

Dalla canzone al grande schermo. Movimenti di traduzione (audio)visiva e di rigenerazione mediale nel panorama italiano

LUCA BERTOLONI

Ricercatore indipendente
bertoloni.luca@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.508>

Parole chiave

Movimento
Intermedialità
Rigenerazione
Canzone
Cinema italiano

Keywords

Movement
Intermediality
Regeneration
Song
Italian Cinema

Abstract

In questo contributo verranno esplorati alcuni snodi intermediali del rapporto tra canzone e cinema nel panorama italiano. Dall'analisi emergeranno due tipologie di movimenti: uno sintagmatico, che, in parallelo allo sviluppo del sistema dei media nazionale e della relazione tra le due industrie culturali, genera una serie di forme e formati di interazione differenti; e uno paradigmatico, che considera le canzoni come dispositivi culturali che agiscono in maniera diversa a seconda del contesto entro cui sono collocate. Tre, poi, gli specifici movimenti individuati: dal film sonoro al film-canzone; dagli usi d'autore alle contaminazioni post-moderne; dall'idea documentaria alla *liveness* mediata. Di tali movimenti, che sono esplorati attraverso alcuni esempi significativi, sono poi messi a fuoco i due poli di attrazione: le modalità di traduzione (audio)visiva che il cinema italiano ha applicato nel suo ricorso alla canzone, e le rigenerazioni medialità che realizza il cinema stesso una volta che impiega le canzoni rimettendole in circolo ex-novo nel panorama mediale. L'indagine si pone dunque l'obiettivo di proporre un modello di analisi dell'interazione tra canzoni e cinema da una prospettiva intermediale applicabile anche ad altre tipologie di schermi utilizzati nella società postmediale.

This paper explores some intermedial steps of the relationship between song and cinema in the Italian media landscape. Two types of movements emerge: a syntagmatic and a paradigmatic movement. The former stands out in parallel with the development of the national media system and the relationship between the two cultural industries, generating some different forms and formats of interaction; the latter considers songs as cultural devices that act differently depending on the context in which they are placed. In particular, three specific movements are identified: from the sound-film to the song-film; from authorial uses to post-modern contaminations; from the documentary idea to the mediated liveness. The paper explores this movements through some significant examples, and shows two of the most interesting changes: the modes of (audio) visual translation that Italian cinema has applied in its use of the song, and the media regenerations that cinema itself achieves once it employs the songs. The aim of the study is to propose a model for the analysis of the interaction between songs and cinema from an intermedial perspective that could also be applied to other types of screens used in the postmedia society.

In Italia¹ il cinema ha da sempre manifestato un intenso legame con il mondo della canzone, che si è esplicitato in diacronia sia attraverso una serie di ibridazioni intermediali di differenti tipologie (alcune addirittura che precedono l'avvento del sonoro, Valentini 2007) che in svariate forme di sperimentazione e contaminazione tra modelli formali differenti.² Questo legame viene ri-negoziato con maggior intensità nei panorami mediali contemporanei dominati dalla cultura visuale, in cui il legame tra canzoni e schermi assume un connotato fortemente ecosistemico (Ugenti 2016) che attua un più deciso detrimento della dimensione del puro ascolto, richiedendo l'interpellazione – da parte sia dei fruitori che degli studiosi – di altri elementi che esulano dalla dimensione formale-testuale della canzone "pura", ossia quella fatta di musica, parole e interpretazione.

Nonostante questa così florida e fortunata convergenza, la riflessione sul rapporto tra canzone e cinema nel nostro paese è stata affrontata dalla critica filmologica soltanto a partire dagli anni Novanta,³ durante i quali sono emersi prima alcuni pregiudizi di natura estetica (Miceli 2009), e poi alcune difficoltà sia tassonomiche che metodologico-concettuali,⁴ evidenti per esempio nell'ampissimo e spesso poco preciso novero di termini con cui si sono definiti i lungometraggi costruiti intorno all'interazione tra schermo, canzone, performance e messa in scena (musical, film-concerto, film-opera, musicarelli, musical post-moderni, docu-film-concerto, film-canzone, movie-clip, etc.). Con gli anni Duemila la situazione sembra essere parzialmente cambiata, sia grazie alla realizzazione di contributi più mirati, dedicati a determinate aree geografiche, a singoli decenni o a specifici generi, che soprattutto grazie all'introduzione di nuove metodologie più attente alla dimensione intermediale e transmediale dell'incontro tra canzoni e immagini (Tomatis 2021), che hanno consentito di superare la vecchia opposizione visione-ascolto a favore di una considerazione più ampia e globale dell'esperienza di fruizione della canzone sullo schermo (Cecchi 2019a), che si articola lungo due traiettorie separate ma strettamente legate: quella formale e quella culturale.

Grazie a questo sguardo intermediale è così emersa negli studi di settore la centralità degli itinerari compiuti dai singoli brani, che permettono loro di vagare tra i media e di approdare anche sul grande

schermo agendo attivamente sulla "costruzione del [loro] immaginario, della [loro] narrazione e della [loro] comunicazione" (Soldani 2023: 19), nonché consentendo agli studiosi di esplorare quei "processi di (ri) scrittura, amplificazione e ampliamento dell'immaginario" (ivi: 20) che si manifestano nell'incontro con i media audiovisivi, come il cinema (e non solo).

In questa sede vorremmo provare ad affrontare il rapporto tra canzone e cinema in Italia proprio dal punto di vista dei passaggi intermediali (Sibilla 2018; Dusi 2015; Vittorini 2019): partendo dall'assunto teorico dimostrato da Pietro Montani (2020: 92), secondo cui il cinema sarebbe oggi più che mai "da collocare in via di principio all'origine di qualsiasi indagine genealogica sulle trasformazioni che [...] le tecnologie digitali hanno impresso al nostro rapporto con le immagini", scorreremo lungo un arco di tempo il più possibile ampio il rapporto tra queste due forme culturali sul piano delle pratiche, chiedendoci in che modo il cinema italiano abbia usato le canzoni, come siano cambiati – nel corso del tempo – i processi di uso e riuso, e quali scopi siano stati perseguiti dal ricorso alle singole pratiche. Crediamo che una riflessione del genere possa essere utile oltre che per focalizzare alcuni passaggi che hanno portato alla configurazione attuale del rapporto tra canzone e cinema in Italia, anche per affrontare con una consapevolezza differente l'analisi di alcune delle pratiche di fruizione musicale che oggi "difficilmente possono essere descritte con il termine 'ascoltare'" (Tomatis 2023: 23), come quelle sperimentate sui social audiovisivi, particolarmente diffuse nella quotidianità mediale degli italiani (e non solo).

Per poter mettere a fuoco la questione abbiamo individuato due grandi linee di movimento differenti che coinvolgono il transito delle canzoni verso il grande schermo: una prima diacronico-cronologica, di orizzonte sintagmatico, che si estende in orizzontale, la quale, scorrendo in parallelo alla storia del nostro cinema e della nostra canzone, dei dispositivi di fruizione e del mutare del panorama mediale del nostro paese, mostra come il trasformarsi della convergenza tra le due industrie consenta loro di esplorare e sperimentare formati molto diversi nel corso del tempo; una seconda linea semantico-culturale, paradigmatica e verticale, lungo la quale le canzoni, private del loro contesto originale, trasformano il loro messaggio (e si trasformano loro stesse) grazie all'apporto

delle immagini e alla loro (ri)collocazione in un nuovo contesto sia testuale che culturale. Esploreremo allora, pur senza pretendere di essere esaustivi, né di formulare periodizzazioni rigide, alcuni snodi di questi due movimenti intermediali che hanno portato la canzone nel nostro paese a ri-locarsi dietro il grande schermo. In particolare, ci concentreremo dal punto di vista linguistico (Sibilla 2018) sulle modalità traduttive (Zecca 2013) attuate dal cinema e sulle rigenerazioni mediali generate dall'incontro con le immagini, con la messa in scena e con nuovi contesti.

Pur non evitando un taglio sostanzialmente compilativo, ci preme – infine – provare a dimostrare come l'applicazione del concetto di movimento a tale questione possa risultare efficace per mostrare non solo (e non tanto) delle linee di evoluzioni, ma soprattutto l'intrinseca e dinamica intermedialità della canzone italiana, nonché il suo carattere multimodale, la sua estrema vitalità e la sua costante capacità attrattiva nei confronti delle comunità di ascoltatori e spettatori.

1. Dal film sonoro al film-canzone

La prima linea di movimento evidenziata coinvolge tutta la storia del nostro cinema, e riguarda il transito della canzone sullo schermo sotto forma di performance musicale.

Sin dagli albori del nostro cinema, infatti, la canzone viene percepita nella sua dimensione esecutiva, processuale e discorsiva, comparando in alcuni titoli che ne evocano, pur in assenza della dimensione sonora, l'andamento musicale sul livello del discorso.⁵ Con l'avvento del sonoro la contaminazione coinvolge la realizzazione del film sia su un piano tecnico che sul piano della messa in scena, e si manifesta in una serie di filoni definiti da Gianni Borgna (1985: 77) proprio "all'italiana", la cui italianità non ha, però, un connotato strettamente diatopico,⁶ ma va ricercata nella forza centrifuga e centripeta esercitata dalle canzoni nei confronti delle immagini, che si dà nella messa in scena di performance che catalizzano ex-novo l'attenzione degli spettatori. Tale forza si dispiega attraverso la presenza attrattiva di una vasta gamma di performer già noti presso il nascente pubblico di massa, dai cantanti lirici che si improvvisano attori di cinema (come Beniamino Gigli), fino agli attori di teatro che, grazie alle possibilità di essere ripresi dalla

macchina da presa, possono allargare il proprio pubblico raggiungendo una notorietà maggiore proprio tramite i numeri musicali agiti sul grande schermo (come accade per il giovane Vittorio De Sica). Questo primo movimento dal punto di vista intermediale si rifà al medium del teatro, di cui viene sollecitata la dimensione (già mediologica) di "ambiente percettivo che modula l'esperienza sensibile" (Del Gaudio 2020: 76), ricostruito sul grande schermo. Un primo modello riconoscibile è quello dei film-rivista di Mario Mattoli (1898-1980), non a caso ex-impresario teatrale, che si diffonde nel decennio in cui la convergenza intermediale tra canzone e cinema inizia a farsi significativa sul piano produttivo, ossia gli anni Trenta (Valentini 2007: 161), permettendo ad attori come Totò e Macario di sperimentare i propri numeri di successo sul grande schermo; un secondo è quello dei film-opera (Pescatore 2001), nei quali si "sfrutta in modo creativo la cultura musicale del passato" (Bisoni 2020: 85) offrendo una forma di ri-mediazione e di ri-locazione (Casetti 2015) dell'opera lirica e della sua esperienza fruitiva. Le trasposizioni cinematografiche degli impianti teatrali restano, tuttavia, statiche e didascaliche: i pochi esperienti che si staccano da tale modello, come *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954), nel quale viene rielaborata in chiave onirica la tradizione melodica, sembrano essere destinati – come ha osservato Simone Arcagni (2006: 26) – all'insuccesso, poiché il pubblico italiano, a differenza di quello americano, fatica a recepire una via più originale e creativa alla messa in scena performativa di canzoni, preferendo limitarsi a fruire sul grande schermo, in un lasso di tempo relativamente conciso (sollecitando quello che Peppino Ortoleva [2022: 317] definisce il paradigma della brevità della canzone), numeri con canzoni analoghi a quelli fino ad allora già fruibili a teatro, in modelli testuali codificati come appunto la rivista o l'opera.

Con gli anni Cinquanta il medium di riferimento non è più il teatro, ma la televisione, dove le performance sono tuttavia soltanto visive, e non realmente sonore per via dell'impiego del playback (Bratus, Corbella 2018): la nascita del Festival di Sanremo (1951) e, soprattutto, l'avvio della sua trasmissione (nel 1955, Facci, Soddu 2011),⁷ si fanno garanti di una nuova forma di convergenza con il mondo del piccolo schermo, che coinvolgerà sia le canzoni, che godranno di una diffusione ancora più rapida che le imprimerà nel

panorama mediale nazionale donandole un nuovo statuto riconoscibile che il cinema potrà modellare e ri-mediare a suo piacimento,⁸ che i performer, sia i diretti protagonisti del mondo musicale (si pensi alla fortuna di Nilla Pizzi) che i suoi personaggi secondari, come presentatori o soubrette (Locatelli, Mosconi 2021: 14-15). I nuovi film che restituiscono questa tappa del movimento performativo della canzone sul grande schermo si svincolano così dai modelli teatrali cercando di offrire un'esperienza di fruizione musicale nuova basata sul fatto che la canzone è ormai "un oggetto culturale così forte [...] da riuscire a "imporre" al cinema la propria forma di apparizione abituale" (Buzzi 2013: 86); Bioni (2020: 133) li definisce non a caso "film-canzone", ossia pellicole che, a partire dalla popolarità intermediale (sonora e visiva) di brani e attori, "rilocano la canzone al cinema e riconfigurano l'ascolto musicale legandolo alle modalità della visione cinematografica", generando al contempo nuove forme di autorialità performative (Caldiron 1999: 143-156, Bertoloni 2022a: 95) che vedono protagonisti proprio i performer che cantano, che si fanno autori delle pellicole incentrate su di loro scrivendole e ri-scrivendole con la loro azione performativo-intermediale.

Tra i tanti modelli filmici sui performer che, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, riscuotono un grande successo di pubblico (come le commedie musicali o i film-sexy, che ereditano gli stilemi del film-rivista sul piano delle singole sequenze musicali ma non su quello strutturale, Brunetta 2003), uno spazio di primo piano è occupato dal musicarello,



Fig. 1 | Gianni Morandi in una delle prime sequenze di *In ginocchio da te* (E. M. Fizzarotti, 1964).

a lungo osteggiato dai musicologi del secolo scorso, ma da circa un ventennio diventato oggetto di una significativa "rilettura critico-storica" (Buzzi 2013: 84): in queste pellicole le performance non sono più isolate, ma vengono iscritte all'interno di costruzioni diegetiche (di norma elementari), influenzando la struttura della narrazione e garantendo alle pellicole un legame ancor più solido con il target di riferimento (un mondo giovanile di cui si cerca di mettere in scena le istanze di contrasto generazionale) e con le industrie produttive del mondo musicale.

Dal cinema degli urlatori (1958-1963) fino al periodo d'oro (1964-1970), che segna la più grande fortuna del genere grazie alla trilogia di Ettore Maria Fizzarotti con Gianni Morandi e al successivo profluvio produttivo di pellicole che vedono come protagonisti, tra gli altri, Caterina Caselli, Little Tony, Gigliola Cinquetti e Al Bano Carrisi, il musicarello si configura come il modello formale più fortunato di film-canzone in Italia, tanto che, nei decenni successivi, influenzerà in qualche modo anche una serie di pellicole (che Arcagni definisce musicarelli postmoderni; cfr. 2006: 153) ormai lontane nel tempo dagli afflitti generazionali e socioculturali degli anni Sessanta (Bioni 2020), ma che resteranno ancora legate a quelle specifiche modalità di messa in scena biografico-performative. Tra gli esempi possiamo annoverare: a) film interpretati da cantanti professionisti che cercano di raccontare la storia della propria carriera sul grande schermo, come Max Pezzali in *Jolly Blu* (Stefano Salvati, 1998), in cui gli stilemi del musicarello si ibridano con quelli del videoclip; b) film che si presentano come traduzioni intersemiotiche di concept album, come *Questo piccolo grande amore* (Riccardo Donna, 2009), nel quale la rimediazione dell'omonimo e celebre album di Claudio Baglioni avviene però a livello della colonna sonora e non sul piano della performance, inscenando un contrasto tra il protagonista/alter ego del giovane cantautore (come nei musicarelli) e la voce anziana di Baglioni che commenta come *voice over* interiore le vicende leggendo i pensieri del protagonista (Bertoloni 2022b); c) film in cui il performer principale si muove a proprio agio tra entrambe le due industrie culturali, giocando così un ruolo autoriale ancora più complesso che intreccia cinema e canzone: è il caso, per esempio, dei primi film di Checco Zalone come *Cado dalle nubi*, Gennaro Nunziante, 2009 (Bertoloni 2022a). In parallelo, nel decennio degli anni Ses-

santa emerge una nuova consapevolezza da parte delle comunità di ascolto, che vede nel 1968 – come dimostrano Corbella e Bratus (2019: 49) – un punto significativo di svolta nel passaggio da una cultura della rappresentazione senza *liveness* a nuove forme di mediatizzazione della *liveness* stessa (Auslander 2008): negli anni della contestazione le performance di canzoni sul grande schermo assumono così un nuovo statuto ideologico che alimenta gli universi narrativi delle canzoni e i mondi (intermediali) delle culture giovanili, donando alle canzoni un'inedita possibilità di espressione enunciativa proprio grazie alla collocazione di performance inedite sul grande schermo.

In questo primo movimento la canzone viene sollecitata come dispositivo performativo inter-diegetico, e contribuisce in modo sostanzioso alla messa in scena di sequenze che, in qualche modo – per quanto contestualizzate nella diegesi – assumono comunque uno statuto testuale quasi autonomo rispetto al resto del testo-film.

2. Dagli usi d'autore alle contaminazioni postmoderne

Il secondo movimento si sviluppa non tanto nella messa in scena (e nella performance), ma lungo la colonna sonora, terreno che consente di "fare emergere i sostrati ideologici che informano l'impiego di musica al cinema da una prospettiva" multipla: autoriale, testuale e fruitiva (Corbella 2020: 10-11). Come è ormai noto nella letteratura di settore, la scelta di una canzone da inserire nella colonna sonora – soprattutto nel caso di brani già editi prima dell'uscita del film – non è mai asettica, ma tesse una rete complessa di significati che agiscono sul piano sia testuale che extratestuale. Questa inedita innervazione intermediale delle canzoni nel panorama mediale del nostro paese si attesta, secondo alcune ricerche condotte nell'ultimo decennio (Buzzi 2013; Locatelli, Mosconi 2021), nel ventennio che copre gli anni Cinquanta e i Sessanta, con una specifica applicazione "autoriale" che si sviluppa nel periodo più circoscritto degli anni del boom economico (1958-1963): in questa fase le canzoni sono utilizzate come oggetti *ready-made* facilmente riproducibili e impiegabili nelle pratiche di montaggio con intenti di natura promozionale, estetica e semantica. L'originalità di questo movimento

– ossia la collocazione della canzone come oggetto sonoro e il suo utilizzo come elemento discorsivo di montaggio – si colloca non tanto sul piano formale, laddove le modalità sono analoghe a quelle della colonna sonora priva di parole, ma su quello delle pratiche: sono infatti gli autori – compositori e registi – che stabiliscono quali canzoni inserire e in quale momento della pellicola, e che quindi, nel caso di una canzone già edita, ri-configurano il contenuto e i concetti di brani che possiedono un alto grado di predeterminazione formale precedente al film stesso, mentre, nel caso di canzoni composte apposta per il film, possono intessere con esse un rapporto più complesso sia intertestuale (quasi transmediale) che produttivo (anzi, le due componenti nella storia del nostro cinema risulteranno spesso legate).⁹ In questo modo le canzoni subiscono un ulteriore processo di traduzione intersemiotica, poiché al triplice linguaggio musicale, verbale e performativo si aggiunge il supplemento di mediazione delle immagini, che sollecitano le istanze di senso della canzone tramite una traduzione figurativa che rimodula e riconfigura l'esperienza schermica.

Un'applicazione di tale novità, secondo la ricerca di Mauro Buzzi (2013:111-113), è data dal riuso di canzoni di successo come *Guarda come dondolo* da parte di registi come Dino Risi, che ne *Il sorpasso* (1962) le attribuisce funzioni di senso importanti e complesse; fra gli altri registi innovatori che possiedono una "maggior consapevolezza [...] che permette loro di far fruttare il contributo musicale, facendogli assolvere molte più funzioni di quanto non fossero nelle disponibilità del fare cinema precedente" (Buzzi 2013: 29), lo studioso annovera anche Salce, Lattuada, Pietrangeli e Pasolini. Quest'ultimo, in particolare, intesse un dialogo ancora più complesso con l'immaginario canzonettistico nazionale scegliendo Domenico Modugno – che rappresenta "un condensato dei complessi rapporti mediali di cui è al centro la musica in questi anni" (Valentini 2011: 51) – prima per interpretare i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* (1966), poi per recitare in *Che cosa sono le nuvole* (da *Capriccio all'italiana*, 1968), uno "dei momenti più solari e felici dal punto di vista creativo dell'intera carriera registica pasoliniana" secondo Brunetta (2007: 240): il celebre cantante conclude l'episodio nei panni dell'immondezzaro, cantando ed interpretando un omonimo brano co-firmato insieme al regista stes-

so (autore delle parole), che suggella l'allegoria della messa in scena pasoliniana contro l'illusione della libertà umana attraverso una sincretismo tra immagini (quel Totò-maschera che guarda alle nuvole, in quello che sarà considerato il suo testamento spirituale), testo della canzone e interpretazione, il tutto rimarcato dalla presenza di un personaggio ben impresso nel patrimonio cognitivo degli spettatori, qui profondamente riconfigurato dall'uso che ne fa Pasolini stesso (come ha fatto, peraltro, anche con Totò).

Nei decenni successivi il cinema italiano inserirà sempre di più le canzoni di successo (o di autori/interpreti di successo) nella colonna sonora, ripresentandole attraverso ri-usi d'autore che si manifestano in svariate pratiche, che vanno dai semplici richiami diegetici – spesso in posizioni di preminenza sintattica (ossia nei titoli iniziali o finali) – fino a configurazioni di senso e di forma decisamente più complesse e originali, come quelle realizzate da Nanni Moretti a partire dagli anni Ottanta (Bertoloni 2021). Nello stesso periodo la canzone italiana, che nel frattempo aveva avviato un percorso di rivendicazione culturale (Tomatis 2019), vede sempre di più nel cinema una nuova possibilità espressiva, un inedito palcoscenico mediale e un oggetto culturale dotato di un riconoscimento estetico maggiore rispetto ad essa stessa (dunque, un mondo a cui guardare per imparare): si generano così nuovi punti di incontro – sempre sia produttivi che estetici – tra mondo della canzone d'autore e del cinema (Bassetti 1990), sia grazie a cantautori sconosciuti che, in cerca di notorietà, si sperimentano come interpreti sul grande schermo (è il caso di Ivano Fossati, che ancora sconosciuto canta la sigla di *Beati i ricchi*, 1972, Salvatore Samperi, o di Claudio Baglioni, scelto da Franco Zeffirelli per cantare i brani del suo *Fratello sole, sorella luna*, 1972, ben prima del grande successo popolare), che grazie a cantautori già noti che si mettono in gioco come autori dietro la macchina da presa, come Paolo Pietrangeli, che nel suo film *I giorni cantati* (1979) fa recitare Ivan Della Mea, Giovanna Marini e Francesco Guccini, che interpretano diversi brani della loro produzione sull'eco delle identificazioni culturali delle comunità giovanili che si sono sviluppate a partire dal '68 (Bratus, Corbella 2018).

Con la seconda metà degli anni Sessanta la canzone è ormai "un oggetto culturale talmente forte [...] 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" (Buzzi 2013: 86-87). Si sviluppano così i primi film che a livello di montaggio cercano di ricostruire la struttura antologica della *soundtrack* di brani già editi, con un ventaglio di operazioni molto diverse tra loro che vanno dall'originale ventaglio antologico (Buzzi 2011) di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli (1965), secondo Corbella (2020: 18-19) "un esempio a suo modo eccezionale della via italiana alla compilation soundtrack" poiché possiede "un impianto narrativo che procede a strappi non consequenziali", realizzati "per mezzo di continui salti temporali" costruiti dalle canzoni che ritmano la vita della protagonista come se fossero un album di fotografie, facendo procedere in parallelo "l'organizzazione visiva con quella sonora", sino al successivo *Sapore di mare 2 un anno dopo* (Cortini 1983), costruito già dal titolo intorno ad un brano di vent'anni prima di Gino Paoli impiegato prima nei titoli di testa, modellati diegeticamente proprio sul testo del brano con sequenze che riquadrano le situazioni descritte dal cantautore, e poi nel finale nelle riprese di una performance dello stesso Paoli, nella quale è attivata la "funzione di visualizzazione dell'atto di fruizione" (Bisoni 2020: 151) già propria del film-canzone, che dunque funge da cornice configurativa di carattere ambientale e sociale di tutta la pellicola e delle abitudini estive narrate all'interno.

Negli anni Settanta, e soprattutto con i primi anni Ottanta, il ri-uso delle canzoni diventa una pratica ampiamente percorsa da tutto il cinema italiano, in particolare dalle commedie, terreno ideale per ospitare elementi che, una volta sviluppata e conclusa la crisi della canzone d'autore, nonché attuata una nuova ri-configurazione sociale e pubblica della figura del cantautore (Colombo 2012), sono fruibili e utilizzabili come risposta semplice, spontanea e immediata alla "crisi delle grandi narrazioni e all'autoreferenzialità del discorso" (Tomatis 2019: 526) che si attesta nel periodo. L'uso della canzone nelle colonne sonore si fa così postmoderno, e si manifesta in una contaminazione nostalgica (o al limite parodica) tra brani del passato, che godono di una nuova fortuna e di una ri-collocazione nel circolo del panorama mediale nazionale, e situazioni del contesto presente, in linea con un cinema realizzato da autori cresciuti – come evidenzia Brunetta (2007: 102) – con "un'alfabetizza-

zione linguistica" televisiva a base di "Caroselli, sceneggiati, varietà e Canzonissime". Tale contaminazione assume due direzioni, che si sviluppano proprio a partire dagli anni Ottanta: una che ri-configura la canzone dietro lo schermo come un medium collettivo che interpella gli spettatori e li invita ad un'azione fisico-corporea (Tomatis 2020); una che potremmo definire più concettuale, legata al contenuto verbale delle canzoni e alla sua ri-negoziazione (testuale e culturale) che si verifica nell'incontro con le immagini. Entrambe le direzioni sono sperimentate proprio nelle commedie: Tomatis (2019b: 80), per esempio, ha osservato come l'esordio del cinepanettone con *Vacanze di Natale* (Vanzina-1983) "ricollegli la musica a un contesto di *entertainment*", presentando una colonna sonora antologica in cui presente e passato musicale si mescolano e svolgono una funzione di mero tappeto sonoro in cui il pubblico si identifica e si sente coinvolto; al secondo filone appartengono invece sequenze che hanno ri-configurato l'itinerario (e l'immaginario) di singoli brani del passato, come quella in macchina di *Tre uomini e una gamba* (Massimo Venier, 1997), in cui Aldo, Giovanni e Giacomo si lasciano andare ad un coinvolgente, partecipato e nostalgico ascolto della hit di Roberto Vecchioni *Luci a San Siro* (1971), che non si limita ad essere un brano a cui i due milanesi del trio sono legati, ma interpella esperienze sociali di fruizione (l'ascolto in macchina di musicassette) e relazioni di senso più complesse come l'abbandono della propria terra e della propria vita nel momento della partenza per il matrimonio verso il sud. Con gli anni Duemila queste operazioni di recupero mediale si moltiplicano, e intorno ad esse vengono costruite intere pellicole a partire dai titoli (Gipponi 2011): si pensi a *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006), incentrata sul celebre brano di Antonello Venditti degli anni Ottanta – di cui la pellicola cerca di ripresentare il contesto socioculturale anche grazie alla ricostruzione del *soundscape* dell'epoca (con brani degli Europe e di Raf) –, o *Nessuno mi può giudicare* (Massimiliano Bruno, 2011), in cui il brano evocato dal titolo è ripresentato attraverso una cover performata da Paola Cortellesi che lo rimette in circolo nel panorama mediale degli anni Zero.

Più complesse sul piano semantico le operazioni che coinvolgono il cinema documentario: un esempio è la nota rimediatazione d'archivio realizzata da Alina Marazzi in *Un'ora sola ti vorrei* (2002), che

sfrutta la rinnovata fortuna dell'omonimo brano degli anni Trenta riproposto da Giorgia cinque anni prima dell'uscita del film per realizzare una complessa operazione intermediale di recupero memoriale di materiali d'archivio, oppure le costruzioni filmiche di cantautori/registi come Franco Battiato (Brunetta 2007: 627) o Luciano Ligabue (Codeluppi 2020), limitandosi soltanto ai due casi più noti, autori di pastiche post-moderni che entrano in dialogo con i loro universi creativi che si configurano allora come ecosistemi intermediali (Pescatore 2018) alimentati anche da altri formati mediali (per Battiato la pittura, per Ligabue, la letteratura), nonché dal lavoro di montaggio e di ri-mediazione attuato nelle canzoni delle *soundtrack* sia a livello formale che semantico.

Questo secondo movimento, che si sviluppa a partire dagli anni Cinquanta, risulta particolarmente attivo ancora oggi, e sfrutta a piene mani sia lo stratificarsi sempre più complesso della nostalgia mediale moderna (Morreale 2009), che la maggior accessibilità – da parte del pubblico – a tracce sonore e a canzoni estremamente diversificate, nonché ormai quotidianamente disponibili grazie alla loro portabilità sui Social.

3. Dal documentario alla liveness mediata

Il film della Marazzi, come è stato notato in più occasioni, esemplifica una nuova tendenza intermediale del cinema documentario nazionale (Cecchi 2016), all'interno del quale anche la canzone può assumere un mandante narrativo di primo piano. Il terzo e ultimo movimento che vorremmo mettere a fuoco è proprio quello in relazione all'idea documentaria stessa, ossia quel mezzo che è al contempo "capace sia di testimoniare che di fabbricare il reale" (Bertozzi 2018: 11), e che permette lo sviluppo di nuove forme di ri-negoziazione tecnica della *liveness* (Auslander 2008) in modo da arrivare a coinvolgere il pubblico tramite un evento spettacolare che ha tutti i caratteri dell'*hic et nunc*, e che viene fruito da spettatori che si sentono parte di esso a livello fisico-spaziale (Del Gaudio 2020).

Questo afflato documentario è intrinseco ad entrambi i movimenti già tracciati, e coinvolge parimenti pratiche di rappresentazione (soprattutto nel primo movimento) e pratiche di ascolto e fruizione (soprattutto nel secondo). La rappresentazione della canzone

sullo schermo, infatti, dal momento che “svolge una funzione in grado di collocare l’esperienza dell’ascolto in una posizione diversa sia dalle pratiche ordinarie di consumo musicale sia dalla fruizione delle performance live” (Bisoni 2020: 135), rinegozia il complesso processo di documentazione di una performance o di un ascolto ricorrendo anche ad altri elementi rispetto a quelli sonori, e innescando così un “processo di rimediazione che va ad incidere sulla costruzione di una ‘persona’ mediale la quale [...] diventa essa stessa ‘funzione’ del prodotto discografico o audiovisivo” (Garda, Rocconi 2016: 4). Il prodotto finale audiovisivo appare allora come una costruzione finzionale che si propone, all’interno di un nuovo ambiente di consumo protetto, come una simulazione mediata di un’esperienza di fruizione reale, nonché come un’inedita esperienza di fruizione stessa, sempre reale, seppur “controllata e reiterata” (Bisoni 2020: 135). Non solo: i film-canzone e i musicarelli si presentano spesso anche come veicoli documentari delle vicende biografico-artistiche degli attori del mondo della canzone, talvolta mascherate attraverso scheletri diegetici preimpostati, altre volte invece più attenti a ricreare una narrazione più esplicitamente documentaria grazie al ricorso a fonti medialità più dirette, sia sonore che figurative. Questa convivenza duale all’interno della dimensione audiovisivo-documentaria non deve affatto sorprendere: come ha osservato Dario Cecchi (2016: 9), infatti, il cinema documentario oscilla sempre (e, nell’epoca dell’intermedialità, ancora di più) tra “forme della narrazione fortemente incentrate sul compito di attestare la realtà quale essa è [...] e dispositivi schiettamente finzionali”.

Un’esemplificazione concreta di tale antinomia è rappresentata dall’impiego di canzoni nella riconfigurazione italiana del biopic musicale: alcuni film afferenti a questo filone, che ha riscosso – almeno negli ultimi tre decenni – un rinnovato indice di produzione e di gradimento (come tutti i biopic, Tagliani 2019) grazie ad una virata del proprio campo di pertinenza (dalla musica classica verso il pop, Scognamiglio 2019) non si sono soltanto limitati a ricreare finzionalmente le vicende biografiche degli artisti a cui erano dedicati, ma ne hanno ri-mediato il loro patrimonio iconografico e (audio)visivo impiegandolo sia nei processi mimetici utili alla ricostruzione diegetica, che in ibridazioni intermediali attuate a partire dal recupero di materiali d’archivio (soprattutto performance e esi-

bizioni live), dunque muovendosi in un terreno interstiziale tra pratiche narrativo-diegetiche ed altre più specificatamente documentarie. Una pellicola esemplificativa, in questi termini, è il recente *Fabrizio De André e PFM – Il concerto ritrovato* (Veltroni 2020), non a caso proiettato in modalità *theatrical* – dunque, proposto come un concerto sul grande schermo –, per poi essere condiviso su piattaforme digitali e in DVD. Nel film vengono ibridati due ordini differenti di immagini: 1) i filmati ritrovati¹⁰ di un concerto della tournée di Fabrizio De André con la PFM (fino ad allora rimasti inediti), realizzati da un cineoperatore di tv locale e recuperati dalla Sony nel 2019, che ne ha restaurato sia le immagini che le tracce sonore; 2) le immagini inedite, riprese apposta per l’occasione, curate dal regista Walter Veltroni, con interviste relative alla storica tournée realizzate nell’ottobre 2019 e rivolte ai collaboratori del cantautore genovese (dalla moglie Dori Ghezzi ai fotografi e ai membri della PFM stessa).

Il prodotto finale si presenta come la perfetta crasi tra un docu-film (la prima parte con le nuove riprese) e un film-concerto (la seconda parte con le riprese del concerto, sulle quali sono stati effettuati diversi interventi di montaggio, sia orizzontali che verticali, come l’aggiunta dei testi autografi dei brani curati dallo stesso De André, con implicazioni autenticanti tutte da indagare), ponendosi sulla stessa linea di prodotti costruiti con una grammatica sostanzialmente televisiva, ma pensati direttamente per il grande schermo come forme di ri-negoziazione e di ri-mediazione dell’esperienza della *liveness*, come *Zerovskji – Solo per amore* (Morbioli 2018), film-concerto dedicato ad una tournée di Renato Zero in cui il regista cerca di restituire l’effetto-spettacolo attra-



Fig. 2 | Un fotogramma di *Fabrizio De André e PFM – Il concerto ritrovato* (Veltroni 2020).

verso virtuosismi immersivi della macchina da presa, o *In questa storia, che è la mia* (Antonini 2021), film-opera tratto dall'omonimo album di Claudio Baglioni e girato in teatro durante le zone rosse (per via della pandemia da Covid-19) a inizio 2021, nel quale tutto l'ambiente-teatro si fa garante di una messa in scena complessa in cui inquadrature, tracce musicali e montaggio dialogano tra loro per offrire una chiave di lettura semantica completamente inedita – in termini figurativo-performativi – a tutto l'album (e, nello stesso tempo, l'evento si propone come un surrogato della *liveness* tradizionale in un momento di chiusura degli spazi pubblici per i concerti – il film infatti viene condiviso, prima che in sala, sulla piattaforma italiana It'sArt).

Docu-film e film-concerto sono allora modelli sempre più diffusi nel mediascape contemporaneo del nostro paese, che si ibridano tra loro e condividono gli stessi intenti, rappresentando un nuovo movimento delle canzoni (e, potremmo dire, degli universi diegetici, narrativi e culturali dei loro autori e performer) verso il grande schermo: non è infatti un caso che il primo biopic dedicato a Fabrizio De André, cantautore al centro di una serie di processi complessi di rigenerazione mediale a livello agiografico (Bertoloni 2024), – ossia *Fabrizio De André principe libero* (Facchini 2018) – si presenti come un'intersezione formale e semantica di queste due dimensioni, ibridando esibizioni live interpretate da un performer che mimeticamente (a livello figurativo e vocale) ricrea la figura del cantautore (Luca Marinelli), tracce cantate da De André e inserite nella colonna sonora con funzione di commento, e un'esibizione live del cantautore stesso, che attinge ad un suo concerto ben impresso nel patrimonio cognitivo degli spettatori (Bertoloni 2022c).

In questo movimento le canzoni allora non si spostano da sole, ma insieme ai macrotesti spettacolari in cui vengono inserite o ricollocate, che sono a loro volta ri-configurati dal medium cinematografico per offrire un'esperienza di *liveness* differente, che talvolta permette di fruire di una dimensione concertistica inedita sia nel caso di eventi più o meno contemporanei, che nel caso di concerti del passato i cui artisti sono ormai scomparsi.

4. Conclusioni

Riprendendo quanto esposto in queste poche pagi-

ne, possiamo notare come la canzone nella storia del cinema italiano abbia agito come dispositivo sia formale che culturale lungo un piano d'azione semiotico-interstestuale e uno identificativo-sociale.

A livello semiotico-formale quando la canzone italiana appare sul grande schermo condiziona la messa in scena e il tessuto filmico grazie ai suoi elementi testuali (parole, musica, performance) riconfigurati dai processi di (audio)visione e ri-modulati dagli intenti degli autori cinematografici, che possono far prevalere un linguaggio sull'altro o far emergere il suono della canzone rispetto a quello ambientale (o viceversa). Il ventaglio della risemantizzazione coinvolge soprattutto il secondo dei movimenti che abbiamo individuato, in cui la canzone viene utilizzata nel suo statuto testuale autonomo, e di cui viene sollecitato una sorta di verbocentrismo, dal momento che queste canzoni "viste", come notava negli anni Novanta Sergio Bassetti (1990: 29-30), possono "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".¹¹ Un aspetto che invece coinvolge tutte e tre i movimenti sul piano formale è la natura costitutiva e costruttiva della canzone nei confronti di nuovi ambienti medialità di condivisione e di ascolto, sia diegetici che extradiegetici, che da un lato possono restituire pratiche socialmente e storicamente collocate, e dall'altro si configurano essi stessi come inediti punti di accesso all'esperienza di fruizione di una canzone. A livello culturale-sociale invece questi movimenti della canzone verso il grande schermo hanno permesso – e permettono tutt'ora – di allargare su un piano intermediale (e transme-



Fig. 3 | Un fotogramma dal film-opera di Claudio Baglioni *In questa storia, che è la mia*.

diale) il pubblico di un artista, oppure di offrire allo zoccolo duro dei fandom nuove forme di fruizione della vicenda biografica, dell'esperienza e dei brani dell'artista stesso, nell'ottica di un allargamento sia verticale che orizzontale della segmentazione delle comunità di ascoltatori (secondo logiche da sempre sfruttate dalle due industrie culturali e dai loro punti di incontro, Tomatis 2019), e nell'idea di sedimentare anche sul piano visivo e iconico (Spaziante 2016) una serie di contenuti musicali presso le comunità che vi si identificano e che in qualche modo li fanno propri.

Queste due traiettorie d'azione sono osservabili forse in uno degli usi più esemplificativi della canzone italiana sul grande schermo nel nostro cinema, realizzato da quel regista che ha dimostrato grande interesse e inedite capacità nell'utilizzo della canzone come dispositivo formale e culturale sollecitando al contempo istanze performative, semantiche e documentarie (quindi in linea con i tre movimenti che abbiamo evidenziato), ossia Nanni Moretti (Cecchi 2019b, Bertoloni 2021). Nella celeberrima sequenza del "processo" e della piscina di *Palombella rossa* (1989) il brano di Franco Battiato *E ti vengo a cercare* (1988) perde infatti tutte le sue connotazioni originali: la traccia viene presentata solo con la base musicale, che funziona come un oggetto *ready made* piegato dal regista alla sua costruzione filmica, mentre la voce che canta è prima quella del solo Moretti, che si esibisce in una performance diegeticamente estemporanea, documentata e documentaria che ri-semantizza sia il testo originale che la stessa azione del protagonista diegetico, e poi quella del coro dello



Fig. 4 | Nanni Moretti incomincia a cantare sulla base di Franco Battiato in *Palombella rossa*.

stadio, che interpella una condivisione-comunione degli spettatori già sollecitati dal gioco degli sguardi in macchina dell'attore.

La messa a fuoco di queste tre traiettorie di movimento e di rigenerazione mediale delle canzoni non è fine a sé stessa, ma lascia spazio a nuovi interrogativi, più aperti al contemporaneo: si possono riscontrare movimenti analoghi anche sui nuovi piccoli schermi degli smartphone e nelle piattaforme dei social audiovisivi? Quale può essere la relazione tra le pratiche di traduzione audiovisiva che abbiamo messo in evidenza nel cinema con quelle percorse oggi all'interno della cosiddetta scrittura estesa (Montani 2020)? E poi: esiste un rapporto generativo tra questi modelli formali-culturali e quelli che affollano l'attuale panorama mediale?

Siamo tuttavia convinti che, per intraprendere riflessioni di questa tipologia, un buon punto di partenza sia rappresentato proprio dalla (ri)considerazione del rapporto tra canzone e cinema e dalla messa a fuoco dei movimenti tra i due media:¹² è infatti grazie a movimenti come questi che le canzoni smettono di essere concepite come testi (o come edizioni), ma, rifacendosi alla concettualizzazione di Alessandro Cecchi (2019: 22-23), come

campi di possibilità di una nuvola di relazioni (o di mediazioni) storicamente e culturalmente situate, che comprendono edizioni, performance live, performance "mediatizzate" e produzioni medialità in genere riferite discorsivamente a uno stesso titolo, che si pone in relazione con le diverse esemplificazioni come l'etichetta di un contenitore con i suoi contenuti, per quanto disparati sul piano fenomenologico, e non come un calco rispetto alle sue "riproduzioni".

Le vite intermediali (Soldani 2023) delle canzoni italiane, nonostante siano ormai molteplici, e nonostante si sviluppino ormai soprattutto sui piccoli schermi e sulle piattaforme social e in rete, sono tuttavia storicamente transitate dal grande schermo, che ne ha riconfigurato le narrazioni e il loro immaginario in termini che forse devono ancora essere esplorati fino in fondo da parte della critica di settore.

Note

¹ Il paesaggio mediale del nostro paese è stato negli ultimissimi anni oggetto di differenti disamine sociosemiotiche, storiche e culturali che hanno cercato sia di restituire “il peso decisivo che ha assunto la convergenza delle filiere audiovisive con le industrie musicali e dello spettacolo dal vivo nella costruzione di modelli identitari condivisibili nell’epoca della riproducibilità tecnica del talento” (Locatelli, Mosconi 2021: 7), sia di mettere a fuoco la specifica via italiana alla codificazione di alcuni concetti legati al mondo della *popular music* nostrana, tra cui la stessa etichetta di canzone italiana, ridiscussa in termini storico-sociali come codificazione culturale e non più come definizione testuale di genere (Tomatis 2019; Carusi, Merluzzi 2021).

² Ricca è ormai la bibliografia relativa ad alcuni momenti-chiave dell’ibridazione tra i due mondi e le due industrie, tra cui Locatelli, Mosconi 2011; Buzzi 2013; Bioni 2020; Locatelli, Mosconi 2021; Locatelli, Mosconi 2024.

³ Nella raccolta curata da Sergio Bassetti (1990) troviamo, per esempio, i primi interventi di musicologi come Franco Fabbri o Sergio Miceli.

⁴ Secondo Maurizio Corbella (2020: 14) “l’aspetto che fa dell’Italia un caso a parte [...] è che l’arroccamento di buona parte della musicologia italiana su posizioni di rifiuto del *cultural turn* e dei *popular music studies* negli anni Novanta ha condotto a una sostanziale diluizione sul lungo periodo dell’impatto di questi paradigmi”.

⁵ Come ha osservato Paola Valentini (2007: 159), infatti, il cinema italiano delle origini “fin dagli anni Dieci intrattiene un rapporto privilegiato con la canzone”, che si manifesta negli echi dei titoli di pellicole come *Torna a Surriento* (Ubaldo Maria Del Colle, 1919) o *Voce e notte* (Oreste Gherardini, 1919), che attingono alla seconda canzone napoletana in voga nel decennio precedente (Fabbri 2008: 17).

⁶ Queste etichette apparentemente localizzanti (napoletana, all’italiana) sono in realtà, come è noto, etichette configurative sul piano culturale e del riconoscimento identitario-riappropriativo attuato da una parte del pubblico; a tal proposito si veda la prospettiva culturalista applicata dai lavori di Fabbri (2008) sino a quelli di Tomatis (2019), nei quali viene peraltro dato grande spazio all’italianità della prima canzone napoletana.

⁷ Nello stesso anno (1955) il playback viene introdotto anche al Festival.

⁸ Si pensi per esempio a *Lo sai che i papaveri* (Metz, Marchesi 1952), pellicola che si apre con l’iconico incipit del brano di Nilla Pizzi performato dalla cantante, ma le cui parole mutano dal secondo verso (ossia quando si è già realizzato il processo di riconoscimento) trasformandosi in una versione cantata dei titoli di testa, secondo una modalità che sarà impiegata, successivamente, anche da registi come Pasolini (“Lo sai che i papaveri / è un film con Walter Chiari / Anna Maria Ferrero / e Carlo Campanini”).

⁹ Come si può notare dalle molte sinergie tra registi e compositori di canzoni nel panorama italiano: Mario Monicelli ed Enzo Jannacci, Gabriele Muccino e Jovanotti, Brunori Sas e Massimo Venier, etc.; senza dimenticare casi di collaborazione più sporadici, come quello tra lo stesso Muccino e Claudio Baglioni, o tra Paolo Genovese e Francesco De Gregori.

¹⁰ Il cui ritrovamento è evocato già nel titolo con intento fortemente pubblicitario.

¹¹ Molte delle funzioni della canzone sullo schermo (tra cui quelle an-

noverate in Buzzi 2013 e in Bioni 2020) considerano proprio il mandante narrativo-discorsivo del linguaggio verbale.

¹² Anche se ci siamo occupati solo del movimento dalla canzone al cinema, sarebbe altrettanto interessante esplorare il movimento contrario, secondo una strada condotta raramente nella letteratura specialistica (Bertoloni 2020).

Bibliografia

- ARCAGNI S. (2006), *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria.
- BASSETTI S. (a cura di) (1990), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, La Casa Usher, Firenze.
- BERTOLONI L. (2020), “Possibilità intermediali della forma-canzone tra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 18, pp. 117-129.
- ID. (2021), “Forma-canzone e audiovisivo. Compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti”, in *L’Avventura. International Journal of Italian Cinema and Media Landscape*, 6:2, pp. 241-256.
- ID. (2022a), “L’autorialità intermediale di Checco Zalone tra cinema, canzone e rete”, in *Imago. Studi di cinema e media*, 25, pp. 89-108.
- ID. (2022b), “Dall’album all’ecosistema”, in BERTOLONI L., FEDELE I., SANTAMARIA C. (a cura di), *Cinquant’anni di Questo piccolo grande amore. Una storia lunga mezzo secolo*, Santelli, Milano, pp. 51-66.
- ID. (2022c), “Voci, cantautori e schermi. Fabrizio De André principe libero”, in *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e di visioni*, 47, pp. 253-261.
- ID. (2024), “La figura di Fabrizio De André e il costruito culturale del cantautore. Pratiche di agiografia mediale tra voce, icona e immaginario”, in LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di), *Il Paese dei cantautori. Voci del contemporaneo tra parole, musica e media*, Mimesis, Milano-Udine, in corso di stampa.
- BERTOZZI M. (2018), *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.
- BIONI C. (2020), *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta. Produzione, consumo, forme espressive e questioni di genere*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- BRATUS A., CORBELLA M. (2018), “This Must Be the Stage: Staging Popular Music Performance in Italian Media Practices around ‘68”, in *Cinéma&Cie. International Film Studies Journal*, 31, pp. 31-50.
- BRUNETTA G. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino.
- ID. (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Laterza, Roma-Bari.
- BUZZI M. (2011), “Il giradischi di Adriana. Pietrangeli e l’uso della canzone pop in *Io la conoscevo bene*”, in LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di), “Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)”, *Comunicazioni sociali*, 33:1, pp. 74-83.
- ID. (2013), *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- CALDIRON O. (1999), *Il paradosso dell’autore*, Bulzoni, Roma.
- CARUSI P., MERLUZZI, M. (a cura di) (2021), *Note tricolori. La storia dell’Italia contemporanea nella popular music*, Pacini, Pisa.
- CASSETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CECCHI A. (a cura di) (2019a), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell’esperienza musicale*, Neoclassica, Roma.

- ID. (2019b), "Idiosincrasie generazionali. Musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta", in *Biblioteca teatrale*, 129-130, pp. 111-129.
- CODELUPPI V. (2020), *Ligaland. Il mondo di Luciano Ligabue*, Mimesis, Milano-Udine.
- COLOMBO F. (2012), *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Laterza, Roma-Bari.
- CORBELLA M. (a cura di) (2020), "La compilation soundtrack nel cinema italiano", in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, IV: 7.
- DEL GAUDIO V. (2020), *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Milano.
- DUSI N. (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine.
- FABBRI F. (2008), *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino.
- FACCI S., SODDU P. (2011), *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.
- GARDA M., ROCCONI E. (a cura di) (2016), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia.
- GIPPONI E. (2011), "Mi ritorna in mente. Hit e evergreen del decennio cinematografico", in CANOVA G., FARINOTTI L. (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, p. 300-305.
- LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di) (2011), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, in *Comunicazioni sociali*, 33:1.
- ID. (a cura di) (2021), *Italian pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- ID. (a cura di) (2024), *Il Paese dei cantautori. Voci del contemporaneo tra parole, musica e media*, Mimesis, Milano-Udine, in corso di stampa.
- MICELI S. (2009), *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lim, Lucca.
- MONTANI P. (2020), *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.
- MORREALE E. (2009), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.
- ORTOLEVA P. (2022), *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano.
- PESCATORE G. (2001), *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Udine.
- SCOGNAMIGLIO R. (2019), "Compositori sullo schermo. Il biopic musicale in Italia", in *Quaderni del CSCl. Rivista annuale di cinema italiano*, 15, pp. 54-60.
- SIBILLA G. (2018), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SOLDANI M.T. (a cura di) (2023), *Itinerari della canzone tra i media. Immaginari, narrazioni, trasmissioni*, Neoclassica, Roma.
- SPAZIANTE L. (2016), *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.
- TAGLIANI G. (2019), *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- TOMATIS J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- ID. (2020), "Nostalgia, romanticismo e cafonate terribili. La musica da cinepanettone", in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 7, pp. 73-93.
- ID. (2021), "La popular music in una prospettiva transmediale. Il caso della trap in Italia", in *Chigiana. Journal of Musicological Studies*, 51:3, pp. 61-76.
- ID. (2023), "Playing (with) the Smartphone" in MARINO G., SURACE B. (a cura di), *Tik Tok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, Hoepli, Milano, pp. 21-42.
- UGENTI E. (2016), *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*, Mimesis, Milano-Udine.
- VALENTINI P. (2007), *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (2011), "'Tutto il mondo fra le mani, e una voglia di cantar'. Domenico Modugno icona di passato e futuro dell'Italia melodica", in MOSCONI E., LOCATELLI M. (a cura di), "Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)", *Comunicazioni sociali*, 33:1, pp. 46-57.
- VITTORINI F. (2019), *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, Patron, Bologna.
- ZECCA F. (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine.