

L'uso delle canzoni in *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi tra commento ironico e rituale violento

Gerhild FUCHS (Innsbruck)¹

Summary

Paola Cortellesi's successful 2023 film *C'è ancora domani* distinguishes itself not only through its black-and-white aesthetic reminiscent of neorealism and echoes of film comedies, but also through its extraordinary use of songs in the film score. All nine songs – six in Italian and three in English – are anachronistic in relation to the film's setting in 1946, some, such as “B.O.B.” by Outcast (2000) or Daniele Silvestri's “A bocca chiusa” (2013) even in a striking way. The article examines the semantic and affective function of the songs in the respective film scenes and questions their significance in the cinematic diegesis. The distinctions made in this context also form the basis for the chapter structure, which – after some methodological preliminary remarks – proceeds as follows: extradiegetic comments ‘against the action’, ‘playing the subtext’, and ‘playing the action’, and finally the ‘supradiegetic’ use of songs, similar to those in musicals, which is a particularly distinctive feature of the film.

Introduzione

Con *C'è ancora domani* Paola Cortellesi, affermata attrice e conduttrice televisiva, ha raggiunto nel 2023 un successo cinematografico enorme, sia in termini di riconoscimenti artistici, avendo vinto numerosi premi, sia dal punto di vista commerciale: in Italia è stato il film con il maggior incasso economico nel 2023 e anche nell'anno successivo.² Un successo così ampio era difficilmente prevedibile, non solo considerando che si tratta del suo primo lavoro come regista. Da un lato, la trama incentrata sulla figura di Delia Santucci, donna mite e laboriosa che viene picchiata dal marito, terrorizzata dal suocero e dai due figli maschi e disprezzata dalla figlia ormai adulta, si avvale di esagerazioni, di non pochi stereotipi facili nonché di efficaci elementi comici. D'altro canto, le aspettative di un vasto pubblico potevano restare disattese dal fatto che il riscatto che Delia trova alla fine non si realizzi tramite l'unione con il suo amore giovanile Nino, come l'azione filmica lascia presagire deliberatamente, bensì attraverso un atto collettivo, cioè la partecipazione al voto da parte delle donne,

che per la prima volta hanno diritto di esprimersi politicamente in quei 2 e 3 giugno del 1946 in cui è ambientata l'ultima parte del film. Inoltre, la fruizione del film poteva risultare ostacolata da certe caratteristiche dell'estetica cinematografica: in primo luogo dal formato in bianco e nero, così lontano dalle abitudini visive odierne, ma anche dalla questione a cui è dedicato il presente articolo, cioè l'impiego, in parte non convenzionale, della musica nel film.

Le basi metodologiche per l'analisi di questo aspetto centrale vengono precisate nella sezione seguente, dove sono definite ugualmente le categorie di analisi secondo cui è strutturato l'articolo. Prima di approfondire questi argomenti, è opportuno dare uno sguardo alle opinioni divergenti da parte della critica che il film di Cortellesi ha suscitato. Come sottolineato nella maggior parte delle recensioni, l'estetica in bianco e nero, la specifica ambientazione romana e la classe sociale rappresentata rimandano chiaramente al cinema neorealista del dopoguerra.

La regressione negli ambienti di borgata, il linguaggio popolare spiccio dei personaggi e certi luoghi comuni – come le chiacchiere delle comari nel cortile o il *topos* della famiglia numerosa – sono di chiaro stampo neorealista. Si possono addirittura riconoscere dei punti in comune con film come *Roma città aperta* (1945) di Rossellini, primo fra tutti per il contesto della capitale liberata. (Giannone 2023)

Alla nobilitazione derivante dal paragone con grandi tendenze e opere della storia del cinema, si contrappone in altri articoli (che tuttavia sono in minoranza) l'opinione secondo cui i rimandi intermediali al neorealismo come anche al cinema dei 'telefoni bianchi'³ e alla 'commedia all'italiana', in *C'è ancora domani*, sarebbero stati "ridotti a mera estetica, a costume, trucco, parrucca, scenografia, fraintesi nell'essenza", e che l'intero film, anche con il suo finale, rappresenterebbe una tendenza alla "ipersemplificazione" (Latorraca 2025). Si potrebbe replicare a queste critiche che usando un'estetica cinematografica in cui confluiscono vari accenni al cinema italiano del passato, un obiettivo del film, oltre a voler smascherare il presente, potrebbe essere quello di realizzare allo stesso tempo una sorta di demistificazione implicita di questo stesso passato cinematografico. Un primo ambito in cui si potrebbe individuare una tendenza di questo tipo è proprio quello dell'uso di canzoni, risorsa frequente, ma impiegata a fini puramente evasivi nelle commedie e nei melodrammi dei 'telefoni bianchi' (cf. Brunetta 2001, 262) o nella 'commedia all'italiana' (cf. Costa 2013, 106), mentre Cortellesi, come si vuole dimostrare, ne fa un uso artisticamente consapevole e politicamente significativo. Oltre a ciò, si potrebbe scoprire in *C'è ancora domani* una reazione implicita verso le strutture patriarcali e i meccanismi di oppressione femminile largamente presenti (seppure in contesti sociali diversi) nel cinema dell'era fascista oppure nel cosiddetto 'neorealismo rosa' (cf. rispettivamente Costa 2013, 50-51, e Parigi 2014, 251-255).

Ovviamente non può essere oggetto e scopo di questo contributo confutare l'accusa di "ipersemplificazione" riguardo alla problematica della violenza contro le donne o della condizione femminile in generale; per farlo si dovrebbe proporre un'analisi tematica che

andrebbe ben oltre la questione della funzione della colonna sonora e in particolare delle canzoni. Risulta tuttavia importante notare che il film introduce deliberatamente, a tutti i suoi livelli di rappresentazione, un doppio fondo, mescolando continuamente, e mettendo a confronto, passato e presente, realismo e fiaba, tragico e comico, ritratto di costume e satira. Questa specifica impostazione della struttura semiotica e diegetica che, come si vuole dimostrare in seguito, caratterizza anche l'impiego delle canzoni nel film, si oppone di per sé all'attribuzione di 'ipersemplificazione'.

Premesse metodologiche per l'analisi dei brani inseriti nella colonna sonora

Per delimitare il quadro dell'analisi che segue, va notato innanzi tutto che essa non coprirà l'intera colonna sonora del film, ma si limita all'impiego di canzoni già edite dall'industria discografica prima dell'uscita del film. Non saranno pertanto considerate le composizioni create appositamente da Lele Marchitelli, responsabile per la colonna sonora, che fanno da sottofondo ad alcune scene. Dei nove brani preesistenti che vengono impiegati nel film, tre sono produzioni angloamericane edite tra il 1998 e il 2016, e sei sono canzoni italiane. Va subito sottolineato che, come quelli anglofoni, anche tutti i brani italiani sono anacronistici rispetto all'anno di ambientazione del film, il 1946: alcuni lo sono in misura meno marcata ("Aprite le finestre" è del 1956, "Nessuno" è originariamente del 1959 e "Perdoniamoci" del 1960), altre rappresentano anacronismi molto evidenti ("La sera dei miracoli" del 1980, "M'innamoro davvero" del 1999, "A bocca chiusa" del 2013). Per avere una panoramica del loro impiego nella trama del film, può essere utile la tabella seguente, suddivisa per sequenze della trama.

Tab. 1. Sequenze narrative del film e ripartizione dei brani musicali

N° seq.	Inizio seq.	Sintesi della trama	Brano musicale
1	0'50	Casa dei Santucci: risveglio e prime faccende domestiche di Delia, inclusa l'assistenza al nonno (presumibilmente) infermo	"Aprite le finestre" (1956) Fiorella Bini
2	7'50	Per le strade del quartiere: tragitto a piedi di Delia verso le sue attività quotidiane	"Calvin" (1998) The Jon Spencer Blues Explosion
3	10'10	Luoghi diversi: panoramica delle attività di Delia, primo incontro con il soldato americano William e chiacchierata con la fruttivendola Marisa, migliore amica di Delia	
4	20'40	Per la strada: tête-à-tête di Delia con il meccanico Nino, il suo amore giovanile	"M'innamoro davvero" (1999) Fabio Concato
5	23'45	Cortile della casa: dichiarazione di Giulio, fidanzato della figlia Marcella, e invito della sua famiglia a casa dei Santucci; arrivo di una lettera per Delia	

N° seq.	Inizio seq.	Sintesi della trama	Brano musicale
6	28'00	Casa dei Santucci, sera: annuncio del fidanzamento di Marcella e Giulio, seguito da una scena di violenza domestica a causa del cioccolato regalato da William; uscita serale del marito Ivano, rimproveri di Marcella all'indirizzo di Delia; questa rilegge la lettera.	"Nessuno" (1959) Musica Nuda
7	37'30	Giorno successivo, luoghi vari: sesso mattutino senza gioia con Ivano; giro di spese di Delia, breve incontro con William, visita al bar e sigaretta con Marisa.	
8	44'00	Casa dei Santucci: pranzo con i Moretti con vari incidenti, tra cui il sopravvenire del nonno; successiva visita al bar dei Moretti, mentre Ivano prende nuovamente a pugni Delia	
9	57'45	Casa dei Santucci: conversazione 'educativa' del nonno con suo figlio Ivano, il quale si 'fa perdonare' ballando con la moglie; cenni retrospettivi sulla storia della coppia	"Perdoniamoci" (1960) Achille Togliani
10	1:02'00	Luoghi vari: panoramica delle faccende quotidiane di Delia; incontro con William che ha notato i suoi lividi; tête-à-tête con Nino che le annuncia di partire per il Nord per lavoro e le chiede di andare con lui	
11	1:06'20	Cortile e poi casa dei Santucci: complimenti delle vicine per il fidanzamento di Marcella, la quale per distrazione fa bruciare il pranzo; Delia se ne assume la colpa davanti a Ivano e viene nuovamente presa a botte; nuovi rimproveri di Marcella; Delia tira la lettera fuori dal cestino	
12	1:10'30	Per le strade: vari giri di faccende di Delia, si compra una camicetta e vede brevemente William; colloquio con Marisa a cui Delia chiede di renderle un favore la domenica successiva	
13	1:13'40	Casa dei Santucci: Delia nota anche in Giulio segni di propensione alla violenza e cerca di parlarne con Marcella; Ivano e suo padre parlano del fidanzamento e del bar dei Moretti come principale motivo per il loro consenso	
14	1:18'40	Per la strada, notte: esplosione del bar dei Moretti, Delia e William si scambiano un cenno di assenso	
15	1:19'20	Cortile e casa dei Santucci, poi vari altri luoghi: pianti ostinati di Marcella per la rottura del fidanzamento; preparativi di Delia per il giorno successivo, Delia lascia una busta con i contanti risparmiati sul comodino di Marcella; panoramica delle occupazioni dei vari personaggi del film	"La sera dei miracoli" (1989) Lucio Dalla
16	1:24'40	Domenica 2 giugno 1946, casa dei Santucci e poi chiesa: prima di uscire di casa con la famiglia per andare a messa, Delia scopre che il nonno è morto ma fa finta di niente per poter realizzare il suo proposito legato alla lettera; il vicino Alvaro scopre il nonno morto e corre alla chiesa per avvertire la famiglia.	
17	1:30'10	Casa dei Santucci: arrivo di amici, conoscenti e vicini per fare le condoglianze; Delia si rende conto che "c'è ancora domani".	

N° seq.	Inizio seq.	Sintesi della trama	Brano musicale
18	1:36'40	Lunedì 3 giugno, casa dei Santucci e per le strade: Delia cerca di uscire presto e riesce a superare le obiezioni di Ivano, ma prima di chiudere la porta di casa le cade per terra la lettera che Ivano troverà in seguito, mentre Delia corre verso la sua destinazione; si cambia e truca in un bar. Marcella trova la busta con i soldi e poi la lettera appallottolata, esce di casa anche lei.	“B.O.B. (Bombs over Bagdad)” (2000) Outkast
19	1:43'10	Luogo del voto per il referendum istituzionale e l'elezione dell'Assemblea Costituente: arrivo di Delia che si mette in fila; Ivano sopraggiunto non riesce a vederla nella folla di persone; arrivo di Marcella che le porge la lettera persa, si scopre che si tratta della tessera elettorale. Dopo l'elezione, sorrisi tra Delia e Marcella; ritiro di Ivano davanti alla folla degli elettori.	“A bocca chiusa” (2013) Daniele Silvestri
20	1:48'40	Inseriti scritti e fotografici sulle elezioni del 2-3 giugno 1946 e titoli di coda	“The Little Things” (2016) Big Gigantic, feat. Angela McCluskey

Nel tentativo di delineare un quadro metodologico, è utile notare che la ricerca sull'uso della musica nel film offre un'ampia gamma di categorizzazioni e termini, di cui vengono presentati in questa sede solo quelli effettivamente rilevanti e necessari per le analisi che seguono. Una prima distinzione fondamentale, di cui non si può fare a meno, è certamente quella tra musica diegetica ed extradiegetica. Riguardo a *C'è ancora domani* si può affermare fin da subito che non si nota nessun uso diegetico dei brani musicali che fanno parte del film, nel senso di musiche o canzoni che possano essere percepite come parte dell'universo narrativo o della diegesi vera e propria (come sarebbe il caso, ad esempio, se si vedesse una radio in casa Santucci da cui verrebbe trasmesso “Aprite le finestre”).

Ciò non significa, però, che tutte le canzoni presenti nel film rappresentino un uso strettamente extradiegetico della musica, nel senso di una “musica d'accompagnamento” attraverso cui si manifesta “la voce dell'istanza narrativa” (Rondolino/Tomasi 2003, 230). Soffermiamoci dapprima, comunque, su questa funzione extradiegetica, alla quale nel film possono essere attribuiti i seguenti brani: “Aprite le finestre”, “Calvin”, “M'innamoro davvero”, “La sera dei miracoli”, “B.O.B.” e “The Little Things”. Tale funzione che, come accennato, implica una presa di posizione dell'istanza narrativa, può essere realizzata fondamentalmente in due modi, seguendo le distinzioni di Solbach (2004, 16-17): da un lato, costituendo un sottofondo atmosferico alla rispettiva scena o sequenza narrativa del film, tramite il quale si suscitano emozioni o anche *suspense* negli spettatori; dall'altro, la musica può essere utilizzata per trasmettere un vero e proprio commento da parte della voce narrante (un esempio sarebbero i *leitmotiv* musicali). Rispetto alla funzione del commento, è utile ricorrere a una ulteriore distinzione, proposta da Andreas Weidinger nel suo manuale sulla musica nei film. Egli ribadisce che, da un punto di vista drammaturgico, la musica extradiegetica può assecondare o parafrasare l'azione filmica (*playing the action*), la può contrastare o sovvertire (*playing against the action*) oppure può mettere in risalto il sottotesto o significato nascosto

dell'azione, polarizzandola (*playing the subtext*) (cf. Weidinger 2011, 17). Vedremo che il film di Paola Cortellesi sfrutta tutte queste varianti, e che soprattutto la terza produce degli effetti sorprendenti e significativi.

Infine, occorre chiarire quanto accennato sopra, ovvero che in *C'è ancora domani* si riscontrano usi delle canzoni che non sono né diegetici né puramente extradiegetici. Quando la violenza esercitata da Ivano nei confronti di Delia assume la forma di una sorta di danza sulle note di “Nessuno” (sequenza 6), tale brano della colonna sonora extradiegetica sembra di colpo entrare a far parte della diegesi stessa, sebbene non risulti mai effettivamente all'interno della scena. Lo stesso effetto si nota anche laddove si sentono i brani “Perdoniamoci” e “A bocca chiusa”. Si può parlare, in questi casi, di musica ‘supradiegetica’, un concetto originariamente coniato da Rick Altman nella sua monografia su *The American Film Musical* (Altman 1987, 69ss), ma per il quale mi avvalgo delle definizioni di Guido Heldt (*Music and Levels of Narration in Film*). Il termine ‘supradiegetico’ viene riferito da lui al particolare rapporto in cui entrano musica diegetica e non diegetica nei brani di canto e di danza di un musical: “transcendent spaces where normal diegetic logic is suspended, music takes over, and the genre reaches its purpose in displays of pure performative bliss” (Heldt 2013, 106). Nel film di Cortellesi troviamo, infatti, certi richiami a scene di musical, anche se in una realizzazione del tutto particolare, che verrà approfondita in seguito.

Analisi delle canzoni usate nel film

Commenti extradiegetici ‘against the action’: “Aprite le finestre”

“Aprite le finestre” è la prima canzone usata come parte della colonna sonora nella prima sequenza del film, per accompagnare le faccende mattutine da casalinga di Delia. La canzone risultata vincitrice del Festival di Sanremo del 1956, cantata allora da Franca Raimondi, ma che nel film si sente nell'interpretazione (ancora più orecchiabile e melliflua) di Fiorella Bini, è un esempio modello della colonna sonora italiana postbellica, tutta mirata a scacciare le preoccupazioni e diffondere un confortante spirito di rinnovamento (cf. Borgna 1980). La canzone ottiene questo effetto grazie alla sua melodia scorrevole, allegra, edificante, e ancora di più grazie alle sue parole: “Aprite le finestre al nuovo sole / È primavera, è primavera / Lasciate entrare un poco d'aria pura / Con il profumo dei giardini e i prati in fior”, per citare a titolo d'esempio solo la prima variante del ritornello. Proprio queste parole della canzone si trasformano nella sequenza iniziale in un puntuale commento ironico, quasi sovversivo, della situazione rappresentata dalle immagini. Si capisce che la famiglia Santucci vive in un seminterrato buio, le cui finestre si aprono a livello della strada e lasciano entrare una nuvola di polvere, immagine accompagnata dal verso “Lasciate entrare un poco d'aria pura”, dopo di che si vede, parallelamente a “Con il profumo dei giardini e i prati in fior”, la zampa di un cane che si alza per urinare proprio davanti a una delle finestre, con un marcato effetto comico. L'ironia continua con il risveglio dei due figli maschi, subito pronti a scambiarsi

pugni e parolacce, mentre la canzone recita “Aprite le finestre ai nuovi sogni / Bambine belle, innamorate”. Bisogna aggiungere che l’idea di un possibile idillio familiare è stata annientata già prima che inizi la canzone, visto che il risveglio di Delia, nella primissima scena del film, viene seguito da uno schiaffo del tutto immotivato da parte del marito già sveglio – introducendo così sin dall’inizio l’argomento centrale della violenza sulle donne.

Sebbene “Aprite le finestre” sia posteriore all’anno d’ambientazione del film, non stone-rebbe veramente se usata in modo diegetico, per esempio provenendo da una radio in casa Santucci; si tratta infatti di ciò che Guido Heldt (2013, 68) chiama “‘would-be-diegetic music’: music that does not have a diegetic source, but that we can imagine could occur in the diegesis at this point”. Se la drammaturgia del film non la inserisce nell’universo diegetico è per via della povertà della famiglia Santucci, che semplicemente non potrebbe permettersi una radio, ma anche perché la canzone non ‘appartiene’ a Delia e alla sua famiglia, non rispecchia nulla di quanto costituisce la loro realtà quotidiana. L’inizio del film, in tal modo, non solo mette in evidenza lo status sociale dei protagonisti, ma allo stesso tempo ci prepara alla presenza di una colonna sonora che non si integra armoniosamente nella trama e nelle immagini cinematografiche, ma è disposta a contraddirle e a diventare essa stessa portatrice di significato.

Commenti extradiegetici ‘playing the subtext’: “Calvin”, “B.O.B.”, “The Little Things”

Quasi a confermare questo particolare impiego iniziale della colonna sonora, il brano che ascoltiamo nella seconda sequenza, durante la camminata di Delia verso la casa di benestanti dove somministra al nonno della famiglia un’iniezione ricostituente, colpisce già per il netto contrasto con il contesto temporale del film. La musica utilizzata in questo caso, riprodotta a tutto volume tanto da coprire la totalità dei rumori, richiami e frammenti di discorsi implicati dalle immagini presentate, è costituita da un brano strumentale di stile blues-funk elettrificato: “Calvin” della Jon Spencer Blues Explosion.⁴ L’effetto principale creato da questo brano è senz’altro quello di un inserimento decisamente anacronistico e quindi straniante, che stride in modo evidente e voluto con l’epoca e la regione geografica rappresentate nel film. Vi si aggiunge un ulteriore straniamento effettuato a livello delle immagini, poiché la camminata di Delia, su cui la telecamera rimane fissa, come pure i movimenti (spogliati della loro acustica, come già detto) delle persone e dei veicoli sulla strada e sul marciapiede, sono raffigurati al rallentatore. Nonostante ciò, le immagini di questo percorso che Delia compie lungo i marciapiedi, le strade, gli ingressi delle case e i muri di un sobborgo (non identificabile) di Roma mostrano nel loro insieme una sorta di spaccato della società urbana dell’epoca e assumono una concreta funzione introduttiva per l’ambientazione della trama: si vedono persone di diverse classi sociali e professioni, dal barbiere alla venditrice ambulante, dal mutilato di guerra all’attivista politico, e verso la fine della sequenza compaiono anche carri con soldati americani, a indicare la presenza statunitense che giocherà un ruolo importante nel film. Ma c’è ancora qualcos’altro che sembra voler trasmettere questa sequenza:

Delia, mentre cammina svelta e decisa, non attira gli sguardi di nessuno, fatto che si nota in particolare quando passa davanti ad alcuni uomini, i quali seguono con gli occhi altre donne più giovani. Allo stesso tempo, però, questa invisibilità di Delia nell'ambiente urbano in cui si muove è contrastata dal fatto che la telecamera mantiene il focus sulla sua figura agile dal passo veloce, proponendocela come centro dell'azione e facendo sì che il 'blues power' suggerito dalla canzone venga associato proprio a lei. In tal modo, la canzone mette in risalto il sottotesto dell'azione rappresentata, dato che la forza e la resilienza di Delia, già rintracciabili nella sua camminata, emergono in maniera impressionante nella successiva panoramica delle sue attività giornaliere (e forse anche nel fatto che prima di tornare a casa nasconde nella camicetta una parte dei soldi guadagnati).

Si possono fare delle affermazioni analoghe riguardo alla seconda canzone anglofona marcatamente anacronistica, il brano rap "B.O.B." degli Outkast (abbreviazione per "Bombs over Bagdad"): anch'esso rivela in maniera implicita ciò che accade nell'animo di Delia e motiva le sue azioni. Il brano si colloca nella penultima (18^a) sequenza del film e di nuovo accompagna un percorso compiuto da Delia, che questa volta però la porta a una meta ben più significativa: la prima elezione politica della sua vita, che rappresenta allo stesso tempo la sua prima ribellione contro il marito violento ovvero, in realtà, contro tutti gli uomini violenti e repressivi, visto che la sua ribellione mira principalmente a garantire un futuro indipendente alla figlia Marcella. Questo sottotesto della scena, per la verità, non è deducibile dal testo della canzone, difficile da capire per il rap frenetico, si rispecchia però nell'espressione aggressiva e dura della sua interpretazione musicale e vocale.

Una funzione di commento polarizzante può essere vista anche nel terzo brano anglofono usato nel film, "The Little Things" dei Big Gigantic, con la voce di Angela McCluskey. Esso accompagna la sequenza di fotografie originali, inserite prima dei titoli di coda, che illustrano le elezioni del 2 e 3 giugno 1946. Ovviamente, la discrepanza tra la canzone rock fortemente ritmata e le fotografie d'epoca produce di nuovo, a prima vista, un effetto straniante. Eppure, a un livello implicito, anche in questo caso emerge una relazione tra le immagini e la musica: quest'ultima sembra celebrare la storica conquista del suffragio femminile non solo tramite il canto energico, quasi trionfale di Angela McCluskey, ma anche con le parole, stavolta ben comprensibili, della prima strofa: "I've come so far so fast / And it feels like a hundred years / Am I dreaming? Is it gonna last?"

Commenti extradiegetici 'playing the action': "M'innamoro davvero", "La sera dei miracoli"

Solo due delle canzoni del film corrispondono all'uso generalmente più diffuso della musica da film (soprattutto in pellicole destinate a un ampio pubblico), ovvero il commento extradiegetico affermativo, attraverso il quale l'istanza narrativa rafforza il contenuto e l'atmosfera trasmessi dalle immagini filmiche; la musica vi funge in primo luogo come *signifier of emotion* (Bisoni 2020, 123). Lo vediamo nella scena del primo incontro e della prima conversazione confidenziale tra Delia e Nino, dove l'innamoramento dei due, espresso già

con gli sguardi, le espressioni facciali e la degustazione condivisa del cioccolato americano, viene ulteriormente esaltato da “M’innamoro davvero” di Fabio Concato. Va però aggiunto che, a ridimensionare l’iperbole emozionale dell’incontro tra i due, subentra il già citato “doppio fondo” del film, tramite diversi dettagli che fanno virare la scena verso il comico: la telecamera che si mette a girare intorno alla coppia, le tracce scure di cioccolato visibili sui loro denti, così come i gesti concitati del cliente di Nino che, sfocato sullo sfondo, aspetta la riparazione della sua macchina. Si crea in tal modo, sostenuto dalla canzone che copre tutti gli altri suoni, una specie di spazio evasivo romantico-comico, nel quale i due personaggi rimangono immersi fino a quando la voce arrabbiata del cliente li richiama alla realtà, interrompendo a metà anche la canzone.

Un commento affermativo più inequivocabile da parte dell’istanza narrativa extradiegetica è ravvisabile nell’impiego della famosa canzone con cui Lucio Dalla ha celebrato, nel 1980, scenette di vita quotidiana sulle strade di Roma: “La sera dei miracoli”. Il film effettivamente mostra, attraverso una successione di brevi scenette (di nuovo senza suoni propri, coperti dalla canzone), come i vari personaggi trascorrono la serata prima del 2 giugno, ovvero prima dell’importante impresa preparata minuziosamente da Delia (che a questo punto è ancora un mistero).⁵ In questo caso, la musica sembra trasmettere un’atmosfera tendenzialmente più sentimentale e conciliante rispetto a quanto giustificato dalle immagini; d’altra parte, come in molte canzoni di Dalla, la tonalità sentimentale viene interrotta a metà del brano da una breve sequenza in un allegro staccato, manifestando quindi un doppio fondo molto adeguato al film della Cortellesi. Indubbiamente, comunque, la canzone di Dalla ha allo stesso tempo la funzione di veicolare un messaggio sentimentale rivolto a Roma, città d’ambientazione del film (e città natale della regista) – anche se la Roma del centro storico e delle attrazioni turistiche rimane praticamente invisibile,⁶ dato che la trama rimane concentrata nel sobborgo popolare intorno a casa Santucci.

L’uso supradiegetico di canzoni: “Nessuno”, “Perdoniamoci”, “A bocca chiusa”

L’uso più incisivo e probabilmente anche più complesso di una canzone nel film della Cortellesi è quello di “Nessuno” nella prima scena di grave violenza domestica. Prima di entrare nei dettagli dell’integrazione drammaturgica del brano, è importante chiedersi quale versione della canzone viene utilizzata e per quale motivo. La versione che sentiamo non è quella ancora oggi di gran lunga più conosciuta, registrata nel 1959 con la voce di Mina,⁷ bensì una cover recente (del 2017) di Musica Nuda, duo musicale composto dalla cantante Petra Magoni e dal contrabbassista Feruccio Spinetti, la cui specialità sono cover di canzoni già famose con il solo accompagnamento del contrabbasso. Nella percezione del pubblico, in particolare quello italiano, la questione delle versioni è senza dubbio rilevante, proprio per la loro diversità. Quella di Mina, che risuona sicuramente nella mente di gran parte del pubblico cinematografico italiano, è caratterizzata da un ritmo incalzante di rock’n’roll e colpisce per l’esecuzione vocale particolarmente espressiva, potente, quasi aggressiva, in linea con

la sua *performance persona* (cf. Auslander 2004) di donna anticonformistica e sicura di sé. Questa immagine salta agli occhi anche in una scena del film *Urlatori alla sbarra* che si può visionare come clip della canzone su YouTube, una scena in cui compaiono, oltre a Mina, anche Adriano Celentano, Umberto Bindi e addirittura Chet Baker.⁸ Non è forse privo di importanza che Adriano Celentano, il quale rappresenta uno dei musicisti un po' infantili e goffi riuniti in questa scena, alla fine di essa riceve da Mina uno schiaffo che sembra gratuito – e che potrebbe ricordare, quasi come una sorta di intertestualità dello schiaffo, quello che Delia, in modo del tutto ingiustificato, riceve dal marito all'inizio del film.

La presenza virtuale di Mina rappresenta perciò un forte contrasto con il personaggio di Delia, contrasto molto probabilmente voluto e ricercato nella scelta di questo brano. Sembra essere altrettanto voluto che la versione di Musica Nuda che sentiamo nel film abbandoni invece questa espressività energica e piena di sé a favore di un canto etereo, lontano, quasi perso, che sembra evitare ogni manifestazione di emozioni. La cosa interessante è che entrambe le versioni assumono un atteggiamento ironico nei confronti del testo cantato, in cui viene invocato un amore eterno basato in gran parte sulla sottomissione del soggetto parlante (quindi della donna). Basterà l'esempio dei versi seguenti per capire quanto siano lontani da questi contenuti sia l'impetuosa autodeterminazione espressa da Mina, sia il distanziamento etereo di Petra Magoni.

Nessuno, ti giuro, nessuno	Sei tu	Nessuno, ti giuro, nessuno
Nemmeno il destino	Dolcissimo amore	Nemmeno il destino
Ci può separare	Soltanto tu	Ci può separare
Perché questo amore	Passato e avvenire	Perché questo amore
Che il cielo ci dà	Tutto il mio mondo	S'illuminerà
Sempre vivrà	Comincia da te	D'eternità
[...]	Finisce con te	

Queste righe potrebbero essere riferite, leggermente reinterpretate, alla stessa Delia: da un lato per la sottomissione che effettivamente la caratterizza, anche se spogliata del contesto romantico-sentimentale; dall'altro per il riferimento quasi minaccioso all'eternità dell'amore in cui tutto "comincia da te / finisce con te", quasi come un riflesso alienato della prigione che rappresenta il suo matrimonio.

Passiamo ora al modo, non meno complesso, in cui la canzone è inserita nella drammaturgia della scena di violenza coniugale. Come menzionato sopra, il concetto di musica supradiegetica implica un legame con i 'numeri' di un musical, in cui i personaggi iniziano improvvisamente a cantare o ballare su una musica in fondo extradiegetica, ma che in quel momento sembra entrare nella diegesi. Il parallelo con il musical o con la rivista musicale viene creato nel film a partire dal momento in cui, all'inizio della scena, il volto di Delia appare illuminato da un riflettore, effetto usato anche nel seguito della scena, facendo risaltare i corpi illuminati di Delia e Ivano davanti allo sfondo buio. L'effetto supradiegetico, comunque, inizia a crearsi tramite i movimenti che Delia e Ivano, quasi come una coppia di ballerini, eseguono al ritmo della musica, la quale pertanto invade la diegesi e sembra essere udita da loro.

La trasformazione della violenza esercitata da Ivano in una sorta di balletto costituisce un mezzo espressivo estremamente efficace, perché mette in risalto il valore rituale dell'aggressione. Come giustamente osserva Letizia Giangualano (2023) nel suo articolo sul film: "La violenza diventa coreografica, quasi a sottolineare la dinamica di ripetizione dei pattern relazionali in cui si manifesta [...]." Ne consegue fino a un certo punto, per citare ancora un'altra recensione (Clemente 2024), "la normalizzazione della violenza del marito", forse addirittura una minimizzazione di essa se si considera il fatto che non si sentono i rumori o gemiti provocati dalle botte, e che i segni dei colpi e dello strangolamento sul corpo di Delia svaniscono dopo qualche secondo, come per magia. Si può vedere in questa strategia di rappresentazione un cenno alla natura non-realistica, quasi fiabesca del film, come anche – allo stesso tempo – alla prodigiosa resilienza della protagonista, che sembra uscire più o meno indenne dalle ripetute ritorsioni del marito. Va comunque precisato che non tutta la scena è soggetta a questa tendenza a sminuire la violenza. Quest'ultima viene addirittura messa in risalto attraverso un ulteriore espediente artistico: quando Ivano a un certo punto sbatte sua moglie contro il muro, noi non sentiamo il rumore (coperto dalla musica) che ne risulterebbe per forza, ma vediamo i figli impauriti, riuniti nella camera accanto, sussultare per l'effetto dell'impatto. Questo particolare, come anche la presenza delle tre vicine di casa che, immobili nel loro spavento, percepiscono nel cortile gli echi acustici della scena (non udibili da noi), rafforza invece proprio l'impressione di terrore e di impotenza provocata dal rituale violento.⁹

Anche un'altra scena-chiave del film adopera l'inserimento supradiegetico di canzone e danza, ma con effetti diversi, anche se è collegata di nuovo a un episodio di violenza da parte di Ivano. Tale episodio è successivo all'invito domenicale della famiglia di Giulio Moretti, fidanzato di Marcella, che si conclude con una piccola disavventura della stressata Delia, che inciampa e rompe un piatto con i dolci. Mentre i Moretti, Marcella e i figli maschi dei Santucci vanno al bar a mangiare il gelato, Ivano porta avanti il suo proposito di punire la moglie. In questo caso, comunque, non assistiamo direttamente alle botte che ne risultano, bensì ai gesti e alle azioni che precedono il rituale violento, come la chiusura delle imposte da parte di Ivano, nonché a ciò che lo segue, ovvero una conversazione tra padre e figlio, implicitamente intrisa di cinismo: Ottorino infatti consiglia al figlio Ivano di picchiare la moglie meno spesso, ma con più forza, perché solo così lei imparerebbe a "sta' a bocca chiusa".¹⁰

In seguito a queste esortazioni, Ivano entra nella camera in cui Delia è seduta sul letto con aria abbattuta, mentre si sentono già le prime note leggermente jazzistiche di "Perdoniamoci", canzone che tratta la riconciliazione e il perdono dopo una crisi coniugale. Quando inizia il canto di Achille Togliani ("Mi sento assai colpevole con te / E pure tu con me / Non osiamo guardarci negli occhi / Perché il rimorso ci pesa sul cuor"), Ivano allunga la mano verso Delia con un gesto patetico (facendole temere dapprima un nuovo schiaffo), la tira su e, con un'espressione sentimentale e nostalgica sul volto, si mette a ballare con lei. Inizia allora una sequenza di immagini analettiche che ripercorrono in brevi puntate la relazione passata tra i due, ricalcando quasi parola per parola il testo della canzone. Così vediamo i due correre felici, da giovani, attraverso un vicolo (popolato comunque, come contrappunto,

da invalidi di guerra molto mal ridotti), mentre la canzone fa “Ancora una volta torniamo ad amarci così / Come un’anima sola”; poi con “Il primo giorno del nostro incontro / Ricordiamoci”, Ivano si inginocchia davanti a una Delia splendente di bellezza e gioventù; e quando i due si scambiano il sì all’altare, si sentono i versi “Quel giorno radioso che tutta la vita cambiò / Da una sola parola”. Quella “sola parola” fornisce letteralmente il segnale per il passaggio dal primo amore felice al matrimonio violento: parallelamente alle parole “Ma poi nel nostro amor / Per giuoco o crudeltà / S’è perduta la sincerità”, si assiste a tre brevi scene in cui Delia, in cucina, viene picchiata da Ivano in presenza del numero crescente di figli. Infine, con “Perdoniamoci / Perdoniamoci amor”, si torna al presente e al ballo della coppia, che si conclude esattamente con la fine della canzone. Anche in questo caso, dunque, la canzone, sia come musica che come testo, sembra entrare a far parte della diegesi.

La stessa cosa si nota infine rispetto all’inserimento del brano “A bocca chiusa”, anche se l’intreccio evidente delle parole cantate con le azioni diegetiche dura poco in questo caso. La canzone accompagna le azioni collegate alle elezioni, ponendosi in un primo momento come commento extradiegetico affermativo. Delia si trova nella folla di persone (di cui tante donne) davanti al seggio elettorale, e solo quando le porte del seggio si aprono, lei si accorge di non avere più la tessera elettorale, caduta dalla tasca del suo vestito prima di uscire di casa. Ma viene raggiunta da Marcella che le porge la tessera, ed è proprio in questo momento che inizia la canzone di Daniele Silvestri, le cui parole celebrano la partecipazione a una manifestazione politica, lo spirito di resistenza e il senso di potere che si ricavano da un’azione collettiva (“E semo tanti che quasi fa paura”). Parecchi passaggi della canzone, infatti, sembrano riflettere ciò che mostrano le immagini del film, non solo rispetto all’azione politica collettiva, ma anche a un livello affettivo per lo spirito di potere collettivo appena citato nonché per l’accento romano del cantante, ulteriore specchio del popolo elettore che osserviamo.

Fatece largo che
Passa domani, che adesso non si può
[...]
Io oggi canto in mezzo all'altra gente
Perché ce credo o forse per decenza
Che partecipazione certo è libertà
Ma è pure resistenza
E non ho scudi per proteggermi né armi per difendermi
Né caschi per nascondermi o santi a cui rivolgermi
Ho solo questa lingua in bocca
E forse un mezzo sogno in tasca
[...]
Con solo questa lingua in bocca
E se mi tagli pure questa
Io non mi fermo, scusa
Canto pure a bocca chiusa

Quando la canzone arriva all'ultimo verso citato, "Canto pure a bocca chiusa", subentra la fusione tra la diegesi musicale e quella cinematografica: durante il breve ponte della canzone in cui Silvestri, invece di proferire le parole, canticchia 'a bocca chiusa', vediamo Delia, sulla ringhiera delle scale che portano al seggio elettorale, che guarda con espressione felice la figlia giù nella folla e muove la bocca chiusa come se fosse lei a canticchiare. L'uso supradiegetico del brano non si ferma qui, ma diventa immediatamente dopo una vera dichiarazione di potere collettivo, quando Delia scende le scale e scopre Ivano che le si avvicina dal basso con lo sguardo minaccioso da patriarca violento che già gli si conosce. In un primo momento Delia istintivamente cerca di scappare, ma poi si rigira e affronta Ivano con aria determinata. La collettività delle persone sulle scale allora si raggruppa intorno a lei e, in sincronia con il verso ripetuto della canzone, si mette a fissare Ivano serrando le labbra "a bocca chiusa", cosa che lo costringe a indietreggiare spaventato.

Questo passaggio comporta un marcato effetto di straniamento che, proprio per questo, genera un momento di grande intensità e forza simbolica, racchiudendo in sé il messaggio centrale del film. Letizia Gianguialano lo sintetizza nella sua recensione (non senza un certo pathos) con le parole seguenti:

Donne senza voce, senza storie, [...] donne che non sono scese nelle piazze a reclamare diritti, ma che nella loro accettazione dell'oppressione, per il bene altrui, ancora oggi ci insegnano che ogni conquista, ogni privilegio, è parte di un cammino in cui ogni invisibile si fa massa nella collettività. [...] È un canto per loro, questo film, per le invisibili che non hanno avuto voce, eppure sempre, "A bocca chiusa" hanno continuato a cantare [...]. (Gianguialano 2023)

La scena finale della "bocca chiusa" assume una funzione chiave per l'intero film, anche perché tale espressione vi è stata introdotta praticamente sin dall'inizio come motto del potere patriarcale. È Ottorino, maschilista ancora peggiore del figlio Ivano, a usarla la prima volta quando Delia, nella prima sequenza, mentre lo accudisce lavandolo e curandolo, osa protestare contro la sua esaltazione del proprio matrimonio, obiettando che sua moglie si è buttata dal quinto piano per disperazione. La seconda volta, come già menzionato, l'espressione ricorre nella 'predica educativa' tenuta al figlio nella sequenza 9. Il motto, e con ciò anche la stessa canzone di Daniele Silvestri, fungono quindi da cornice simbolica dell'intero film.

Conclusione

Come dimostrato nei precedenti paragrafi, le canzoni utilizzate in *C'è ancora domani*, seppure in modalità diverse, dispiegano un alto valore espressivo per i rispettivi momenti della trama. Nessuna di esse, comprese le canzoni inglesi fortemente anacronistiche, è impiegata come puro sottofondo musicale, ma tutte entrano in stretta connessione con aspetti del significato narrativo. Rivestono un ruolo particolare le tre canzoni impiegate in funzione su-

pradiegetica, in quanto risultano strettamente collegate alla tematica centrale della violenza coniugale nonché, nel caso della canzone nella scena finale, a una possibile via d'uscita da essa. Da un punto di vista semiotico, il film della Cortellesi si avvicina, in questi momenti, all'impianto di un musicarello o film-canzone.

Il film-canzone non 'usa' semplicemente le canzoni. Piuttosto, le offre al nostro sguardo facendole diventare l'oggetto di una messa in scena che investe la performance: una differenza sostanziale rispetto all'impiego tradizionale della canzone in colonna sonora. (Bisoni 2020, 127)

Questo impiego, molto originale, delle canzoni è reso possibile dal fatto che, nonostante la sua apparente estetica neorealista, non si tratta di un film realistico. Al contrario, esso si avvale (come si è potuto dimostrare solo in parte) di tutta una serie di strategie ed elementi formali e di contenuto che sovvertono un impianto realistico: basta ricordare la violenza domestica che si risolve in balletto, lo svanire come per incanto dei segni lasciati su Delia dai colpi del marito e dallo strangolamento, o ancora l'uso della telecamera che gira intorno ai personaggi per trasformare il breve tête-à-tête di Delia con il suo amore giovanile Nino in un momento magico. Meccanismi simili di sospensione del reale si riscontrano anche a livello dei contenuti o elementi della trama: la bomba fatta esplodere al bar dei Moretti tramite Williams, il militare americano; la prodigiosa resilienza fisica e psichica di Delia alle ritorsioni e violenze di Ivano; ma anche, da un punto di vista di vita reale, la fine del film con il marito violento improvvisamente addomesticato, reso innocuo dalla forza collettiva del popolo elettore. Tutto ciò trasforma questa pellicola in una fiaba cinematografica ovvero una sorta di parabola sull'oppressione delle donne in un universo impregnato da un maschiismo tossico, nonché sull'unico modo per sfuggirvi in modo duraturo, ovvero attraverso cambiamenti sociali globali sotto forma di diritto di voto e leggi.

Note

- 1 Gerhild Fuchs è professoressa associata di letteratura italiana e francese all'istituto di lingue romanze dell'università di Innsbruck.
- 2 Cf. https://it.wikipedia.org/wiki/C%27%C3%A8_ancora_domani (consultazione 30.05.2025).
- 3 Nel contesto del cinema italiana degli anni Trenta e Quaranta, il termine 'telefoni bianchi' rimanda a un genere di commedie che, nonostante l'epoca di guerra e crisi, ambientavano le loro storie in ambienti lussuosi e borghesi, spesso con telefoni bianchi come "simbolo di agiatezza e signorilità" (Catena 2018, 12; cf. in modo più approfondito Bispuri 2020).
- 4 The Jon Spencer Blues Explosion è stata una formazione newyorkese esistita dal 1991 al 2018. Il brano "Calvin" è stato rilasciato nel 1998 sull'album *Acme*.
- 5 Si potrebbe vedere in questo rapporto di rispecchiamento narrativo tra canzone e film una funzione di *narrative cueing* (cf. Bisoni 2020, 123).

- 6 Solo due volte si intravede da lontano (dalla terrazza sul tetto dove Delia stende il bucato insieme ad altre donne) il monumento a Vittorio Emanuele II, e una volta si scorge la Basilica di San Pietro dalla riva del Tevere.
- 7 La versione di Mina non è comunque quella originale. “Nessuno” venne proposto nel 1959 alla nona edizione del Festival di Sanremo, interpretato da Wilma De Angelis e Betty Curtis, ma ebbe successo solo in seguito nell’interpretazione di Mina (cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/Nessuno>; consultazione 30.05.2025).
- 8 Cf. https://www.youtube.com/watch?v=4nHEqRjVm8&ab_channel=TheLoon (consultazione 30.05.2025).
- 9 Naturalmente ci sono modelli ed esempi di film con un uso paragonabile della musica e della danza per rappresentare la violenza. Un classico da menzionare in tale contesto è *A Clockwork Orange* (1971) di Stanley Kubrick. Com’è noto, il regista americano ha utilizzato principalmente musica classica come sottofondo per gli eccessi di violenza del protagonista Alex, ad esempio un brano allegro e scherzoso dall’ouverture de *La gazza ladra* di Rossini durante l’assassinio della ‘*cat lady*’, o la *Sonata al chiaro di luna* di Beethoven nella scena in cui Alex aggredisce un membro della sua stessa banda. Una scena in cui il contenuto ultraviolento contrasta non solo con l’esempio paradigmatico di un brano musicale spensierato (si tratta del brano principale di *Singing in the Rain*, qui cantato *on-screen* da Alex), ma anche con dei movimenti di danza del protagonista, è l’irruzione della banda in una casa privata, dove l’artista che vi abita viene picchiato fino a rimanere invalido e la sua giovane moglie viene violentata brutalmente.
- 10 Ecco le parole rispettive di Ottorino: “Alla fine dei conti, lei è una brava donna di casa, solo c’ha ‘sto difetto de risponne’. Se dee impara’ a stà’ a bocca chiusa.”

Bibliografia

- Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Auslander, Philip: “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. In: *Contemporary Theatre Review* 14,1 (2004), 1-13.
- Bisoni, Claudio: *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2020.
- Bispuri, Ennio: *Il cinema dei telefoni bianchi*. Roma: Bulzoni, 2020.
- Borgna, Gianni: *La grande evasione. Storia del Festival di San Remo – 30 anni di costume italiano*. Roma: Savelli, 1980.
- Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano*. Vol. 2: *Il cinema del regime 1929-1945*. Roma: Riuniti, 2001.
- Catena, Stelvio: *Dizionario del cinema italiano. La commedia all’italiana*. Perugia: Guerra, 2018.

- Clemente, Annamaria: "Non sto zitta, io canto pure a bocca chiusa". In: *Dialoghi mediterranei* 65 (gennaio 2024), <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/non-sto-zitta-io-canto-pure-a-bocca-chiusa/> (consultazione 30.04.2025).
- Costa, Antonio: *Il cinema italiano. Generi, figure e film dalle origini alle piattaforme streaming*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- Gianguialano, Letizia: "C'è ancora domani, quanto è diversa la vita delle donne di oggi?". In: *Il sole 24 ore* (7 novembre 2023), https://alleyoop.ilsole24ore.com/2023/11/07/ce-ancora-domani/?refresh_ce=1 (consultazione 30.04.2025).
- Giannone, Martino: "C'è ancora domani – Un messaggio di libertà senza tempo". In: *Giovani reporter* (14 dicembre 2023), <https://www.giovanireporter.org/2023/12/14/ce-ancora-domani/> (consultazione 30.04.2025).
- Heldt, Guido: *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol/Chicago: Intellect, 2013.
- Latorraca, Clara: "C'è ancora domani di Paola Cortellesi conquista la Cina. Dove il dibattito sul ruolo delle donne è più acceso che mai". In: *La nazione* (16 marzo 2025), <https://luce.lanazione.it/spettacolo/ce-ancora-domani-cina-df434136> (consultazione 30.04.2025).
- Parigi, Stefania: *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venezia: Marsilio, 2014.
- Rondolino, Gianni / Tomasi, Dario: *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino: UTET, 2003.
- Solbach, Andreas: "Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht". In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft* 35 (Juli 2004), 8-21.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.
- Weidinger, Andreas: *Filmmusik*. Konstanz: UVK, 2006.

Discografia

- Big Gigantic, feat. Angela McCluskey: "The Little Things". In: Big Gigantic: *Brighter Future*. Self-released BG004/MRP0510, 2016 (LP).
- Bini, Fiorella con Pippo Barzizza e la sua Orchestra: *Aprite le finestre / Il cantico del cielo*. Polydor 49764, 1956 (Shellac).
- Concato, Fabio: *M'innamoro davvero / M'innamoro davvero* (featuring José Feliciano). Mercury 856306-2, 1999 (Single CD).
- Dalla, Lucio: "La sera dei miracoli". In: Dalla, Lucio: *Dalla*. RCA Victor PL 31537, 1980 (LP).
- Mina: *Tua / Nessuno*. Italdisc MH-23, 1959 (45 giri).
- Musica Nuda: "Nessuno". In: Musica Nuda (Petra Magoni, Ferruccio Spinetti): *Musica nuda*. Fonè 106/1, 2017 (LP).
- Outkast: *B.O.B. (Album version) / B.O.B. (Instrumental)*. LaFace Records 74321 822941, 2000 (45 giri).

Silvestri, Daniele: "A bocca chiusa". In: Silvestri, Daniele: *Che nemmeno Mennea*. Epic [s.n.], 2013 (EP).

The Jon Spencer Blues Explosion: "Calvin". In: The Jon Spencer Blues Explosion: *Acme*. Matador OLE 322-1, 1998 (LP).

Togliani, Achille: *Amore, abisso dolce / Perdoniamoci*. Fonit SP 30751, 1960 (45 giri).

Filmografia

Cortellesi, Paola (dir.): *C'è ancora domani*. Italia, 2023.

Fulci, Lucio (dir.): *Urlatori alla sbarra*. Italia, 1960.