

## Sinergie generazionali. La musica nei film dei “nuovi comici” degli anni ’80

**I**l periodo compreso tra la seconda metà degli anni ’70 e l’inizio degli ’80 coincide con la fase di massima crisi del settore cinematografico in Italia. La sua origine è stata riportata a circostanze concomitanti, tra cui il venir meno delle grandi compagnie produttive e il calo di frequentazioni delle sale, in un periodo in cui l’offerta televisiva si amplia considerevolmente.<sup>1</sup> In questa fase, la produzione scende intorno ai 100 lungometraggi l’anno, molto meno di un terzo rispetto ai primi anni ’60. Tra le contromisure dei produttori cinematografici per contrastare la crisi si fa strada la tendenza a valorizzare comici di talento, che hanno avuto successo nei nuovi programmi serali Rai rivolti a un pubblico giovanile.<sup>2</sup> Nel periodo 1980-1985 approdano alla regia cinematografica, nell’ordine, personaggi di successo come Carlo Verdone, Massimo Troisi, Alessandro Benvenuti, Roberto Benigni e Francesco Nuti. A fare la differenza rispetto a tentativi analoghi fatti in altri periodi dagli attori comici, è la rapidità e irreversibilità del passaggio alla regia. I grandi attori della commedia all’italiana erano talora approdati alla regia, ma solo dopo molti anni di attività e per esperienze episodiche, di non grande successo (Alberto Sordi fa in tal senso eccezione). Ma i nuovi comici si distinguono anche dai cantanti-attori: Adriano Celentano, i cui film hanno un enorme successo popolare, è ben di rado regista, pur mantenendo la sua cifra inconfondibile anche nei film diretti da altri.<sup>3</sup>

I nuovi comici sono riconducibili alla tradizione italiana dell’«attore-autore», un attore che è autore dei testi, dei personaggi o delle maschere attoriali che porta in scena, e in

---

<sup>1</sup> VITO ZAGARRIO, *Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori alla rinascita*, in *Storia del cinema italiano. Vol. 13: 1977-1985*, a cura di Vito Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 3-39 (in particolare, pp. 11-12); BARBARA CORSI, *Alle origini della crisi. Industria e mercato*, *ivi*, pp. 329-346; CARLO TAGLIABUE, *Fuga dal cinema. La crisi dell’esercizio*, *ivi*, pp. 347-356. Sull’ampliamento dell’offerta televisiva negli anni ’70, cfr. ALDO GRASSO, *La Tv negli anni Settanta*, in *L’Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta, II: Culture, nuovi soggetti, identità*, a cura di Fiamma Lussana e Giacomo Marramao, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 53-60.

<sup>2</sup> Cfr. B. CORSI, *Alle origini della crisi*, *cit.*, pp. 337-339.

<sup>3</sup> MASSIMO LOCATELLI, *Il catalogo musicale pop e il cinema delle emozioni. Il caso Yuppi Du (1975)*, «Schermi», IV, 7 (2019), pp. 47-71.

genere anche regista dei propri spettacoli.<sup>4</sup> Per loro la strada verso il successo inizia negli anni '70, epoca di trasformazione del sistema dell'intrattenimento.<sup>5</sup> I nuovi comici emergono dai circuiti locali del cabaret, della rivista o del teatro sperimentale, ma è nella capitale che si fanno notare e hanno la possibilità di fare televisione e cinema.

Per quanto riguarda la televisione, Benigni è il primo a essere coinvolto attivamente come presentatore, attore e autore nei nuovi programmi Rai, a partire da *Onda libera* (1976), dove la musica e i musicisti sono un ingrediente importante. La censura ritarda la messa in onda della serie *Vita da Cioni* (1978) di Giuseppe Bertolucci, adattamento dello spettacolo teatrale scritto per Benigni;<sup>6</sup> ma in breve tempo Benigni approda anche alla conduzione del Festival di Sanremo (1980) con Olimpia Carlisi e Claudio Cecchetto. Per il trio napoletano I Saraceni – Troisi, Lello Arena, Enzo Decaro – l'approdo alla televisione coincide con il cambiamento del nome in *La Smorfia*, per sottolineare la continuità con la tradizione napoletana. Questi, come anche il trio toscano dei Giancattivi nella loro formazione più celebre – Benvenuti, Nuti, Athina Cenci –, prendono parte ai programmi Rai *Non stop* (1977-1979) e *La sberla* (1978-1979); ed è nella seconda stagione di *Non stop* che Verdone presenta i suoi personaggi ottenendo una celebrità immediata. Troisi approda alla Rai più tardi, dopo l'esordio alla regia cinematografica, e lo fa come attore-autore-regista con *Morto Troisi, viva Troisi!* (1982), film per la televisione scritto con Anna Pavignano, Lello Arena ed Enzo Marchetti, presentato come speciale di *Che fai... ridi?*, contenitore di programmi comici della terza rete. Nel film compaiono Benigni, Verdone, Marco Messeri, Maurizio Nichetti, Renzo Arbore, e una schiera di volti noti dello spettacolo ma soprattutto della Rai.

Per quanto riguarda il cinema, tra i nuovi comici solo Benigni e Nuti fanno esperienze come attori e talora attori-autori prima di approdare alla regia.<sup>7</sup> Benigni è protagonista di *Berlinguer ti voglio bene* (1977) di Giuseppe Bertolucci e di *Chiedo asilo* (1979) di Marco Ferreri; è tra gli attori principali del film d'esordio di Arbore *Il pap'occhio* (1980) e del film di Sergio Citti *Il minestrone* (1981); è di nuovo protagonista di "FF.SS." cioè: "...che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene?" (1983), il secondo film di Arbore. Nuti, dopo l'esordio nel film di Benvenuti *Ad ovest di Paperino* (1981), si affida alla regia di Maurizio Ponzi per tre film:

<sup>4</sup> ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

<sup>5</sup> Cfr. *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi tra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta e Igor Vazzaz, Pisa, ETS, 2005.

<sup>6</sup> IGOR VAZZAZ, *Cioni Mario... di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni*, Pisa, ETS, 2017.

<sup>7</sup> PAOLO D'AGOSTINI, I "malincomici", in *Storia del cinema italiano. Vol. 13: 1977-1985*, cit., pp. 276-289.

*Madonna che silenzio c'è stasera* (1982), *Io, Chiara e lo scuro* (1983) e *Son contento* (1983), e quando passa alla regia dirige un sequel del secondo film realizzato con Ponzi.

Per tutti il passaggio alla regia – coronamento del successo e di aspirazioni più o meno sopite – avviene senza preparazione.<sup>8</sup> Verdone è il solo con un diploma di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia e Benvenuti ha esperienza di regia teatrale, ma anche a loro serve molto aiuto. Verdone per l'esordio può contare sull'impegno produttivo di Sergio Leone, che lo segue da vicino nella lavorazione. Gli altri sono affiancati da valenti aiuti registi (Umberto Angelucci segue Troisi, Benvenuti, Nuti) e supportati da sceneggiatori di grande esperienza (Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi per Verdone; Ottavio Jemma, pur non accreditato, per Troisi;<sup>9</sup> Giuseppe Bertolucci per Benigni; Sergio Donati, Luciano Vincenzoni, Giovanni Veronesi e Vincenzo Cerami per Nuti).<sup>10</sup> I produttori si attivano per rimediare alle loro carenze, perché capiscono che ne vale la pena: i film dei nuovi comici sono per lo più successi anche grandi, che occasionalmente insidiano al botteghino nazionale i *blockbuster* del grande apparato produttivo e distributivo della nuova Hollywood.<sup>11</sup> I primi tre esordi si collocano tra gennaio 1980 (*Un sacco bello* di Verdone) e dicembre 1981 (*Ad ovest di Paperino* di Benvenuti), ma l'esordio di maggior successo è del marzo 1981 (*Ricomincio da tre* di Troisi). Più tardi arrivano Benigni con *Tu mi turbi* (febbraio 1983) e Nuti con *Casablanca Casablanca* (febbraio 1985).

A partire da questi titoli, affronterò il nodo della musica dei film scritti, diretti e interpretati dai nuovi comici, nel tentativo di approdare a una lettura culturale di un fenomeno trascurato. Si tratta di un aspetto che è stato toccato solo per eccezioni, e solo nella misura in cui è stato il regista stesso a soffermarsi sistematicamente sull'argomento.<sup>12</sup> Qui intendo mettere in relazione le scelte musicali dei film dei nuovi comici con le circostanze produttive, con gli intrecci e con le sequenze dei singoli film, ponendo in luce la tendenza a istituire sinergie musicali caratterizzate in senso generazionale. L'analisi degli esiti di questo

---

<sup>8</sup> Cfr. le parole dei registi riportate in FRANCO MONTINI, *I novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Torino, Nuova ERI, 1988, pp. 37-38, 40-41, 152-153, 216-217.

<sup>9</sup> Cfr. l'intervista a Fulvio Lucisano nei contenuti extra del DVD del film di Troisi *Ricomincio da tre* (Italian International Film, Lucisano Media Group, 2014).

<sup>10</sup> Per una contestualizzazione degli sceneggiatori citati, cfr. *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, a cura di Mariapia Comand, Torino, Lindau, 2006.

<sup>11</sup> Cfr. le tabelle in appendice a *Storia del cinema italiano. Vol. 13: 1977-1985*, cit., pp. 656-657. Si segnala in particolare la posizione dei film di Troisi (*Ricomincio da tre*, *Scusate il ritardo*) anche in coppia con Benigni (*Non ci resta che piangere*).

<sup>12</sup> È il caso di Verdone. Cit. FRANCO MONTINI, *Carlo Verdone*, Roma, Gremese, 1997.

segmento della produzione italiana cinematografica e musicale mi permetterà di trarre qualche conclusione sulle prassi prevalenti nei film dei nuovi comici.

### Il “doppio esordio” di Verdone

Nella prospettiva appena espressa, il “doppio esordio” di Verdone si offre come caso emblematico. Il comico approfitta della guida del creatore dello spaghetti-western per posizionarsi, primo tra i nuovi comici, nel mondo della regia, con due film a episodi intrecciati che valorizzano il talento del creatore di personaggi. Verdone interpreta i tre personaggi principali in entrambi i film, ma nel primo veste anche i panni di alcuni personaggi secondari. Per la musica, Verdone più che affidarsi, è affidato dal suo mentore a Ennio Morricone, che si rivela un talento comico, contro il giudizio di Luciano Salce, che lo considerava «un autore sacrale e mistico» e per questo inadatto al registro comico.<sup>13</sup> Se Morricone alla fine riconosce la correttezza del giudizio di Salce e quasi se ne vanta, compensando così la delusione,<sup>14</sup> la fine della collaborazione con Verdone è all’insegna del rammarico.<sup>15</sup> Nonostante il tributo concesso dal regista a Morricone dopo la sua scomparsa, è evidente che negli anni '80 Verdone si è liberato del compositore non appena Mario Cecchi Gori è subentrato alla produzione, concedendo al regista molta libertà.<sup>16</sup>

Nei primi due film di Verdone, Morricone sembra lavorare a smentire Salce. Il compositore dà il meglio di sé sfruttando tutte le risorse espressive che ha a disposizione: quelle di arrangiatore di canzoni, quelle del cinema di genere (in particolare dello spaghetti-western), quelle del cinema d’impegno e del film d’autore. All’inizio del primo film, *Un sacco bello* (1980), la performance musicale di Enzo coincide con quella di Verdone che vediamo letteralmente vestire i panni del suo personaggio dopo una doccia, chiara metafora della costruzione del personaggio – peraltro è un personaggio la cui prima caratteristica è la distanza tra l’essere e il voler apparire. La vestizione avviene al ritmo di una musica fornita da Morricone grazie a una performance di basso elettrico affidata verosimilmente a Nanni Civitenga, con l’aggiunta di batteria e chitarre elettriche distorte. L’attacco sostituisce degnamente il basso di Jack Bruce in *Traintime* dei Cream, il brano che Verdone aveva in mente e che ha usato come musica d’appoggio. Morricone omaggia Leone nel brano, fischiato da Alessandro Alessandroni, che troviamo alla fine del film, quando l’ingenuo Leo si allontana

<sup>13</sup> ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*, conversazioni con Alessandro De Rosa, Milano, Arnoldo Mondadori, 2016, p. 39.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>16</sup> Cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 29-30.

nella malinconia dell'estate romana e scorrono i titoli di coda; l'epica del western all'italiana cede qui al tono di familiarità di una commedia sempre velata di mestizia.<sup>17</sup>

La vena parodica e comica di Morricone emerge maggiormente in *Bianco, rosso e Verdone* (1981), versione già perfezionata dello schema a episodi ruotante intorno a un pretesto unificante, qui le elezioni politiche. Modello non troppo nascosto della musica dei titoli è l'attacco dell'inno nazionale, cioè la porzione della musica di Michele Novaro che corrisponde al testo di Goffredo Mameli «Fratelli d'Italia / l'Italia s'è desta / dell'elmo di Scipio / s'è cinta la testa». Morricone ne fa una parodia in forma di samba, a suggerire come nel Paese le continue elezioni politiche siano il sintomo più eloquente di quella instabilità di governo definita spesso come un balletto o, in modo più sarcastico, come un carnevale. La ripetizione in sequenza, su una continua ascesa cromatica, rimanda da un lato alla ripetizione del rito politico e dall'altro agli ammiccamenti *easy listening* sperimentati da Morricone con successo fin dalla bossa nova che chiudeva *Metti, una sera a cena* (1969) di Giuseppe Patroni Griffi. Le immagini ci portano sull'Autostrada del Sole, il simbolo del “miracolo economico” dell'Italia degli anni '60, a certificare la distanza dalla contemporaneità che fa da sfondo al film.

La musica del film mira a differenziare i personaggi senza disturbare la performance comica di Verdone. Per il logorroico-ossessivo Furio Zòccano non c'è musica possibile; questa è tutta per la moglie Magda (Irina Sanpiter), sottoposta all'insistente seduzione del musicista Raoul (Angelo Infanti), che infine la farà capitolare; la musica di Mimmo segue il suo candore ingenuo, fino alla morte della nonna Teresa (Elena Fabrizi) nella cabina elettorale, un momento affrontato con un piglio sentimentale intenso, che contrasta con lo squallore della discussione sul voto espresso dalla defunta, motivo di alterco tra i commissari del seggio elettorale, raffigurati come del tutto insensibili nel momento del dolore. Il personaggio più musicale è Pasquale Amitrano, materano emigrato in Germania, che le elezioni politiche spingono all'odissea di ritorno nella patria lasciata da molti anni, il cui disastro, inizialmente coperto dal mito della patria, non fatica a imporsi alla sua attenzione. Il personaggio tace per tutto il film esprimendosi a gesti, secondo il modello di Jacques Tati. Solo all'arrivo al seggio elettorale prorompe in un fitto e incomprensibile pseudo-materano, nel quale sembra passare in rassegna le sue disavventure fino a imprecare.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Sul film d'esordio cfr. *ivi*, pp. 19-25.

<sup>18</sup> Su questo film cfr. *ivi*, pp. 25-27.

Per questo personaggio, Verdone con le canzoni che sceglie e Morricone con una dotazione musicale molto ricca mettono in luce la capacità di fare cinema attraverso la musica. Lo sviluppo permette di esprimere le potenzialità comiche tanto quanto quelle elegiache, perfino drammatiche. La demolizione del mito della patria coinvolge Claudio Villa, correlato musicale dell'emigrante sintonizzato con un sistema mediale arretrato rispetto al presente, il presente del film: il mangianastri che diffonde a tutto volume *Binario* (1959) improvvisamente tace e lascia il campo ai suoni della natura perché gli è stato rubato appena varcato il confine – Pasquale era intento ad assaporare l'acqua del suolo natio, suggerendola però dal tubo di gomma di un cantiere autostradale. Il calvario del personaggio si lega a una versione in minore del motivo dell'inno nazionale, alle risorse timbriche del Sud (mandolino) e, più in dettaglio, del Meridione rurale (ocarina). Nel momento dell'apice tragicomico sembra di sentire la musica scritta da Morricone per il film di Elio Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), per la costruzione dei temi (accordi minori che scivolano per semitoni) e le scelte timbriche (i suoni "intestinali"), con la loro carica di denuncia,<sup>19</sup> qui usati come espressione di un'Italia malconcia. Nella scena di Pasquale all'autogrill, si opta per il riuso di *Dance on*, brano disco-lounge di Morricone arrangiato da Alessandro Centofanti per il film di Alberto Lattuada *Così come sei* (1978).<sup>20</sup> L'attrazione di Pasquale per le cianfrusaglie da autogrill, dove acquista cibi e gadget incredibili, non è lontana dal catalogo di oggetti inutili che si trova in casa il protagonista di un altro film di Petri, *La classe operaia va in paradiso* (1971). La distrazione di Pasquale gli costerà il furto dei cerchioni dell'auto, e l'amaro ritorno alla realtà.

L'inventiva e la versatilità di Morricone non bastano, però, a Verdone. La possibilità data da Mario Cecchi Gori di esprimersi liberamente porta Verdone a un cambio di rotta con il terzo film, *Borotalco* (1982), che si configura come un secondo esordio di grande successo. Verdone cambia tutto, optando per collaboratori più giovani, a partire dallo sceneggiatore Enrico Oldoini, altro esordiente di metà anni '70, che scrive anche per i film con Celentano e per quelli con Nuti.<sup>21</sup> Cambia la struttura del film, non più basato sull'interpretazione virtuosistica di più personaggi ma sulla creazione di un personaggio-maschera di Verdone, che resta protagonista.<sup>22</sup> Musicalmente il regista passa a esplorare le nuove risorse del pano-

<sup>19</sup> Cfr. E. MORRICONE, *Inseguendo quel suono*, cit., pp. 100-102.

<sup>20</sup> Il riff di chitarra elettrica torna identico in esergo della prima sigla italiana della serie animata *Supercar Gattiger* (1981), realizzata da Centofanti con i Superobots.

<sup>21</sup> VITO ZAGARRIO, *Morte e rinascita del «mestiere». Sceneggiatori e sceneggiature anni '80-'90*, in *Sulla carta*, cit., pp. 221-263: 232-233.

<sup>22</sup> Sulla «svolta» di Verdone con il terzo film cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 29-31.

rama musicale italiano, dalle quali non si distaccherà più: nuovi cantautori, rock band, compositori di nuova generazione, del tutto contigui al *songwriting*. Da Morricone si passa a Lucio Dalla e alla sua *backing band*, gli Stadio, un progetto musicale fortemente incoraggiato dalla collaborazione ai film di Verdone. A partire da questo film si profila gradualmente il ruolo di Fabio Liberatori come autore sia di canzoni, sia di musica strumentale, qui limitata a un brano originale e alla versione per pianoforte di una delle canzoni della band. Soprattutto, la musica si fa tema esplicito del film e assume un carattere generazionale, perché intercetta i gusti del regista e degli stessi attori. Ancora di recente Eleonora Giorgi, la protagonista femminile del film, ha ribadito che il suo personaggio aveva i suoi stessi gusti musicali, al punto che la dedica di *Cara* a un'amica speciale, espressa da Lucio Dalla nei concerti, era per lei.<sup>23</sup>

I personaggi del film attraverso le canzoni parlano, comunicano tra loro e con gli spettatori. Lucio Dalla è una presenza costante nella sceneggiatura: idolo musicale di Nadia e pretesa conoscenza personale di Sergio Benvenuti (Verdone) nei panni di Manuel Fantoni. Nei titoli di testa il brano di Dalla *L'ultima luna* segna la strategia musicale di ingresso nel film e ne fissa con precisione il tono affettivo. Come nel primo film, è ancora il bagno il punto di partenza, con i due protagonisti intenti a lavarsi e prepararsi (un ruolo importante lo svolge, appunto, l'allora pubblicizzatissimo talco in polvere per il dopo-bagno, che presta al film il suo titolo), prima di uscire alla ricerca di un lavoro “musicale”: vendere enciclopedie della musica porta a porta. Le inquadrature dei titoli, frammentarie, partono dai piedi dei due protagonisti e ne presentano gradualmente le altre parti del corpo, per arrivare solo alla fine al volto. Così Verdone stabilisce fin dall'inizio la sintonia e sincronia tra i due personaggi, alludendo al tempo stesso ai titoli di testa del suo film d'esordio.

Nel film, come nei concerti, la voce di Lucio Dalla trova in quella di Gaetano Curreri degli Stadio una sorta di doppio, rafforzando il senso di continuità tra i brani musicali del film. L'uso delle canzoni degli Stadio si infittisce nella parte finale. *Un fiore per Hal* è usata da Nadia a una certa distanza dagli eventi della prima parte film. I due sono ormai sposati con i rispettivi fidanzati di un tempo. Sergio ha fatto buon viso al sostanziale ricatto della situazione familiare: è stato umiliato, preso a cinghiate dal futuro suocero (Michele Braga) per il suo flirt con Nadia; ha capitolato di fronte a un amore istituzionalizzato (il matrimonio

---

<sup>23</sup> Per uno dei resoconti più completi, rimando all'intervista di Marco Liorni a Eleonora Giorgi, nella puntata di *La vita in diretta* del 1° marzo 2018. Lo spezzone è disponibile in RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2018/03/Eleonora-Giorgi-ricorda-Lucio-Dalla-in-quotBorotalcoquot-film-di-Carlo-Verdone---01022018-7ce8b747-aec7-4a95-b32f-5ab85a0406a1.html> (ultimo accesso 25 febbraio 2024). La canzone *Cara* è usata anche nel film, nelle sequenze di Sergio e Nadia sulla spiaggia.

coronato dal figlio) a bassa intensità. Non diversa la situazione di Nadia, che nel film figura come l'autrice del testo della canzone, recapitata in modo rocambolesco al cantautore proprio da Sergio, delusa da una vita familiare grigia, nonostante il benessere che a quanto pare la sottrae alla necessità di lavorare. Tutto sommato la finzione di Manuel Fantoni rimandava a un momento felice, pieno di speranze tanto illusorie quanto vitali. Mettendo questa canzone, Nadia dà un messaggio chiaro. Peraltro, si è finta acquirente dell'enciclopedia musicale che un tempo lei stessa vendeva proprio per rivedere Sergio e offrirsi alla sua vista in tutta la sua luminosa bellezza. Si tratta di un messaggio che Sergio non coglie; per questo la canzone svanisce. Sarà Nadia, già fuori dalla porta di casa, a risintonizzare Sergio sul personaggio di un tempo, Manuel Fantoni. Sergio coglie almeno questa parte dell'invito e si esibisce nel personaggio che era stato il suo *alter ego* per conquistare Nadia. Lo smarrimento di Sergio, la sua mancanza di iniziativa di fronte alla controparte femminile, è tratto generazionale ineludibile del film. Vinta dall'assoluta goffaggine di Sergio, tocca a lei realizzare l'improponibile felicità con il bacio che fino a quel momento non c'è mai stato. La battuta richiama il film di Billy Wilder *Kiss Me, Stupid* (1964), dal quale sono ripresi numerosi espedienti (il cantante celebre, la manomissione della moto, gli scambi di persona). Nadia cita proprio il titolo del film («Baciarmi, stupido!») e a questo punto entra – a certificare lo sguardo “al maschile” del regista – la canzone *Grande figlio di puttana*, scritta già un anno prima da Lucio Dalla e Fabio Liberatori per gli Stadio e per la voce di Curreri; una evidente strizzata d'occhio al pubblico maschile del film e un commento su Sergio, che non ha fatto nulla per meritare l'amore di Nadia.

Tra il 1980 e il 1982 si compie quindi un passaggio irreversibile nell'approccio di Verdone, che tende a ripetere la formula con il film successivo, *Acqua e sapone* (1983), segnato dall'ingresso di Franco Ferrini, a fianco di Oldoini, alla sceneggiatura.<sup>24</sup> Le scelte convenzionali della musica strumentale di Fabio Liberatori sembrano studiate, collegate alle diverse forme di ingenuità dei protagonisti. Resta in vigore la piena valorizzazione dei titoli di testa grazie alla canzone degli Stadio scritta in questo caso da Curreri e Vasco Rossi proprio per il film, del quale condivide il titolo. La canzone inquadra, durante uno shooting fotografico, l'adolescente-modella Sandy (Natasha Hovey), seguita dalla madre-agente (Florinda Bolkan). Sandy, l'adolescente che fin dai titoli si presenta come una donna per certi versi prematuramente adulta, si confronterà con il trentenne e assai immaturo Rolando

<sup>24</sup> ANDREA PERGOLARI, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, in *Sulla carta*, cit., pp. 193-219: 218, nota 18.



(Verdone).<sup>25</sup> Ciò spiega la semplicità con cui Liberatori associa l'evocazione di una generica musica dance elettronica a un altro set fotografico di Sandy, la seconda minore minacciosa nel registro grave del pianoforte all'apparizione del “vero” padre Spinetti, il teologo morale al quale Rolando si è sostituito nel ruolo di precettore di Sandy, le dissonanze al pianoforte da *spy story* alla ricerca dell'adolescente fuggita al controllo della madre. Per l'esile storia d'amore tra Sandy e Rolando, il compositore sfrutta la convenzione del sax contralto, usata già in *Borotalco* per la comparsa del potenziale acquirente di enciclopedie musicali, Manuel Fantoni, a comunicare una carica seduttiva. Anche la riconciliazione tra Sandy e la madre è resa dalla graduale composizione delle tensioni tra la linea del sax e quelle del pianoforte, che si distendono fino a raggiungere la piena consonanza, sottolineata dagli accordi maggiori introdotti infine dagli archi del sintetizzatore.

Con il film successivo di Verdone, *I due carabinieri* (1984), voluto da Cecchi Gori più che dal regista, tornano gli sceneggiatori delle origini, più distanti sul piano generazionale ma più esperti nella gestione degli aspetti più drammatici del film.<sup>26</sup> È con questo film che Liberatori si profila come compositore cinematografico. Gli Stadio sono presenti solo con la versione strumentale di *Vorrei*, scritta con il contributo di Luca Carboni e Lucio Dalla. Questo è il sintomo di un esaurimento della fase inaugurata dal secondo esordio di Verdone.

### **Sinergie musicali nei film d'esordio di Troisi e Benigni**

La parabola iniziale di Verdone fa capire quali fossero le sue reali aspirazioni musicali: queste emergono in modo completo solo dopo l'emancipazione da Leone. Tuttavia è stato Troisi, con il suo esordio alla regia, *Ricomincio da tre* (1981), il primo a proporre una formula di successo grazie al coinvolgimento di un cantautore. A Pino Daniele lo legava un'affinità elettiva, per le comuni origini napoletane e per la grande amicizia, come dimostra l'assenza, nel caso del primo film, di un esito discografico. Il cantautore si avvicina al film non da scrittore di canzoni bensì da compositore di musica strumentale per film, fornendo brani originali che sfruttano le doti di chitarrista e le risorse del suo blues. Il primo pezzo, usato nei titoli di testa e poi come *Leitmotiv* ricorrente nel corso del film, fino ai titoli di coda, spiega il tipo di lavoro. Le terzine discendenti, che “ricominciano da capo” due volte, evocano da un lato la napoletanità – è una tarantella blues – e dall'altro il titolo del film, con l'idea del ricominciare non “da zero” bensì “da tre”; a questo allude anche la triplice ripetizione dello stesso modello, a costituire il tema. Il brano rappresenta Gaetano (Troisi), con il suo carattere

<sup>25</sup> Su questo film cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 37-39.

<sup>26</sup> Sul primo film “natalizio” di Verdone cfr. *ivi*, pp. 42, 44-46.

malinconico e indolente. Come ogni *Leitmotiv*, viene offerto in più arrangiamenti, che vanno dal tono soffuso e mistico della variante che accompagna la richiesta del miracolo alla Madonna da parte del padre del protagonista (una sorta di contrattazione o di scambio), a quello comico delle terzine del violoncello che accompagnano il tentativo di Gaetano di muovere un vaso con il pensiero testimoniando la sua svogliatezza, fino al tono più familiare della variante del brano che figura sulle conversazioni con l'amico Tonino (Arena). Il secondo tema, eseguito da Pino Daniele alla chitarra elettrica, che in un'occasione viene presentato come proveniente da un giradischi, punteggia la storia d'amore di Gaetano e Marta (Fiorenza Marchegiani). Come nei film di Verdone, anche qui a prendere l'iniziativa all'interno della coppia è la parte femminile, che si distingue per intraprendenza; un aspetto generazionale ricorrente in questo contesto.

Il secondo film di Troisi non si avvale della collaborazione del cantautore. I ritardi produttivi a cui alluderebbe il titolo *Scusate il ritardo* (1983) e gli impegni del cantautore lo costringono a rinunciare. Troisi non va però molto lontano e opta per uno degli arrangiatori del cantautore, Antonio Sinagra, autore della musica del film di Vittorio Caprioli *Stangata napoletana* (1983), uscito insieme al film di Troisi, che avrà una buona accoglienza anche a livello internazionale. Sinagra opta per una partitura basata sul "colore locale" napoletano, con timbri di mandolini pervasivi e un tema principale che compare nella sequenza dei titoli richiamando celebri canzoni napoletane come *'O sole mio*, ben riconoscibile all'attacco del brano. Nel film *Non ci resta che piangere* (1984), scritto, diretto e interpretato da Troisi con Benigni, i due comici ricorrono alla collaborazione di Pino Donaggio, che per quanto contiguo con il mondo della canzone crea una partitura orchestrale che commenta il carattere fantastico del film, nel quale i due protagonisti si trovano improvvisamente proiettati nell'anno della scoperta dell'America, evento che cercano di impedire per evitare che nel presente la sorella di Saverio (Benigni) sposi l'americano che la farà soffrire. Donaggio insiste sul tono epico, lasciando il lato comico del film alle performance dei due attori-registi.<sup>27</sup> Tra queste spicca la performance musicale di Mario (Troisi), che tenta di conquistare Pia (Amanda Sandrelli) presentandosi come un musicista e cantando come sue creazioni brani di enorme notorietà, da *Yesterday* dei Beatles, a *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, alle canzoni di Natale, all'inno nazionale italiano.

L'esordio di Benigni alla regia cinematografica precede di un solo anno il film da lui diretto e interpretato con Troisi, ed è caratterizzato dalla sinergia con un rilevante cantau-

<sup>27</sup> PINO DONAGGIO - ANTON GIULIO MANCINO, *Come sinfonia*, Baldini+Castoldi, Milano, 2021.

tore. Benigni incontra Paolo Conte al Club Tenco nel settembre del 1980: il comico si dichiara pubblicamente colpito dalla bellezza della moglie del cantautore, alla quale dedica una canzone; Conte risponde dichiarandosi follemente innamorato di una zia di Benigni.<sup>28</sup> Da quel momento inizia una forma di appropriazione delle canzoni di Conte da parte di Benigni che trova il suo coronamento nel film d'esordio *Tu mi turbi* (1983). Anche in questo caso l'affinità si consolida in sinergia produttiva. Benigni da Conte prende due canzoni. La prima è *Via con me*, dall'album *Paris milonga* (1981), una delle canzoni più note di Conte; nel film è interpretata da Benigni, che è stato guidato dal cantautore nelle sessioni di registrazione che hanno portato alla traccia del film e alla sua versione discografica.<sup>29</sup> Nello stesso anno Benigni canta regolarmente *Via con me* nei suoi spettacoli dal vivo, documentati da Giuseppe Bertolucci in *Tuttobenigni* (1983). La seconda canzone, *Le chic et le charme*, esce nel lato B del disco prodotto contestualmente; nel disco, come peraltro nel film, è cantata da Paolo Conte, che presta al film d'esordio di Benigni anche un breve brano strumentale di raccordo tra gli episodi.

Oltre a dispositivi generazionali, le canzoni si fanno qui dispositivi autoriflessivi. Nel primo caso perché è Benigni a cantarla appropriandosene; nel secondo perché la canzone è dedicata al mestiere del comico, e Benigni sembra direttamente implicato dal testo. L'uso delle due canzoni è indicativo. *Via con me* è usata in una lunga sequenza dove seguiamo Benigno (nome del protagonista) alla spasmodica ricerca di un angelo. Siamo nel secondo episodio, intitolato, appunto, *Angelo*. Sul filo sottile che in Benigni separa religiosità ed erotismo, l'angelo induce lo spasimante alla disperazione perché ha deciso di amare Dio, quindi Benigno ha perso ogni interesse, risultando ormai troppo scontato. La canzone si interrompe quando Benigno trova l'angelo. A questo punto comprendiamo che era tutto un sogno. Nella realtà però Benigno vive effettivamente con Angela, un angelo con larghe ali piumate; questa si lamenta del fatto che per vedere gli amici la coppia è costretta a organizzare delle feste in maschera, così da giustificare le ali e fugare i sospetti. *Le chic et le charme* arriva alla fine del quarto e ultimo episodio, *I due militi*, quindi alla fine del film, del quale occupa poi i titoli di coda. La canzone è usata nel momento della dimostrazione dell'esistenza di Dio con la neve in agosto, la “prova” chiesta a Dio dal personaggio interpretato da Benigni facendo lo *spelling* della parola «neve», con strizzate d'occhio verso il cielo, in modo che non sbagli. Il testo, in francese, si chiede: dove prendono i comici la capacità di far ridere gli altri? E si risponde: dal

---

<sup>28</sup> La vicenda viene ricostruita nel film *Paolo Conte. Via con me*, diretto da Giorgio Verdelli (Indigo Film, 2020), disponibile in RaiPlay, <https://www.raiplay.it/video/2022/02/Paolo-Conte-via-con-me-a49135d4-cc97-4f42-9e04-933e4e79bd5a.html> (ultimo accesso 25 febbraio 2024).

<sup>29</sup> Ne parla Benigni nel citato film di Verdelli, *Paolo Conte. Via con me*.

pubblico stesso, che vuole ridere per lenire il dolore e asciugare le lacrime bevendo dai comici “lo *chic* e lo *charme*”, cioè un momento prezioso di bellezza e nobiltà, commentando musicalmente l’indicibile. Nel caso di Benigni la collaborazione con un cantautore si limita all’esordio, ma la ricerca della sinergia con la canzone d’autore è evidente e, per il film, strategica.

### **L’esordio di Benvenuti e il percorso di Nuti**

Contestualmente agli esordi già descritti, si fa strada una coppia di comici toscani, in trio con Athina Cenci, anche se i loro cammini si divideranno già durante le riprese del primo film diretto da Benvenuti, *Ad ovest di Paperino* (1981). La musica e i media, in particolare la radio, sono un tema esplicito del film e accompagnano le avventure dei tre protagonisti. Nel film, Benvenuti è un dj che frequenta Radio Ketch Up, anche se non sembra rivestire un ruolo attivo. La voce radiofonica (Eddy Trauba) accompagna il film dai titoli di testa fino alla conclusione, fungendo da collante tra le scene del film. Forse proprio per questo motivo la musica offerta dalla radio è tutta riconducibile a una band dal nome improbabile The Colla, la cui natura finzionale è compensata da una produzione discografica concreta. Benvenuti vi è direttamente coinvolto insieme a Dado Parisini e Stephen Head, la stessa formazione che per un periodo suonava la musica degli spettacoli dei Giancattivi in teatro. Dopo il film è stato prodotto l’album *The Colla (Ad ovest di Paperino)* (1982), che include tutta la musica utilizzata: svariati brani strumentali più alcune canzoni, tra cui *Marta*, cantata da Benvenuti. Benché la musica compaia in momenti piuttosto convenzionali del film, non si tratta di una musica troppo convenzionale, dal momento che offre una forma molto rara di *new wave* di produzione italiana. Oltre che con la musica radiofonica, la band aleggia nel film attraverso locandine e volantini collocati in vari luoghi del centro di Firenze, set del film (la città si trova effettivamente a ovest di una località denominata Paperino, alla periferia di Prato, per cui il titolo del film è straniante ma non insensato). La città è teatro delle scorribande dei tre protagonisti, figure esemplari di una generazione sospesa tra l’emergere della nuova società dei consumi e l’impossibilità di coglierne le promesse a causa della crisi, che ha prodotto disoccupazione, disillusione, spaesamento, ma anche la perdita di ideali politici e sogni rivoluzionari. Privi di una prospettiva di vita impegnata o responsabile, i tre preferiscono seguire senza troppa convinzione aspirazioni artistiche velleitarie (la pittrice, il dj) piuttosto

che impegnarsi in progetti concreti o lavorare. Il film è una versione aggiornata di *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli, ma con meno cinismo e sicumera.<sup>30</sup>

I momenti cruciali dell'intreccio sono segnati da brani musicali che stabiliscono connessioni culturali di rilievo. Il personaggio di Marta è in tal senso centrale. L'avventura dei tre inizia infatti dalla strana confidenza che la ragazza, scambiata da un passante per un'aspirante suicida, fa ai due sconosciuti che si avvicinano per curiosità: dal bisnonno in poi, tutte le figure maschili della sua famiglia si sono a un certo punto dileguate; di qui l'ipotesi che si trattasse di piccioni che avevano assunto sembianze umane solo provvisoriamente. Inizia qui la ricerca dell'uomo-piccione, metafora di una paradossale ricerca di senso che si concretizza, per Marta e per gli spettatori, in un'epifania notturna di luci al neon in un vicolo di Firenze. Marta vede il padre di Francesco (Novello Novelli), che in un momento di conversazione aveva lodato i piccioni come il mezzo di comunicazione più affidabile, trasformarsi in uno stormo di piccioni. La finestra a cui l'uomo si è affacciato per salutare, con tutta la stanza, sembra esplodere, in una sorta di riconciliazione con l'uomo-piccione. L'esplosione immaginaria richiama quella alla fine di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, con i The Colla al posto dei Pink Floyd. Ma l'esplosione stessa, nel film di Benvenuti, è preparata da sonorità elettroniche e da un primo piano di Marta che richiama un'altra nota sequenza di Antonioni, con la musica elettronica di Vittorio Gelmetti sincronizzata sul primo piano di Giuliana (Monica Vitti) nel film *Il deserto rosso* (1964). Il riferimento – pur dalla distanza – a modelli d'autore contribuisce notevolmente all'effetto straniante della scena.

Benvenuti tenta di ripetere la formula nel secondo film, *Era una notte buia e tempestosa...* (1985), con i Giancattivi nella nuova formazione (Daniele Trambusti al posto di Nuti). A partire da questo film, Benvenuti collabora con Patrizio Fariselli, pianista della rock band sperimentale Area – un'esperienza chiusa nel 1983, con lo scioglimento della band pochi anni dopo la scomparsa di Demetrio Stratos (1979), la voce della band. Pur affidandosi al musicista per una collaborazione più tradizionale, Benvenuti non rinuncia a partecipare personalmente scrivendo e interpretando una canzone, *Uomo bianco Battistoni*, di cui esiste una versione discografica, cioè un 45 giri che reca lo stesso titolo del film ed esce nello stesso anno.

Dopo il film del 1981, Nuti intraprende un percorso individuale di attore e coautore, affidandosi, per la regia, a Maurizio Ponzi. Già con *Madonna che silenzio c'è stasera* (1982), che conferma il successo di Nuti, il suo ruolo di attore-autore si arricchisce grazie al suo coin-

---

<sup>30</sup> MAURIZIO AMBROSINI, *Distorsioni, derive e digressioni. Figure del paesaggio nella commedia cinematografica toscana*, in *Comicità negli anni Settanta*, cit., pp. 229-251.

volgimento diretto come autore e cantante. La canzone che ha più successo è *Puppe a pera*, scritta da Nuti con Rodolfo Betti e basata sulla visione, espressa in colorito vernacolo pratese, di una ragazza nuda dalle belle forme. Nel film si tratta di un brano presentato dal protagonista a una competizione canora amatoriale, dove vince il primo premio. Invece la canzone che prende il titolo del film, *Madonna che silenzio c'è stasera*, cantata da Nuti sui titoli di coda, è già presente in forma strumentale sui titoli di testa. La canzone è scritta da Nuti con il fratello Giovanni, che da questo momento sarà una presenza costante, come autore di brani strumentali dei Barluna, gruppo jazz fondato da Giovanni Nuti nel 1981. Anche i due successivi film di Ponzi con Nuti protagonista, *Io, Chiara e lo scuro* e *Son contento* (1983), hanno musica di Giovanni Nuti e dei Barluna con l'aggiunta dei sintetizzatori di Carlo Maria Cordio. Lo stesso accade nel primo film di Nuti da regista, che segue la falsariga dei film di Ponzi. *Casablanca Casablanca* (1985) è un sequel di *Io, Chiara e lo scuro*, sul mondo dei giocatori di biliardo, con campioni italiani effettivamente coinvolti nel film, e sembra un aggiornamento del film di Robert Rossen *The Hustler* (1961) con Paul Newman. Al tempo stesso, fin dal titolo, il film è un omaggio esibito a *Casablanca* (1942), la storia d'amore di Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman), con tanto di riuso di *As Time Goes By* di Herman Hupfeld. Il riferimento a *Casablanca* è ulteriormente mediato dal film *Play It Again, Sam* (1972) di Herbert Ross, che aveva lanciato il talento comico di Woody Allen, autore della *pièce* alla base del film, che in seguito si distinguerà per curare personalmente la musica dei suoi film. Nel film di Nuti la musica è centrale. La protagonista Chiara (Giuliana De Sio) suona il sax contralto; la vediamo spesso impegnata in performance doppiate da Gianni Oddi, prediletto anche da Morricone per questo specifico strumento.

L'esordio di Nuti si allarga a un secondo film, uscito nello stesso anno del precedente, *Tutta colpa del Paradiso* (1985), scritto con Vincenzo Cerami e Giovanni Veronesi; è un film che vuole combinare la commedia romantica con una trattazione del tema sociale della reintegrazione degli ex detenuti nella società civile, in particolare in presenza di figli. Romeo (Nuti) è stato appena rilasciato dal carcere; sa che il figlio gli è stato tolto e affidato a una coppia tenuta segreta. Riesce ad accedere ai dati della coppia tramite il computer di un ufficio e parte verso il loro indirizzo di Champoluc, in Valle d'Aosta. Si muove in autostop e a piedi, con l'intenzione di riprenderselo. Una serie di disavventure comiche lo portano a legare con la coppia dei genitori adottivi di suo figlio. Durante la permanenza nella nuova casa del bambino, Romeo ha una piccola storia d'amore con Celeste (Ornella Muti), approfittando di una fase di crisi della coppia, ma alla fine si redime, accontentandosi di constatare che il figlio

ha trovato una bella famiglia e potrà crescere in una sorta di paradiso naturale, rinunciando al proposito iniziale di rapirlo. Intanto la direttrice dell'istituzione che ha seguito l'adozione (Laura Betti) raggiunge la coppia per metterli in guardia, descrivendo Romeo come delinquente malintenzionato e mostrando la sua foto, ma entrambi fingono di non riconoscerlo, privi come sono di pregiudizi sul passato del padre biologico e comprensivi nei confronti dello stato d'animo dettato dalla sua situazione.

Giovanni Nuti si avvale qui degli arrangiamenti di Dado Parisini, stabilendo una connessione con il film d'esordio di Benvenuti. La canzone principale, *Lovelorn Man*, crea immedesimazione tra personaggio, attore, regista e cantante, che estende la sua firma vocale alla musica; è usata per la prima volta nel corso del viaggio di Romeo per Champoluc, poi in alcune lunghe sequenze di montaggio che raffigurano Romeo alle prese con i disagi quotidiani della vita di montagna ma al tempo stesso felice. La canzone torna alla fine del film, dove assume un tono nostalgico e sentimentale nel momento in cui Romeo saluta il bambino e i suoi genitori adottivi. Alcuni brani strumentali sottolineano il lato romantico della storia, a partire dalla comparsa di Celeste; altri virano al blues, sia per accompagnare la comparsa della terribile direttrice, sia per stabilire altri nessi di senso. Il brano *Mama Blues*, per esempio, esibisce il timbro dell'armonica a bocca, lo strumento suonato dall'afroamericano con cui Romeo condivide la cella all'inizio del film, e in seguito dallo stesso Romeo, che ha ricevuto l'armonica in dono nel momento in cui ha lasciato la prigione, in particolare nelle scene serali e notturne in cui si intrattiene con Celeste, mentre il marito è impegnato nella ricerca del mitico stambecco albino.

Questi esordi confermano la vocazione dei comici toscani a lasciare un'impronta personale sulla musica dei loro film, stabilendo sinergie che enfatizzano la loro centralità di autori e performer.

### **Dopo gli esordi, tra fratture, continuità ed esaurimento delle formule**

Nella seconda metà degli anni '80 si profilano percorsi individuali che non sempre si riconoscono in tendenze comuni. Benigni impiega diversi anni per approdare a una proposta in continuità con *Tu mi turbi*, espandendo il soggetto di un episodio scartato. Come Verdone nella prima fase, anche Benigni con *Il piccolo diavolo* (1988) abbandona il film a episodi e interpreta un personaggio. La musica è affidata a Evan Lurie, fratello di John Lurie, attore e leader del gruppo newyorchese The Lounge Lizards, alla confluenza di generi diversi, dal jazz al punk rock di stampo no wave. Benigni aveva recitato con John Lurie e Tom Waits nel film di

Jim Jarmusch *Down By Law* (*Daunbailò*, 1986) e per *Il piccolo diavolo* coinvolge entrambi i fratelli: John nel cast del film, come attore, Evan come compositore.

Nel film *Benigni* è un diavolo che prende il nome da Giuditta, la donna dal cui corpo è stato liberato tramite un esorcismo da padre Maurizio (Walter Matthau), un prete in crisi spirituale perché si è innamorato di una donna (Stefania Sandrelli). Gradualmente, dallo strano incontro, il piccolo diavolo diventa amico e confidente del sacerdote. Più avanti il diavoletto si innamora di Nina, una donna curiosa e compiacente (Nicoletta Braschi) che si rivelerà essere un'emissaria degli inferi inviata sulla terra per attrarre sessualmente il piccolo diavolo in modo da riportarlo a casa. Evan Lurie è autore di pochi brani strumentali ben connessi al piccolo diavolo e alle diverse fasi delle azioni che lo riguardano, intercettando come per caso e quindi influenzando le vicende e gli stati d'animo di padre Maurizio. Il modello musicale è evidentemente il tango, cioè il tango argentino, con i suoi strumenti più connotati (bandoneon e violino), usati fin dai titoli di testa. Il tango in minore dei titoli è usato nel film per caratterizzare l'influenza diabolica, che riguarda al tempo stesso le vicende del piccolo diavolo e la tentazione a cui il prete vorrebbe resistere. Si nota una vicinanza alla musica di Astor Piazzolla per il film *Sur* (1988), per il quale Fernando Solanas, alcuni mesi prima dell'uscita del film di *Benigni*, aveva vinto la Palma d'oro al Festival di Cannes. Sviluppando convenzioni consolidate della musica per film, Lurie sviluppa dal tango un tema in maggiore, per archi, che figura nei brani orchestrali destinati a seguire l'evoluzione dell'attrazione amorosa tra i due diavoli.

La collaborazione con Evan Lurie continua nei due film *Johnny Stecchino* (1991) e *Il mostro* (1994); poi la parabola di *Benigni* verso la musica per film si perfeziona con il coinvolgimento di Nicola Piovani, il compositore del film *La vita è bella* (1997), che nel 1999 vincerà il premio Oscar come miglior film straniero. La collaborazione con Piovani riguarda anche la marcia del *Partito del pinzimonio*, una composizione originale scritta per *Tuttobenigni 95/96* (1996) che da quel momento accompagna l'ingresso di *Benigni* nei suoi spettacoli e nelle apparizioni televisive. Nel percorso da Paolo Conte a Nicola Piovani, è chiaro come con la musica di *Benigni* miri costantemente a stabilire una coerenza tra la persona pubblica e il lavoro del regista.

Se *Benigni* segna il punto di massima discontinuità nelle strategie musicali dei film successivi rispetto al suo esordio, altri tentano la strada della relativa continuità. Per *Troppo forte* (1986) Verdone accantona sia gli Stadio sia Fabio Liberatori per cercare una sintonia con il cantautore romano Antonello Venditti, che sfocia nella produzione di un ricco LP prodotto



da Heinz Music, l'etichetta fondata da Venditti nel 1982, indice di una sinergia riuscita. Secondo una formula in voga, le canzoni di Venditti prestate al film sono soltanto due, entrambe provenienti dall'album *Cuore* (1984), quindi già note al pubblico: *Non è la cocaina...* e *Piero e Cinzia*. Alle canzoni si aggiungono dieci brani strumentali originali, che includono due brani di impianto blues (*String Blues* e *Love Theme Blues*) caratterizzati dalla presenza di chitarre acustiche e folk, che rimandano alle sonorità spesso usate nello spaghetti western e in altri generi cinematografici per rappresentare musicalmente dei duri. La scelta crea un contrasto con il protagonista Oscar Pettinari (Verdone), un motociclista che si presenta come un duro, ma la cui faccia “da buono” non lo rende credibile nemmeno come comparsa di Cinecittà.

Il film si basa sulla mancata corrispondenza tra le aspirazioni di Oscar e la sua credibilità come duro, di cui danno una chiara immagine i due collage con la fotografia del suo volto incollata su quelli di duri di ben altra portata, Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger, nei poster dei film *Rambo* e *Terminator* che il protagonista tiene appesi a casa. La parte più credibile della performance di Oscar è la moto, che rimanda a un'altra icona americana, Bruce Springsteen, come dimostra la scritta *Born in the U.S.A.* con tanto di bandiera degli Stati Uniti sul serbatoio della moto (ma il cantante è emulato da Oscar anche nel vestiario). Il tema principale *Go Go (Troppo forte)* compare in diverse versioni ed è connesso alla moto e allo stile di vita che questa implica, più che alla capacità di Oscar di corrispondervi. Un altro brano rock è *Duel*, usato sulla gara di motociclette clandestina, che segna la massima vicinanza tra Oscar e le sue aspirazioni, dato che riesce a vincere una gara evidentemente truccata.<sup>31</sup>

Nuti esce in parte dalla sua formula consueta con *Stregati* (1986), nel tentativo di approdare a una forma personale di commedia d'autore. Il successo sarà soprattutto per la musica del film, molto più impegnata e soprattutto presente in modo particolarmente massiccio. I brani sono firmati ancora da Giovanni Nuti, con l'arrangiamento di Riccardo Galardini e la partecipazione di Stefano Cantini al sax contralto, che porteranno alle musiche del film il Nastro d'argento nel 1987. Nel film tornano alcuni elementi degli esordi con *Benvenuti*: dal ruolo della radio – Lorenzo (Nuti), che vive a Genova, è la voce di un programma notturno di Radio Strega – al modello di *Amici miei* di Monicelli, con la variante del figlio, che in Nuti condivide lo stile di vita del padre e dei suoi amici, mentre nel film di Monicelli i figli disapprovavano. Nella disordinata vita notturna di Lorenzo, le donne sono ridotte a oggetti di scherno e di piacere sessuale, con la complicità del padre e degli amici, per

---

<sup>31</sup> Sul film cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 46-49.

cui Lorenzo subisce spesso ritorzioni di padri e fidanzati gelosi. Su questo sfondo la storia con Anna (Ornella Muti) è diversa. Anche se lei sta per sposarsi a Verona, ha una evidente attrazione per l'enigmatico Lorenzo e per la città di Genova. Alla fine del film il sospetto di essere stata dimenticata da Lorenzo turba Anna; il comportamento di Lorenzo resta tuttavia totalmente incomprensibile.

Questo tentativo di Nuti di approdare a una sorta di commedia "autorale" è pieno di musica. Le due canzoni, *Rose* e *My Moon*, cantate da Giovanni Nuti, si inseriscono bene, con la loro eleganza, nell'atmosfera fumosa, da club notturno, che pervade il film. Con *Caruso Pascoski (di padre polacco)* (1988) Nuti torna alla commedia leggera. Il rilancio di *Puppe a pera*, in un nuovo arrangiamento di Giovanni Nuti, denota al contempo un atteggiamento nostalgico verso i film diretti da Ponzi e una notevole autoreferenzialità. A questa canzone se ne affianca una originale, *Giulia*, di cui il regista è coautore (con il fratello) e interprete. Il ritorno al ruolo di cantante è strategico, cioè motivato dalla partecipazione di Nuti al Festival di Sanremo 1988 con il brano di Riccardo Mariotti *Sarà per te* e dalla successiva uscita della raccolta *Tutte le canzoni dei film di Nuti* (1989).

Più interesse riveste l'evoluzione di Troisi e Verdone, che nella seconda metà degli anni '80 propongono formule non del tutto scontate. Questo vale anche per le scelte musicali, sia quando sono in netta continuità con gli esordi (il caso Troisi), sia quando seguono strade in parte nuove (il caso Verdone).

### **Troisi e il ritorno di Pino Daniele**

Troisi torna alla regia in proprio con *Le vie del Signore sono finite* (1987), un film ambientato nel Ventennio fascista, che a prima vista appare come un semplice sfondo storico della storia d'amore complessa e poco convenzionale tra Camillo Pianese (Troisi) e Vittoria (Jo Champa). Privo di aspirazioni eroiche, questo protagonista, un barbiere, manifesta una forma spontanea di antifascismo e antiautoritarismo in forme ironiche. La sfortuna vuole che Camillo abbia inventato una lozione contro la caduta dei capelli nel momento in cui Benito Mussolini, notoriamente calvo, prende il potere, e una lozione contro l'artrite proprio quando lo stesso Mussolini predica la virtù della sopportazione del dolore fisico. Le sue battute contro Mussolini, espresse in contesti privati e senza alcuna forma di presa di posizione politica, lo portano in prigione per diversi anni, dopo un pestaggio da parte degli squadristi. Camillo non sa che una donna legata al fascismo, un'amica di Vittoria incontrata in un bar, lo ha denunciato alla polizia come possibile agitatore dopo avere sentito le sue battute. Mentre la

violenza e poi la prigione lo sovrastano, il barbiere resta fedele alla sua natura, interessato solo alla donna che ama ma senza essere in grado di ammettere questo sentimento, forte a dispetto della differenza sociale tra un barbiere e una cosmopolita intellettuale di origine francese. Camillo per gran parte del film risulta affetto da un'inspiegabile paraplegia, che viene spiegata in termini psicosomatici o in termini soprannaturali, laddove si tratta di una ben più banale finzione, messa in atto in modo del tutto consapevole e intenzionale, come forma di autodifesa.

In questo film la musica di Pino Daniele si atteggia nei confronti dell'ideologia analogamente a Troisi. In tal senso la musica si lega strettamente alla visione del regista, con la predilezione di una distanza non soltanto stilistica ma anche storica dall'epoca in cui si colloca l'intreccio. La versione strumentale della canzone principale del film, *Qualcosa arriverà*, viene a costellare, per frammenti compiuti sul piano dell'articolazione formale, la lunga e complessa sequenza dei titoli di testa, che include sequenze filmate del viaggio di Camillo verso Lourdes per essere curato da un miracolo che ovviamente non si verificherà, dato che sta fingendo e non intende smettere di apparire paraplegico di fronte alla famiglia (in altre circostanze, quando non viene visto dai familiari e dalle persone più care, Camillo cammina). La canzone compare nella sua interezza, cioè con la parte vocale cantata da Pino Daniele, solo alla fine del film quando, dopo molti anni, Camillo va a Parigi in cerca di Vittoria, la trova e soprattutto riesce a esprimere i suoi sentimenti, cioè sull'inaspettato lieto fine, che si realizza nonostante le dure circostanze storiche, certificando la piena pertinenza del film al genere della commedia romantica.

Oltre ai titoli di testa, gran parte dei brani strumentali sono legati a sequenze di movimento, come *Promenade* e *Nostalgie*, che fanno al tempo stesso da raccordo. *Chez moi* sfrutta il timbro della fisarmonica e delle chitarre per rappresentare un tipico colore locale parigino, dove Vittoria e Camillo si rincontrano dopo un lungo distacco che non sembrava dare speranze alla loro storia d'amore, mai davvero vissuta in passato. La musica realizzata per il pestaggio degli squadristi è un'interessante tarantella su una sorta di “scala araba” – in realtà una scala di mi minore con il quinto grado abbassato per enfatizzare la relazione di tritono (mi-si bemolle). L'esotismo qui viene a rappresentare l'irruzione della violenza del fascismo come elemento irrazionale, secondo l'ampio uso cinematografico del *diabolus in musica*, cioè del tritono come rappresentazione del male. Una violenza che nell'ottica del film sovrasta Camillo ma non è in grado di cambiarne la natura – una tesi che il film sembra estendere all'Italia intera, a significare che il fascismo è stato come un'esplosione irrazionale

inattesa, ma destinata a non avere la meglio sulla “vera natura” degli italiani. Pur con questa semplificazione – si tratta di una commedia romantica ambientata ai tempi del fascismo, non certo di un film storico – Troisi si muove sul crinale di una commedia romantica impegnata, nel tentativo di approdare a una sorta di “commedia d’autore”.

Il film richiede a Pino Daniele un maggiore impegno produttivo, risultante in un mini-album con il titolo del film prodotto da Bagaria, l'etichetta di Pino Daniele, che certifica il suo coinvolgimento completo come produttore, autore, cantante e chitarrista. Da questo punto di vista il film successivo, *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991), ha un diverso esito, con la pubblicazione delle canzoni del film nell'album di Pino Daniele, *Sotto 'o sole* (1991), quindi un progetto autonomo con un aggancio sinergico al film. Ma è pur sempre per questo film che nasce *Quando*, una delle canzoni più celebri di Pino Daniele. In una celebre intervista televisiva di Gianni Minà, di fronte all'amico musicista Troisi spiega con tono scanzonato come non sia lui a chiedere a Pino Daniele la musica per i suoi film, ma il cantautore a chiedere a Troisi di fare dei film per dargli modo di scrivere le sue canzoni.<sup>32</sup> Pur nel paradosso, l'affermazione coglie appieno l'aspetto sinergico della collaborazione.

### **Verdone verso la stratificazione musicale**

Dopo Lucio Dalla, gli Stadio, Vasco Rossi e Antonello Venditti, Verdone tenta un'ulteriore svolta, più autoriale, se vogliamo, prendendosi, ancora una volta, qualche rischio. Con l'approdo a storie basate su relazioni interpersonali più complesse, che per le sceneggiature lo spingono a ritrovare Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi, anche le scelte musicali si complicano, rivelando l'emergere di una mentalità compilativa basata sulla stratificazione di funzioni e generi musicali. In *Io e mia sorella* (1987) la musica non è solo commento ma effettiva protagonista. Dopo i titoli, con musica originale di Liberatori, veniamo portati a una prova d'orchestra del secondo movimento del primo concerto detto “brandeburghese” di Johann Sebastian Bach. Si tratta dell'Orchestra di Spoleto, nella quale Carlo Piergentili (Verdone) suona l'oboe e la moglie Serena (Elena Sofia Ricci) il violoncello. L'oboe di Carlo (per questa volta il protagonista ha anche il nome dell'attore-regista), per la forma, il timbro e soprattutto la qualità dell'esecuzione – un'intonazione insicura, che risponde a una precisa intenzione – sta per l'insicurezza e la goffaggine malinconica che caratterizzano il personaggio. Allo stesso modo il violoncello rispecchia la forza, la serietà, il piglio, perfino la

<sup>32</sup> Cfr. la terza puntata di *Alta classe (Voglio vivere così)*, andata in onda su Rai 1 il 21 gennaio 1992, disponibile in Facebook, “La Bussola TV”, <https://www.facebook.com/LaBussolaTV.it/videos/massimo-troisi-e-pino-daniele-ospiti-di-gianni-min%C3%A0-unintervista-storica/1229423320814879> (ultimo accesso 25 febbraio 2024).

severità di Serena. La musica, per l'affetto che suscita, è in continuità affettiva con la situazione di Carlo, e infatti lo segue mentre si sposta per raggiungere il capezzale dell'anziana madre, le cui condizioni di salute stanno precipitando. La madre approfitta del momento per dare al figlio un mandato morale: deve promettere di prendersi cura di sua figlia, la sorella di Carlo. Solo dopo la morte della madre, nell'attesa del funerale, torna la musica dei titoli, che sarà il *Leitmotiv* della relazione tra i due fratelli, a partire dalla comparsa di Silvia (Ornella Muti). Silvia si stabilisce in casa di Carlo e Serena, interferendo nella loro vita e nella loro musica. Si tratta di interferenze in un certo senso elettriche e mediali: le continue telefonate che Silvia riceve da spasimanti e vecchi fidanzati disturbano le prove di Serena; e il fon che usa di continuo per asciugarsi i lunghi capelli interferiscono con gli altoparlanti dello stereo che Serena usa per le prove della parte di violoncello, austera, del Quinto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven. Per sottolineare la distanza dal mondo di Serena e Carlo e rappresentare lo stile di vita di Silvia, Verdone opta per Chris Rea, in particolare per il brano *Loving You Again*, uscito in *Dancing with Strangers* (1987); i titoli delle due canzoni descrivono la movimentata vita sentimentale di Silvia, ispirando direttamente le situazioni presentate in due scene del film. Gradualmente emerge che Silvia è implicata in crimini finanziari, e che a Budapest ha un marito e un figlio. Carlo arriverà al punto di aiutare Silvia a portar via illegalmente il suo bambino dall'orfanotrofio dove il padre è stato obbligato a metterlo in seguito a un incidente d'auto che lo ha reso paraplegico. Le disavventure di Budapest, con una musica ispirata al colore locale ungherese, coinvolgono Carlo nella vita della sorella, che alla fine, con noncuranza, lascerà il bambino e un cane a Carlo e Serena per partire di nuovo senza alcuna spiegazione. Toccherà ancora a Carlo andare a prenderla a Brighton: Silvia ha seguito un chitarrista rock ma la moglie del musicista le ha sparato con una pistola che l'ha ferita, senza gravi conseguenze. Carlo scopre che Silvia è di nuovo incinta e con riluttanza decide ancora di prendersene cura. Quando torna a casa scopre che Serena l'ha lasciato, stanca delle attenzioni riservate da Carlo alla sorella.<sup>33</sup>

I tre livelli musicali individuati, la musica originale di Fabio Liberatori, l'*Adagio* di Bach e la musica di Chris Rea, mostrano che Verdone sta sposando un tipo di mentalità compilativa che in Italia ha caratterizzato, negli anni immediatamente precedenti, i film di Nanni Moretti.<sup>34</sup> Questa mentalità sarà ancora operante nel film successivo di Verdone, *Compagni di scuola* (1988), che lo porta quasi alla rottura con Cecchi Gori, per il numero eccessivo di

<sup>33</sup> Per altri aspetti di questo film cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 53-57.

<sup>34</sup> ALESSANDRO CECCHI, *Idiosincrasie generazionali. Musica e media nei film di Nanni Moretti degli anni Ottanta*, «Biblioteca Teatrale», n.s., 129-130, 2019, pp. 111-129.

personaggi in gioco e per le difficoltà di lavorazione.<sup>35</sup> Dal punto di vista musicale, tra i film italiani degli anni '80 questo è il più radicale nell'allestire una grande *compilation* di successi internazionali, che peraltro sono solo una parte della musica del film, che include quella originale di *Liberatori*. Con questa stratificazione, Verdone stabilisce con chiarezza la distanza tra gli anni del liceo dei protagonisti (fine anni '60, primi anni '70) e la situazione dell'Italia alla fine degli anni '80. Il periodo del liceo, grazie alla *compilation soundtrack*, viene dipinto come propulsivo, votato alle esperienze collettive, aperto al nuovo. L'opposto della corruzione, del cinismo e del bieco individualismo che caratterizza il presente del film. Tocca proprio a *Liberatori* commentare la distanza morale tra ciò che era un tempo e ciò che gli ex compagni di scuola sono ormai diventati.

Il doppio livello della lunga e articolata sequenza dei titoli certifica la distanza. Il pianoforte di *Liberatori* viene posto su inquadrature di primo e primissimo piano di Federica (Nancy Brilli) che si sta truccando (scopriremo che è una mantenuta). Il tono della musica, come le riprese, fa già capire che dietro le apparenze c'è in realtà un momento di crisi. Il trucco, che mette in primo piano la bellezza esteriore per nascondere qualcosa di meno nobile, corrisponde all'illusione che Federica sia proprietaria della villa in cui ha invitato gli ex compagni; in realtà capiremo che è stata lasciata dal ricco proprietario e di conseguenza sta per lasciare quella dimora. La seconda parte dei titoli, dopo una pausa, inizia dopo l'arrivo dei primi compagni di scuola. Il primo è Walter Finocchiaro (Angelo Bernabucci), divenuto un ricco e venale macellaio, che aziona il juke-box, dispositivo desueto e nostalgico, collocato nel grande atrio all'ingresso della villa, con una dotazione di vinili accuratamente selezionati, legati agli anni del liceo. Il brano selezionato è lo spensierato *Sugar, Sugar* (1969) dei The Archies, sul quale scorre la maggior parte dei titoli. Da qui in poi Verdone gioca sulla stratificazione: il juke-box come presenza mediale della *compilation* internazionale da una parte; dall'altra un *sound* scarno e attuale (sintetizzatori, pianoforte) che commenta quanto emerge dall'analisi psicologica di alcuni personaggi.

Nel corso del film sono dieci le canzoni che rappresentano gli anni di liceo, tutte uscite tra il 1965 e il 1972. La ricca *compilation* è organizzata in modo da svolgere più funzioni narrative. Sul primo gruppo di brani – *In the Midnight Hour* (1965) di Wilson Pickett, *Do It Again* (1972) degli Steely Dan, *Born on the Bayou* (1969) dei Creedence Clearwater Revival – sono illustrati successi e miserie dei personaggi. Un gruppo più nutrito di brani si presta a evocare

---

<sup>35</sup> Testimonianza del regista, Carlo Verdone racconta “Compagni di scuola” - Percorsi di Cinema 2009, canale YouTube “ANAC autori”, <https://youtu.be/eSo2BW0os1c> (ultimo accesso 25 febbraio 2024).

le storie d'amore del passato tra alcuni dei compagni di scuola e a prefigurare nuovi legami sentimentali: *Can I Get It from You* (1965) di Dave Barry, *First of May* (1969) dei Bee Gees, due brani dei The Troggs, *With a Girl Like You* (1966) e *Love Is All Around* (1968), che con *Morningside* (1972) di Neil Diamond hanno più risalto. Ci sono poi le canzoni legate a Piero Ruffolo (Verdone), il personaggio del quale condividiamo la prospettiva: *A Salty Dog* (1969) dei Procol Harum e una delle più celebri cover di *Dream a Little Dream of Me*, quella di Mama Cass con The Mamas & The Papas (1968), che è collocata sui titoli finali, quando è ormai chiaro che i sogni, le vecchie aspirazioni dei protagonisti, si sono tramutati in un incubo di egoismo, cinismo e insoddisfazione. Sull'ultimo brano Ruffolo trova il coraggio di fumare una sigaretta senza filtro, lasciandosi per una volta andare a un piacere senza freni. Una svolta psicologica da poco, ma nel contesto il perdente è il solo che ancora conserva un residuo di umanità, cioè la possibilità di adempiere ai sogni, alle vitali aspirazioni di un tempo.<sup>36</sup>

In contrapposizione con la *compilation soundtrack*, la musica di Liberatori vuole evidenziare la decadenza morale del presente e svelare in qualche modo la verità sui personaggi. Su Valenzani (Massimo Ghini), rappresentante della politica nazionale e dirigente dei socialisti allora al potere, Verdone pone particolare enfasi, approfittando per formulare un giudizio politico sul presente. La scarna musica di Liberatori (pianoforte) crea continuità tematica tra la sequenza in cui vediamo Valenzani sniffare cocaina nell'oscurità – più tardi approfitterà dell'ingenuità della giovane con cui Ruffolo intrattiene una timida relazione sentimentale extraconiugale per indurla a concedersi al suo piacere, facendo leva sul suo potere – e la scena all'alba, con pochi compagni di scuola che tornano alla villa dopo una notte in spiaggia, come sopravvissuti di un naufragio, in sintonia con il testo di *A Salty Dog*, ascoltata subito prima di quella scena.

Questo complesso dispositivo musicale si presta a un interessante superamento della formula ormai esausta dei cantautori, ma non viene meno quella che pare una necessità vitale dei registi considerati in questo studio: la connotazione generazionale delle scelte musicali.

### **Le strategie musicali dei “nuovi comici” come dispositivi generazionali**

Abbiamo visto come fin dagli esordi e per tutti gli anni '80 le opzioni musicali dei film diretti dai nuovi comici siano riportabili a tre pratiche e alle loro combinazioni:

- ◆ talora la “musica per film” intesa come creazione di un compositore al quale viene affidata la colonna musicale originale nel suo complesso (*film music*);

---

<sup>36</sup> Per altri aspetti del film cfr. F. MONTINI, *Carlo Verdone*, cit., pp. 57-65.

- ◆ molto più spesso il coinvolgimento di cantautori e gruppi rock come autori e performer sia di canzoni già circolanti e note (piccola *compilation*), sia di canzoni e brani strumentali scritti appositamente per i film (*songwriting come film music*);
- ◆ raramente la grande *compilation soundtrack*.<sup>37</sup>

Tutte queste possibilità sono declinate in senso generazionale. Con l'eccezione dei primi due film di Verdone, che vedono la partecipazione di un compositore specializzato come Morricone, per quanto riguarda la musica per film c'è la netta tendenza a privilegiare compositori non specializzati per il cinema e relativamente giovani, in genere contigui al mondo delle rock band e degli autori di canzoni. Anche il coinvolgimento dei cantautori ha una connotazione generazionale. Al di là dell'età anagrafica, si tratta di cantautori produttivamente giovani, che hanno esordito nel corso degli anni '70. Questi possono fornire due o più canzoni già note, scritte indipendentemente dal film, da inserire in una mini-*compilation* che include altre canzoni, e che si può anche accostare alla musica originale, affidata a un compositore. Ma non è un caso che i cantautori che accettano un impegno sinergico più intenso, con canzoni e brani strumentali realizzati appositamente per un film e con la contestuale uscita di album legati al film, siano anche coetanei dei registi.<sup>38</sup> La grande *compilation soundtrack*, esplorata dal solo Verdone alla fine del decennio, è opzione più rara ma non meno caratterizzante dal punto di vista generazionale; anche la scelta dei brani, infatti, considera l'età anagrafica dei personaggi del film, che è poi la stessa dell'attore-autore-regista; ma anche in questo caso il regista non rinuncia alla musica originale, affidata a un *songwriter* proveniente dalle fila di una rock band.

Queste risorse sono usate di preferenza dai registi per dare una rappresentazione musicale della loro stessa generazione e sintonizzarsi musicalmente con aspirazioni, delusioni, nevrosi dei suoi appartenenti, ma anche per denunciarne i risvolti inquietanti, pronunciando giudizi perentori.

<sup>37</sup> JULIE HUBBERT, *The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present*, in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, a cura di David Neumeyer, Oxford — New York, Oxford University Press, 2014, pp. 291-318; MAURIZIO CORBELLA, *La «compilation soundtrack» come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano*, «Schermi», IV, 7 (2019), pp. 1-27.

<sup>38</sup> Per non appesantire la lettura, ma anche per far emergere la cronologia, i dettagli sulle produzioni musicali collegate ai film degli anni '80 dei nuovi comici sono riportati in Appendice, in una tabella sinottica della discografia articolata in riusi di brani preesistenti, produzioni sinergiche e riedizioni. La tabella è intesa come parte integrante di questo studio.



## Appendice. Per una discografia dei nuovi comici degli anni '80: riusi, produzioni sinergiche e riedizioni

DATA	REGISTA	FILM	RIUSI	PRODUZIONI SINERGICHE	RIEDIZIONI
1/1980	Verdone	Un sacco bello	("Dance on") Ennio Morricone, <i>Così come sei (colonna sonora originale del film)</i> , LP Cinevox MDF 33.122 (1978)	Ennio Morricone, <i>Un sacco bello (colonna sonora originale del film)</i> , 45 giri Cinevox MDF 127 (1980)	
2/1981	Verdone	Bianco, rosso e Verdone	("Binario") Claudio Villa, 1er Festival de la Canción Mediterránea, 45 giri EP Cetra/SAEF CP-1033 (1959)	Ennio Morricone, <i>Bianco, rosso e Verdone</i> , 45 giri (4 tracce) Cinevox MDF 135 (1981)	
3/1981	Troisi	Ricomincio da tre		[Pino Daniele]	
12/1981	Benvenuti	Ad ovest di Paperino		<i>The Colla (Ad ovest di Paperino)</i> [Alessandro Benvenuti, Dado Parisini, Stephen Head], LP CGD 20287 (1982)	
1/1982	Verdone	<i>Borotalco</i> (1-1982)	("L'ultima luna") Lucio Dalla, <i>L'ultima luna/Stella di mare</i> , 45 giri RCA Italiana PC 6462 (1978) ("Grande figlio di puttana") Stadio, <i>Chi te l'ha detto/Grande figlio di puttana</i> , 45 giri, RCA Italiana, PB 6556 (1981)	("Grande figlio di puttana", "Chi te lo ha detto", "Un fiore per Hal") Stadio, <i>Stadio</i> , LP RCA Italiana NL 74235 (1982)	<i>La Commedia all'Italiana di... Fabio Liberatori</i> , LP RCA Italiana SP 10101 (1988) <i>Canzoni alla Stadio</i> , LP Ritzland Records, ZL 71752 (1988) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
9/1982	Ponzi	Madonna che silenzio c'è stasera		Francesco Nuti, <i>Madonna che silenzio c'è stasera / Puppe a pera</i> , 45 giri Lupus LUN 4936 (1982)	<i>Tutte le canzoni dei film di Nuti</i> , CD Cinevox Record CIA 5072 (1989)
2/1983	Benigni	Tu mi turbi	("Via con me") Paolo Conte, <i>Paris milonga</i> , LP RCA PL 31581 (1981)	Roberto Benigni, <i>Via con me / Paolo Conte, le Chic et le Charme</i> , 45 giri RCA Italiana BB 6656 (1983)	<i>Paolo Conte al cinema</i> , LP/CD Mercury 842 957-1 (1990)
3/1983	Troisi	Scusate il ritardo		Antonio Sinagra, <i>Scusate il ritardo</i> , 45 giri General Music GM 30006 (1983)	

DATA	REGISTA	FILM	RIUSI	PRODUZIONI SINERGICHE	RIEDIZIONI
3/1983	Ponzi	Io, Chiara e lo scuro		[Giovanni Nuti, I Barluna, Carlo Maria Cordio]	
10/1983	Verdone	Acqua e sapone		Stadio, <i>Acqua e sapone/C'è</i> , 45 giri RCA Italiana BB 6718 (1983)	<i>La Commedia all'Italiana di... Fabio Liberatori</i> , LP RCA Italiana SP 10101 (1988) <i>Canzoni alla Stadio</i> , LP Ritzland Records, ZL 71752 (1988) Stadio, <i>Acqua e sapone</i> , CD RCA Italiana 74321-21985-2 (1994) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
11/1983	Ponzi	Son contento		Francesco Nuti, <i>Son contento</i> , 45 giri CBS A 3890 (1983)	<i>Tutte le canzoni dei film di Nuti</i> , CD Cinevox Record CIA 5072 (1989)
12/1984	Benigni-Troisi	Non ci resta che piangere		[Pino Donaggio]	<i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
12/1984	Verdone	I due carabinieri		[“Vorrei”] Stadio, <i>Chiedi chi erano i Beatles</i> , mini-album RCA Italiana PG 70600 (1984)	<i>La Commedia all'Italiana di... Fabio Liberatori</i> , LP RCA Italiana SP 10101 (1988) <i>Canzoni alla Stadio</i> , LP Ritzland Records, ZL 71752 (1988) Stadio, <i>Acqua e sapone</i> , CD RCA Italiana 74321-21985-2 (1994) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
1/1985	Nuti	Casablanca Casablanca		Giovanni Nuti, <i>Casablanca Casablanca!</i> , 45 giri Triple Time Music ZBTT 7412 (1985)	
9/1985	Benvenuti	Era una notte buia e tempestosa		<i>Era una notte buia e tempestosa</i> [Patrizio Fariselli, Sandro Benvenuti], 45 giri Triple Time Music ZB 7505 (1985)	

DATA	REGISTA	FILM	RIUSI	PRODUZIONI SINERGICHE	RIEDIZIONI
12/1985	Nuti	Tutta colpa del paradiso		Giovanni Nuti, <i>Lovelorn Man / Mama Blues</i> , 45 giri CBS A 6990 (1985)	<i>Tutte le canzoni dei film di Nuti</i> , CD Cinevox Record CIA 5072 (1989)
9/1986	Verdone	Troppo forte	(“Non è la cocaina...”, “Piero e Cinzia”) Antonello Venditti, <i>Cuore</i> , LP Heinz Music HLP 2370 (1984)	Antonello Venditti, <i>Venditti &amp; Verdone. Troppo Forte</i> , LP Heinz Music HLP 2371 (1986)	
12/1986	Nuti	Stregati		Giovanni Nuti, <i>Rose/My Moon</i> , 45 giri CBS 650290-7 (1986)	<i>Tutte le canzoni dei film di Nuti</i> , CD Cinevox Record CIA 5072 (1989)
12/1987	Troisi	Le vie del signore sono finite		Pino Daniele, <i>Le vie del Signore sono finite</i> , LP Bagaria/EMI Italiana 50 7900981 (1988)	
12/1987	Verdone	Io e mia sorella	(“Loving You Again”) Chris Rea, <i>Dancing with Strangers</i> , LP/CD Magnet MAGL/CD 5071 (1987)		<i>La Commedia all’Italiana di... Fabio Liberatori</i> , LP RCA Italiana SP 10101 (1988) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
7/1988	Benigni	Il piccolo diavolo		Evan Lurie, <i>Il piccolo diavolo</i> , LP Cinevox Record MDF 33-188 (1988)	
12/1988	Nuti	Caruso Pascoski		Francesco Nuti, <i>Puppe a pera/Giulia</i> , 45 giri Cinevox Record MDF 147 (1988)	<i>Tutte le canzoni dei film di Nuti</i> , CD Cinevox Record CIA 5072 (1989) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
12/1988	Verdone	Compagni di scuola	[ampia <i>compilation soundtrack</i> di musica internazionale, 1965-1972]	[Fabio Liberatori]	<i>La Commedia all’Italiana di... Fabio Liberatori</i> , LP RCA Italiana SP 10101 (1988) <i>Il mondo di Mario Cecchi Gori</i> , 2 CD Cecchi Gori Music CGM 48560 2 (1995)
12/1991	Troisi	Pensavo fosse amore... invece era un calesse		Pino Daniele, <i>Sotto ’o sole</i> , LP CGD 9031 76095-1 (1991)	