\_scrittura\\_cinematografica\\_di\\_Claudio\\_Baglioni\\_tra\\_cinema\\_e\\_canzone\\_](https://www.academia.edu/39334312/_Nel_segno_del_film_il_trattamento_del_tempo_nella_scrittura_cinematografica_di_Claudio_Baglioni_tra_cinema_e_canzone_), 2019 (b).
- BERTOZZI MARCO (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi sul cinema italiano*, Lindau, Torino, 2007.
- BISONI CLAUDIO, *Critica*, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- BORGNA GIANNI, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Bari, 1985.
- BORGNA GIANNI, *Canzone* [2003], in *Treccani, Enciclopedia del Cinema*, 2004.
- BOSCHI ALBERTO, *Muto e sonoro* in *Treccani, Enciclopedia del Cinema*, 2004.

- BRUGNOLO STEFANO, *Significato e bellezza della canzone leggera*, www.poetarumsiva.com, pp. 1-20, a cura di A. Accardi, 10 marzo 2013.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003.
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Bari, 2007.
- BUCCHERI VINCENZO, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci, Roma, 2003.
- BUCCHERI VINCENZO, *Lo stile cinematografico*, Carocci, Roma, 2010.
- BUZZI MAURO, *Il giradischi di Adriana. Pietrangeli e l'uso della canzone pop in «Io la conoscevo bene»*, in E. MOSCONI, M. LOCATELLI. (a cura di), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, op. cit., 2011.
- BUZZI MAURO, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino, 2013.
- CALABRETTO ROBERTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010.
- CANO CRISTINA, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma, 2002.
- CANOVA GIANNI, *Cinemanìa. 10 anni 100 film: il cinema italiano del nuovo millennio*, Marsilio, Venezia, 2010.
- CANOVA GIANNI, *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma Editore, Vimercate (MB), 2016.
- CANOVA GIANNI, *Potere*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Il lessico del cinema italiano*, Vol. II, Mimesis, Milano, 2017.
- CARLUCCIO GIULIA, POLLONE MATTEO, *Il cinema classico hollywoodiano*, pp. 65-92, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- CASETTI FRANCESCO, *La galassia Lumière*, Bompiani, Milano, 2015.
- CASTALDO GINO, *La vita è adesso. E le canzoni sono le poesie di oggi*, in "La Repubblica", 8 giugno 1985.

- CASTALDO GINO, *Il romanzo della canzone italiana*, Einaudi, Torino, 2018.
- CAVALIERE GIULIA, *Romantic Italia. Di cosa parliamo quando cantiamo d'amore*, Minimum Fax, Roma, 2018.
- CECCHI DARIO, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2016.
- CHEMIN ALICE, *La canzone nel cinema italiano contemporaneo. Funzioni della musica di repertorio pop in una selezione di film italiani degli ultimi vent'anni*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, relatore prof. M. Dalla Gassa, Università Ca' Foscari, Venezia, A.A. 2015-2016.
- CHIACCHIARI FEDERICO, *Aprile, di Nanni Moretti*, in "Sentieri Selvaggi", n. 2, pp. 30-31, 2 maggio 1998.
- CHIANURA CLAUDIO, *Le canzoni nei film di Nanni Moretti*, Auditorium Edizioni, Milano, 2012.
- CHION MICHEL, *La voix au cinéma* [1982], trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991.
- CHION MICHEL, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990], trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 1999.
- CIABATTONI FRANCESCO, *Pier Paolo Pasolini e le canzoni di Claudio Baglioni*, in "The Italianist", 27, 2007.
- CIABATTONI FRANCESCO, *La citazione è un sintomo d'amore*, Carocci, Roma, 2016.
- CICCOTTI EUSEBIO, *Università*, in "Enciclopedia del Cinema", Treccani, online, 2004.
- COLETTI VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento* [1993], Einaudi, Torino, 2000.
- COLETTI VITTORIO, *Grammatica dell'italiano adulto. L'italiano di oggi per gli italiani di oggi* [2015], edizione speciale per "Corriere della Sera" a cura di G. Antonelli, su concessione di Il Mulino, Bologna, 2017.
- COLOMBATI LEONARDO, *La canzone italiana. 1861-2011. Storie e testi, Vol. II*, Mondadori, Ricordi, Milano, 2011.
- COLOMBO FAUSTO, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*,

Laterza, Bari, 2012.

COMUZIO ERMANNINO, *Colonna Sonora*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani online, 2003.

COVERI LORENZO, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.

COVERI LORENZO, *Le canzoni che hanno fatto l'italiani*, in E. BENUCCI, R. SETTI (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Le Lettere, Accademia della Crusca, Firenze, 2011.

COVERI LORENZO, COLETTI VITTORIO, *Da San Francesco al rap. L'italiano in musica*, all'interno della collana *L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile*, Accademia della Crusca, Gedi, Roma, 2017.

D'AMICO CATERINA, *Centro sperimentale di cinematografia*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani online, 2003.

DALMONTE ROSSANA (a cura di), *Analisi e canzoni*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Università degli Studi di Trento, 1996.

DE BERNARDINIS FLAVIO, *Nanni Moretti*, Il Castoro Cinema, Editrice Il Castoro, Pavia, 1993.

DE BIASI GRAZIANA, *Il cinema di Franco Battiato. Un mezzo di conoscenza*, Sette Città, Viterbo, 2011.

DE GAETANO DOMENICO, *Breve storia del cinema rock italiano*, in S. ARCAgni, D. DE GAETANO, *Cinema e rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, pp. 173-194, Gs editrice, Vercelli, 1999.

DE GAETANO ROBERTO, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2015.

DE MAURO TULLIO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 1963.

DE MAURO TULLIO, *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60* [1977], in L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, op. cit.

DELLA CASA STEFANO, *Musicarello*, in Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, 2004.

DERIU FABRIZIO, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni Editore, Roma, 2012.

- ECO UMBERTO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
- EUGENI RUGGERO, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- EUGENI RUGGERO, COLOMBO FAUSTO (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma, 2001.
- EUGENI RUGGERO, *Critica*, pp.328-345, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, cit., 2015.
- EUGENI RUGGERO, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazione*, Editrice La Scuola, Brescia, 2017.
- FABBRI FRANCO, *Canzone versus cinema*, relazione presentata al seminario su cinema e canzone nell'ambito di Trento Cinema, in S. BASSETTI (a cura di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, op. cit., 1990.
- FIORI UMBERTO, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003.
- FRANCHI MARIAGRAZIA, *Spettatore*, pp. 263-271, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- GIANNERI MIMMO, *Il musicarello: modello intermediale e propulsore di nuove ibridazioni* (pp. 66-73), in E. MOSCONI, M. LOCATELLI. (a cura di), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, op. cit., 2011.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Canzone di massa e canzone d'autore*, in F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi, volume IV (dall'unità d'Italia alla fine del Novecento)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*, Unicopli, Milano, 2004.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in N. MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- GRASSO ALDO, *Che cos'è la televisione? Il piccolo schermo fra cultura e società, i generi*,

- l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano, 2003.
- GUILLÉN CLAUDIO, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* [2005], trad. it, a cura di A. Gargano e C. Caiba, Il Mulino, Bologna, 2008.
- HAUSER ARNOLD, *Storia sociale dell'arte* [1951], Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2001.
- INGLIS IAN (a cura di), *Popular music and film*, Wallflower Press, London, 2003.
- JACHIA PAOLO, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- JACHIA PAOLO, *E ti vengo a cercare. Franco Battiato sulle tracce di Dio*, Ancora, Roma, 2005.
- JACHIA PAOLO, *Francis Ford Coppola. Apocalypse Now. Un'analisi semiotica*, Bulzoni, Roma, 2010.
- JACHIA PAOLO, *Dal segno al testo. Breve manuale di semiotica della letteratura e delle arti contemporanee*, Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2011.
- JACHIA PAOLO, PARACCHINI FRANCESCO, *Baglioni-Morandi: due capitani coraggiosi*, Azzurra Music, Pastrengo (VR), 2015.
- JACHIA PAOLO, *Claudio Baglioni. Un cantastorie dei giorni nostri (1967-2018)*, Fratelli Frilli, Genova, 2018 (a).
- JACHIA PAOLO, PARACCHINI FRANCESCO, *Evviva Sanremo. Il Festival della canzone italiana tra storia e pregiudizio*, Zona, Genova, 2018 (b).
- JACHIA PAOLO, *Roberto Vecchioni, da San Siro all'Infinito. Cinquant'anni di album e canzoni (1968-2018)*, Ancora, Milano, 2019.
- JAKOBSON ROMAN, *Saggi di linguistica generale* [1963], a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano, 1986.
- JAKOBSON ROMAN, *Lo sviluppo della semiotica* [1974], Bompiani, Milano, 1978.
- LA VIA STEFANO, *La canzone d'autore: dal concetto alla serie di studi*, in F. IVALDI, C. COSI, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma, 2011.
- LA VIA STEFANO, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai Trovatori a Paolo Conte* [2006], Carocci, Roma, 2017.

- LASAGNA ROBERTO, ZUMBO SAVERIO, *I film di Stanley Kubrick*, Falsopiano, Alessandria, 1997.
- LAVEZZI GIANFRANCA, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Carocci, Roma, 2006.
- LIPERI FELICE, *Storia della canzone italiana* [nuova edizione], versione ebook, Rai Eri, Roma, 2016.
- LOCATELLI MASSIMO, MOSCONI ELENA, *Introduzione a ID. (a cura di), Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, op. cit., 2011.
- LOCATELLI MASSIMO, *Prefazione a M. BUZZI, La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, op. cit., 2013.
- LO CASCIO GIORGIO, *De Gregori*, Muzzio Editore, Padova, 1990
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* [1979], trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, a cura di C. Formenti, Feltrinelli, Milano, 1981.
- MALAVASI LUCA, *La stagione postmoderna*, pp. 123-157, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- MANCONI LUIGI, *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni*, Il Saggiatore, Milano, 2012.
- MANOVICH LEV, *The Language of New Media* [2001], trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2002.
- MANZOLI GIACOMO, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.
- MANZOLI GIACOMO, *Popolare*, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- MARCHELLI MASSIMO, *Musical*, in *Enciclopedia del Cinema, Treccani online*, 2004.
- MARSAN AUGUSTA, *Cantare quasi la stessa cosa. Analisi dell'adattamento per il doppiaggio di alcune canzoni dei lungometraggi Disney*, tesi di Laurea Magistrale in Traduzione Specializzata, prof. C. Bucaria, prof. D. C. Chiaro, Università di Bologna, Forlì, 2016.
- MAURONI ELISABETTA, *Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico*, in "Italiano LinguaDue", n° 1, 2011, pp. 397-438.

- MENGALDO PIER VINCENZO, *Il linguaggio dei mezzi di comunicazione di Massa: la canzone* [1994], in L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, op. cit.
- MESSINA GIANCARLO, *FilmOpera QPGA, l'opera popolare moderna di Claudio Baglioni*, "Sound&Lite", sezione *Produzione&studi*, n° 84, p. 84, luglio-agosto 2010.
- MICELI SERGIO, *Valenze semiologiche della canzone nel cinema*, in S. BASSETTI (a cura di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, op. cit., 1990.
- MICELI SERGIO, *Compositore*, in *Enciclopedia del Cinema, Treccani online*, 2003.
- MICELI SERGIO, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lim, collana Le Sfere, Lucca, 2009.
- MICCICHÉ LINO, *Il cinema italiano degli anni '60* [1975], Marsilio, Venezia, 1979.
- MINUZ ANDREA, *Stile*, pp. 271-229, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- MONTANARI RAUL, NOVE ALDO, SCARPA TIZIANO, *Nelle galassie come oggi. Covers.*, Einaudi, Torino, 2001.
- MONTANI PIETRO, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari, 2010.
- MORREALE EMILIANO, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli Editore, Roma, 2009.
- MOSCONI ELENA, LOCATELLI MASSIMO (a cura di), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, "Comunicazioni sociali", Anno XXXIII, Nuova serie, n. 1, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Gennaio-Aprile 2011.
- MOSSA MARIO GIROLAMO, *Di cosa cantiamo quando parliamo di canzoni. Riflessioni sul rapporto tra critica letteraria e Popular Music*, relazione nell'ambito del corso di "Teoria della letteratura", a.a. 2014/2015, prof. Stefano Brugnolo, Università di Pisa, [www.academia.edu](http://www.academia.edu), 2014.
- ORLANDINI ADRIANO, STRACCIARI NAPPI ELIANA (a cura di), *Riccardo e Luigi Stracciari. Percorsi d'arte del melodramma nel primo Novecento*, Gangemi Editore, Roma, 2013.
- ORSITTO FULVIO, WRIGHT SIMONA (a cura di), *Contaminazioni culturali: musica, teatro*,

- cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2014.
- ORSITTO FULVIO, WRIGHT SIMONA (a cura di), *Attraversamenti culturali. Cinema, letteratura, musica e arti visuali nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati, Firenze, 2016.
- ORTOLEVA PEPPINO, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Per il cinema*, Tomo I e Tomo II, in ID, *Tutte le opere*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Meridiani Mondadori, Milano, 2001.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Tutte le poesie*, Tomo I e Tomo II, a cura di W. Siti, in ID, *Tutte le opere*, a cura di W. Siti, Meridiani Mondadori, Milano, 2003.
- PAVESE ERRICO, *Situare lo stile nel suono di De André*, in CENTRO STUDI F. DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, Chiarelettere, Milano, 2009.
- PEDRINELLI ANDREA, *Quel gancio in mezzo al cielo. Claudio Baglioni, canzoni tra l'uomo e Dio*, Ancora, Milano, 2007.
- PESCATORE GUGLIELMO, *Autore*, pp.195-204, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- PEZZINI ISABELLA, RUTELLI ROMANA (a cura di), *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2005.
- PIOVANI NICOLA, *Concerto fotogramma*, Bur, Milano, 2005.
- POLICASTRO GILDA, *Postmoderno, nessuna data di morte. Il fenomeno è ancora vischioso*, "Il Corriere della Sera", sezione *La Lettura*, 3 agosto 2015, archivio online.
- PROUST MARCEL, *Les plaisirs et les jours* [1896], trad. it. *I piaceri e i giorni*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- RASCAROLI LAURA, EWA MAZIERSKA, *Il cinema di Nanni Moretti. Sogni & diari*, Gramese Editore, Roma, 2006.
- RENZI LORENZO, *La poesia a scuola e fuori dalla scuola* [1991], in L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, op. cit.

- RONDOLINO GIANNI, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino, 1991.
- RONDOLINO GIANNI, TOMASI DARIO, *Manuale di storia del cinema*, seconda edizione, Utet, Novara, 2014.
- ROSSI FABIO, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma, 2006.
- ROSSI FABIO, *Lingua italiana e cinema*, Carocci Editore, Roma, 2007.
- ROSSI FABIO, *Cinema e lingua*, Enciclopedia dell'italiano, Treccani online, 2010.
- SANTI PIERO, ROGNONI LUIGI, DEGRADA FRANCESCO (a cura di), *Enciclopedia Garzanti della musica*, Garzanti, Milano, 1974.
- SANTORO MARCO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- SCHAFFER RAYMOND MURRAY, *The Tuning of the World* [1977], trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano, 1985.
- SCHOLZ ARNO, *Variazione stilistica in un corpus di canzoni italiane degli anni '90 del XX secolo*, in ID., *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Aracne, Roma, 2004.
- SCHÖN DANIELE, AKIVA-KABIRI LILACH, VECCHI TOMASO, *Psicologia della musica*, Carocci, Roma, 2018.
- SCRAUSI, ACCADEMIA DEGLI, *Versi Rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano, 1996.
- SERIANNI LUCA, BORGNA GIANNI (a cura di), *La lingua cantata: L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma, 1994.
- SESTI MARIO, *Immagini e parole. Storia naturale del cinema di Moretti*, in TREDICILUNE., *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*, op. cit., 1990.
- SIBILLA GIANNI, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai-Eri, Roma, 1999.
- SIBILLA GIANNI, *I linguaggi della musica pop* [2003], Strumenti Bompiani, Milano, 2014.
- SKY PIERRE, *Chant-contre-chant*, Marest Editeur, Parigi, 2019.

- SORLIN PIERRE, *Prefazione a P. VALENTINI, Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, op. cit., 2007.
- SPAZIANTE LUCIO, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma, 2007.
- SPAZIANTE LUCIO, *Testualità, quasi-mondi, ecosistemi mediali*, in C. BISONI, V. INNOCENTI (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi editore, Modena, 2013.
- SPAZIANTE LUCIO, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano, 2016.
- SUNSTEIN CASS R., *The World According to Star Wars*, trad. it. *Il mondo secondo Star Wars*, a cura di M. Cupellaro, Egea, Università Bocconi Editore, Milano, 2016.
- TALANCA PAOLO, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano, 2017.
- TESSAROLO MARISELDA, KERMOL ENZO, *La musica del cinema*, Bulzoni, Roma, 1996.
- TESTA ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- TOMATIS JACOPO, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019.
- TONDELLI PIER VITTORIO, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta [1990]*, Bompiani, Milano, 2009.
- TONON CATERINA, *Claudio Baglioni l'incantatore*, Aliberti, Reggio Emilia, 2008.
- TOSCHI DEBORAH, *Maschere e vocalità di una ragazza yè-yè: il caso di Rita Pavone*, in E. MOSCONI, M. LOCATELLI (a cura di), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, op. cit., 2011.
- TREDICILUNE, *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*, a cura di P. Ugo e A. Floris, Cucc Editrice, Cagliari, 1990.
- TRIFONE PIETRO, *'o dimo strano. Battute del cinema italiano*, in ID., *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante ad oggi*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- VALENTINI PAOLA, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze, 2007.

- VALENTINI PAOLA, «*Tutto il mondo fra le mani, e una voglia di cantar*»: *Domenico Modugno icona di passato e futuro dell'Italia melodica*, in E. MOSCONI, M. LOCATELLI (a cura di), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, op. cit., 2011.
- VALENTINI PAOLA, *Sonoro*, pp. 315-327, in F. VILLA, G. CARLUCCIO, L. MALAVASI (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, op. cit., 2015.
- VECCHIONI ROBERTO, *Canzone d'autore in Italia*, in *Enciclopedia Treccani – Appendice VI*, 2000.
- VECCHIONI ROBERTO, *Le parole del canto. Riflessioni senza troppe pretese*, in ID, *L'infinito*, cd, Dm Produzioni, Milano, 2018.
- VILLA FEDERICA, CARLUCCIO GIULIA (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005.
- VILLA FEDERICA, *Oltre la semiotica. Testo e contesto*, in P. BERTETTO (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, cit., 2006.
- VILLA FEDERICA, *Nanni Moretti. Caro diario*, Lindau, Torino, 2007.
- VILLA FEDERICA, CARLUCCIO GIULIA, MALAVASI LUCA, (a cura di), *Il cinema. Percorsi e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015.
- VILLA FEDERICA, *La memoria regressiva, resistente e oscena. Piccolo omaggio a Colombi di Luca Ferri*, in L. DONGHI, D. TOSCHI (a cura di), *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, Pavia University Press, Pavia, 2017.
- ZUBLENA PAOLO, «*Max non si spiega*», in CENTRO STUDI F. DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, op. cit., 2009.
- ZULIANI LUCA, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- ZULIANI LUCA, *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma, 2018.

## FILMOGRAFIA<sup>523</sup>

- A.V., *Le avventure di Rin Tin Tin*, 1954-1959 (serie Tv).
- A.V., *Signore e signori, buonanotte*, 1976.
- Aldo, Giovanni e Giacomo e Massimo Venier, *Tre uomini e una gamba*, 1997.
- Mario Amendola, *Totò sexy*, 1963.
- Renzo Arbore, *Il pap'occhio*, 1980.
- John Badhman, *La febbre del sabato sera*, 1977.
- Francesco Baldi, *Little Rita nel West*, 1967.
- Franco Battiato, *Perdutoamor*, 2003.
- Michael Bay, *Armageddon – Giudizio finale*, 1998.
- Marco Bellocchio, *I pugni chiusi*, 1965.
- Marco Bellocchio, *Buon giorno, notte*, 2003.
- Roberto Benigni, *La vita è bella*, 1999.
- Giovanni Bertolucci, *Amori in corso*, 1989.
- Alessandro Blasetti, *Europa di notte*, 1959.
- Antonio Bonifacio, *Laura non c'è*, 1998.
- Carlo Ludovico Bragaglia, *Torna a Surriento*, 1945.
- Kennet Branagh, *Cenerentola*, 2015.
- Fausto Brizzi, *Notte prima degli esami*, 2006.
- Fausto Brizzi, *Ex*, 2009.
- Massimiliano Bruno, *Nessuno mi può giudicare*, 2011.
- Tim Burton, Henry Selick, *Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, 1993.
- Tim Burton, *La fabbrica di cioccolato*, 2005.
- Mario Camerini, *Gli uomini, che mascalzoni!*, 1932.
- Salvo Campisano, *Solo una vita*, 2018.
- D. J. Caruso, *Disturbia*, 2007.
- Leandro Castellani, *Orfeo in Paradiso*, 1971 (film-tv).
- Leandro Castellani, *Ipotesi sulla scomparsa di un fisico atomico*, 1971 (film tv).
- Michael Caton-Jones, *The Jackal*, 1997.
- Adriano Celentano, *Yuppi du*, 1975.
- Adriano Celentano, *Joan Lui – Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì*, 1985.
- Damie Chazelle, *La La Land*, 2016.
- Renè Clair, *Entr'acte*, 1924.
- E.B. Clucher, *Lo chiamavano Trinità...*, 1970.
- Chris Columbus, *Harry Potter e la pietra filosofale*, 2001.
- Chris Columbus, *Harry Potter e la camera dei segreti*, 2002.
- Bill Condon, *La bella e la bestia*, 2017.
- Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, 1979.
- Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, *Questo pazzo, pazzo mondo della canzone*, 1965.
- Sergio Corbucci, *Il monaco di Monza*, 1963.
- Bruno Cortini, *Sapore di mare 2, un anno dopo*, 1983.
- Daniele Costantini, *Amore che vieni, amore che vai*, 2008.

---

<sup>523</sup> Sono stati riportati tutti i titoli dei film citati nel lavoro, anche quelli citati in testi di canzoni o in sceneggiature; i film stranieri sono stati riportati soltanto con il titolo del loro adattamento in italiano.

- Alan Crosland, *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*, 1926.
- Alan Crosland, *Il cantante di Jazz*, 1927.
- Giandomenico Curi, *Ciao ma'...*, 1988.
- Nino D'Angelo, *Aitanic*, 2000.
- Damiano Damiani, *La rimpatriata*, 1963.
- Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948.
- Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli*, 1954.
- Ubaldo Maria Del Colle, *Torna a Surriento*, 1919.
- Riccardo Donna, *Questo piccolo grande amore*, 2009.
- Richard Donner, *Superman*, 1978.
- Sergej M. Ejzštejn, *La corazzata Potëmkin*, 1926.
- Luca Facchini, *Fabrizio De André – Principe libero*, 2018.
- Federico Fellini, *La dolce vita*, 1960.
- Federico Fellini, *8 ½*, 1963.
- Federico Fellini, *Prova d'orchestra*, 1979.
- Luca Ferri, *Colombi*, 2016.
- David Fincher, *The Game – Nessuna regola*, 1997.
- Ettore Maria Fizzarotti, *In ginocchio da te*, 1964.
- Ettore Maria Fizzarotti, *Non son degno di te*, 1965.
- Ettore Maria Fizzarotti, *Se non avessi più te*, 1965.
- Ettore Maria Fizzarotti, *Nessuno mi può giudicare*, 1966.
- John Ford, *The Informer*, 1935.
- John Ford, Herny Hathaway, George Marshall, Richard Thrope, *La conquista del west*, 1962.
- Miloš Forman, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, 1975.
- David Frankel, *Io & Marelly*, 2008.
- Carl Froelich, *Richard Wagner*, 1913.
- Lucio Fulci, *I ragazzi del juke boxe*, 1959.
- Lucio Fulci, *Urlatori alla sbarra*, 1960.
- Paolo Genovese, *Immaturo*, 2011.
- Paolo Genovese, *Sei mai stata sulla luna*, 2015.
- Pietro Germi, *Le castagne sono buone*, 1970.
- Oreste Gherardini, *Voce 'e notte*, 1919.
- Ettore Giannini, *Carosello napoletano*, 1954.
- Mel Gibson, *La Passione di Cristo*, 2004.
- Mario Girolami, *Twist, lolite e vitelloni*, 1962.
- Antonio Grassia, *L'ave Maria (l'artista)*, 1982.
- David W. Griffith, *Nascita di una nazione*, 1914.
- Aldo Grimaldi, *Champagne in paradiso*, 1984.
- Lasse Hallström, *Hachiko – Il tuo migliore amico*, 2009.
- Howard Hawks, *Un dollaro d'onore*, 1959.
- Ron Howard, *Il codice Da Vinci*, 2006.
- Neil Jordan, *La moglie del soldato*, 1992.
- Irvin Kershner, *Star Wars (Episodio V) – L'impero colpisce ancora*, 1980.
- Stanley Kubrick, *Il dottor Stranamore*, 1964.
- Stanley Kubrick, *2001: Odissea nello spazio*, 1968.
- Stanley Kubrick, *Arancia meccanica*, 1971.
- John Landis, *The Blues Brothers*, 1980.
- Alberto Lattuada, *Bianco, rosso e...*, 1972.
- Mariano Laurenti, *Fotoromanzo*, 1986.
- David Lean, *Il dottor Zivago*, 1965.
- Sergio Leone, *C'era una volta il west*, 1968.
- Luciano Ligabue, *Radiofreccia*, 1998.
- Luciano Ligabue, *Made in Italy*, 2018.

- George Lucas, *American Graffiti*, 1973.
- George Lucas, *Star Wars – Una nuova speranza*, 1977.
- Luigi Magni, *State buoni se potete*, 1983.
- Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, 2002.
- Marcello Marchesi, Vittorio Metz, *Lo sai che i papaveri*, 1952.
- Umberto Marino, *Cominciò tutto per caso*, 1993.
- Rob Marshall, *Chicago*, 2002.
- Francesco Maselli, *Il sospetto*, 1975.
- Camillo Mastrocinque, *Totò, Peppino e la... malafemmena*, 1956.
- Camillo Mastrocinque, *Noi duri*, 1960.
- Mario Mattoli, *Totò al giro d'Italia*, 1948.
- Mario Mattoli, *I pompieri di Viggiù*, 1949.
- Mario Mattoli, *Miseria e nobiltà*, 1954.
- Mario Mattoli, *Appuntamento a Ischia*, 1960.
- Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, *The Blair Witch Project – Il mistero della strega di Blair*, 1989.
- Mario Monicelli, *Romanzo popolare*, 1974.
- Gaetano Morbioli, *Zerovskij – Solo per amore*, 2018.
- Christopher Nolan, *The Prestige*, 2006.
- Nanni Moretti, *La sconfitta*, 1973.
- Nanni Moretti, *Come parli, frate?*, 1974.
- Nanni Moretti, *Io sono autarchico*, 1976.
- Nanni Moretti, *Ecce bombo*, 1978,
- Nanni Moretti, *Sogni d'oro*, 1981.
- Nanni Moretti, *Bianca*, 1984.
- Nanni Moretti, *La messa è finita*, 1985.
- Nanni Moretti, *Palombella rossa*, 1989.
- Nanni Moretti, *La cosa*, 1990.
- Nanni Moretti, *Caro diario*, 1993.
- Nanni Moretti, *Aprile*, 1998.
- Nanni Moretti, *La stanza del figlio*, 2001.
- Nanni Moretti, *Il caimano*, 2006.
- Nanni Moretti, *Habemus Papam*, 2011.
- Nanni Moretti, *Mia madre*, 2015.
- Nanni Moretti, *Santiago, Italia*, 2018.
- Nanni Moretti, *Tre piani*, 2020 (previsto).
- Gabriele Muccino, *L'ultimo bacio*, 2001.
- Fred Niblo, *Sangue e arena*, 1922.
- Mike Nichols, *Il laureato*, 1967.
- Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, 1966.
- Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, in M. Bolognini, M. Monicelli, P. P. Pasolini, Steno, P. Zac, F. Rossi, *Capriccio all'italiana*, 1968.
- Giovanni Pastrone, *Cabiria*, 1914.
- Elio Petri, *L'assassino*, 1961.
- Antonio Pietrangeli, *Io la conoscevo bene*, 1965.
- Paolo Pietrangeli, *Porci con le ali*, 1977.
- Paolo Pietrangeli, *I giorni cantati*, 1979.
- Gennaro Righelli, *La canzone dell'amore*, 1930.
- Dino Risi, *Il sorpasso*, 1962.
- Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola, *I nuovi mostri*, 1977.
- Guy Ritchie, *Aladdin*, 2019.
- Pepsy Romanoff, *Vasco Modena Park – Il Film*, 2017.
- Roberto Rossellini, *Roma città aperta*, 1945.

- Luciano Salce, *La cuccagna*, 1962.
- Luciano Salce, *La voglia matta*, 1962.
- Luciano Salce, *Fantozzi*, 1975.
- Stefano Salvati, *Jolly Blu*, 1998.
- Stefano Salvati, *È solo un rock'n'roll show*, 2005.
- Stefano Salvati, *Albakiara – Il film*, 2008.
- Gabriele Salvatores, *Sogno di una notte d'estate*, 1983.
- Gabriele Salvatores, *Marrakech Express*, 1989.
- Salvatore Samperi, *Beati i ricchi*, 1972.
- Salvatore Samperi, *Malizia*, 1973.
- Martin Scorsese, *Quei bravi ragazzi*, 1990.
- Ridley Scott, *Blade runner*, 1982.
- Fred S. Sear, *Rock Around the Clock*, 1956.
- Michele Soavi, *Arrivederci amore, ciao*, 2006.
- Paolo Sorrentino, *La grande bellezza*, 2013.
- Steven Spielberg, *Lo squalo*, 1975.
- Steven Spielberg, *I predatori dell'Arca perduta*, 1981.
- Steven Spielberg, *Jurassic Park*, 1993.
- Quentin Tarantino, *Pulp fiction*, 1994.
- François Truffaut, *I 400 colpi*, 1959.
- Roberta Torre, *Tano da morire*, 1997.
- Roberta Torre, *Sud Side Stori*, 2000.
- Gary Trousdale, Kirk Wise, *Il gobbo di Notre Dame*, 1996.
- Gary Trousdale, Kirk Wise, *La bella e la bestia*, 1991.
- Carlo Vanzina, *Figlio delle stelle*, 1979.
- Carlo e Enrico Vanzina, *Sapore di mare*, 1983.
- Carlo Vanzina, *Sapore di te*, 2014.
- Massimo Venier, *Tu la conosci Claudia?*, 2004.
- Massimo Venier, *Mi fido di te*, 2007.
- Giovanni Veronesi, *Manuale d'amore*, 2005.
- Paola Virzì, *La prima cosa bella*, 2010.
- Piero Vivarelli, *Rita, la figlia americana*, 1965.
- Lars Von Trier, *Dancer in the Dark*, 2000.
- James Wan, *Saw – L'enigmista*, 2004.
- John Wayne, *La battaglia di Alamo*, 1961.
- Robert D. Webb, *Fratelli rivali*, 1956.
- Orson Welles, *Quarto potere*, 1941.
- Lina Wertmüller, *Rita la zanzara*, 1966.
- Lina Wertmüller, *Non stuzzicate la zanzara*, 1967.
- Luisa Zappa, *Concerto*, 1980.
- Robert Zemeckis, *Ritorno al futuro*, 1985.
- Franco Zeffirelli, *Fratello sole, sorella luna*, 1972.

## DISCOGRAFIA

### *Album*

- Claudio Baglioni, *Claudio Baglioni*, 1970.
- Claudio Baglioni, *Un cantastorie dei giorni nostri*, 1971.
- Claudio Baglioni, *Questo piccolo grande amore*, 1972.
- Claudio Baglioni, *Gira che ti rigira amore bello*, 1973.
- Claudio Baglioni, *E tu*, 1974.
- Claudio Baglioni, *Sabato pomeriggio*, 1975.
- Claudio Baglioni, *Strada facendo*, 1981.
- Claudio Baglioni, *La vita è adesso*, 1985.
- Claudio Baglioni, *Oltre*, 1990.
- Claudio Baglioni, *Io sono qui*, 1995.
- Claudio Baglioni, *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999.
- Claudio Baglioni, *Tutti qui*, 2005.
- Claudio Baglioni, *Buon viaggio della vita*, 2007.
- Claudio Baglioni, *Q.P.G.A.*, 2009.
- Franco Battiato, *L'arca di Noè*, 1982.
- Franco Battiato, *Mondi lontanissimi*, 1985.
- Franco Battiato, *Fisiognomica*, 1988.
- Fabrizio De André, *Non al denaro, non all'amore né al cielo*, 1971.
- Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, 1973.
- Fabrizio De André, *Le nuvole*, 1990.
- Fabrizio De André, *Anime salve*, 1996.
- Sergio Endrigo, *Endrigo*, 1964.
- Jovanotti, *Lorenzo 1992*, 1992.
- Luciano Ligabue, *Made in Italy*, 2018.
- Fiorella Mannoia, *Treni a vapore*, 1992.
- Mauro Pagani, *Sogno di una notte d'estate*, 1983.
- Vasco Rossi, *Buoni o cattivi*, 2004.
- Sulutumana, *Vadavialcu*, 2018.
- Roberto Vecchioni, *Hollywood Hollywood*, 1982.
- Roberto Vecchioni, *Ippopotami*, 1986.
- Roberto Vecchioni, *L'infinito*, 2018.
- Renato Zero, *Trapezio*, 1976.

## Canzoni<sup>524</sup>

- 883, *Come mai* (Pezzali-Repetto), 1993.
- Mario Abbate, *Malafemmena* (A. De Curtis), 1951.
- Salvatore Adamo, *Lei* (Adamo), 1965.
- Biagio Antonacci, *Il cielo ha una porta sola* (Antonacci), 2008.
- Arisa, \**Liberi* (Doyle-Poggiolini), 2015.
- Claudio Baglioni, *Notte di Natale* (Baglioni-Coggio), 1970.
- Claudio Baglioni, *Signora Lia* (Baglioni-Coggio), 1970.
- Claudio Baglioni, *Qualcuno* (Castellani-Fabor), 1971.
- Claudio Baglioni, *In viaggio* (Baglioni-Coggio), 1971.
- Claudio Baglioni, *Io, una ragazza e la gente* (Baglioni-Coggio), 1971.
- Claudio Baglioni, *Cincinnati* (Baglioni-Coggio), 1971.
- Claudio Baglioni, *Fratello sole sorella luna* (Benjamin-Ortolani), 1971.
- Claudio Baglioni, *Canzone di San Damiano* (Benjamin-Ortolani), 1971.
- Claudio Baglioni, *Preghiera semplice* (Benjamin-Ortolani), 1971.
- Claudio Baglioni, *Caro padrone* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Una faccia pulita* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Battibecco* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Con tutto l'amore che posso* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Che begli amici* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Mia libertà* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *La prima volta* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Quel giorno* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Io ti prendo come mia sposa* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Cartolina rosa* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Questo piccolo grande amore* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Porta Portese* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Quanto ti voglio* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Sembra il primo giorno* (Baglioni-Coggio), 1972.
- Claudio Baglioni, *Miramare* (Baglioni-Coggio), 1973.

---

<sup>524</sup> Viene citata tendenzialmente *soltanto* la prima edizione pubblicata della canzone, a cui fa riferimento l'anno; quando è necessario, la nuova versione è citata sulla stessa riga dell'edizione originale del brano, con l'interprete e l'anno di uscita della reinterpretazione; per scelta non viene mai riportato l'album di appartenenza di ogni singola canzone; le canzoni sono ordinate per *interprete*, mentre gli autori sono riportati fra parentesi; per alcuni brani non è stato possibile reperire l'anno esatto della prima pubblicazione o gli autori (si rimanda per questi dati a ricerche future). \* Con l'asterisco vengono siglate le cover di canzoni straniere tradotte in italiano. \*\* Con il doppio asterisco vengono segnalate canzoni di cui non si è riusciti a reperire alcuni dati.

- Claudio Baglioni, *E tu* (Baglioni-Coggio), 1974.
- Claudio Baglioni, *Quanta strada da fare* (Baglioni-Coggio), 1974.
- Claudio Baglioni, *Ad Agordo è così* (Baglioni-Coggio), 1974.
- Claudio Baglioni, *Poster* (Baglioni-Coggio), 1975.
- Claudio Baglioni, *Lampada Osram* (Baglioni-Coggio), 1975.
- Claudio Baglioni, *Un po' di più* (Baglioni), 1978.
- Claudio Baglioni, *Ancora la pioggia cadrà* (Baglioni), 1978.
- Claudio Baglioni, *Signori si chiude* (Baglioni), 1978.
- Claudio Baglioni, *Fotografie* (Baglioni), 1981.
- Claudio Baglioni, *I vecchi* (Baglioni), 1981.
- Claudio Baglioni, *Ragazze dell'est* (Baglioni), 1981.
- Claudio Baglioni, *Avrai* (Baglioni), 1982.
- Claudio Baglioni, *Un nuovo giorno, un giorno nuovo* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Amori in corso* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *L'amico e domani* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Tutto il calcio minuto per minuto* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Uomini persi* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *E adesso la pubblicità* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Andiamo a casa* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Un treno per dove* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Notte di note, note di notte* (Baglioni), 1985.
- Claudio Baglioni, *Io dal mare* (Baglioni), 1990.
- Claudio Baglioni, *Inizio* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Io sono qui* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Primo tempo* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Le vie dei colori* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Reginella* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Secondo tempo* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Nudo di donna* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *V.O.T.* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Acqua nell'acqua* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Intervallo* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Terzo tempo* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Bolero* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Fammi andar via* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Quarto tempo* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Male di me* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *L'ultimo omino* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Titoli di coda* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Fine – tra le ultime parole d'addio e quando va la musica* (Baglioni), 1995.
- Claudio Baglioni, *Cuore d'aliante* (Baglioni), 1999.
- Claudio Baglioni, *Chi c'è in ascolto* (Baglioni), 1999.
- Claudio Baglioni, *A Clà* (Baglioni), 1999.
- Claudio Baglioni, *Quei due* (Baglioni), 2003.
- Claudio Baglioni, *Ci fosse lei* (Baglioni-Coggio), 2005.
- Claudio Baglioni, *Buon viaggio della vita* (Baglioni), 2007.
- Claudio Baglioni, *Lungo il viaggio* (Baglioni-Coggio), 2009.

- Claudio Baglioni, *Nuvole e sogni* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Se guardi su* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Due universi* (Baglioni), 2009.
- Claudio Baglioni, *Centocelle* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Buon compleanno* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Tortadinonna o gonnacorta* (Baglioni), 2009.
- Claudio Baglioni, *Lungotevere* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Cosa non si fa* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *La paura e la voglia* (Baglioni C.-Coggio-Baglioni G.), 2009.
- Claudio Baglioni, *Un solo mondo* (Baglioni), 2009.
- Claudio Baglioni, *Stazione Termini* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Ancora no* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Sissignore* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Mia nostalgia* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Come sei tu* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Al mercato* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Fiore de sale* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Un po' d'aiuto* (Baglioni), 2009.
- Claudio Baglioni, *Una storia finita* (Baglioni-Coggio), 2009.
- Claudio Baglioni, *Niente più* (Baglioni), 2009.
- Claudio Baglioni, *Gli anni della gioventù* (Baglioni), 2013.
- Luca Barbarossa, *Come dentro un film* (Barbarossa), 1986.
- Franco Battiato, *Prospettiva Nevski* (Battiato-Pio), 1980.
- Franco Battiato, *Voglio vederti danzare* (Battiato), 1982; feat. Marvin (Battiato-G. Prezioso-A.Prezioso-Moschini), 2003.
- Franco Battiato, *Scalo a grado* (Battiato), 1982.
- Franco Battiato, *I treni di Tozeur* (Battiato-Pio-Cosentino), 1985.
- Franco Battiato, *E ti vengo a cercare* (Battiato), 1988.
- Lucio Battisti, *Dieci ragazze* (Battisti-Mogol), 1969.
- Lucio Battisti, *La canzone del sole* (Battisti-Mogol), 1971.
- Lucio Battisti, *Al cinema* (Battisti-Mogol), 1978.
- Edoardo Bennato, *Cantautore* (Bennato), 1976.
- Loredana Bertè, *Sei bellissima* (Daiano-Felisatti), 1975.
- Loredana Bertè, *Il mare d'inverno* (Ruggeri), 1983.
- Alex Britti, *Immaturo* (Britti), 2011.
- Caparezza, *Kevin Spacey* (Caparezza), 2011.
- Raffaella Carrà, *A far l'amore comincia tu* (Pace-Bracardi), 1976; feat. Bob Sinclair, 2011.
- Caterina Caselli, *Nessuno mi può giudicare* (Beretta-Del Prete-Pace-Panzeri), 1966.
- Caterina Caselli, *Insieme a te non ci sto più* (Virano-Conte-Pallavicini), 1968.

- Adriano Celentano, *Il tuo bacio è come un rock* (Celentano-Fulci-Vivarelli), 1959.
- Riccardo Cocciante, *Marylin* (Mogol-Cocciante), 1985.
- Leonard Cohen, *Famous Blue Raincoat* (Cohen), 1971.
- Leonard Cohen, *I'm Your Man* (Cohen), 1988.
- Carmen Consoli, *L'ultimo bacio* (Consoli), 2000.
- Cesare Cremonini, *La nuova stella di Broadway* (Cremonini), 2013.
- Cugini di Campagna, *Anima mia* (De Sanctis-Michetti-Paulin), 1973.
- Pino Daniele, *Anna verrà* (Daniele), 1989.
- Fabrizio De André, *La ballata dell'eroe* (De André), 1960; Luigi Tenco, 1961.
- Fabrizio De André, *La canzone dell'amore perduto* (De André), 1966; Franco Battiato, 1989.
- Fabrizio De André, *Via del campo* (De André), 1967.
- Fabrizio De André, *Bocca di rosa* (De André), 1967.
- Fabrizio De André, *\*Marcia nuziale* (Brassens-De André), 1967; Gino Paoli, 1972.
- Fabrizio De André, *Il pescatore* (De André-Reverberi-Zauli), 1970.
- Fabrizio De André, *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (De André-Villaggio), 1963.
- Fabrizio De André, *Rimini* (De André-Bubola), 1978.
- Fabrizio De André, *La domenica delle salme* (De André-Pagani), 1990.
- Fabrizio De André, *Megu Megun* (De André-Fossati), 1990.
- Fabrizio De André, *Khorakhanè (a forza di essere vento)* (De André-Fossati), 1990.
- Francesco De Gregori, *La leva calcistica classe '68* (De Gregori), 1982.
- Francesco De Gregori, *Sei mai stata sulla luna?* (De Gregori), 2015.
- Vittorio De Sica, *Parlami d'amore, Mariù* (Bixio-Neri), 1932.
- Decoder Ring, *More Than Scarlet* (Schutzinger-Kelly-Davis jr-Fitzgerald-Ely), 2004.
- Doors, *The End* (Morrison), 1967.
- Cliff Edwards, *Singing in the Rain* (Freed-Herb Brown), 1929; Gene Kelly, 1952.
- Ludovico Einaudi, *Onde* (Einaudi), 1996.
- Dahmane El Harrachi, *Ya Rayah* (El Harrachi), 1974; Taha, Khaled, Faulel, 1998.
- Elisa feat. Luciano Ligabue, *Gli ostacoli del cuore* (Ligabue), 2006.
- Sergio Endrigo, *Il soldato di Napoleone* (Pasolini-Endrigo), 1961;
- Sergio Endrigo, *La rosa bianca* (Endrigo-Marti-Bacalov), 1963.
- Brian Eno, *By This River* (Eno-Mobeius-Roedelius), 1977.
- I Fiö dla nebia, *Roba da fiö* (Negrone), 1997.
- Ivano Fossati, *Beati i ricchi* (Samperi-Bacalov), 1972.
- Beniamino Gigli, *Solo per te, Lucia* (Bixio-Cherubini), 1930.
- Raphael Gualazzi, *L'estate di John Wayne* (Raina-Urciullo-Buzzanca-Gualazzi), 2016.
- Francesco Guccini, *Incontro* (Guccini), 1972.
- Francesco Guccini, *L'avvelenata* (Guccini), 1976.
- Francesco Guccini, *Eskimo* (Guccini), 1978.

- Fulgenzio Guerrieri, *Che cos'è il cinema* (Guerrieri-Masini)\*\*.
- Bill Haley & His Comets, *Rock Around the Clock* (Freedman-E. Myers), 1954.
- Michael Jackson, *Bad* (Jackson), 1987.
- Clara Jaione, *I pompieri di Viggiù* (Fragna-Restelli), 1948.
- Enzo Jannacci, *Vincenzina e la fabbrica* (Jannacci), 1974.
- Jovanotti, *Ragazzo fortunato* (Cherubini-Centonze-Martelli), 1992.
- Jovanotti, *Mi fido di te* (Onori-Cherubini), 2005.
- Jovanotti, *Sangue e terra* (Cherubini-Tamburini), 2011.
- Angélique Kidjio, *Batonga* (Kidjio-Hebrail), 1992.
- Bruno Lauzi, *Ritornerei* (Lauzi), 1963.
- Bruno Lauzi, *E penso a te* (Battisti-Mogol), 1970; Lucio Battisti, 1972.
- Ligabue, *Marlon Brando è sempre lui* (Ligabue), 1990.
- Ligabue, *Ho perso le parole* (Ligabue), 1998.
- Vera Lynn, *We'll meet again* (Parket-Charles), 1939; Etta James, 1964.
- Fiorella Mannoia, *Invetibilmente (Lettera dal carcere)* (Ruggeri-Schiavone), 1992.
- Dean Martin, *My Rifle, my Pony and me* (Webster-Tiomkin), 1959.
- Mario Massa, *Torna a Surriento* (G. De Curtis-E. De Curtis), 1906.
- Toto Mignone, *Cinemà, frenetica passion* (Bracchi-D'Anzi), 1934.
- Mina, *Nessuno* (De Simone-Capotosti), 1959.
- Mina, *Il cielo in una stanza* (Paoli), 1960; Gino Paoli, 1960.
- Mina, *Non credere* (Mogol-Soffici), 1969.
- Domenico Modugno, *Nel blu dipinto di blu* (Migliacci-Modugno), 1958.
- Domenico Modugno, *Uccellacci e ucellini* (Pasolini-Morricone), 1966.
- Domenico Modugno, *Che cosa sono le nuvole* (Pasolini-Modugno), 1968; Lorenzo Fragola, 2014.
- Gianni Morandi, *Fatti mandare dalla mamma* (Enriquez-Migliacci), 1962.
- Gianni Morandi, *Penelope*, 1963\*\*.
- Gianni Morandi, *Che me ne faccio del latino* (Marchesi-Beretta-Bertolazzi), 1963.
- Gianni Morandi, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (Migliacci-Lusini), 1966.
- Gianna Nannini, *Lontano* (Pagani-Nannini), 1983.
- Gianna Nannini, *La luna* (Pagani-Nannini), 1983.
- Gianna Nannini, *Noi siamo il buio* (Nannini-Salvatores), 1983.
- Nuccia Natali, *Un'ora sola ti vorrei* (Bertini-Marchetti), 1938; Giorgia, 1997.
- Edoardo Nicolardi, *Voce 'e notte* (Nicolardi-E. De Curtis), 1904.
- Julio Numhauser, *Todo cambia* (Numhauser), 1982; Mercedes Sosa, 1989.
- Nek, *Laura non c'è* (Nek-Varini-De Santcis), 1997.
- Nomadi, *Il pilota di Hiroshima* (Rossi-Dennis-Carletti), 1985.
- Pink Floyd, *Shine on Your Crazy Diamond* (Waters-Gilmur-Wright), 1975.

- Gino Paoli, *Sassi* (Paoli), 1961.
- Gino Paoli, *Sapore di sale* (Paoli), 1963.
- Gino Paoli, *Un po' di pena* (Balducci-Paoli), 1970.
- Gino Paoli, *Amare inutilmente* (Paoli-Agate), 1972.
- Gino Paoli feat. Stefania Sandrelli, *\*La bella e la bestia* (Ashman-Paoli-Menken), 1992.
- Rita Pavone, *\*Somigli ad un'oca* (Eddy-Haxlewood-Migliacci), 1965.
- Nilla Pizzi, *Papaveri e papere* (Panzeri-Rastelli-Mascheroni), 1952; Dorian Gray, 1952.
- Teddy Reno, *Come sinfonia* (Donaggio), 1961; Mina, 1961.
- Debbie Reynolds, *Home in the Meadow* (Newman-tradizionale, da *Greenslveeves*), 1962.
- Vasco Rossi, *Vita spericolata* (Ferro-Rossi), 1983.
- Fabio Rovazzi feat. Gianni Morandi, *Volare* (Rovazzi-Denti), 2017.
- Fabio Rovazzi feat. Emma Marrone, Nek, Al Bano, *Faccio quello che voglio* (Rovazzi-Denti), 2018.
- Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence* (Simon), 1964.
- Simon & Garfunkel, *Mrs. Robinson* (Simon), 1968.
- Alan Sorrenti, *Figli delle stelle* (Sorrenti), 1977.
- Bruce Springsteen, *Dancing in the Dark* (Springsteen), 1984.
- Sulutumana, *Vadavialcù* (Galli-Giori-Andreotti), 2018
- Supertramp, *Poor Boy* (Davies), 1975.
- Thegiornalisti, *Dr. House* (Paradiso), 2018.
- Gianni Togni, *Nannaré* (Morra-Togni), 1988.
- Roberto Vecchioni, *Luci a San Siro* (Vecchioni-Lo Vecchio-Antola), 1971.
- Roberto Vecchioni, *Hollywood Hollywood* (Vecchioni-Paoluzzi), 1982.
- Roberto Vecchioni, *Ricetta di donna, Fellini 8 e mezzo* (Rota-Bardotti-Casella-Savio-Vanoni-Zarrillo), 1982.
- Roberto Vecchioni, *Sogni d'oro* (Vecchioni), 1986.
- Roberto Vecchioni, *La corazzata Potëmkin* (Vecchioni), 1997.
- Roberto Vecchioni, *Vai ragazzo* (Vecchioni), 2018.
- Roberto Vecchioni, *Parola* (Vecchioni), 2018.
- Antonello Venditti, *Lo stambecco ferito* (Venditti), 1975.
- Antonello Venditti, *Fellini* (Venditti), 1982.
- Antonello Venditti, *Notte prima degli esami* (Venditti), 1984.
- Edoardo Vianello, *Guarda come dondolo* (Rossi-Vianello), 1962.
- Paolo Villaggio, *La ballata di Fantozzi* (Benvenuti-De Bernardi-Villaggio-Frizzi), 1975.
- Renato Zero, *Un uomo da bruciare* (Mogol-Pintucci-Zero), 1976.
- Renato Zero, *Il cielo* (Zero), 1977.
- Renato Zero, *Triangolo* (Zero-Caviri), 1978.
- Renato Zero, *I migliori anni della nostra vita* (Fabrizio-Morra), 1995.

## SITOGRAFIA<sup>525</sup>

*50 Anni al Centro – Claudio Baglioni*, <https://www.youtube.com/watch?v=b53gQ5m9Vkg>

*Conversando con Ennio Morricone...*, <https://velvetmusic.it/2013/01/10/conversando-con-ennio-morricone/>

DE MAURO 2018 = *Il nuovo De Mauro*, <https://dizionario.internazionale.it/>

*Giuseppe Tornatore e Claudio Baglioni promuovono il cinema come terapia*, <http://www.reteartemedicina.com/giuseppa-tornatore-e-claudio-baglioni-promuovono-il-cinema-come-terapia/>

MARIA PIA FUSCO, *Paolo Genovese: "Io, regista tra due miti, De Gregori canta per me e Totti attore nato"*, [https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/01/06/news/paolo\\_genovese\\_io\\_regista\\_tra\\_due\\_miti\\_de\\_gregori\\_canta\\_per\\_me\\_e\\_totti\\_attore\\_nato-104414872/](https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/01/06/news/paolo_genovese_io_regista_tra_due_miti_de_gregori_canta_per_me_e_totti_attore_nato-104414872/)

*Roberto Vecchioni, esce "L'infinito"*, <https://www.rockol.it/news-696971/roberto-vecchioni-esce-infinito-duetto-francesco-guccini>

MARTINI 2001 = EMANUELA MARTINI, *Insieme a te non ci sto più*, [www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni60/schede/insiemeate/stanza.htm](http://www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni60/schede/insiemeate/stanza.htm)

SCARPA 2003 = TIZIANO SCARPA, *La solitudine del ritornello*, "Nazione indiana", 8 maggio 2003, <https://www.nazioneindiana.com/2003/05/08/la-solitudine-del-ritornello/>

[www.canzoneitaliana.it](http://www.canzoneitaliana.it)

[www.ciakmagazine.it/bifst-2015-tutti-a-lezione-da-nanni-moretti](http://www.ciakmagazine.it/bifst-2015-tutti-a-lezione-da-nanni-moretti)

[www.doremifasol.org](http://www.doremifasol.org)

[www.facebook.com](http://www.facebook.com)

[www.fimi.it](http://www.fimi.it)

[www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article3599](http://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article3599)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it)

---

<sup>525</sup> Gli indirizzi web sono stati verificati tutti in data 22 giugno 2019.

[www.nonsolocinema.com](http://www.nonsolocinema.com)

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

[www.rayplay.it](http://www.rayplay.it)

[ww.rollingstone.it](http://ww.rollingstone.it)

[www.sulutumana.net](http://www.sulutumana.net)

<http://tuttofamedia.com/2013/03/alcune-cose-che-non-sapevo-su-franco-battiato-una-riguarda-nanni-moretti/>

## VIDEOGRAFIA

*Amarcord: Speciale Tre Milioni a Sant'Agata di Puglia, aneddoto Baglioni – Guccini*, <http://www.santagatesinelmondo.it/news.asp?id=5903>

*Claudio Baglioni, Gira che ti rigira amore bello [Backstage completo con audio], 1973*, <https://www.youtube.com/watch?v=DvA1pY36Cgk>

*Concerto di Fabrizio De André a Sarzana del 29 agosto 1981*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_AzpcCYEuVk&t=1894s](https://www.youtube.com/watch?v=_AzpcCYEuVk&t=1894s)

*Enrico Ruggeri, Inevitabilmente (lettera dal carcere)*, live a Monterosso Almo, settembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=SOHSc8DZ0DE>

*Enrico Ruggeri – Inevitabilmente (Lettere dal carcere) – L'isola dei Tesori Tour – PalaLido, 7 maggio 1999, Video Italia*, <https://www.youtube.com/watch?v=VWc3-X9I45U>

*Fabrizio De André e Dori Ghezzi, Andrea e Rimini a Tempio Pausania*, [www.youtube.com/watch?v=y1LYJWdVJ\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=y1LYJWdVJ_c)

*L'urlo di Nanni Moretti in Piazza Navona*, <https://www.youtube.com/watch?v=8kuVgaPZyts>

*Lucio Dalla & Federico Fellini (RaiStereoDue 1990), 1/3*, <https://youtu.be/5GZeAFUa7To>

*QPGA Con tutto l'amore che posso Claudio Baglioni (1° parte)*, <https://www.youtube.com/watch?v=Bv46dkSBc-8>

*Sanremo 2018 – Claudio Baglioni dà il via alla 68<sup>a</sup> edizione del Festival di Sanremo*, <https://youtu.be/DIy1Ht6wm-E>

*Star Wars Minus Williams – Throne Room*, <https://www.youtube.com/watch?v=Tj-GZJhfBmI>

*Sulutumana, Vadaviaalcù*, <https://www.youtube.com/watch?v=xwssOFst8n0>

## INDICE DEI NOMI<sup>526</sup>

883	101	Beatles, The	58n, 95n
99 Posse	225	Beethoven, Ludwig Van	36
		Belli, Paolo	111n
Abatantuono, Diego	75	Bellocchio Marco	11n, 41, 95n,
Accorsi, Stefano	114	106n	
Adamo, Salvatore	182, 186, 188	Benigni, Roberto	11, 91
Adorno, Theodor	43, 46, 56	Benjamin, Jean-Marie	125
Agate, Gaetano	183	Benjamin, Walter	58-59
Al Bano – <i>vedi</i> Carrisi, Al Bano		Bennato, Edoardo	80n
Al Pacino	115	Benvenuti, Leo	92
Aldo, Giovanni e Giacomo	103	Beretta, Luciano	98n, 104n
Ale – <i>vedi</i> Besentini, Alessandro		Berkeley, Busby	39
Ale e Franz	77	Berlusconi, Silvio	187, 188, 222
Alice	211	Bertè, Loredana	116, 182,
Allevi, Giovanni	138n	209-211, 225	
Almagretta	225	Bertini, Umberto	104
Alonge, Giaime	27, 166, 197	Bertolazzi, Mario	98n
Amendola, Mario	94, 99	Bertolucci, Giovanni	134
Ammaniti, Niccolò	123	Besentini, Alessandro (Ale)	78
Andreotti, Francesco	118	Besson, Luc	37
Antola, Giorgio	103	Bindi, Umberto	97
Antonacci, Biagio	105	Bisio, Claudio	105
Antonelli, Giuseppe	50n, 57, 121,	Bisoni, Claudio	61
224n, 229n		Bixio, Cesare Andrea	34, 38, 84
Antonioni, Michelangelo	35, 58	Bizzarri, Luca	65
Arbore, Renzo	106	Blasetti, Alessandro	94
Arcagni, Simone	79, 81n,	Bliss, Arthur	34
84-85, 93, 99-101, 106, 125		Blues Brothers, The	40
Arisa	107	Bongusto, Fred	91
Astaire, Fred	39, 116	Bonifacio, Antonio	101n
Auric, Georges	34	Bordwell, David	57
Avion Travel	88n	Borgna, Gianni	62, 67, 79, 84,
		90, 114	
Bacalov, Luis	91, 129	Boschi, Alberto	27
Baglio, Aldo	103	Bosi, Emanuele	139-140, 145,
Baglioni, Claudio	nd.	156, 161, 163	
Baglioni, Giovanni	153, 156	Bova, Raul	66, 129
Baldi, Francesco	99n	Bracardi, Franco	68
Bandini, Fernando	192n	Bracchi, Alfredo	114
Baragli, Nino	88	Bragaglia, Carlo Ludovico	84
Barbarossa, Luca	116	Brahms, Johannes	113
Barthes, Roland	12n	Branagh, Kennet	107
Bassetti, Sergio	16n, 53n, 62,	Brancroft, Anne	40
79, 83		Brando, Marlon	116
Bath, Hubert	34	Branduardi, Angelo	83, 108
Battiato, Franco	58, 67, 79, 83,	Brassens, George	184
105, 113, 116n, 126, 181-182, 191n, 194-197,		Breil, Joseph Carl	31
211, 213-217, 230		Bresson, Robert	35
Battisti, Lucio	52n, 53, 115,	Britti, Alex	65
121, 123, 191-192		Brizzi, Fausto	42, 71, 77,
Bazin, André	28	103, 105	

<sup>526</sup> Sono stati indicizzati tutti i nomi di persone o di gruppi musicali citati nella ricerca (comprese le citazioni in testi di canzoni, in opere d'altri e in sceneggiature) ad esclusione dei nomi di personaggi di fantasia; le occorrenze dei nomi di Claudio Baglioni e Nanni Moretti non sono state riportate poiché sono i casi-studio di questa trattazione.

Brunetta, Gian Piero	71, 89, 113	Conte, Paolo	197
Bruno, Massimiliano	104	Conti, Carlo	102n
Bubola, Massimo	73, 220	Coppola, Francis Ford	40, 41n
Buccheri, Vincenzo	22, 57, 166, 186	Corbucci, Bruno	91, 94
Burton, Tim	24, 37, 41, 54, 107	Corbucci, Sergio	95
Buscaglione, Fred	86n	Corsi, Veronica	159
Buttafava, Giovanni	177	Cortellesi, Paola	104n, 159
Buy, Margherita	129, 176-177	Cortini, Bruno	67
Buzzi, Mauro	13-14, 16, 62,66, 69-70, 72, 75-77, 80, 88, 93, 97, 151, 217	Cosentino, Saro	211
		Cosi, Claudio	58n
		Cotroneo, Ivan	114, 137, 140, 142, 152, 228
		Cotugno, Claudio	145
Calabretto, Roberto	22	Coveri, Lorenzo	57, 84, 181n
Calvino, Italo	87n, 88	Cremonini, Cesare	116
Camerini, Mario	84	Crosland, Aland	26
Campanini, Carlo	86	Cugini di Campagna	102n
Campisano, Salvo	99n	Curi, Giandomenico	108
Campitelli, Valentino	145		
Canova, Gianni	10, 15, 71, 105, 106n, 110n, 123	D'Angelo, Nino	100
Cantarelli, Dario	177, 193	D'Annunzio, Gabriele	49
Capotondi, Cristiana	71-72	D'Anzi, Giovanni	114
Capotosti, Edilio	97	Daiano, Claudio	209
Capra, Frank	27	Dalla, Lucio	43n, 60, 91, 94, 99, 126
Carrà, Raffaella	68-69, 95n	Damiani, Damiano	70
Carrisi, Al Bano (Al Bano)	89, 98, 101n	Daniele, Pino	116
Caselli, Caterina	98, 104n,	Davoli, Ninetto	88-89
181-182, 198-201, 203		De André, Fabrizio	11n, 45, 49, 52n, 53, 58n, 60-61, 73-74, 80n-81n, 103, 105, 184, 220n
Castaldo, Gino	134	De Angelis, Enrico	12, 49
Castel, Lou	95	De Bernardi, Piero	92
Castellani, Leandro	126	De Bernardinis, Flavio	195, 207, 212, 216
Cecchi, Dario	159n	De Ceresa, Ferruccio	204
Celentano, Adriano	67, 89, 95, 97, 100-101, 113	De Curtis, Antonio (Totò)	38, 85, 88-89, 93n, 94-95, 98n, 99, 106, 113, 115, 116n, 117
Centonze, Michele	223	De Curtis, Ernesto	84
Chaplin, Charlie	33	De Curtis, Giambattista	84
Chazelle, Damien	41	De Filippo, Peppino	93n, 117
Chemin, Alice	198	De Gaetano, Roberto	175, 178, 193, 207
Chiacchiari, Federico	225	De Gregori, Francesco	49, 60-61, 66, 75, 80n, 220
Chianura, Claudio	62, 178, 182, 185, 191, 198, 211, 219	De Mauro, Tullio	57, 61, 78, 192n
Chiari, Walter	70, 86	De Palma, Brian	45
Chion, Michel	25	De Rosa, Andrea	71
Ciabattoni, Francesco	15, 18n, 110n, 117, 123, 132, 165, 167	De Sica, Vittorio	35, 38, 50n, 61, 84, 116, 133
Cinquetti, Gigliola	98	De Simone, Antonietta	97
Clair Renè	32	Decoder Ring, The	69
Cocciante, Riccardo	116	Del Colle, Ubaldo Maria	84
Cochi e Renato	105	Del Prete, Michele	104n
Coggio, Antonio	138	Del Toro, Guillermo	54
Cohen, Leonard	179	Della Casa, Stefano	99
Coletti, Vittorio	57	Della Mea, Ivan	91
Colombo, Fausto	47, 52, 80	Deriu, Fabrizio	183
Columbus, Cris	37		
Comuzio, Ermanno	62, 211		
Condon, Bill	41		
Consoli, Carmen	105		

Dessau, Paul	34	Freud, Sigmund	189
Di Capri, Peppino	91n, 95, 97	Frizzi, Fabio	92
Dietrich, Marlene	40, 115	Froelich, Carlo	39n
Dolcenera	88n	Fulci, Lucio	91, 97
Don Backy	95	Fuscagni, Carlo	126
Donaggio, Pino	77	Fusco, Giovanni	35
Donati, Danilo	88		
Donna, Riccardo	99n, 103-104, 114, 130, 137, 140-141, 152, 154-155, 158-161, 228	Gaber, Giorgio	53, 80n, 105, 113
Donovan	125	Galante, Federico Maria	145
Doors, The	41	Galletti, Pietro	187
Dos Passos, John	17	Galli, Gian Battista	118
Dunaway, Faye	115	Gallone, Carmine	84
Dylan, Bob	18	Garbo, Greta	115
		Garfunkel, Art	39-40
		Gassman, Vittorio	89-90, 118-119
Eco, Umberto	49, 192n	Gazzè, Max	88n
Eddy, Duane	98n	Gennari, Alessandro	103
Efman, Dany	37, 41	Genovese, Paolo	65-66
Efrikian, Laura	98	Gerardi, Antonio	147n
Einaudi, Ludovico	179	Germi, Pietro	100
Eisbrenner, Werner	34	Gherardini, Oreste	84
Ājzenštejn, Sergej M.	17, 61, 116, 135	Ghini, Massimo	129
El Harrachi, Dahmane	179	Gianco, Riky	94
Eliot, Thomas	132	Gianneri, Mimmo	93
Elisa – <i>vedi</i> Toffoli, Elisa		Giannini, Ettore	82n, 85
Endrigo, Sergio	70, 83n, 87n, 91n	Gianolio, Paolo	154
Eno, Brian	179	Gibson, Mel	117
Eugeni, Ruggero	47, 52, 59, 81n	Gigli, Beniamino	84
		Giordano, Daniela	145
Fabbri, Franco	79	Giorgia	104, 159, 192n
Fabi, Niccolò	88n	Giori, Nadir	118
Fabor, Fabio	126	Giovannetti, Paolo	12n, 15, 50n, 110n
Facchini, Luca	73	Giovanni XIII, Papa	149
Fazio, Fabio	102n	Girolami, Mario	95
Felisatti, Gian Piero	209	Girotti, Mario – <i>vedi</i> Hill, Terence	
Fellini, Federico	11n, 35, 43, 95, 99n, 116, 118, 187	Gobbi, Gianluca	73
Ferrari, Paolo	73	Godard, Jean Luc	36, 167
Ferreri, Giusy	191n, 197	Grassia, Antonio	100
Ferrero, Anna Maria	86	Gray, Dorian	86
Ferri, Luca	28	Griffith, David	31, 38
Fiö dla nebia, I	117	Grimaldi, Aldo	98, 101n
Fiori, Umberto	110n	Grimaldi, Giovanni	94
Fizzarotti, Ettore Maria	95n, 98, 104n, 141	Gualazzi, Raphael	116
Fo, Dario	106	Guccini, Francesco	49, 80n, 91-92, 114n, 122, 126, 128
Ford, John	27, 33	Guerrieri, Fulgenzio	119
Forman, Miloš	128		
Fortini, Franco	87n, 88	Haley, Bill	41
Forzano, Duccio	108n, 130, 138, 140, 152-155, 159-161	Hauer, Rutger	128
Fossati, Ivano	91, 220	Hauser, Arnold	17, 19, 122, 132, 135
Fragna, Armando	85	Hawks, Howard	27, 40
Fragola, Lorenzo	88n	Hazlewood, Lee	98n
Franchi, Franco	89	Hermann, Bernard	37
Franz – <i>vedi</i> Villa, Francesco		Hill, Terence (Girotti, Mario)	99, 116
		Hitchcock, Alfred	27, 37, 117

Hoffman, Dustin	40, 115	Marchesi, Marcello	86-87, 98n,
Horkheimer, Max	46	107n	
Ingrassia, Ciccio	89	Marchetti, Paola	104
Ippolitov-Ivanov, Michail M.	30	Marconi, Luca	58n
Ivaldi, Federica	58n	Marescotti, Ivano	140
Jachia, Paolo	12n, 49,	Marinelli, Luca	73
52-53, 62n, 180, 215		Marini, Giovanna	91-92
Jackson, Michael	45	Marino, Umberto	129
Jackson, Samuel L.	23	Marotta, Giuseppe	116n
Jakobson, Roman	15, 137	Marshall, Rob	116
James, Etta	40n	Martelli, Augusto	223
Jannacci, Enzo	65, 91, 106	Martin, Dean	40
Jarre, Maurice	179	Martini, Emanuela	201
Jarret, Keith	179	Marvin	194
Jaubert, Maurice	34	Mascheroni, Vittorio	86
Jovanotti, Lorenzo	65, 78n, 109,	Maselli, Franco	92
181-182, 223-225, 231		Masini, Ercole	119
Joyce, James	17, 135	Massari, Paola	127
Kelly, Gene	36, 40	Mastilli, Chiara	71
Kessler, Gemelle	91n	Mastrocinque, Camillo	86n, 93n
Kidjo, Angélique	179	Mastroianni, Marcello	77
Kubrick, Stanley	27, 36, 40, 207	Mattoli, Mauro	39, 73, 85,
La Via, Stefano	11, 13n, 18n,	94-95, 116n	
44n, 58n		Mauroni, Elisabetta	170
Ladri di Biciclette	111n	Mazierska, Ewa	217
Lattuada, Alberto	64, 91, 100	Mazza, Manlio	31
Laurenti, Mariano	100	McDowell, Malcom	36
Lauzi, Bruno	83, 113, 182,	McQueen, Steve	116
204-208, 226		Medici, Luca – <i>vedi</i> Zalone, Checco	
Leone, Sergio	28, 37, 116	Meisel, Edmund	32
Leopardi, Giacomo	118	Melato, Mariangela	91
Ligabue, Luciano	54, 58, 67,	Méliès, Georges	30
78-79, 113, 116		Menken, Alan	41
Lo Vecchio, Andrea	103	Metz, Vittorio	86-87
Locatelli, Massimo	11, 14n,	Micciché, Lino	63
79-80, 93		Miceli, Sergio	16, 44, 152
Loren, Sophia	100	Migliacci, Franco	95n, 98n,
Lucarelli, Carlo	229	Mina	40n, 77, 89,
Lucas, George	23, 36, 102	91n, 94, 97, 101	
Lumière, August e Louis	11, 30	Moccia, Federico	56
Lusini, Mauro	95n	Modugno, Domenico	13, 49, 72-73,
Lytotard, Jean-François	14n	80, 81n, 87-89, 93-94, 97	
Macario, Erminio	85, 95	Modugno, Enrica Maria	205
Magnani, Anna	116	Mogol	52n, 115,
Magni, Luigi	83	121-123, 189	
Majorana, Ettore	126	Monicelli, Mario	11n, 65, 88,
Manconi, Luigi	56, 224	118	
Manera, Paolo	93	Monroe, Marilyn	40, 192-193
Mangano, Silvana	180n	Montanari, Raul	226n
Mannoia, Fiorella	159, 182,	Morandi, Gianni	89, 94, 95n,
220-221, 231		98, 100-101, 112, 141	
Manzoli, Giacomo	16, 111-112	Morante, Laura	177, 201
Manzoni, Alessandro	121	Morbioli, Gaetano	108
Marazzi, Alina	104, 159n	Moretti, Luigi	177
		Moretti, Nanni	nd.
		Moro, Aldo	41
		Morreale, Emiliano	102,
		Morricone, Ennio	37, 74, 88,
		98n, 116, 125	

Mosconi, Elena	14n, 79-80, 93	Pintucci, Piero	189
Muccino, Gabriele	56, 65, 105	Pio, Giusto	116n, 211
Nannini, Gianna	106-107, 197	Piovani, Nicola	11, 179
Natali, Nuccia	104	Pirandello, Luigi	232n
Negrone, Silvio	117	Pitagora, Paola	95
Nek (Neviani, Filippo)	101n	Pizzetti, Ildebrando	31, 33
Neri, Ennio	84	Pizzi, Nilla	86
Neviani, Filippo – <i>vedi</i> Nek		Ponzoni, Cochi	106
Nevo, Eshkol	176	Pooh, I	108, 159
Newman, Alfred	25, 34	Poretti, Giacomo	103
Niblo, Fred	109	Power, Romina	98, 101n
Nichols, Mike	39	Pozzetto, Renato	106
Nicholson, Jack	128	Presley, Elvis	41, 193
Nicolardi, Edoardo	84	Prezioso, Dj	194
Nicotra, Giancarlo	126	Prokof'ev, Sergej	34
Noemi	191n	Proust, Marcel	17, 43-44, 46, 56
Nomadi, I	116	Quattrocento colpi, I	111n
Nove, Aldo	226n	Rabal, Alberto	70
Numhauser, Julio	179	Ranieri, Massimo	107, 191n
Nunziante, Gennaro	106	Rascaroli, Laura	175n, 217-218
Orlando, Silvio	177, 179, 187, 223	Rastelli, Nino	85-86
Orsitto, Fulvio	15, 110n	Remotti, Remo	189
Ortolani, Ritz	125	Reno, Teddy	77, 86n, 93n, 99
Ortoleva, Peppino	13, 16, 46, 68-69	Renzi, Lorenzo	233
Pace, Daniele	68, 104n	Repetto, Mauro	101
Pagani, Mauro	106-107	Reverberi, Gian Piero	73
Pallavicini, Vito	197	Reynaud, Emile	30
Panzeri, Mario	86, 104n	Reynolds, Debbie	25
Paoella, Domenico	99	Richter, Hans	31
Paoli, Gino	67-68, 83n, 90, 94, 107, 182-184, 186, 191-193, 231	Righelli, Gennaro	34, 38
Paradiso, Tommaso	116	Risi, Dino	64, 81, 89-90, 92, 96, 118, 180
Parenti, Neri	58	Ritchie, Guy	41
Pärt, Arvo	179	Rogers, Ginger	39
Pasolini, Pier Paolo	36, 64, 81, 87-89, 92, 96, 107n, 112, 123, 132-134, 167-168, 180, 229	Rolling Stones, The	95n
Pastrone, Giovanni	30-31	Romanoff, Pepsy	108
Pavese, Errico	52n	Rondinella, Giacomo	85
Pavone, Rita	98n, 99, 101, 197	Rondolino, Gianni	21, 28
Pedrinelli, Andrea	134	Rossellini, Roberto	35, 50n, 61, 133
Peparini, Giuliano	108n, 130	Rossi, Carlo	89
Peppino – <i>vedi</i> De Filippo, Peppino		Rossi, Fabio	16, 110
Pertini, Sandro	192	Rossi, Luisa	86
Petri, Elio	76, 78, 89	Rossi, Vasco	54, 101, 103, 107-108, 116
Petruolo, Mary	139-140	Rossini, Gioacchino	38
Pettenati, Gianni	98	Rota, Nino	35, 118
Pezzali, Max	101, 112	Roth, Joseph	28n
Piersanti, Francesco	179, 191	Rovazzi, Fabio	61, 118n
Pietrangeli, Antonio	64, 91	Rowling, Joanne K.	37
Pietrangeli, Paolo	67, 91-92, 99n, 113	Ruggeri, Enrico	116, 220-221
Pink Floyd, The	41	Rustichelli, Carlo	34
		Saint-Saëns, Camille	30
		Salce, Luciano	64, 74, 90, 92,

96, 107n, 180		Tognazzi, Ugo	118-119
Salvati, Stefano	101, 103, 108	Tognetti, Guido	154
Salvatores, Gabriele	45, 74-75,	Togni, Gianni	116
106-107, 133		Tomatis, Jacopo	38
Salveti, Vittorio	127	Tondelli, Pier Vittorio	90
Samperi, Salvatore	91	Tony, Little	94, 98
Sandrelli, Stefania	91n, 107	Tornatore, Giuseppe	11n, 129
Sanfelice, Giuseppe	201	Torre, Roberta	99n, 100, 106
Satie, Erik	32	Toschi, Deborah	93, 99
Scarpa, Tiziano	18n, 219, 226	Toschi, Mario Monaci	192
Scarpetta, Edoardo	116n	Totò - <i>vedi</i> De Curtis, Antonio	
Schiavone, Luigi	220	Traversa, Fabio	177, 184
Scholz, Arno	56-57	Travolta, John	40, 80n
Scola, Ettore	118	Trifone, Pietro	187
Scorsese, Martin	40, 45, 132n	Trinca, Jasmine	177, 187, 201
Scott, Ridley	128	Trintignant, Jean Luis	89
Sear, Fred S.,	41	Trousdale, Gary	107
Selick, Henry	107	Truffaut, François	11n, 12, 47,
Sentieri, Joe	97	54n	
Serianni, Luca	134	Turri, Donatella	74
Serra, Éric	37		
Servillo, Toni	68	Uva, Christian	128
Shaporin, Juri	34		
Sheen, Martin	41	Valentini, Paola	10, 24, 26,
Sibilla, Gianni	59, 79, 93	79-80, 87, 93	
Sigon, Carlo	129	Valentino, Rodolfo	109, 115
Silvestri, Daniele	88n	Vallanzasca, Renato	220-221
Simon, Paul	39-40	Van Gogh, Vincent	155
Sinclair, Bob	68-69	Vangelis	129
Sky, Pierre	182-183	Vanoni, Ornella	91n, 197
Soavi, Michele	198	Vanzina, Carlo	67, 101, 103
Solari, Liz	66	Vanzina, Enrico	67
Solo, Bobby	98	Vaporidis, Nicolas	71
Sorlin, Pierre	26	Vecchioni, Roberto	12n, 49-50,
Sorrenti, Alan	101	51n, 87n, 103, 115, 116n, 117, 118n, 128	
Sorrentino, Paolo	68-69	Venditti, Antonello	42, 71-72, 77,
Sosa, Mercedes	179-180	91, 116	
Šostakovič, Dimitri	34	Venier, Massimo	77, 103, 198
Spadaro, Raffaele	126	Venturelli, Renato	79
Spaziant, Lucio	60, 108	Venturiello, Massimo	75
Spencer, Bud	116	Verdi, Giuseppe	31, 38
Spielberg, Steven	23, 36	Verdone, Carlo	116
Springsteen, Bruce	45	Veronesi, Giovanni	198
Steiner, Max	33	Vertov, Dziga	34
Storti, Giovanni	103	Vezzosi, Roberto	199
Strauss, Johann	36	Vianello, Edoardo	89
Strauss, Richard	36	Villa, Federica	15, 220n, 221
Stravinskij, Igor	179	Villa, Francesco (Franz)	77-78
Sulutumana	118	Villaggio, Paolo	73, 92
Supertramp, The	179	Virano, Michele	197
		Virzì, Paolo	104
Talanca, Paolo	65, 164, 194	Visconti, Luchino	36
Tamburini, Marco	109	Viterbo, Giorgio	192
Tarantino, Quentin	23, 54, 117	Vivaldi, Antonio	113
Telve, Stefano	57	Vivarelli, Piero	97, 99
Tenco, Luigi	74, 80n, 88, 94	Von Trier, Lars	41
The Giornalisti	116		
Tiomkin, Dimitri	23, 34	Wagner, Richard	31, 41n
Toffoli, Elisa (Elisa)	78, 170, 197	Wayne, John	23, 24n, 116

Webb, Robert D.	41	Zalone, Checco (Medici, Luca)	67, 105-106
Welles, Orson	37	Zappa, Luisa	108
Wertmüller, Lina	99	Zauli, Franco	73
Williams, John	23, 33, 36	Zeffirelli, Franco	125
Williams, Raymond	47	Zemeckis, Robert	102
Willis, Bruce	117	Zero, Renato	102n,
Wise, Kirk	107	107-108, 113, 181-182, 189-190	
Wolf, Virginia	17	Zimmer, Hans	129
Wright, Simona	15, 110n	Zoff, Dino	192
		Zublena, Paolo	57, 203n
Zac, Pino	88	Zuliani, Luca	57, 59