

Atmosfere acustiche di Napoli in *È stata la mano di Dio* (Sorrentino 2021) e *Nostalgia* (Martone 2022)

Antonio SALMERI (Innsbruck)¹

Summary

This article investigates the interplay between (nostalgic) visual representations of Naples and their acoustic design in two of the most recent cinematic narratives by Mario Martone and Paolo Sorrentino. Naples, often described as the “città sovraesposta”, an overexposed and media-saturated city (La Porta 2010, 54), is a place that has frequently been shown, yet still holds much to be heard. In *Nostalgia* (2022) and *È stata la mano di Dio* (2021), the directors explore the complexities of the Parthenopean city, situating and labelling their films within a framework of postmodern “cinema d’impegno” (cf. Antonello 2012; Antonello/Mussgnug 2009). These films are deeply entwined with the city’s musical traditions and acoustic textures, placing the relationship between memory and imagination, auteur cinema and postmodern reflexivity, as well as image and sound, at the core of their audiovisual compositions.

Introduzione

Il presente contributo indaga il reciproco gioco tra immagini (nostalgiche) di Napoli e la loro rappresentazione acustica in due delle più recenti narrazioni partenopee di Mario Martone e Paolo Sorrentino.² D'altronde, Napoli si rivela come la “città sovraesposta” (La Porta 2010, 54), come “partenosfera” (Fiore 2021, 137): un palcoscenico mediatico esasperato, dove tante immagini sono già state mostrate, ma resta ancora molto da ascoltare. Sorrentino e Martone appartengono alla schiera del Nuovo Cinema Napoletano degli anni Novanta, rinomato per le sue rappresentazioni porose e contrappuntistiche della città (cf. Marlow-Mann 2011).³ I film *Nostalgia* (2022) ed *È stata la mano di Dio* (2021) si collocano nel contesto di un cinema ‘d’impegno postmoderno’ (cf. Antonello 2012; Antonello/Mussgnug 2009)⁴ e risultano, da un lato, indissolubilmente connessi alla tradizione musicale e all'intreccio acustico della città e, dall'altro, alla costruzione di un'etichetta basata su forti riferimenti al cinema d'autore degli anni Sessanta. Al centro delle loro narrazioni si pone il rapporto tra memoria e immaginazione, tra cinema d'autore e riflessività postmoderna,

tra immagine e suono. È però significativo che, nel discorso accademico, la dimensione musicale e sonora venga spesso trattata solo di sfuggita (cf. Weidinger 2011, 13).⁵ Nel prosieguo, ci si propone pertanto di innalzare la relazione suono-immagine a chiave di lettura privilegiata e di delineare il concetto di “atmosfera acustica” (“akustische Atmosphären”, cf. Heimerdinger 2023), che focalizza gli elementi sonori di musica, linguaggio e rumori nelle loro sovrapposizioni e nelle transizioni tra piani intra- ed extradiegetici.

Architettura sonora (post)moderna in *È stata la mano di Dio* (2021)

Nel pluripremiato *È stata la mano di Dio* (2021)⁶ Sorrentino costruisce un’immagine mnemonica profondamente personale, in cui Napoli non è solo sfondo scenico, ma un’esperienza acustica densa e stratificata. La colonna sonora di Lele Marchitelli è sorprendentemente essenziale: ridotta a soli tre brani musicali, dosati con rigore minimalista e precisione timbrica.⁷ Diversamente da opere precedenti come *La Grande Bellezza* (2013) o *The Young Pope* (2016), in cui la musica agisce come un controcanto quasi operistico rispetto alla componente visiva (cf. Weidinger 2011, 19), qui la dimensione sonora appare più intima e contenuta. Attraverso atmosfere acustiche finemente sfumate, Sorrentino evoca l’umore specifico della Napoli degli anni Ottanta. Tale ‘atmosfera acustica’ definisce le qualità sonore dello spazio filmico: il riverbero di suoni che avvolgono personaggi, oggetti e luoghi, e consentono di interpretare ciò che in essi avviene. Queste atmosfere possono assumere funzioni filmico-musicali, dialogare o dissonare con l’azione, svelare il sottotesto, posizionarsi intra- o extradiegeticamente, *musicare* rumori e linguaggi o, viceversa, *bruitizzare* la musica (cf. Heimerdinger 2023, 54ss).⁸

La scena d’apertura esemplifica tale approccio: il film si apre con una didascalia dedicata a Maradona: “Ho fatto quello che ho potuto. Non credo di essere andato così male”. Segue un piano sequenza di circa tre minuti: ripresa da un elicottero, la camera sorvola dapprima il mare, per elevarsi poi in un lento panoramica sulla costa napoletana, ricopiando con cura l’intro di *L’oro di Napoli* (De Sica 1954) (cf. fig. 1 e 2).

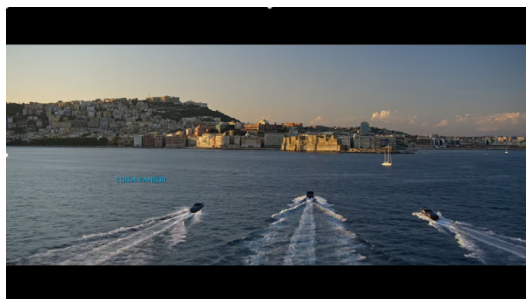


Fig. 1 e 2. Inquadratura introduttiva di *È stata la mano di Dio* e *L’Oro di Napoli*

La sequenza si chiude su una visione pittoresca dell'isola di Procida. Notevole è come questo belvedere canonico venga messo in contrasto dal livello sonoro: il battito ritmico delle pale dell'elicottero frammenta le immagini, conferendo loro una qualità tecnica e artificiale che richiama la musica elettronica minimalista. Mentre la telecamera sorvola tre motoscafi, il frangersi delle onde si inserisce come accento percussivo nel ritmo.⁹ Avvicinandosi alla costa, il rumore dell'elicottero svanisce a favore di un *soundscape* dominato da gabbiani, traffico urbano e giochi di bambini. L'atmosfera acustica della città si fa più densa e caotica, fino a quando, con l'ultima inquadratura sull'isola, il ronzio delle pale riacquista la supremazia sonora.



Audio 1. Sequenza di apertura di *È stata la mano di Dio*

Questa messa in scena del sonoro si configura come centrale tratto postmoderno del film: seguendo l'analisi di Martin (2008), il suono assume una posizione di supremazia sull'immagine. Invertendo il tradizionale primato del visivo, l'elemento acustico si proietta in primo piano, sovvertendo la logica percettiva (convenzionale) del cinema. Per descrivere questo emergere del suono, Martin conia il termine "hors-son" (2008, 60), inteso non come mera delimitazione del campo sonoro, bensì come esteriorità del suono su cui l'immagine stessa si fonda. Così come *hors-champ* include immagini invisibili oltre l'inquadratura, l'*hors-son* rivela visioni silenti, generate dal solo apparire dei suoni. Il contrappunto tra il belvedere visivo canonico e il tumultuoso, pulsante *hors-son* della città si salda in un montaggio verticale, intessendo un dialogo tra visivo e sonoro (cf. Lensing 2023, 98).¹⁰

La costruzione di atmosfere acustiche costituisce, ad oggi, un ambito ancora marginale nella ricerca filmo-musicologica (cf. Heimerdinger 2023, 40).¹¹ In *È stata la mano di Dio*, Sorrentino sospende consapevolmente la tradizionale dicotomia tra rumore e musica, trasformandola in una risorsa estetica e narrativa. Le fonti sonore, spesso invisibili nel quadro, generano un campo di risonanza uditiva che non solo accompagna, ma rielabora, estende o talvolta contraddice il piano visivo. I suoni ambientali vengono modulati timbricamente, articolati secondo logiche ritmiche, fino a divenire una sorta di colonna sonora sommersa. Questa logica di transizione e fusione sonora è stata definita da Michel Chion come "dimensional-pivot" dell'ascolto, assumendo al contempo una funzione emotiva (cf. Chion 2010, 75ss):

The feeling of sonic continuity among speech, noise, and music can also be produced with little cost by recourse to *dimensional pivots*. What I call *dimensional pivot*, in the universe of sound, are dimensions capable of creating a relation, an articulation, a hub between the sonic constituents of a film that belong to different families – speech, music, and noise – while leaving each to unfold in its own domain and aim at a different level of listening. [...] It so happens in any case that in a film the emergence of a musical melody out of an assemblage of "noises" is endowed with a particularly large emotional power.

Il battito delle pale dell'elicottero, ad esempio, si presta a una duplice lettura: da un lato come rumore diegetico, dall'altro come segnale di artificiosità mediale, che richiama tanto la musica elettronica quanto il ritmo meccanico di una vecchia macchina da presa. In questa ambiguità si apre uno spazio interpretativo: il suono diventa allusione metacinetografica, un rimando uditivo al celebre incipit de *L'oro di Napoli* di De Sica.¹² La musicalizzazione del rumore trova le sue radici nel cinema d'autore italiano degli anni Sessanta, in particolare in opere come *Deserto Rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni, dove il suono inizia a emanciparsi come strumento espressivo autonomo. Le sperimentazioni legate alla *musique concrète* e alla manipolazione elettronica del suono inaugurano allora nuove possibilità formali. Registri come Jacques Tati, Antonioni stesso e Federico Fellini introducono la dimensione acustica non più come semplice accompagnamento, bensì come elemento estetico e narrativo pienamente coesistente all'immagine (cf. Heimerdinger 2011, 41ss; cf. Chion 2010, 75ss).¹³ Sorrentino si iscrive con lucidità in questa eredità autoriale: già l'apertura del film, che richiama in modo trasparente l'incipit in elicottero di *La dolce vita*, lo segnala. Ma lo sguardo, e con esso l'ascolto, si spostano ora su Napoli, filmata ed ascoltata in un modo diverso: una sonorità postmoderna, in cui realtà e immaginazione, immagine e suono si intrecciano secondo una poetica della sovrimpressione.

La narrazione si apre con un taglio netto, esplosivo: un fuoco d'artificio irrompe sulla città, segnando un inizio *acustico* piuttosto che visivo. Un rapido e denso montaggio sonoro ci introduce nel caos del traffico napoletano, preludio all'avvio del racconto. *È stata la mano di Dio* si sviluppa secondo una struttura apparentemente lineare, ma dischiude progressivamente una complessità narrativa più profonda. Al centro vi è Fabietto Schisa (Filippo Scotti), alter ego del regista, che attraversa l'adolescenza nella Napoli degli anni Ottanta. Il trauma della perdita improvvisa dei genitori segna una frattura decisiva: la prima parte del film, episodica e ispirata alla commedia napoletana, punteggiata da battute dialettali, primi piani e un montaggio frenetico, cede il passo a una seconda metà più raccolta, dominata da interrogativi esistenziali e un tono introspettivo. Questa bipartizione rimanda alla struttura del *coming-of-age* e del *Bildungsroman*, che lo stesso Sorrentino riconosce come riferimento dichiarato (cf. Rolling Stone, 2020). La traiettoria di perdita e ricerca di senso vissuta da Fabietto rispecchia la biografia dell'autore: la morte dei genitori e la scoperta del cinema come orizzonte di salvezza. Il titolo del film, *È stata la mano di Dio*, assume, in tale prospettiva, una valenza autobiografica: Fabietto si salva dalla tragedia perché, al momento dell'incidente, si trova allo stadio per vedere Maradona giocare per la prima volta. In quella deviazione casuale (o provvidenziale), si iscrive l'origine di un destino autoriale.¹⁴

Accanto a *Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, è soprattutto l'opera di Federico Fellini a imporsi come punto di riferimento esplicito: in *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963) e *I vitelloni* (1953), i viaggi in treno e l'abbandono della provincia scandiscono passaggi esistenziali decisivi e diventano metafora del processo stesso di formazione artistica. Anche in *È stata la mano di Dio* la partenza in treno verso Roma segna il compimento del racconto e riprende, con notevole precisione figurativa, il finale de *I vitelloni* (1953). I motivi visivi felliniani incorniciano letteralmente il film, che si apre e si chiude con rimandi

intertestuali al proprio modello cinematografico. Accanto a questo fitto tessuto di macrotesti, Sorrentino attiva un dialogo interno alla propria opera. Millicent Marcus (cf. 2002, 209) interpreta *Otto e mezzo* e *Nuovo Cinema Paradiso* come film che tematizzano il processo di liberazione creativa del regista, un processo che conduce alla realizzazione dell'opera stessa e che, infine, ritorna simbolicamente al momento originario da cui prende avvio il racconto autobiografico. Questo principio di circolarità caratterizza anche *È stata la mano di Dio*, come suggerisce lo stesso Sorrentino in maniera esplicita: alla domanda su quale scena seguirebbe idealmente al viaggio in treno di Fabietto, egli risponde: "La scoperta di Roma. Ma è una scena che ho già raccontato, con un film intero, *La grande bellezza*." (Ciak 2021) Con questo riferimento paratestuale, Sorrentino chiude un cerchio narrativo all'interno del proprio *œuvre*. Egli costruisce un mito d'autore postmoderno che si iscrive nella tradizione italiana del cinema autoreferenziale, pur trasformandola. L'autorappresentazione del regista come figura artistica segnata dall'autobiografia diventa non solo dichiarazione poetologica, ma anche strategia commerciale. La distribuzione internazionale del film attraverso Netflix ne rivela la doppia collocazione: da un lato fortemente radicato nel contesto locale, basti pensare al cast quasi interamente partenopeo guidato da Toni Servillo (cf. Rossoni 2024, 66), dall'altro esplicitamente rivolto a un pubblico internazionale. Sorrentino trasporta così il cinema d'autore italiano all'interno delle logiche del mercato mediale transnazionale, senza rinunciare alla specificità di una 'napoletanità' comunicativa e riconoscibile. In questa prospettiva, *È stata la mano di Dio* si avvale in modo pressoché esemplare del cinema d'autore come chiave di ricezione, come sottolinea David Bordwell in *Narration in the Fiction Film* (1985, 211):

The overt self-consciousness of the narration is often paralleled by an extratextual emphasis on the filmmaker as a source [...]. More broadly, the author becomes the real-world parallel to the narrative presence 'who' communicates (what is the filmmaker saying?) and 'who' expresses (what is the author's personal vision?).

Il cinema d'autore, inteso come modalità di visione e di ricezione dei film piuttosto che come modo di produzione, ha costituito il cambiamento centrale nel suo significato dagli anni Sessanta agli anni Ottanta (cf. Corrigan 1990, 44). Come ricostruisce Corrigan (1990) in *The Commerce of Auteursim*, lo statuto commerciale degli autori si è ormai collocato lungo un percorso extratestuale, all'interno del quale tale statuto commerciale costituisce la funzione principale dell'autorialità stessa (cf. Corrigan 1990, 48). Il motivo dell'"auteur as a star" (Corrigan 1990, 48) viene infine raddoppiato nel film a livello narrativo attraverso il culto del genio e ulteriormente rafforzato, sul piano extratestuale, da un'intervista di accompagnamento a Sorrentino su Netflix (2022) intitolata *Through the Eyes of Sorrentino*, accentuando l'"extratextual emphasis on the filmmaker as a source".

Le atmosfere acustiche del film agiscono come autentico contrappunto alla cifra visiva sorrentiniana. Lunghi movimenti di macchina, simmetrie compositive e colori saturati rimandano, come già in *La grande bellezza*, alla costruzione del film come opera d'arte, in una

dichiarata *hommage* alla fittività del mezzo stesso. Ne emergono momenti contemplativi in cui il pubblico è invitato non solo a seguire lo sviluppo narrativo, ma anche a cogliere la bellezza e l'artificio dell'immagine cinematografica, che veicola l'etichetta del cinema d'autore. Tuttavia, nel segno di un primato dell'uditivo, la traccia sonora interrompe questi momenti di sospensione, innestando montaggi sonori rapidi che anticipano il visivo. I suoni, spesso non diegeticamente localizzati, si integrano in una trama auditiva stratificata, definita da un continuo oscillare di volumi tra primo piano e sfondo. Questi spazi sonori generano una presenza latente della città, che, nel senso dell'*hors-son*, eccedono il visibile, conferendo allo spazio urbano una dimensione acustica autentica. Nell'intreccio complesso di voci, dialetto napoletano, rumori urbani, traffico e onde marine si compone una tessitura sonora capace di offrire un'immediata possibilità di identificazione al pubblico, ben oltre la superficie delle immagini. Tale estensione sonora amplia la percezione diegetica dello spazio attraverso il suono stesso (cf. Lensing 2023, 81), attribuendo al piano visivo un valore aggiunto.

La presenza acusmatica di Napoli e di Maradona

Il concetto di *acousmètre*, formulato dal teorico francese Michel Chion (1999), designa una voce *off* nel film che appare onniveggente, onnisciente e onnipresente, capace di oltrepassare i limiti dello spazio diegetico. Chion deriva il termine dall'*'acusmatica'* di Pierre Schaeffer (1966), secondo la quale una fonte sonora è tale quando la sua origine rimane invisibile o non identificabile. Nel contesto di *È stata la mano di Dio*, la presenza acusmatica di Napoli si intreccia inestricabilmente con la figura di Diego Maradona. Già il titolo del film richiama esplicitamente l'iconico gol di mano del 1986, entrato nella storia del calcio come la celebre 'mano di Dio'. La traiettoria biografica del campione, dal suo arrivo a Napoli nel 1984 fino alla vittoria dello scudetto nel 1987, costituisce l'ossatura temporale del racconto. In questa cornice, l'articolazione sonora riveste un ruolo fondamentale: Maradona si rende acusticamente presente attraverso cori da stadio e cronache sportive, che ricorrono lungo tutta la narrazione. In alcune scene, sono i televisori a fungere da sorgenti udibili (cf. fig. 3); in altre, la fonte del suono rimane nascosta. I cori e le telecronache si fondono così con le voci delle strade napoletane, creando una trama acustica che oscilla tra il documentario e l'immaginario, tra il quotidiano e l'epico. Questa presenza acusmatica genera un'aura mitica attorno alla figura di Maradona che emerge come entità onnipervasiva, incorporata nella materia sonora della città stessa. È, a tutti gli effetti, una figura *interstiziale* tra mito urbano e divinità calcistica. Come afferma lo stesso Sorrentino nell'intervista rilasciata a Netflix (2022), Maradona è una figura "tra il sacro e il profano": sospesa tra il corpo e l'icona, tra la cronaca sportiva e la sacralità collettiva, tra l'udibile e l'invisibile.¹⁵

La presenza acusmatica raggiunge il suo apice quando a Maradona viene conferita una forma visiva. La scena si apre con una *frozen image*, un'immagine cristallizzata che congela il tempo, sospende il moto e zittisce all'istante il brusio della città. Su questo silenzio si innesta un lento movimento di macchina, contemplativo, mentre dal fuori campo affiora, come da

un altrove mitico, il paesaggio sonoro di uno stadio: cori che invocano Maradona, prima che il suo corpo emerga, finalmente, nell'inquadratura. Qui si manifesta il concetto di *suspension* delineato da Chion (1999, 168): l'interruzione o l'omissione del suono, nonostante la sua origine sia ancora presente nel quadro visivo o narrativo.¹⁶ Chion descrive questo effetto come una derealizzazione del mondo narrativo, una soglia in cui il reale si sfalda e diventa percezione. L'immagine e il suono si disgiungono, entrano in una danza di tensione e differimento che invita lo spettatore a interrogarsi sul loro legame. La frattura audiovisiva genera una visione sospesa, in cui la presenza di Maradona vibra tra l'eco invisibile dell'acusmatico e la rivelazione luminosa del visibile. Questa sospensione apre un varco tra realtà e sogno, tra memoria storica e finzione cinematografica.

La presenza acusmatica di Maradona evidenzia il suo ruolo di significante culturale onnipresente nella città. Marcus Free (2014) descrive come Maradona diventa un mito del Sud, incarnazione della Napoli sovversiva, dell'altra Italia che sfida la supremazia del Nord. Ribelle alle istituzioni calcistiche come UEFA e FIFA, vicino a figure-simbolo della sinistra globale come Che Guevara e Fidel Castro, Maradona assurge a icona pop-comunista, inglobata però nelle logiche neoliberali della spettacolarizzazione. La sua posizione di *outsider*, la sua indocilità e il suo genio si intrecciano con l'immaginario popolare di Napoli come luogo di resistenza e disordine creativo; un'immagine ormai estetizzata e commercializzata, non solo nell'industria cinematografica, ma anche nel turismo e nella pubblicità, come mostrano le campagne iconografiche di Dolce & Gabbana nei Quartieri Spagnoli (2016). Maradona e Napoli diventano così superfici proiettive complementari – *genius loci* della resistenza, simboli di un'autenticità consapevole e mediatizzata, nuovamente veicolata attraverso la dimensione sonora del film (cf. Cocco/Sabatino/Ragone 2022, 41).

Nel panorama del cinema napoletano contemporaneo, Sorrentino con *È stata la mano di Dio* disegna una *sound-image* (cf. Chion 2010, 149)¹⁷ particolare. Mentre molte rappresentazioni popolari della città, come ad esempio *Gomorra* (Garrone 2008) o *L'amica geniale* (Costanzo 2018-2022), fanno uso di tracce musicali contrastive o nostalgiche per evocare atmosfere memoriali, Sorrentino lavora con atmosfere acustiche quotidiane che assolvono funzioni narrative tipiche della musica. L'architettura acustica del film si fonda meno su melodie riconoscibili che su una trama sonora densa e sfumata: rumori di strada, voci, il pulsare ritmico del traffico, cori da stadio e a Maradona si intrecciano in un paesaggio uditivo che si oppone alla visualità estetizzante della città e funge da marcatore di autenticità. I confini tra rumore e musica si fanno porosi; questa ambiguità diventa essa stessa valore estetico. Elementi extra- e intradiegetici si fondono, mentre la soglia tra i due ambiti si mostra permeabile. Nella scena finale, Fabietto, seduto in uno scompartimento del treno, si mette le cuffie e reclina la testa: parte "Napule è" (1977) di Pino Daniele, con i suoi versi paradigmatici: "Napule è mille culure, Napule è mille paure...". La fonte sonora è marcata diegeticamente; la canzone assume un ruolo privilegiato, accompagnando in senso classico i titoli di coda. Così, Sorrentino si riallaccia consapevolmente alla tradizione musicale nostalgica partenopea, mediata qui attraverso le cuffie del protagonista (cf. fig. 4).¹⁸

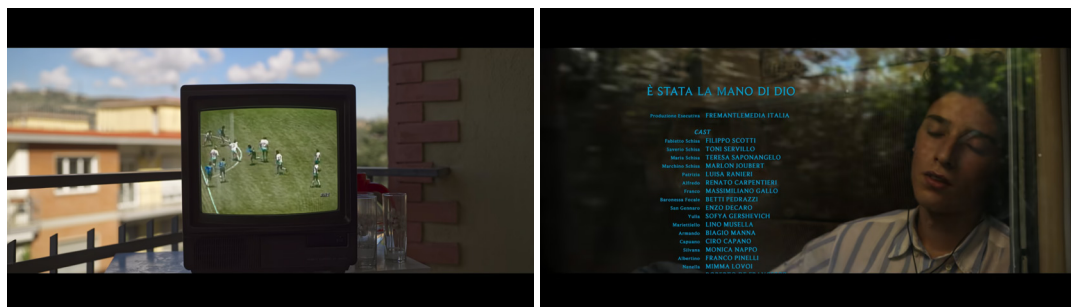


Fig. 3 e 4. Maradona in TV e scena finale del film

Nostalgia ed autoriflessività

In Sorrentino, l'estetizzazione nostalgica e l'etichetta commerciale del cinema d'autore procedono di pari passo (cf. Schrey 2017, 76);¹⁹ anche Mario Martone, nella sua trasposizione filmica omonima *Nostalgia* (2022) del romanzo di Ermanno Rea (2016), affronta il tema della nostalgia attraverso richiami al cinema d'autore e alla letteratura.²⁰ Tuttavia, la Napoli di Martone si configura meno come luogo della memoria e più come spazio del rimosso e dell'inevitabile confronto. Una città che nella sua dimensione acustica viene trattata con pari complessità, intrecciandosi strettamente con le topografie urbane che caratterizzano il suo cinema fin da *L'amore molesto* (1995).²¹ Le atmosfere acustiche dei suoi film si distinguono per un lavoro meticoloso, quasi documentaristico, su rumori ambientali che si fanno parte integrante della struttura narrativa ed emotiva. Martone sviluppa un'architettura sonora originale, giocata su montaggi bruschi e registrazioni in presa diretta, specchio della tensione psicologica del protagonista. La città non si manifesta come spazio sonoro familiare, ma come rumore estraneo, sovrastante. La macchina da presa accompagna Felice (Pierfrancesco Favino), appena rientrato a Napoli, con inquadrature ampie e rallentate, mentre il piano sonoro è dominato da un brusio multistrato che lo circonda senza accoglierlo. I suoni non si accordano con le immagini, ma si configurano come una massa autonoma, un *hors-son* che inscena Napoli come luogo della perdita, dell'assenza e dello smarrimento. La dimensione acustica diventa portatrice dell'inquietudine, del nascosto e del rimosso, dilatandosi in un'atmosfera acustica che perde progressivamente la sua locazione spaziale concreta (cf. Heimerdinger 2023, 54).

La nostalgia quindi, per Martone, diviene strumento di disillusione e di riflessività²² (cf. Boym 2001, 18), come esplicita la citazione attribuita a Pasolini²³ che apre il film: "La conoscenza è nella nostalgia. Chi non si è perso, non possiede." (1964)

Anche Martone fa riferimento al cinema d'autore come paratesto del suo film e cita in una scena, in cui Felice bagna la madre, la tipica iconicità religiosa del corpo pasoliniana. Il tema della disillusione permea anche il livello narrativo: il motivo del ritorno è il grave stato di salute della madre Teresa, con cui Felice aveva da tempo interrotto i rapporti. Durante la sua permanenza in Egitto aveva costruito una nuova vita: lavora nell'edilizia, si è convertito

all'Islam ed è sposato. Tuttavia, il ritorno nella sua terra natale lo confronta con un passato mai del tutto superato. Nel quartiere Felice incontra Don Luigi, un sacerdote impegnato a cui si confida. Progressivamente emerge che Felice era coinvolto in attività criminali insieme all'amico d'infanzia Oreste Spasiano. In una rapina congiunta un uomo perse la vita; mentre Felice fuggì, Oreste rimase e scalò i ranghi della malavita napoletana. Oggi Oreste è un temuto boss della camorra, e il ritorno di Felice suscita diffidenza e rancore. Nonostante gli avvertimenti, Felice cerca il confronto con Oreste, spinto dal desiderio di espiare e trovare pace. Questa speranza si rivela però un tragico errore: alla fine Felice viene ucciso dall'ex amico in un vicolo buio. Anche la sequenza finale di Martone si caratterizza per una significativa progettazione acustica: dopo l'omicidio di Felice l'immagine rimane immobile per un attimo, la macchina da presa indugia in una ripresa totale sul corpo senza vita, mentre il rumore quotidiano del Rione Sanità prosegue inalterato. Martone rinuncia qui a una risoluzione musicale enfatica: nessuna cesura sonora né musica drammatica accompagnano la morte del protagonista. La città continua a *suonare*: impassibile, indifferente, quasi cinica. Questa scelta accentua la banalità della violenza e l'indifferenza dello spazio urbano verso l'individuo (cf. fig. 5).

Straniamento e incontro

L'atmosfera acustica della città si articola in una densa commistione di rumori quotidiani, processioni religiose, suoni di cantieri e conversazioni di strada in dialetto napoletano, un *continuum* acustico che inizialmente risulta estraneo a Felice, e che egli impara progressivamente a decifrare di nuovo. Una scena chiave esemplifica tale principio in modo paradigmatico: mentre Felice attraversa le strade della Sanità, viene immerso nei suoni di una processione religiosa. I tamburi ritmici, i canti sacri e il brusio delle voci generano una sovrapposizione sonora che si distacca progressivamente dalla traccia visiva. La macchina da presa resta fissa sul volto di Felice, che appare al contempo dentro e fuori dalla scena, partecipe e alienato. La processione assume un'intensità acustica quasi allucinatoria: il paesaggio sonoro si fa sempre più denso, fino a culminare in una sospensione improvvisa. I suoni si interrompono bruscamente nel momento in cui Felice sembra psicologicamente disconnettersi dalla realtà circostante. Qui torna utile il concetto di *suspension* elaborato da Michel Chion (1999): il suono si autonomizza, esce dalla sua funzione subordinata e apre uno spazio riflessivo in cui il confine tra percezione interna ed esterna si dissolve. Tuttavia, mentre in Sorrentino la sospensione acustica funge da apertura poetica tra memoria e presente, in Martone essa segna un momento di rottura percettiva, in cui la città si rivela come spazio di estraneità.

La differenza tra le concezioni uditive di Sorrentino e Martone si riflette anche nel ruolo attribuito al dialetto napoletano: in Sorrentino, esso rafforza la prossimità affettiva tra i personaggi; in Martone, invece, il dialetto si configura parzialmente come barriera acustica. Felice non comprende più pienamente i codici linguistici del quartiere; le particolarità

idiomatiche gli risultano estranee, e il napoletano funziona come marcatore uditivo della distanza, che verrà solo gradualmente superata nel corso della narrazione. Nei dialoghi con Don Luigi, il carismatico sacerdote della Sanità, Felice si riavvicina lentamente al ritmo acustico della città. Un riavvicinamento che tuttavia conserva una persistente ambivalenza. Il ronzio degli scooter, lo scoppiettio lontano dei fuochi d'artificio, il gorgoglio delle tubature nei cortili interni, il vociare dai balconi; Martone costruisce un'atmosfera sonora in cui quotidianità e minaccia, intimità e collettività si intrecciano inestricabilmente.

All'interno di una composizione musicale per lo più sobria e sintatticamente integrata alla narrazione,²⁴ spicca una scena in cui la musica viene orchestrata in modo marcatamente contrappuntistico: Felice riproduce dal suo smartphone il brano "Ya Abyad Ya Eswed" (Cairokee 2019) e danza liberamente insieme a un gruppo di giovani, mentre in montaggio alternato – in silenzio e ripreso di spalle – si mostra il boss della camorra seduto su un balcone. Martone, attraverso il montaggio di queste sequenze contrastanti, rafforzato sul piano testuale dal titolo del brano "Ya Abyad Ya Eswed" ("Oh bianco, oh nero"),²⁵ crea un vero e proprio spazio di risonanza all'interno del film, in cui si condensano temi centrali come identità, memoria e appartenenza culturale.



Audio 2. Scena di danza sulle note di "Ya Abyad Ya Eswed" in *Nostalgia* (Martone, 2022)

La danza diventa espressione di un'identità resa ibrida dal vissuto: la musica araba contemporanea rimanda alla traiettoria biografica di Felice, alla sua conversione all'Islam, al legame affettivo con la sua nuova patria, e allo stesso tempo evoca la storia di interconnessioni tra Napoli e il Sud globale (cf. Richter 2012, 19ss). Martone richiama in tal modo gli spazi musicali transculturali presenti in *Passione* di John Turturro (2010), le cui scene di danza rappresentano l'espressione di una cultura musicale napoletana secolare e porosa, in cui corpo, suono e spazio si fondono in un'unica dimensione esperienziale (cf. Fuchs 2021, 61) (cf. fig. 6).

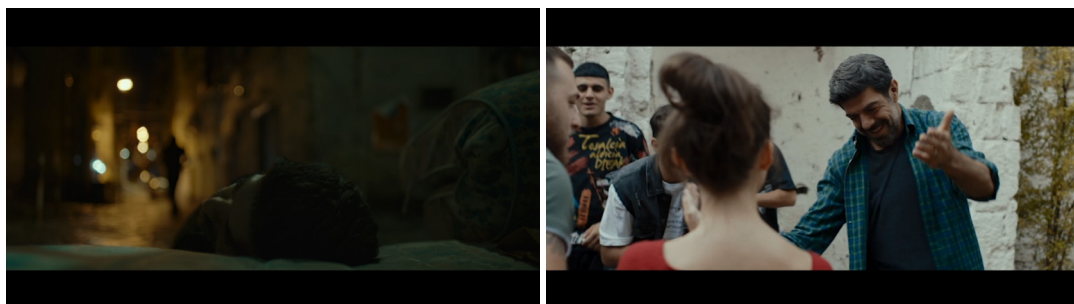


Fig. 5 e 6. Scena finale di *Nostalgia* e scena di danza

Considerazioni finali

Entrambi i film condividono una valorizzazione coerente e sistematica della dimensione acustica come elemento strutturante della città “in quanto discorso” (Barthes 1988, 202). Le atmosfere acustiche specifiche di Napoli non fungono da semplice accompagnamento, ma si configurano come veicoli narrativi e simbolici centrali, capaci di articolare acusticamente identità urbana, memoria e immaginazione, conferendo alla città quella particolare aura che le rappresentazioni urbane contemporanee tendono spesso a smarrire (cf. Mahler 1990, 36). Tali atmosfere oscillano tra *bruitisation* – il rumore aspro dei vicoli, il rombo dei motorini, il brusio ovattato dei cortili interni – e una loro parziale musicalizzazione, che si manifesta per brevi tratti, come risonanza nostalgica o segnale di straniamento. In Sorrentino questa dimensione è contenuta, discreta, autenticante; in Martone, al contrario, l'*hors-son* si fa vettore dell'inquietudine e del rimosso. Anche la musica filmica assume declinazioni diverse: se in Sorrentino essa è ridotta all'essenziale, in Martone si articola secondo una struttura classico-sintattica, che nella scena finale si apre a un incontro transculturale.

In entrambi i film, le atmosfere acustiche si sottraggono a una localizzazione univoca, sia sul piano spaziale sia su quello diegetico: tra *on* e *off*, il suono spesso anticipa l'immagine, talvolta la sospende, sovvertendo così il primato classico del visivo, proprio a Napoli, città sovraesposta per eccellenza. L'architettura sonora costituisce il contrappunto riflessivo, orientando il pubblico a percepire in maniera critica una visualità forse inevitabilmente nostalgica, poiché Napoli è la “metropoli del passato sempre presente” (Richter 2005, 241).²⁶ L'analisi delle atmosfere acustiche in Sorrentino e Martone può dunque offrire un contributo significativo all'ampliamento dello sguardo critico sulle “immagini di Napoli”, o meglio: sulle sue *sound-images* (cf. Chion 2010, 149), nel cinema italiano contemporaneo. Una città che non solo va vista, ma soprattutto ascoltata.

Note

- 1 Antonio Salmeri è ricercatore (post-dottorato) presso l'Istituto di Romanistica dell'Università Leopold-Franzens di Innsbruck.
- 2 Altri titoli significativi includono il film d'esordio di Sorrentino, *L'uomo in più* (2001), e, più di recente, *Parthenope* (2024); Martone, invece, si distingue con il biopic dedicato a Leopardi, *Il giovane favoloso* (2014), oltre a *L'amore molesto* (1995) e *Nostalgia* (2022).
- 3 Mario Martone con *I vesuviani* (1997) e Paolo Sorrentino, responsabile della sceneggiatura in Antonio Capuano, *La polvere di Napoli* (1998), appartengono a questo filone napoletano. Nella letteratura secondaria si parla di un ritorno a una visione cinematografica porosa e contraddittoria; tuttavia, le produzioni più recenti sembrano seguire percorsi di mediatezza più espliciti, volti a segnalare la consapevolezza dello stereotipo e della nostalgia. Non c'è infatti “nessuna città italiana che debba misurarsi tanto con lo stereotipo quanto Napoli” (Schrader 2019, 134).

- 4 Nel volume *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* gli autori hanno tentato di analizzare le forme di impegno politico emerse nella cultura italiana dell'ultimo quarto di secolo, nel contesto del cosiddetto postmoderno, interpretandole come pratiche post-ideologiche o post-egemoniche, attente a modalità riflessive e micro-politiche di intervento, e mettendo in luce le continuità e i nessi con le tradizioni precedenti dell'impegno, come ad esempio il cinema d'autore italiano (cf. Antonello/Mussgnugg 2009).
- 5 Gerhild Fuchs (2021) analizza la rappresentazione della città di Napoli in tre film musicali chiave: *Napoli che canta* (1926), *Carosello napoletano* (1954) e *Passione* (2010). Sottolinea il ruolo della canzone napoletana quale elemento formante dell'identità culturale della metropoli. La canzone napoletana si configura come espressione di una ricca polifonia, integrando tradizioni sia della musica colta sia della musica popolare. Nel corso del tempo ha inoltre assorbito influenze trans-culturali provenienti da tutto il bacino del Mediterraneo e oltre, rafforzando il suo status di simbolo della porosità di Napoli (cf. Fuchs 2021).
- 6 Candidato all'Oscar (2022) e al Golden Globe (2022). Vincitore del David di Donatello (2022) nelle categorie miglior film; migliore regista; migliore sceneggiatura originale.
- 7 In *È stata la mano di Dio* tre brani scandiscono i momenti chiave: "Etude 3", composizione di Nico Muhly, accompagna con delicatezza l'intima scena della prima esperienza sessuale di Fabietto; "Prayer", nella versione interpretata da Sol Gabetta, accompagna una scena di fuga; e "Napule è", il celebre brano di Pino Daniele, segue Fabietto nel suo viaggio verso Roma per riemergere infine nei titoli di coda. Dal 2013, a partire da *La grande bellezza*, Lele Marchitelli ha instaurato con Sorrentino un sodalizio creativo, firmando la direzione musicale di *The Young Pope* (2016), *Loro* (2018) e *Parthenope* (2024).
- 8 Nell'originale: Questa "akustische Atmosphäre" designa "die akustischen Qualitäten des filmischen Raumes: das Klingende, das Personen, Objekte und Orte bzw. Landschaften umgibt oder einhüllt, und damit auch das, was sich dort ereignet oder interpretierend diesem Raum zugeordnet werden könnte" (Heimerdinger 2023, 54). Adattamento dal francese *bruiter* (da *bruit*, rumore).
- 9 L'onomatopea viene ripresa anche sul piano narrativo attraverso il "tuff, tuff, tuff" del frangersi delle onde, divenendo per Fabietto e un suo amico recluso un simbolo di libertà.
- 10 *L'hors-son* va inteso, nel senso proposto da Martin (2008, 60), come principio generativo: un'esteriorità del sonoro che eccede l'immagine, arricchendola di una dimensione latente, non visibile ma potentemente evocativa.
- 11 Esso non coincide con ciò che comunemente viene definito "atmo", ovvero suono d'ambiente o rumore ambientale localizzato (cf. Heimerdinger 2023, 54). Le fonti acustiche rimangono spesso invisibili all'interno del quadro, ma producono un'espansione percettiva che amplifica l'evento filmico, aggiungendo informazioni e profondità narrativa.
- 12 Queste atmosfere acustiche, talvolta artificiali, talvolta in contrasto con l'immagine, costituiscono un elemento compositivo autonomo (cf. Heimerdinger 2023, 43). La loro parentela timbrica con i suoni elettronici richiama le precedenti colonne sonore di Sorrentino, in cui si mescolano suggestioni jazz e elettroniche. Basti pensare al Club Mix elettronico di "A far l'amore comincia tu" (1976) di Raffaella Carrà, che accompagna una delle sequenze più emblematiche de *La grande bellezza*.

- 13 Tale sensibilità per il suono riflette anche un mutato approccio alla dimensione creativa del lavoro sonoro nel cinema. Emblematiche, in tal senso, sono le trasformazioni semantiche che hanno interessato i titoli professionali stessi nel reparto audio. A partire dagli anni Sessanta, quando suoni e ambienti acustici iniziano ad assumere un valore estetico e simbolico autonomo, sono gli stessi autori a farsi promotori di una poetica sonora. Registi come Jacques Tati, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini ne rappresentano gli esempi più significativi (cf. Heimerdinger 2023, 41).
- 14 La riflessione sonora si intreccia in *È stata la mano di Dio* con una narrazione mitopoietica, in cui il culto del genio, incarnato da Diego Maradona, trova un doppio speculare nella figura di Fabietto. Sorrentino adotta qui dispositivi classici del culto del genio nella narrativa, ampiamente analizzati da Barbara Köhne (2014) nel suo studio *Geniekult*: (1) l'attribuzione di una potenza creativa quasi divina, (2) il dualismo tra mente geniale e corporeità fragile, e (3) l'impiego della metafora della nascita e della natura come segno distintivo del genio.
- 15 Infine, come sottolinea Thomas Bauer (2021), lo sport è un motivo ricorrente nella poetica sorrentiniana. Se Francesco Totti in *La grande bellezza* è appena accennato, apparendo solo sulla prima pagina della *Gazzetta dello Sport*, Diego Maradona in *È stata la mano di Dio* assume una funzione simbolica e strutturante. Il calcio era già centrale nel film d'esordio *L'uomo in più* (2001) e riaffiora anche nell'ultima opera napoletana di Sorrentino, *Parthenope* (2024).
- 16 "The more the cinema allows us to hear silence as such-silence in the sense of suspension of speech-the more value it gives to muteness." (Chion 1999, 168).
- 17 "For my part, I would say that there is such a thing as a sound-image." (Chion 2010, 149)
- 18 Emblematica, in tal senso, è la straordinaria sequenza conclusiva di *Passione* (Turturro 2010), che si chiude anch'essa con lo stesso brano musicale, instaurando così un'intertestualità sonora significativa.
- 19 Con Frederik Jameson (1986), la discussione sull'ondata nostalgica nel cinema si è spostata sul piano estetico ed è stata criticata da voci culturali pessimistiche come fenomeno postmoderno superficiale, un gioco ornamentale privo di contenuto (cf. Schrey 2017, 76).
- 20 Nella letteratura napoletana del Novecento, la nostalgia si configura come tono narrativo di fondo, inscritto strutturalmente nei testi. Basti pensare ad Anna Maria Ortese con *Il mare non bagna Napoli* (1953), a Elsa Morante con *L'isola di Arturo* (1957), a Erri De Luca con *Non ora, non qui* (1989) o a Raffaele La Capria con *Ferito a morte* (1961).
- 21 Il film ha ricevuto una candidatura per il miglior suono (Mario Iaquone e Daghi Rondanini) sia ai David di Donatello che ai Ciak d'oro, entrambi nel 1995.
- 22 Svetlana Boym (2001) propone una distinzione produttiva tra 'nostalgia *restaurativa*' e 'nostalgia *riflessiva*' (18): mentre la prima tende a ricostruire fedelmente ciò che è perduto, la nostalgia riflessiva si avvicina al passato in modo frammentario e riflette sul desiderio stesso del passato, favorendo così un dialogo tra passato e presente.
- 23 Pasolini, Pier Paolo (1964), citazione attribuita a una lettera all'editore Garzanti, in raccolte di aforismi e contributi critici su Pasolini, *Pasolini. Le pagine corsare*, disponibile online: https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2015_04_07_archive.html?utm_source (consultazione 19.12.2025).

- 24 Martone sceglie per il suo film undici brani musicali che accompagnano, in maniera convenzionale-sintattica, il “ritmo emotivo” della narrazione (Weidinger 2011, 22). Tra questi, l’atmosferico pezzo synth “Sequent C” (2019) di Peter Baumann nella scena in cui Felice fa il bagno alla madre, oppure la leggera ballata pop-rock “Lady Greengrass” (2011) dei The Ones, utilizzata per i flashback dell’adolescenza di Felice a Napoli, girati in Super 8 a grana grossa.
- 25 Il brano “Ya Abyad Ya Eswed” dei Cairokee riflette sulle complessità e le difficoltà della vita, simboleggiate dai colori bianco e nero (Oh bianco, Oh nero).
- 26 Nell’originale: “Neapel [bleibt] die Metropole der weiterwirkenden Vergangenheit.” (Richter 2005, 241)

Bibliografia

- Antonello, Pierpalo / Mussnug, Florian (ed.): *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Antonello, Pierpaolo: “Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell’Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino”. In: *Italian Studies* 67,2 (2012), 169-187.
- Barthes, Roland: “Semiologie und Stadtplanung”. In: Barthes, Roland (ed.): *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 199-209.
- Bauer, Thomas: “From Maradona to Jude Law: Sport in Paolo Sorrentino’s movies”. In: *Studies in European Cinema* 18,135 (2021), 1-16.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Boym, Svetlana: *Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Chion, Michel: *Sound*. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Ciak: “È stata la mano di Dio. Intervista a Paolo Sorrentino” (2021). In: <https://www.ciakmagazine.it/news/incontri/e-stata-la-mano-di-dio-intervista-a-paolo-sorrentino/> (consultazione 03.07.2025).
- Cocco, Emilio / Sabatino, Pietro / Ragone, Marianna: “Branding the City Through Mediterranean Identity: Local Cosmopolitan Ideologies and Narratives of Exclusion in Napoli, Marseille and Rijeka”. In: *Fuori Luogo. Rivista di sociologia del territorio, turismo, tecnologia* 13,3 (2022), 33-46.
- Corrigan, Timothy: “The Commerce of Auteurism: A Voice without Authority”. In: *New German Critique* 49 (1990), 43-57.
- Fiore, Peppe: “Partenosfera”. In: Autori vari: *The Passenger. Napoli*. Milano: Iperborea, 2021, 137-152.
- Free, Marcus: “Diego Maradona and the Psychodynamics of Football Fandom in International Cinema”. In: *Celebrity Studies* 5,1-2 (2014), 197-212.

- Fuchs, Gerhild: "Die Inszenierung Neapels im Musikfilm von *Napoli che canta* (1926) über *Carosello napoletano* (1954) bis *Passione* (2010)". In: Winkler, Daniel / Bremer, Thomas (ed.): *Zibaldone. Neapel als intermediale Bühne* 72 (2021), 51-65.
- Heimerdinger, Julia: "Akustische Atmosphären". In: Heldt, Guido et al. (ed.): *Sound Design: Zur Musikalisierung von Geräuschen im Film*. München: edition text + kritik, 2023, 40-56.
- Jameson, Frederic: "Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus". In: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (ed.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1986, 45-102.
- Köhne, Barbara: *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Vienna: Böhlau, 2014.
- La Porta, Filippo: *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori contemporanei e i loro luoghi*. Roma: Donzelli, 2010.
- Lensing, Jörg U.: "Meta-Storytelling und Untertexte durch intelligente Tongestaltung im Film". In: Heldt, Guido et al. (ed.): *Sound Design: Zur Musikalisierung von Geräuschen im Film*. München: edition text + kritik, 2023, 57-98.
- Mahler, Andreas: "Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution". In: Mahler, Andreas (ed.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, 1990, 11-35.
- Marcus, Milicent: "Giuseppe Tornatore's *Cinema Paradiso* and the Art of Nostalgia". In: Marcus, Milicent (ed.): *After Fellini*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 2002, 199-213.
- Marlow-Mann, Alex: *The New Neapolitan Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Martin, Silke: "Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne: Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film". In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), 54-67.
- Pasolini, Pier Paolo: *Poesia in forma di rosa*. Roma: Garzanti, 1964.
- Richter, Dieter: *Neapel. Biographie einer Stadt*. Berlino: Klaus Wagenbach, 2012.
- Rolling Stone: "Intervista con Paolo Sorrentino" (2020). In: <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/news-cinema-tv/paolo-sorrentino-dirigera-e-stata-la-mano-di-dio-per-netflix/523936/> (consultazione 03.07.2025).
- Rossoni, Stefano: "Il disagio di stare al mondo: Coming of Age, Masculinity, and Maradona in Paolo Sorrentino's *È stata la mano di Dio*". In: *Italian Studies* 79,1 (2024), 65-78.
- Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- Schrader, Sabine: "'Very cool essere scippati a Scampia.' Zu einer Filmgeschichte der Peripherie Neapels". In: Schrader Sabine / Lange, Stella (ed.): *Jenseits der Hauptstädte. Stadttexte der Romania im Spannungsfeld von Regionalität, Nationalität und Globalisierung*. Göttingen: V&R, 2019, 115-134.
- Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: Kadmos, 2017.
- Weidinger, Andreas: *Filmmusik*. Konstanz: UVK, 2011.

Discografia

- Baumann, Peter: “Sequent C°”. In: *Tangerine Dream: Recurring Dreams*. Eastgate 087, 2019 (CD).
- Cairokee: “Ya Abyad Ya Eswed”. In: Cairokee: *The Ugly Ducklings*. Takwene s.n., 2019 (AAC).
- Carrà, Raffaella: *A far l'amore comincia tu*. CBS CBS S 4771, 1977 (LP).
- Daniele, Pino: *Napule è*. EMI 3C 006-18207, 1977 (LP).
- The Ones: *Lady Greengrass*. Star-Club Records 148 593 STF, 1967 (LP)

Filmografia

- Antonioni, Michelangelo (dir.): *Deserto rosso*. Italia, Francia, 1964.
- Capuano, Antonio (dir.): *La polvere di Napoli*. Italia, 1998.
- Capuano, Antonio / Corsicato, Pappi / De Lillo, Antonietta (dir.): *I vesuviani*. Italia, 1997.
- De Sica, Vittorio (dir.): *L'oro di Napoli*. Italia, 1954.
- Fellini, Federico (dir.): *I vitelloni*. Italia, Francia, 1953.
- Fellini, Federico (dir.): *La dolce vita*. Italia, Francia, 1960.
- Fellini, Federico (dir.): *Otto e mezzo*. Italia, Francia, 1963.
- Giannini, Ettore (dir.): *Carosello napoletano*. Italia, 1954.
- Martone, Mario (dir.): *Il giovane favoloso*. Italia, 2014.
- Martone, Mario (dir.): *L'amore molesto*. Italia, 1995.
- Martone, Mario (dir.): *Nostalgia*. Italia, Francia, 2022.
- Netflix: *The Hand of God: Through the eyes of Sorrentino*. Italia, 2022.
- Roberti, Roberto (dir.): *Napoli che canta*. Italia, 1926.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *È stata la mano di Dio*. Italia, USA, 2021.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *L'uomo in più*. Italia, 2001.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *La grande bellezza*. Italia, Francia, 2013.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *Loro*. Italia, Francia, 2018.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *Parthenope*. Italia, Francia, 2024.
- Sorrentino, Paolo (dir.): *The Young Pope*. Italia, Stati Uniti, Spagna, Francia, 2016.
- Tornatore, Giuseppe (dir.): *Cinema Paradiso*. Italia, Francia, 1988.
- Turturro, John (dir.): *Passione*. Italia, Stati Uniti, Germania, 2010.