

Introduzione alle audio-visioni nel giovane cinema italiano

Sabine SCHRADER (Innsbruck) / Evelyn FERRARI (Innsbruck)¹

Audio-visioni

Sin dagli esordi del cinema, musica e film intrattengono un rapporto di stretta interdipendenza. La musica accompagnava già le proiezioni del cinema muto, inoltre l'analogia tra struttura ritmica musicale e montaggio cinematografico è stata riconosciuta da pionieri del cinema come Ricciotto Canudo (cf. Miceli 2010, 133ss) o – in maniera più elaborata – da Germaine Dulac (Dulac 1927/1994). È tuttavia con l'avvento del sonoro che la componente acustica – e, al suo interno, quella musicale – assume una rilevanza nuova e strutturalmente decisiva. In merito alle funzioni e agli effetti della musica nel film, Gianni Rondolino sottolinea come le prime immagini cinematografiche, ancora tecnicamente imperfette, ricevessero proprio dalla componente sonora “una sorta di spessore drammaturgico” (Rondolino 1991, 28).

Nonostante ciò, gli studi filmici hanno a lungo privilegiato la dimensione visiva e narrativa, relegando spesso il suono a un ruolo secondario. Tale predominanza del visivo trova una possibile spiegazione già in David Bordwell e Kirsten Thompson (1979/2008), tra i primi a proporre una classificazione del suono cinematografico – articolata in ‘rumori’, ‘dialogo’ e ‘musica’ – che conserva tuttora una notevole validità: secondo i due studiosi, infatti, anche nell'esperienza quotidiana la percezione visiva tende a prevalere su quella uditiva.

In Italia, nel quadro degli studi filmici e musicologici, Sergio Miceli (1994, 521)² – figura pionieristica per la ricerca sulla musica cinematografica – continua a lamentare all'inizio degli anni Novanta l'assenza di uno studio sistematico dedicato all'interazione tra suono e immagine. Da allora in Italia si sono susseguiti numerosi tentativi di elaborare strumenti teorici e metodologici capaci di descrivere in modo adeguato il rapporto tra immagine, narrazione e suono. Particolarmente rilevanti in questa prospettiva sono i lavori dello stesso Miceli, in particolare *Musica e cinema nella cultura del Novecento* (1982/2010) per il suo approccio storiografico e il più sistematico *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie* (2009, 517-554), nonché quelli di Cristina Cano, la cui *La musica nel cinema* (2003/2024) propone una sistematizzazione particolarmente articolata della semantica e della pragmatica della musica cinematografica.

Determinanti rimangono tuttavia, a nostro avviso, le riflessioni di Bordwell e Thompson, insieme ai contributi del francese Michel Chion, la cui ricezione internazionale ha profondamente orientato le successive elaborazioni teoriche sul rapporto tra immagine e suono, sebbene con una diversa impostazione terminologica. In *Audio-Vision*, Chion (1991/2017,

24) formula in termini particolarmente incisivi l'idea secondo cui il film diviene propriamente un'"arte temporale" soltanto con lo sviluppo del sonoro: il suono, infatti, *temporalizza* l'immagine e rende il film sonoro "cronografico". Da questa prospettiva, ogni film sonoro si configura come una forma di 'audio-visione', poiché il suono non si limita ad accompagnare l'immagine, ma le conferisce un supplemento espressivo e informativo: quel "valore aggiunto" attraverso il quale l'elemento uditivo orienta, intensifica o modifica la percezione di ciò che viene visto:

[...] un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégagent 'naturellement' de ce qu'on voit et sont déjà contenues dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste que le son est inutile et 'redondant', et qu'il redoublerait un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toute pièces, soit par sa différence d'avec ce qu'on voit. (Chion 2017, 13)

Di fatto, secondo Chion, lo spettatore non si limita a vedere un film, ma lo 'audio-visiona', anche quando la dimensione dell'ascolto agisce in maniera inconsapevole. Il 'valore aggiunto' di cui parla Chion viene definito come

valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y 'audio-voyons'. Cet effet est en général inconscient chez ceux que le ressentent. (Chion 2017, 253)

Le questioni fondamentali poste da Chion a proposito delle funzioni del suono possono essere sintetizzate in due interrogativi: Cosa è possibile vedere di ciò che si ascolta? Cosa è possibile udire di ciò che si vede?

Ciò che Chion descrive come 'valore aggiunto' può essere posto in relazione con la categoria della *fidelity* proposta da Bordwell/Thompson (2008, 278) in riferimento al rapporto tra immagine, narrazione e suono. Quest'ultimo può infatti rafforzare l'impressione prodotta dall'immagine, modellare la percezione dello spettatore, suggerire stati d'animo e interpretazioni, nonché dirottare l'attenzione verso determinati momenti della narrazione audiovisiva. In termini generali, la musica cinematografica può accordarsi all'azione (*playing the action*), contrapporsi ad essa (*playing against the action*) oppure approfondirne il sottotesto (cf. Weidinger 2011, 17). Questa 'fondamentale' tripartizione consente di distinguere tra funzioni di rinforzo, contrasto e commento dell'immagine.

Una complementare categorizzazione del rapporto tra immagine, narrazione e suono è proposta da Bordwell e Thompson (2008, 275ss) attraverso i vettori di *rhythm*, *time* e *space*. Il suono, in effetti, contribuisce in modo decisivo alla costruzione ritmica del film. Richard Dyer (2012, 30) evidenzia che i brani musicali occupano, all'interno del film, uno spazio non soltanto letterale, ma anche temporale e metaforico: essi pongono l'accento su determi-

nati momenti, introducendo una propria temporalità musicale nella diegesi parlata, recitata e mostrata. Il ritmo è strettamente legato al tempo e il rapporto temporale tra suono, immagine e narrazione può assumere forme diverse: il suono può accompagnare simultaneamente l'azione, anticiparla, richiamarla retrospettivamente o orientare le aspettative dello spettatore (cf. Bordwell/Thompson 2008, 288). Quanto alla categoria dello spazio, probabilmente la più conosciuta tra quelle proposte da Bordwell e Thompson, essa riguarda soprattutto la distinzione tra suoni diegetici (*on-screen*), appartenenti alla realtà filmica e percepibili dai personaggi, e suoni non diegetici o extradiegetici, collocati invece al di fuori dello spazio narrativo (*off-screen*). Tale distinzione investe non solo la musica, ma anche rumori e dialoghi, e consente di comprendere come il film costruisca diversi livelli di presenza, distanza e partecipazione sonora. A questo proposito, va ribadito che, nell'analisi cinematografica tradizionale, lo studio del suono pone sempre quest'ultimo in relazione con l'immagine e spesso interpreta il rapporto tra i due come una lotta per il predominio (Elsaesser/Hagener 2007, 170). Con il nostro approccio, che pone al centro le esperienze audio-visive, intendiamo superare queste gerarchie a favore della dimensione visiva, ponendo suono e immagine sullo stesso piano e soprattutto considerandoli nella loro interdipendenza.

Un ultimo aspetto, riconducibile a quanto finora osservato, riguarda la funzione affettiva della musica. Cano (2024, 94-135) individua, nell'ambito della funzione emotiva, una serie di "figure affettive ed emozionali" convenzionali. Già le prime note della musica di apertura possono rafforzare nello spettatore la consapevolezza di trovarsi di fronte a un genere particolare (cf. Solbach 2024, 163), sia predisponendo un'atmosfera e un orizzonte d'attesa (cf. Cano 2024, 163), sia ancora sollecitando quella che Weidinger (2006, 22) definisce una "coscienza emozionale" nel pubblico, ma anche nell'identificazione con un protagonista. Spostando la sua attenzione dei compositori classici di Hollywood al cinema americano femminista e/o *queer* indipendente degli anni Ottanta e Novanta, Kassabian (2001, 41) analizza come la "coscienza emozionale" sia legata a "changing pressures of identities formations such as race, ethnicity, sexuality, and gender".³

Storie

Se si considera la stretta connessione tra musica, generi cinematografici e costruzione emotiva dell'esperienza filmica, il nome di Ennio Morricone (1928-2020) appare inevitabile. Premiato nel 2007 con l'Oscar alla carriera e successivamente con l'Oscar per la migliore colonna sonora per *The Hateful Eight* (Tarantino 2015), Morricone incarna una stagione particolarmente ricca, riconoscibile e internazionalmente influente della composizione per il cinema. La sua rilevanza travalica ampiamente i confini italiani e consente di interrogare, attraverso un caso esemplare, alcune linee di sviluppo della musica cinematografica novecentesca e contemporanea. La notorietà internazionale di Morricone si lega innanzitutto alla collaborazione con Sergio Leone e al cosiddetto 'Western all'Italiana' (cf. Miceli 1994/2021, 131ss). Già da prima e poi parallelamente a tale stagione, tuttavia, il compositore aveva

lavorato con importanti registi del cinema d'autore degli anni Sessanta e Settanta, sia in Italia sia negli Stati Uniti, proseguendo in questa direzione lungo l'intero arco della sua carriera, come mostra anche la tarda collaborazione con Quentin Tarantino (cf. l'elenco realizzato da Catolfi nel presente numero speciale). La varietà delle sue soluzioni compositive – dalla scrittura sinfonica più convenzionale alla sperimentazione d'avanguardia, dall'atonalità all'elettronica, come nel caso di *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri (1971) – rende la sua opera particolarmente significativa per comprendere la posizione della musica cinematografica tra *mainstream* e cinema d'autore, tra produzione artistica e mercato (cf. Miceli 1994/2021, 349ss).

L'opera morriconiana appare inoltre paradigmatica se collocata all'interno di una più ampia tradizione italiana, segnata dal melodramma, dall'opera e dai primi film musicali partenopei, quali le 'sceneggiature' e i 'musicarelli' (cf. Miceli 2009, 810-815). Tracce della tradizione melodrammatica attraversano, del resto, anche numerosi film del neorealismo – a dispetto degli effetti di realtà cui essi programmaticamente tendono – e continuano a riemergere nei generi successivi. In questo senso Morricone costituisce un esempio eminente del proprio tempo, ma anche il punto di condensazione di una storia più lunga, che conosce una crescita esponenziale delle possibilità espressive della *soundtrack* soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta (cf. Buzzi 2013; Dyer 2013; Cecchi/Corbella 2015; Bioni 2020).

Il cinema italiano presenta infatti un ventaglio estremamente ampio di pratiche musicali. Si pensi, da un lato, alla presenza di un giovane Adriano Celentano, capace di trasformare la musica pop del proprio tempo in evento cinematografico (cf. D'Onofrio 2017, 383); dall'altro, al lavoro di compositori come Giovanni Fusco e Nino Rota che è molto più studiato (cf. Dyer 2010; Miceli 2010, 315-461), le cui collaborazioni rispettivamente con Michelangelo Antonioni e Federico Fellini hanno contribuito a ridefinire il ruolo della musica nel film. Le loro scritture, spesso caratterizzate da melodie fortemente icastiche e da un'intensa qualità fonica, portano la musica cinematografica a un diverso grado di elaborazione (cf. Miceli 2009, 342ss.). Ne deriva una commistione tra lingua, rumore e musica che produce un tessuto sonoro complesso, in cui le "dimensions-pivots" individuate da Chion (2017, 37) mettono in questione, anche a livello metadiegetico, l'essenza e i confini del singolo suono (cf. Salmeri nel presente numero speciale).

Accanto a queste esperienze, compositori come Piero Piccioni e Armando Trovajoli si aprono a tradizioni musicali ulteriori, integrando jazz, bebop, ritmi afro-cubani e altri idiomati internazionali.⁴ Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta si configura così come uno spazio di ibridazione sonora nel quale la musica non si limita ad accompagnare l'immagine, ma contribuisce alla costruzione di ambienti sociali, identità culturali e forme di modernità. In questo quadro, colpisce invece la posizione relativamente marginale dei cantautori italiani nel cinema: pur conquistando, tra gli anni Sessanta e Settanta, sale da concerto e festival, essi rimangono per lo più assenti dal grande schermo, forse anche in ragione della forte connotazione politica della loro produzione. Quando presenti, le loro canzoni tendono a collocarsi soprattutto nei titoli di testa o nei titoli di coda (cf. D'Onofrio 2017, 386ss.).

Nel nuovo millennio, le generazioni successive di compositori continuano, da un lato, a confrontarsi con l'eredità di figure come Morricone e Rota, come mostra la raccolta di interviste curata da Bandirali (2008); dall'altro, emerge una concezione più esplicitamente ibrida e stratificata della musica cinematografica. Un caso significativo è costituito da *I sognatori* di Bernardo Bertolucci (2003), in cui brani dei Doors, di Janis Joplin e di Jimi Hendrix vengono accostati a musiche francesi contemporanee, secondo una logica insieme realistica, affettiva e didascalica. La musica non agisce qui soltanto come commento emotivo, ma anche come dispositivo di contestualizzazione storica, memoria culturale e costruzione generazionale.

Compositori contemporanei come Pasquale Catalano, Franco Piersanti, Andrea Guerra, Paolo Buonvino e Teho Teardo si distinguono per una produzione eclettica e fortemente consapevole, spesso sviluppata in stretta collaborazione con i registi.⁵ Particolarmente significativo è il caso di Teardo, insignito del David di Donatello per la colonna sonora de *Il divo* di Paolo Sorrentino (2008) e nuovamente riconosciuto per aver musicato il brano "La mia terra", scritto da Diodato per *Palazzina LAF* di Michele Riondino (2023) (cf. Schrader/Agnetta nel presente numero speciale). Teardo rifiuta esplicitamente l'idea di una subordinazione della musica all'immagine sottolineando un altro aspetto: la collaborazione con il cinema diviene piuttosto un modo per portare la musica, anche sperimentale, a un pubblico più ampio. Come afferma l'artista:

I am not a film composer, I bring music to cinema. The depression of record sales makes films an interesting place to propose music. Films are seen by millions of people if they work, and it is difficult for a record, especially experimental music, to have such visibility. (Teardo in D'Onofrio 2017, 390)⁶

La sinergia di musica e cinema, nonostante la varietà musicale del cinema italiano, non ha ricevuto finora un'attenzione critica proporzionata alla sua rilevanza. Non è secondario, in questo senso, che il David di Donatello preveda solo a partire di 2005 una categoria specificamente dedicata alla canzone originale.⁷ Una caratteristica saliente del nuovo millennio consiste infatti nella diffusione di strategie ibride e plurimediali, tanto nel cinema quanto nel più ampio ecosistema mediale (cf. Gallico/Ravesi/Soldani 2025). Film come *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti (2015) mostrano in modo esemplare come il *soundscape* e la selezione musicale contribuiscano alla definizione dell'immaginario filmico, della sua memoria intertestuale e della sua circolazione culturale (cf. Cecchi 2020).

In tale contesto, lo studio della musica cinematografica si è rivolto con crescente attenzione alle *compilation soundtracks*, la cui importanza aumenta proporzionalmente all'espansione delle possibilità digitali ed elettroniche. Esse possono essere intese non soltanto come "procedura di (ri)scrittura musicale" (Corbella 2020, 9), ma anche come strategie paratestuali e di mercato, orientate alla promozione congiunta di musica e film. Un esempio particolarmente significativo è offerto dal cinema di Paolo Sorrentino, la cui autorialità registica si costruisce anche attraverso una costante collaborazione con musicisti e compositori (cf.

Valentini 2020, 14). La *compilation soundtrack* de *La grande bellezza* (2013), film vincitore dell'Oscar, appare in questo senso paradigmatica di una tendenza del cinema italiano recente a caricare la narrazione di nostalgia mediante l'ambientazione, la selezione musicale o la loro reciproca interazione. Come osserva Morreale (2009, 12), "la nostalgia viene dai media, esiste grazie ai media e per i media": un fenomeno che assume un rilievo crescente nelle società globali contemporanee.

Le tendenze qui richiamate non intendono esaurire la complessità del giovane cinema italiano, ma delineare alcune traiettorie attraverso le quali musica, immagine, memoria e mercato si intrecciano nella produzione audiovisiva contemporanea. Il presente numero speciale si propone pertanto non solo come esplorazione di tali sviluppi, ma anche come invito a seguire le tracce delle nuove 'audio-visioni' del cinema italiano.

Parole, suoni ed echi nel giovane cinema italiano

Il presente numero speciale, intitolato *Parole, suoni ed echi nel giovane cinema italiano*, raccoglie contributi nati nel contesto del progetto Erasmus+ *EUniverciné* (2022-2024),⁸ conclusosi con l'omonimo convegno svoltosi presso la Leopold-Franzens-Universität di Innsbruck nel giugno 2024. Al centro dei saggi qui riuniti emergono, con particolare evidenza, la canzone e i paesaggi sonori nel cinema italiano più recente. Prendiamo le mosse dall'ipotesi che le pratiche sonore e musicali costituiscono uno degli ambiti privilegiati attraverso cui il cinema italiano contemporaneo negozia memoria culturale, appartenenze e forme di identificazione collettiva. L'obiettivo non è dunque soltanto quello di analizzare la presenza della musica nel film, ma di comprendere come parole, suoni ed echi concorrano alla costruzione di specifiche forme di 'audio-visione' nel contesto audiovisivo del giovane cinema italiano.

Non casualmente, pur nella varietà degli approcci e degli oggetti di studio, diversi contributi mettono in luce la centralità di Napoli e della musica napoletana, confermando la persistenza e la rinnovata vitalità di una lunga tradizione musicale e cinematografica partenopea. Allo stesso tempo, il saggio dedicato a Paola Cortellesi mette in evidenza il ruolo sempre più importante delle registe nel panorama cinematografico italiano, che per molto tempo sono state al margine del cinema (italiano). Il ricordo cinematografico di uno dei primi grandi processi per mobbing avvenuti a cavallo del millennio a *Palazzina LAF* rientra nel potenziale cinematografico della memoria collettiva. Nel loro insieme, i contributi esplorano così differenti configurazioni delle 'audio-visioni' nel giovane cinema italiano.

Con "L'uso delle canzoni in *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi tra commento ironico e rituale violento" Gerhild Fuchs riprende uno dei film di maggior successo recente ed esplora le funzioni delle canzoni integrate nella colonna sonora. La sua analisi mostra come, pur trattandosi di brani anacronistici rispetto al film (quest'ultimo è ambientato nel 1946, i nove brani analizzati risalgono agli anni 1956-2013), essi contribuiscano in maniera essenziale alla semantica del film, sia a livello extradiegetico che supradiegetico.

Al Meridione d'Italia, con uno sguardo rivolto a Napoli e a Taranto, in Puglia, sono dedicati gli articoli successivi. Con "Atmosfere acustiche di Napoli in *È stata la mano di Dio* (Sorrentino 2021) e *Nostalgia* (Martone 2022)" Antonio Salmeri propone inedite considerazioni sul rapporto tra l'immaginario di Napoli e il suo *soundscape*. Rispetto a *È stata la mano di Dio* l'autore constata una commistione tra suoni inter- ed extradiegetici con esiti di rafforzamento identitario tra i personaggi e la città di Napoli. Per quanto riguarda invece *Nostalgia* l'articolo individua e analizza l'effetto straniante degli elementi acustici e musicali, atti a veicolare il senso di estraneità ed esclusione del protagonista.

Anche l'articolo che segue è dedicato a Napoli, ma da una prospettiva completamente diversa. Antonio Catolfi e Giacomo Nencioni in "*Newpolitana*. Scambi intertestuali e incroci di immaginario fra la nuova musica napoletana e il cinema italiano contemporaneo" si pongono l'obiettivo di individuare le caratteristiche e le manifestazioni di un nuovo dispositivo culturale da loro denominato "*Newpolitana*", particolarmente evidente nella scena musicale e nel cinema contemporaneo partenopei. Attraverso la presentazione di esponenti del nuovo cinema napoletano come Paolo Sorrentino, i Manetti Bros., Mario Martone ed Edoardo de Angelis, e considerando il fenomeno del cantante Liberato, gli autori ripercorrono le commistioni tra arti, generi cinematografici e format audiovisivi riscontrabili oggi nella produzione artistica *made in Naples*.

Sabine Schrader e Marco Agnetta si occupano di *Palazzina LAF* (Riondino 2023) ambientato nella Taranto degli anni Novanta, un film che ha gareggiato per il David di Donatello in contemporanea con *C'è ancora domani*. In "*È cambiata la musica: 'La mia terra' in Palazzina LAF (2023)*", gli autori riflettono sulla funzione della canzone che accompagna i titoli di coda, "La mia terra" di Diodato. Da un lato gli autori mettono in relazione il messaggio nostalgico della canzone con quanto affrontato e veicolato dal film più impegnato, dall'altro considerano le difficoltà e i possibili vantaggi di una traduzione audiovisiva del brano in questione. Nel fare ciò ne presentano una traduzione in tedesco realizzata presso l'Università di Innsbruck nell'ambito del sopra citato progetto *EUniverCiné*.

Nella sezione "Fatti e commenti" sono infine presenti due contributi dedicati a Ennio Morricone e a Fabio Mollo. "*Ennio* (2021) di Giuseppe Tornatore: raccontare un genio della musica italiana" di Antonio Catolfi, ripercorrendo gli esordi dell'amicizia e collaborazione tra il compositore Ennio Morricone e il regista Giuseppe Tornatore, riflette sui contributi principali del docufilm *Ennio* nel tracciare il percorso formativo e l'impatto di Morricone sulla cultura musicale e cinematografica italiana.

"Fabio Mollo, il Sud e l'arte come riscatto" di Federico Giordano traccia, infine, l'evoluzione del cinema di Fabio Mollo dagli esordi alle produzioni più recenti. Nel fare ciò, l'autore si concentra in particolare sulla rappresentazione del Suditalia e della Calabria riscontrabile nei film molliani, individuando un'iniziale predilezione per le problematiche politico-sociali della regione, ampliata in seguito da una riflessione su temi come la diversità, il *coming-of-age*, l'emancipazione dei protagonisti attraverso la musica o l'arte in generale nel contesto meridionale.

Note

- 1 Sabine Schrader è professoressa ordinaria presso l'Istituto di filologia romanza dell'Università di Innsbruck; Evelyn Ferrari è dottoranda e collaboratrice scientifica presso l'Istituto di filologia romanza dell'Università di Innsbruck.
- 2 In ambito francofono si ricordano le riflessioni proposte da Chion (1991/2017) e da Julien (1987) sulle funzioni della musica.
- 3 Kabassian non è la prima a concentrarsi sui criteri intersezionali; basti citare il lavoro pionieristico di Silverman (1988).
- 4 Piero Piccioni e Armando Trovajoli sono due dei più importanti compositori di colonne sonore del cinema italiano. Piccioni collaborò, nel corso della sua carriera, con diversi registi, tra cui B. Bertolucci, V. De Sica, L. Visconti e L. Wertmüller, firmando le musiche di oltre trecento film. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti figurano il Nastro d'Argento per *Salvatore Giuliano* (Rosi 1963) o il David di Donatello per *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (Wertmüller 1975). Trovajoli collaborava frequentemente con V. De Sica, D. Risi, M. Monicelli, L. Magni ed E. Scola. Nel 1978 ricevette il premio per la migliore colonna sonora per il film *Mogliamante* di M. Vicario, mentre nel 2007 gli fu conferito il David di Donatello alla carriera in riconoscimento del suo straordinario contributo al cinema e alla musica italiana.
- 5 Pasquale Catalano ha collaborato con i registi della nuova scuola napoletana come P. Corsicato e A. Capuano. Inoltre ha lavorato per esempio con P. Sorrentino, V. Marra e F. Özpetek. È stato nominato per la sua colonna sonora di *Mine Vaganti* (Özpetek 2010) per gli *European Film Awards* e ha vinto il premio del David di Donatello. Franco Piersanti ha lavorato con registi del cinema italiano contemporaneo, in particolare con N. Moretti, G. Amelio, M. Tullio Giordana e R. Andò. Le sue composizioni gli sono valse diversi riconoscimenti, tra cui il Nastro d'Argento per la migliore colonna sonora per *Terraferma* (Crialese 2011) e il David di Donatello per *Il caimano* (Moretti 2006). Andrea Guerra ha firmato le colonne sonore di film diretti da G. Tornatore, G. Muccino, F. Özpetek, E. Crialese e R. Marshall. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti spicca il David di Donatello per la migliore colonna sonora, assegnatogli per *La finestra di fronte* (Özpetek 2003). Paolo Buonvino ha collaborato con alcuni dei registi più importanti del cinema italiano contemporaneo, tra cui G. Muccino, A. Grimaldi, M. Amenta e C. Carlei. Per *Caos calmo* (Grimaldi 2008) ha ricevuto il David di Donatello e il Nastro d'Argento per la migliore colonna sonora nel 2008. Tra le collaborazioni più significative di Teho Teardo figurano quelle con P. Sorrentino, G. Salvatores, A. Molaioli e G. Chiesa. Compone le partiture per i film di Paolo Sorrentino, *L'amico di famiglia* (2005) e *Il divo* (2008), con il quale si aggiudica il David di Donatello per le migliori musiche.
- 6 Teho Teardo: "Interview with the D'Onofrio", Roma gennaio 2007, citato da D'Onofrio 2017.
- 7 Il David di Donatello per le canzoni originali è stato assegnato prima solo nel 1987, 1989 e 1990.
- 8 Cf. <https://eunivercine.eu/> (consultazione 23.06.2026) e cf. la giornata di studi finale all'Università di Innsbruck <https://www.uibk.ac.at/de/events/info/2024/giornate-internazionali-di-studi/> (consultazione 23.06.2026).

Bibliografia

- Bandirali, Luca: *Musical/Regia. Il testo sonoro nel cinema italiano del presente: storia e testimonianze*. Roma: ARGO, 2008.
- Bisoni, Claudio: *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*. Soveria Mannelli: Ribbettino, 2020.
- Bordwell, David / Thompson, Kristen: "Sound in the Cinema". In: Bordwell, David / Thompson, Kristen: *Film Art*. New York: McGraw-Hill, 2008, 264-303.
- Buzzi, Mauro: *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico*. Torino: Kaplan, 2013.
- Cano, Cristina: *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto* (2003). Roma: Gremese, 2024.
- Cecchi, Alessandro / Corbella, Maurizio (ed.): *Film Music Histories and Ethnographies: New Perspectives on Italian Cinema of the Long 1960s*. Special Issue of: *Journal of Film Music* 8,1-2 (2019).
- Cecchi, Alessandro: "Canzoni d'attori, musica, performance e (nuovi) media nel film *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015)". In: Corbella, Maurizio (ed.): *La Compilation Soundtrack nel cinema sonoro italiano*. Numero tematico di: *Schermi* IV,7 (2020), 155-175.
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Son et image au cinéma* (1991). Parigi: Colin, 2017.
- Corbella, Maurizio: "Introduzione. La 'compilation' soundtrack come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano". In: Corbella, Maurizio (ed.): *La Compilation Soundtrack nel cinema sonoro italiano*. Numero tematico di: *Schermi* IV,7 (2020), 7-26.
- D'Onofrio, Emanuele: "A Century of Music in Italian Cinema". In: Burke, Frank (ed.): *A Companion to Italian Cinema*. Chichester, MA: John Wiley & Sons, 2017, 377-392.
- Dulac, Germaine: "Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale (1927)". In: Dulac, Germaine: *Écrits sur le cinéma: 1919-1937*. Ed. Prosper Hillairet. Paris: Éditions Paris expérimental, 1994, 96-104.
- Dyer, Richard: *Nino Rota: Music Film and Feeling*. London: British Film Institute, 2010.
- Dyer, Richard: *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*. London: Routledge, 2012.
- Dyer, Richard: "The Pervasiveness of Song in Italian Cinema". In: Bayman, Louis / Rigoletto, Sergio (ed.): *Popular Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, 69-81.
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hanburg: Junius, 2007.
- Fabbri, Franco: "Canzone versus cinema". Relazione presentata al seminario su cinema e canzone nell'ambito di *Trento Cinema*, Trento, dicembre 1990, www.francofabbrinet/files/Testi_per_Studenti/Canzone_vs_cinema.pdf (consultazione 13.05.2026).
- Gallico, Vittoriano / Ravesi, Giacomo / Soldani, Maria Teresa (ed.): *Visioni sonore. Forme musicali e pratiche audiovisive dall'intertestualità alla transmedialità*. Roma: Roma Tre Press, 2025.
- Julien, Jean-Rémy: "Défense et illustration des fonctions de la musique de film". In: *Les musiques des films*. Numero tematico di: *Vibrations. Musiques, médias, société* 4 (1987), 28-41.

- Kassabian, Anahid: *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- Kreuzer, Anselm C.: *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Konstanz: UVK, 2009.
- Larsen, Peter: *Film Music*. London: Reaktion Books, 2005.
- Miceli, Sergio: "Analizzare la musica per un film: Una risposta della teoria dei livelli". In: *Rivista Italiana di Musicologia* 29,2 (1994), 517-544.
- Miceli, Sergio: *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*. San Giuliano Milanese (Milano): Universal Music MGB Publications, 2009.
- Miceli, Sergio: *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2010 [edizione riveduta e ampliata di: Miceli, Sergio: *La musica nel film. Arte e artigianato*. Fiesole: Discanto, 1982].
- Miceli, Sergio: *Morricone, la musica, il cinema* (1994). Ed. Maurizio Corbella. Milano: Casa Ricordi, 2021.
- Morreale, Emiliano: *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli, 2009.
- Rondolino, Gianni: *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*. Torino: UTET, 1991.
- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- 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.
- Valentini, Paola: "Un DJ Set d'Autore. Pratiche compilative nel cinema di Paolo Sorrentino". In: Corbella, Maurizio (ed.): *La Compilation Soundtrack nel cinema sonoro italiano*. Numero tematico di: *Schermi* IV,7 (2020), 137-153.
- Weidinger, Andreas: *Filmmusik* (2006). Costanza: UVK, 2011.