

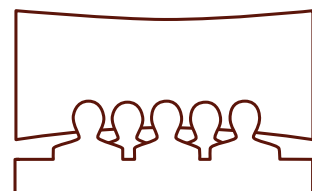
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio
giugno 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

LA *COMPILATION SOUNDTRACK* NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA

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

Direzione | Editors

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

Comitato scientifico | Advisory Board

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

Comitato redazionale | Editorial Staff

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

Redazione editoriale | Contacts

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

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

All articles in this issue were peer-reviewed



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

LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

SOMMARIO

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

INTRODUZIONE

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

Maurizio Corbella (Università degli Studi di Milano)

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

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

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

I. TRA ANTOLOGIA E ASSEMBLAGGIO: LA COMPILATION SOUNDTRACK COME MONTAGGIO

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

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

⁴ Cfr. tra gli altri Hubbert, 2014.

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

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

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

⁶ Wright, 2003.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Cfr. Bratus, 2015 e 2019.

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

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

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

II. COMPILARE, COMPORRE: PARADIGMI CULTURALI

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

¹⁵ Bioni, 2020: pos. 97.

¹⁶ Bioni, 2020: pos. 2346.

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

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

¹⁹ Rodman, 2006.

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

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

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

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

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

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

²³ London, 1936: 62 (enfasi mia).

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Miceli, 2010: 93 (enfasi mia).

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

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

³⁰ Hubbert, 2014: 291.

³¹ Hubbert, 2014: 291.

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

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

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

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

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

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

³⁴ Smith, 1998: 131-153.

³⁵ Kassabian, 2001.

³⁶ Rodman, 2006.

³⁷ Ashby, 2013.

³⁸ Cfr. Lanfossi, 2019.

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

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

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

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

⁴⁰ Targa, 2009: 679.

⁴¹ Targa, 2009: 681.

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

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

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

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

⁴⁵ Simeon, 1995: 217.

⁴⁶ Miceli, 2009: 307-308.

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

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

⁴⁹ Targa, 2009; 2014.

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

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

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

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

⁵⁰ Valentini, 2019: 20.

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

⁵² Mosconi, 2017: 62.

⁵³ Valentini, 2019: 23.

⁵⁴ Valentini, 2019: 20.

⁵⁵ Mosconi, 2017.

⁵⁶ Cosci, 2019.

⁵⁷ Dyer, 2013.

⁵⁸ Si veda anche Valentini, 2002.

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

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

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

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

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

⁶¹ Tomatis, 2019: 48-64.

⁶² Ferrara, 2014.

⁶³ Dyer, 2010.

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

⁶⁵ Dyer, 2006; Pitassio, 2011.

⁶⁶ Corbella, 2020.

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

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

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

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

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

IV. QUESTO NUMERO: “COMPILARE” UNA PERIODIZZAZIONE

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

⁶⁹ Buzzi, 2013: 143-148.

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

⁷¹ Buzzi, 2013: 147.

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

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

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

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

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

⁷³ Hubbert, 2014: 293.

⁷⁴ Tomatis, 2019: 497-517.

⁷⁵ Hubbert, 2014; Smith, 2014.

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ Reynolds, 2011.

⁷⁹ Mosconi, 2019.

RINGRAZIAMENTI

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

Tavola
delle sigle

DVD: Digital Versatile Disc
MTV: Music Television

Riferimenti
bibliografici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Calabretto, Roberto

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

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

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

Cecchi, Alessandro

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

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

Cecchi, Alessandro; Corbella, Maurizio

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

Clarke, Eric

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

Conrich, Ian; Tincknell, Estella (eds.)

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

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

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

Corbella, Maurizio

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

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

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

Cosci, Marco

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

De Rosa, Alessandro;

Morricone, Ennio

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

Denisoff, R. Serge; Plasketes, George

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

Di Chiara, Francesco

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

Dyer, Richard

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

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

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

Fabbri, Franco

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

Ferrara, Antonio

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

Gibson, James J.

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

Godsall, Jonathan

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

Herzog, Amy

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

Hubbert, Julie

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

Kalinak, Kathryn

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

Kassabian, Anahid

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

Knight, Arthur; Robertson Wojcik, Pamela

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

Lanfossi, Carlo

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

London, Kurt

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

Mattioli, Valerio

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

Mera, Miguel

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

Miceli, Sergio

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

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

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

Mosconi, Elena

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

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

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

Valentini, Paola

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

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

Wierzbicki, James

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

Winkler, Max

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

Wright, Robb

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

