

CLAUDIO BISONI

Performer/canzone/cinema. Domenico Modugno e il caso *Tutto è musica*

Introduzione

Nella lunga carriera transmediale di Domenico Modugno il film *Tutto è musica* (1964) resta un oggetto ignorato dagli studiosi. E la cosa non stupisce più di tanto. Si tratta di un film a basso costo, con una forte dimensione autarchica rispetto all'industria cinematografica degli anni Sessanta (è scritto, diretto e interpretato dallo stesso Modugno). Si tratta anche di un film la cui collocazione di genere non è facile da individuare nel dettaglio: si tratta sia di un *biopic* auto-celebrativo sia di una strana forma di autobiografia per canzoni e immagini sia, infine, di un prodotto cine-musicale collocabile nel contesto nazionale del così detto "musicarello" degli anni Sessanta. *Tutto è musica* è quindi un episodio eccentrico sia rispetto alla carriera d'attore sia rispetto alla carriera di performer-cantante del suo protagonista/regista, pur essendo – sul piano delle macro-categorie di genere – a tutti gli effetti un film musicale.

Su questo tratto identitario generico ha pochi dubbi chi, a fine gennaio del 1963, si trova a vagliare la documentazione fornita al Ministero del Turismo e dello Spettacolo – Direzione Generale Spettacolo – dalla casa di produzione EMME Film, piccola società, bisogna immaginare costituita ad hoc per la realizzazione del film: amministratore unico, neanche a dirlo, Domenico Modugno.

Il Direttore di Visione della Direzione Generale Spettacolo infatti, nel benevolo giudizio che consentirà alla pellicola di accedere ai benefici di legge, alla voce "trama" annota:

Il lavoro è costituito da una serie di canzoni di Domenico Modugno. Vera protagonista è, quindi, la musica. Si susseguono, infatti, le più note canzoni [...] di Modugno, cantate dallo stesso e legate assieme da un tenue filo per giustificare i passaggi da una canzone all'altra, così come praticato nelle riviste.

E alla voce "Giudizio" aggiunge: «Trattasi di un film a sfondo musicale, nel quale vengono passate in rassegna le canzoni di maggiore successo di Modugno [...]. Una specie di

rivista musicale, insomma, che non mancherà, anche per il garbato tono con cui viene presentata, di suscitare interesse da parte di coloro che prediligono tale genere di spettacolo».¹

Dunque i due tratti identitari primari della pellicola già in fase di progettazione sono chiari: il richiamo alla “serie” di canzoni, cioè la messa in sequenza di brani e numeri musicali, legati in modo debole tra loro; la caratteristica dell’eterogeneità tipica di un genere consolidato come la rivista, intesa come genere spettacolare ben riconoscibile.

Funzioni...

Ho sostenuto altrove che gli studi sui rapporti tra canzone e cinema sono stati caratterizzati da un vizio di prospettiva. Tranne poche eccezioni, si è quasi sempre lavorato nella direzione dell’analisi della musica per film.² Da qui è proliferata una serie di studi che hanno elencato le funzioni della musica per il cinema o le funzioni della canzone nel film.³ Appare altrettanto se non più utile lavorare in direzione inversa: studiare cioè le funzioni del cinema per la canzone, vedendo cosa può fare il cinema quando si mette al servizio di questa forma musicale. In tale logica, *Tutto è musica* può essere osservato come una risorsa di supporto alla promozione e alla traduzione intersemiotica/intermediale del patrimonio musicale, canoro, performativo di Domenico Modugno. È possibile così individuare le tre funzioni primarie svolte dal film.

Una prima funzione è di tipo promozionale. Il film serve per dislocare nella sala cinematografica la fruizione di certi brani musicali, in un’epoca in cui la diffusione domestica degli impianti di riproduzione stava subendo un’impennata impressionante ma l’esperienza di fruizione musicale restava ancora legata a spazi pubblici o semi-pubblici (sale da

¹ Queste citazioni, come le seguenti e i richiami a tutti i materiali esistenti sulla pellicola, provengono dal fascicolo del film consultabile presso l’Archivio Centrale dello Stato (ACS). Cfr. ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Cinema, CF 4173, FASC. COP.

² Cfr. CLAUDIO BISONI, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il cinema musicale italiano degli anni Sessanta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

³ Si tratta di una produzione bibliografica sterminata, di ambito soprattutto anglosassone. Tra i titoli principali, cfr. RICK ALTMAN, *The American Film Musical*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1983; CLAUDIA GORBMAN, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1987; ROYAL S. BROWN, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994; KEVIN J. DONNELLY, *Film Music. Critical Approaches*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2001; ROY M. PRENDERGAST, *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York, Norton, 1977; ANAHID KASSABIAN, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, Routledge, 2001; RICHARD DYER, *In the Space of a Song. The Uses of Song in Film*, London, Routledge, 2012. In ambito italiano vanno ricordati almeno i lavori iper-classificatori di CRISTINA CANO, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese, 2002, e quelli di revisione/correzione sistematica della letteratura teorica esistente di SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Milano, Ricordi LIM, 2009. Sui rapporti tra il boom economico e la canzone, MAURO BUZZI, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Torino, Kaplan, 2013.

ballo, bar, salotti adattati a luoghi per feste tra giovani, sale cinematografiche, ecc.), dove il riascolto a piacimento mediante acquisto diretto del supporto (45 giri o LP) era una modalità emergente ma probabilmente ancora non dominante.⁴ *Tutto è musica* esce poco dopo il LP omonimo (distribuito nell'estate del 1963), che non fa altro che proporre versioni ristampate delle canzoni di Modugno già edite da Fonit Cetra. Nel film infatti sono presenti, secondo diverse modalità, dieci brani, composti e incisi tra il 1954 e i primi anni Sessanta. In ordine di presentazione: *Nel blu, dipinto di blu*, *Io, Sogno di mezza estate*, *Stasera pago io*, *Vecchio frac/L'uomo in frac*, *Sole*, *Una testa piena di sogni*, *Cavaddu cecu de la minera*, *Lu pisci spada*, *Piove*. La visione del film in sala si configura come occasione di ascolto/riascolto dei brani musicali, come uno dei tanti punti di erogazione di una risorsa sonora assemblata in modo tecnologicamente riproducibile e di fatto riprodotta in serie (la serie data dalla programmazione della pellicola nel circuito delle sale cinematografiche). Si tratta di un aspetto ovvio ma cruciale ed esiste una ricca letteratura, soprattutto relativa ai mercati musicali anglosassoni, sulle sinergie promozionali tra cinema, musica, colonne sonore e canzoni.⁵

Una seconda funzione evidente del film rispetto alla forma canzone è la funzione di accompagnamento visivo: ciò che, a volte, negli studi d'area anglosassone va sotto la categoria di *visualizing music*.⁶ Da questo punto di vista il film presenta evidenze didascaliche. Basti un solo esempio: nella messa in scena del numero musicale che ha al centro la presentazione in colonna sonora di *Vecchio frac/L'uomo in Frac*, le immagini ambientano la canzone tematizzando visivamente gli elementi semantici del testo scritto. Uno per uno. Per cui, quando si sente la parola «cilindro», si vede anche l'immagine d'accompagnamento di un cilindro. E così via con altre parole («frac», «papillon», ecc.). Inoltre le immagini disambiguano la reticenza con cui il testo scritto tratta l'argomento del suicidio, legandolo a una serie di immagini coerenti fra loro che alludono al tema in modo più diretto. In casi come questo, la funzione di accompagnamento visivo è attiva perché l'immagine in movimento visualizza elementi presenti nel testo del brano musicale.

⁴ Per una ricostruzione delle modalità di fruizione musicale nella storia della musica pop degli anni Sessanta in Italia, cfr. JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019.

⁵ In relazione al cinema nord-americano, si vedano JODY BERLAND, *Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction*, in *Sound & Vision. The Music Video Reader*, a cura di Simon Frith, Andrew Goodwin e Lawrence Grossberg London – New York, Routledge, 1993, pp. 20-36; JEFF SMITH, *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York, Columbia University Press, 1998, con relativa bibliografia. In Italia, cfr. MAURIZIO CORBELLA, *Introduzione. La compilation soundtrack come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», IV, 7 (gennaio-giugno 2020), pp. 7-26.

⁶ Cfr. ANDREW GODWIN, *Dancing in the Distraction Factory. Music, Television and Popular Culture*, London – New York, Routledge, 1993.

Un terzo tipo di funzione è la funzione narrativa. Come si è visto, il film rinuncia a priori al format del racconto unitario. Ma unità tematiche in certi casi si articolano intorno a micro-elementi dalle potenzialità narrative. Così, per esempio, nel finale, il brano *Ciao ciao bambina* è incastonato in un segmento in cui assistiamo all'amore pre-adolescenziale tra un bambino e una bambina appartenenti a classi sociali diverse. Oppure si veda il caso di *Cavaddu cecu de la minera*, presentato nella colonna sonora all'interno di una lunga unità narrativa in cui si seguono le tristi vicissitudini di un cavallo: l'equide, come in una versione pop e pauperistica dell'asino di *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), passa di padrone in padrone fino all'epilogo in cui il prato su cui corre spensierato assume la macabra funzione di un mattatoio. In casi come questi la funzione narrativa coincide con i processi attraverso i quali l'apparato audiovisivo produce un racconto entro cui "accomodare" la canzone e in particolar modo il suo testo, creando delle corrispondenze (di contrasto o rafforzamento reciproco) tra la narrazione del testo della canzone e lo spunto narrativo affidato all'apparato audiovisivo.

...e disfunzioni

L'attenzione sulle funzioni, e quindi sulle funzionalità del cinema per la canzone, non impedisce di registrare una serie di problemi che possono presentarsi nelle sinergie tra i due linguaggi (musicale e cinematografico). Problemi che *Tutto è musica* esemplifica in modo fin troppo evidente, quindi istruttivo.

Per il film di Modugno non si dispone di un documento breve ma fondamentale, tra i tanti che affollano prolissamente i fascicoli delle produzioni italiane del periodo: il piano finanziario. Si tratta solitamente del resoconto schematico che ripartisce le voci del finanziamento alla produzione tra capitali pubblici e privati elencando i soggetti coinvolti nella singola impresa. E da cui si evince il ruolo solitamente importante del noleggiatore (nel nostro caso la distribuzione è della Cineriz). Mancando il documento, bisogna accontentarsi di preventivo e consuntivo. *Tutto è musica* dichiara un costo di 102.909.338 lire a fronte di un preventivo di poco superiore (114 milioni). Dai dati di incasso elaborati da «Il giornale dello Spettacolo» e riportati nella scheda del film nel catalogo Bolaffi, a fine marzo 1964 registra un incasso di 89.773.891 lire.⁷ A fine ciclo è improbabile sia stato di molto superiore (la tenuta media del film musicale rende improbabili scenari molto più rosei). Si è legittimati ragionevolmente a dire che *Tutto è musica* ha a malapena coperto i costi di produzione. In altri termini, si tratta di un insuccesso.

⁷ Cfr. *Catalogo Bolaffi del cinema italiano. Tutti i film dal 1945 al 1965*, II, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1977.

Si possono quindi azzardare delle ipotesi. Accanto alle funzioni precedentemente ricordate, non è difficile individuare le principali dis-funzioni o disfunzionalità osservabili in relazione al nostro oggetto di studio. I fattori disfunzionali si possono collocare su diversi livelli. Esattamente come le funzioni, essi possono essere osservati sul piano testuale o sul piano più ampiamente contestuale e sociale.

Tra i fattori contestuali due problemi principali emergono. In primo luogo il fatto che *Tutto è musica* – probabilmente inseguendo l’ambizione di porsi come prodotto autenticamente popolare e generalista, privilegio concesso raramente al film musicale dal pubblico dell’epoca – non ha un chiaro indirizzo in termini generazionali. Il film infatti non sembra rivolgersi in modo privilegiato al pubblico giovanile del “musicarello”. Ma neppure si richiama in modo programmatico al pubblico del film rivista, del quale condivide solo alcuni elementi e rispetto al quale risulta eccentrico in molti aspetti.

In secondo luogo infatti si riscontra un problema di appartenenza di genere. Si è visto come *Tutto è musica* venga subito percepito ed etichettato, già in fase di vaglio ministeriale, come vicino al filone del film rivista. Il punto qui è che il filone del film rivista è considerato dai pochi che si sono occupati di questi aspetti quello più in crisi in termini di mercato, dalla fine degli anni Cinquanta in avanti.⁸ Non c’è accordo sulle ragioni della crisi. È probabile che la rapida affermazione della televisione abbia in parte dirottato il pubblico giovanile verso altri consumi, almeno fino a quando una serie di giovani interpreti – come Gianni Morandi, Rita Pavone, Little Tony – non trova in tv il proprio terreno d’elezione in termini di consolidamento divistico, con ciò favorendo di nuovo il successo del film musicale, il quale infatti, in una versione però diversa da quella del sotto-filone del film rivista, ottiene ottimi successi nel periodo 1964-1968. Il film di Modugno cade proprio sui margini del periodo di latenza del successo del film musicale, poco prima della metà degli anni Sessanta.

Ci sono poi da considerare una serie di disfunzionalità sul piano testuale. Anche in questo caso mi limito agli aspetti più macroscopici. Ammesso che sia costruito sul modello del film rivista, *Tutto è musica* accentua in modo sistematico l’eterogeneità dei materiali spettacolari coinvolti. Nel film ci sono canzoni (riprodotte in colonna sonora) e qualche numero musicale (canzoni eseguite dal cantante davanti alla macchina da presa). Ma l’identità di Modugno come performer canoro e compositore non è affatto privilegiata. Il film ha un segmento integrale di pura recitazione dove sono messe alla prova le competenze

⁸ Cfr. LUIGI COSTANTINI, *La canzone ha tradito*, «La fiera del cinema», II, 11 (1960), pp. 17-19.

dell'attore, più che quelle del cantante. Un intero segmento (di venti minuti) è occupato da un episodio affidato a Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, da cui Modugno è completamente assente. Inoltre il film introietta moduli da film inchiesta, in presa diretta, con interviste a passanti e inquadrature “rubate” sui volti degli abitanti delle province rurali dell'Italia meridionale. Questo mix di stilemi diversi, accompagnato dall'indecisione tematica su quali aspetti del performer Modugno privilegiare, risponde probabilmente all'esigenza di tenere in campo e richiamare le molteplici competenze dell'attore/cantante. Come ricorda Paola Valentini infatti il successo sanremese di *Nel blu, dipinto di blu* (nel 1958) non aveva cancellato l'identità poliedrica dell'interprete, tant'è che:

Le scene cantate da Modugno divergono dalla sequenza canora circoscritta ben diffusa nel cinema del dopoguerra e che in una sorta di scopitone o videoclip *ante litteram* trionferà con il musicarello. [...] Ascoltare le sue canzoni nei film e vedere Modugno recitare, cercare di udire le melodie, spesso rese fischiettii o rapido accenno musicale nelle pellicole, e, in una parola, accettare l'evanescenza di suono e immagini e la loro arbitraria combinazione, sono i caratteri della provocatoria forma di cantatore sperimentata da Modugno.⁹

Il problema è che divergenza, evanescenza, arbitrarietà, almeno in *Tutto è musica*, rischiano di apparire più che altro forme di dispersione di risorse e di incoerenza testuale. Anche perché all'eterogeneità sul piano dell'offerta spettacolare e dello stile cinematografico corrisponde una certa incoerenza concettuale. Il film è organizzato in unità tematiche, non in unità narrative. L'assenza di narrazione forte è un'opzione attestata nella storia del cinema italiano popolare almeno dagli anni Cinquanta in avanti, soprattutto quando il cinema interagisce con altri apparati spettacolari (teatrali, musicali, radiofonici), come gli studi di Valentini e Paolo Noto hanno mostrato.¹⁰ Non può dunque essere questo a risultare problematico. Il punto è che in *Tutto è musica* talvolta si creano degli effetti di slittamento di senso nel rapporto tra cornice tematica e testi delle canzoni. Per esempio, il segmento già citato in cui sono centrali le vicissitudini di un cavallo accorpa l'erogazione in colonna sonora di due brani musicali. Del secondo abbiamo già detto (*Cavaddu cecu de la minera*). Il primo è *Una testa piena di sogni*, testo a volte analizzato in relazione a un ritratto femminile.¹¹ In che modo si dovrebbe leggere l'accostamento alle peripezie cavalline creato sul piano

⁹ PAOLA VALENTINI, *Divi allo specchio. Intrecci tra televisione e cinema nell'Italia del dopoguerra*, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2021, p. 51.

¹⁰ Cfr. PAOLA VALENTINI, *Il cinema e gli altri media*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di Luciano De Giusti, Roma, Edizioni di Bianco & Nero - Venezia, Marsilio, 2003, pp. 103-115; PAOLO NOTO, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011.

¹¹ Cfr. PAOLA VALENTINI, *Mina. Narrative and Cinematic Spectacle of the Italian Woman of the 1960s*, in *Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, a cura di Virginia Picchietti e Laura A. Salsini, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 81-104.

dell'immagine? Sembra quasi che l'accostamento canzone/immagini contenga un'istigazione alla decodifica aberrante perpetrata dalle seconde ai danni della prima.

Un'altra serie di aspetti disfunzionali deve essere cercata nella filosofia generale rintracciabile dietro l'operazione cinematografica di *Tutto è musica*, la quale ha ricadute sulle tecniche specifiche di messa in scena e utilizzo della canzone sul piano audiovisivo. Il film è presentato da Modugno e Franco Migliacci, nel breve testo di «Libera riduzione» della sceneggiatura allegato ai documenti sottoposti alla Direzione Cinema, come dedicato alla musica in senso lato. Dalla lettura di questo libretto si comprende che il film va inteso come ispirato a una concezione ecumenica e onnicomprensiva del fatto musicale. Qui il termine «musica» indica – se ci si attiene al precario italiano degli autori del documento – ogni cosa che «scaturisce da un rumore qualsiasi udito per strada ad esempio un tram che frena, un fischiello di un vigile, l'abbaiare di un cane, alla musica più completa, più raffinata. Quella che scaturisce da strumenti più adatti per procurarla, comunque tutto insieme formano la meravigliosa sinfonia della vita». E ancora: «Premesso questo la fantasia può sprigionarsi libera da qualsiasi convenzione di tempo e di spazio [...]. Vedremo Modugno che canta Volare oh! Oh! A braccia aperte in cima al Colosseo. [...] Questo è lo stile del film. Un'immagine suggerisce una canzone, una parola per associazione d'idee e di poesia suggerisce un'altro [sic] episodio». Il film stesso inizia con un monologo di Modugno in cui concetti simili sono ribaditi a parole e la prima sequenza del film mostra il cantante in campo, ma non come performer, quanto piuttosto come colui che ricopre un ruolo opposto e simmetrico a quello del produttore di parole in musica, cioè il ruolo dell'ascoltatore: infatti lo spettatore segue letteralmente Modugno che fa da guida sonora all'ascolto dei rumori della città di Roma. L'idea promossa da questo segmento testuale suggerisce erroneamente che ogni rumore è un suono, ogni suono può incontrarsi con una nota. Il mondo delle canzoni è il mondo in cui, appunto, tutto è musica. Questa retorica impegnata a celebrare l'insieme delle sonorità che riempiono le nostre vite sembra ugualmente disinteressata alle specificità della forma-canzone e ai modi in cui tali specificità possano essere tradotte sullo schermo.

Quindi, in primo luogo, si nota che solo pochissimi brani musicali diventano veri e propri numeri musicali, vale a dire brani divenuti oggetto di una messa in scena che, cercando di simulare un effetto di *liveness* e performance, àncora, tramite il playback, il sonoro al gesto e alla presenza fisica del performer nell'immagine.¹² In *Tutto è musica* la voce

¹² Sul rapporto tra effetto *liveness* e i media, cfr. PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London – New York, Routledge, 2008².

di Modugno è onnipresente in colonna sonora ma il corpo del cantante compare assai poco come visualizzazione simulata della fonte canora.

In secondo luogo la canzone non è solo disancorata dal corpo del performer. Essa è anche sottoposta a un trattamento in sede di mixaggio per cui al sonoro della registrazione musicale si sovra-incide spesso una serie eterogenea di sonorità più sporche, come il rumore dei tram, delle auto nel traffico o altri rumori extra-musicali. Talvolta con risultati inattesi. Per esempio, l'ascolto di *Sogno di mezza estate* avviene sulle immagini di due artisti di strada un po' scapestrati che pranzano su una spiaggia deserta mentre le parole del brano musicale sono desublimite dal loro mixaggio con i rumori della masticazione dei banchettanti.

Sullo sfondo: televisione e cinema

Forse è nel confronto con le soluzioni proposte dai maggiori successi del film musicale coevo e dal rapporto con gli altri media che emerge meglio la disfunzionalità di alcune soluzioni adottate in *Tutto è musica*.

Per quanto riguarda il rapporto con gli altri media, basti confrontare questo film con una delle numerose apparizioni televisive del cantante nello stesso periodo. Per esempio, la partecipazione di Modugno ad *Alta pressione* (Enzo Trapani, 1962) può essere analizzata proprio in termini di efficacia delle soluzioni adottate in relazione a parametri come l'effetto di *liveness*, la presenza scenica del performer, il contributo degli aspetti visivi della performance al senso dei brani musicali, la capacità di indirizzo/interpellazione rispetto a un pubblico intergenerazionale. L'esempio di *Alta pressione* del resto non fa altro che ricordarci quanto sia proprio la televisione il *medium* destinato a diventare rapidamente egemone nella gestione delle modalità di interazione tra canzone pop e immagine in movimento.

Per quanto riguarda il rapporto tra *Tutto è musica* e il cinema musicale degli anni Sessanta, è forse utile richiamare la formula di maggiore successo del periodo, espressa in film come *In ginocchio da te* (Fizzarotti, 1964) o *Rita la zanzara* (Wertmüller, 1966). Si tratta di "musicarelli" monografici, dove l'attenzione cade su canzoni di un solo performer, o di un performer protagonista privilegiato, e dove l'eterogeneità dei numeri musicali ancora presente nel film-canzone dei tardi anni Cinquanta è ridotta al minimo. Non si tratta di esprimere un giudizio valutativo suggerendo che questi film siano in qualche modo migliori e più efficaci di *Tutto è musica*. Si tratta di registrare il fatto che essi esprimono un valore

normativo: indicano una formula vincente nel mercato del genere del film musicale degli anni Sessanta, privilegiando certi percorsi rispetto ad altri (per esempio, quelli del film rivista), rappresentando opzioni che il film di Modugno, non si sa se per incoscienza o programmatico disinteresse, decide di ignorare.

Nel confronto tra i maggiori successi cine-musicali degli anni Sessanta e *Tutto è musica* si può notare, come minimo, quanto segue. Dove il film musicale giovanile gerarchizza chiaramente le attrazioni spettacolari, mettendo al primo posto la canzone e il numero musicale (a cui seguono, in subordine, numeri comici e attrazioni turistiche), *Tutto è musica* opta per una successione paritaria di elementi attrazionali eterogenei (canzoni, numeri comici, riflessioni pseudo-etnografico-turistiche, mitologie popolari, esempi di recitazione teatrale nel registro drammatico). Dove i “musicarelli” generazionali lavorano sull’inserimento della canzone all’interno di trame semplici, in grado di rispecchiare i valori contenutistici e drammatici dei brani cantati, *Tutto è musica* imbocca una via risolutamente non narrativa, rinuncia a priori al racconto per una organizzazione tematica che però risulta pretestuosa e talvolta incoerente rispetto ai propri stessi presupposti. Dove il film musicale generazionale cerca di ancorare in termini visivi le singole canzoni alle personalità esclusive dei rispettivi cantanti, il film di Modugno sembra implicare che il repertorio del performer sia così vitalisticamente compenetrato nei suoni della vita, da essere idealmente filodiffuso ovunque, senza più nemmeno il bisogno del richiamo alla fonte-voce dell’autore/cantante. Dove i “musicarelli” lavorano soprattutto sulla coordinazione stretta tra gesto in presenza del cantante in immagine, effetto di performance e brano musicale, *Tutto è musica* opta per una direzione contraria: liberare la canzone dai vincoli del numero musicale, facendola fluttuare in uno spazio se non infinito quanto meno virtualmente delocalizzato, perché circoscritto soltanto dai vincoli imposti dai codici incaricati di regolare l’uso della *voice over* e della canzone in colonna sonora extra-diegetica o sopra-diegetica. Insomma, dove il film musicale giovanile cerca di valorizzare la canzone, localizzandola sul piano dell’immagine in movimento, preservandola e celebrandola come evento spettacolare multisensoriale privilegiato, circondandola di un’aura performativa data dalla presenza del cantante, *Tutto è musica* scioglie le note musicali dei brani nel mare sonoro composto dai suoni e dai rumori della vita, mentre Modugno è così polverizzato ovunque da non essere più neppure necessaria la sua presenza costante sul piano dell’immagine.

Conclusioni

Il caso di *Tutto è musica*, benché privo di valore sul piano estetico, merita qualche attenzione sul piano mediale perché chiarisce come il rapporto tra canzone pop e cinema sia tanto ricco di potenzialità quanto costellato di potenziali intoppi. Dal punto di vista del metodo, la cautela con cui affrontiamo i rapporti tra musica e cinema, linguaggio audiovisivo e linguaggio della canzone, è la stessa richiesta dallo studio degli atti linguistici o comunicativi in generale. John Austin ricordava che perché si realizzino le potenzialità illocutorie e perlocutorie degli atti linguistici è necessario quanto meno che qualcuno risponda agli atti di parola in un certo modo. È necessario che si compia l'*uptake* dell'enunciato, e che l'enunciato sia proferito nel rispetto di certe condizioni di felicità.¹³ Tali considerazioni intendono mostrare semplicemente come queste condizioni di felicità o infelicità siano un oggetto di studio essenziale per analizzare il rapporto tra cinema e canzone pop. Non basta studiare le funzioni o le disfunzioni sul piano testuale. Si dimostra sempre più necessario ricostruire il quadro storico delle condizioni contestuali di felicità o infelicità che rendono più o meno significative le svariate esperienze di incrocio tra linguaggio musicale e cinematografico, lavorando sul piano istituzionale, industriale e normativo.

¹³ Cfr. JOHN L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, London, Oxford University Press, 1962.