

Introduzione

Vittoriano Gallico, Giacomo Ravesi e Maria Teresa Soldani*

Il presente numero di «Imago. Studi di cinema e media» nasce da una formulazione sinestesica, che esprime la volontà, reiterata negli articoli che lo compongono, di coniugare due dimensioni espressive e analitiche: l'immagine in movimento e la musica. Il termine 'visioni sonore' intende infatti tradurre l'intenzione di esplorare territori di interdisciplinarietà e processi di ibridazione tra media, arti visive e musica che oggi giorno coinvolgono forme e pratiche come il film, il videoclip, il remix, il *VJing*, il *visual album*, la sonorizzazione dal vivo e le performance multimediali. Il dossier ha quindi l'obiettivo di far emergere stilemi e motivi caratteristici della storia e della teoria dei media perseguendo prospettive e metodologie provenienti anche dagli studi culturali o dall'archeologia dei media, permettendo sia di creare affondi nel presente o nel passato, sia di realizzare percorsi trasversali e trans-storici.

Ciò che lega ogni articolo è una dialettica costitutiva in cui trovano congiuntamente spazio da una parte la musica, con linguaggi e codici che si sono stabiliti nei secoli e che continuano a mutare e ibridarsi nei media che attraversano¹, dall'altra gli ambienti mediali della «cultura convergente»², in costante riconfigurazione, rimediazione e sovrapposizione tra media analogici, elettronici e digitali, le cui strategie di produzione e ricezione si riconfigurano continuamente tra intertestualità e transmedialità³. Riteniamo che questo sia un dato ormai connaturato alle esperienze contemporanee di relazione tra immagini in movimento e musica, spesso rigenerate dal medesimo codice informatico che riconduce e riproduce ogni forma di arte e disciplina nei termini di una logica digitale binaria. Le tracce di questi processi si possono far risalire alle esperienze sinestetiche che partono dall'idea di sintesi delle arti come la *Gesamtkunstwerk* (1849) di Richard

¹ Cfr. *Itinerari della canzone tra i media. Immaginari narrazioni trasmissioni*, a cura di M.T. Soldani, Neo-Classica, Roma 2023.

² Cfr. H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

³ Cfr. *Avant-garde and Popular Forms Between Music and Visual Media: Transhistorical and Intermedial Investigations*, a cura di S. Dotto, F. Mouillot, M.T. Soldani, in «Cinéma & Cie», vol. XIX, n. 33, 2019.

Wagner, passando per le esperienze di *Der Blaue Reiter* (1911-1914), la musica cromatica dei Futuristi e il *Prométhée. Le Poème du feu* (Sinfonia n. 5, Op. 60, 1910) di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, poema sinfonico che include un *clavier à lumières*, fino alla collaborazione tra Sergej Michajlovič Ėjzenštejn e Sergej Sergeevič Prokof'ev per il film *Aleksandr Nevskij* (Alessandro Nevsky, 1938), in cui nel montaggio verticale, quasi fosse una partitura visivo-sonora, si crea un rapporto diretto tra musica e immagini, o anche agli studi di Luigi Veronesi sul rapporto tra la frequenza dei suoni e la frequenza dei colori⁴. Ci sono stati poi gli anni Sessanta e Settanta – indagati anche in questo numero – che, con la diffusione dei media elettronici, diventano un momento di svolta in cui artiste e artisti che avevano prima operato con i procedimenti legati alla pellicola e al sonoro ottico si spostano su forme generative⁵. Gene Youngblood allora lo aveva definito cinema «espanso» e «sinestetico»⁶, poiché, tramite l'utilizzo di dispositivi legati essenzialmente all'elettricità e all'informazione, diventava possibile creare processi creativi in tempo reale che potessero essere generati dalla convergenza tra tecnologie basate sul segnale e sulla trasmissione. Diventano così cruciali le esperienze realizzate da Steina Vasulka e da John Whitney, come quelle sviluppate anche nel libro *Digital Harmony: On the Complementarity of Music and Visual Art*⁷.

Benché siano stati fondamentali ad alimentare la prospettiva di questo numero gli studi precedentemente citati, sono oggi le ricerche che analizzano forme come il film musicale⁸ e il videoclip⁹, le investigazioni specialistiche sulle pratiche di replicabilità¹⁰ o le indagini musicologiche sulle applicazioni della musica in una

⁴ Per una panoramica completa, cfr. *Le arti multimediali digitali. Storie, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, a cura di A. Balzola, A.M. Monteverdi, Garzanti, Milano 2007.

⁵ Cfr. M.M. GAZZANO, *Comporre audio-visioni. Suono e musica sulle due sponde dell'Atlantico alle origini delle arti elettroniche*, in *Ivi.*, pp. 146-160.

⁶ Cfr. G. YOUNGBLOOD, *Expanded cinema*, a cura di P.L. Capucci, S. Fadda, Clueb, Bologna 2013.

⁷ Cfr. J. WHITNEY, *Digital Harmony: on the Complementarity of Music and Visual Art*, Byte Books Division–McGraw-Hill, Peterborough 1981.

⁸ Cfr. C. BISONI, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2020.

⁹ Cfr. P. PEVERINI, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma 2004; B. DI MARINO, *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Milano 2018.

¹⁰ Cfr. *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di N. Dusi, L. Spaziente, Meltemi, Roma 2006.

specifica tipologia di produzione audiovisiva¹¹ a segnalarci che esistono tante forme ‘audio-visive’ così presenti nelle nostre vite da dover rendere quindi necessarie nuove indagini, nuove tassonomie, nuove riflessioni.

L’orizzonte dei Remix Studies¹² sintetizza, ad esempio, perfettamente gli scambi, le dipendenze e le persistenze storiche, tecnologiche e formali che legano inestricabilmente forme musicali e audiovisive. Ampiamente storicizzata e legata esclusivamente allo sviluppo del campionamento nella musica dub giamaicana e hip-hop, la forma remix è oggi diventata un termine di uso comune che formalizza una pratica sociale, culturale e produttiva irrimediabilmente ‘audio-visiva’, basata cioè su atti di selezione, campionamento e assemblaggio di elementi testuali, sonori e visuali provenienti da fonti eterogenee che perseguono un’inedita e trasversale pratica disciplinare e mediale.

Si tratta, infatti, di forme estetiche e culturali che hanno compiuto, o che stanno compiendo ancora¹³, un loro percorso e che sfuggono a un inquadramento legato ‘solo’ a singoli ambiti scientifici (i film studies e i television studies, oppure i popular music studies e i film music studies), chiedendo invece l’apporto di altre discipline come, ad esempio, i gender studies¹⁴.

Secondo modalità e sensibilità diverse, le riflessioni proposte nel numero analizzano le immagini in movimento tramite concettualizzazioni, pratiche e forme musicali. Si tratterà, da un lato, di riconsiderare il forse troppo diffuso primato dell’immagine sulla dimensione sonora o musicale in diversi media audiovisivi, primo fra tutti il cinema; e dall’altro problematizzare una tendenza analoga che interpreta viceversa il primato del fattore sonoro su forme ‘anche’ visive come

¹¹ Cft. *La compilation soundtrack nel cinema sonoro italiano*, a cura di M. Corbella, in «Schermi», vol. IV, n. 7, 2020; D. CARDINI, G. SIBILLA, *La canzone nelle serie TV. Forme narrative e modelli produttivi*, Patron, Bologna 2021.

¹² Per una lettura introduttiva cfr. L. LESSIG, *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, ETAS, Milano 2009; V. CAMPANELLI, *Remix: it yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del web*, Clueb, Bologna 2011; E. NAVAS, *Remix Theory: the Aesthetics of Sampling*, Ambra Verlag, Wien-New York 2012; *The Routledge Companion to Remix Studies*, a cura di E. Navas, O. Gallagher, X. Burrough, Routledge, London-New York 2015; *Keywords in Remix Studies*, a cura di E. Navas, O. Gallagher, X. Burrough, Routledge, London-New York 2017.

¹³ Cfr. V. TANNI, *Exit Reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, Nero, Roma 2023.

¹⁴ Cfr. L. TRALLI, *Vidding grlls. Nuovi sguardi sulle pratiche di genere nei fandom*, Meltemi, Milano 2021.

il videoclip, spesso erroneamente considerato come un formato puramente musicale. Al contempo, si riaffermerà la necessità di concepire il visivo e il sonoro come due elementi compresenti e operanti in un mutuo straripamento espressivo e di compenetrazione reciproca.

Per dirla con Michel Chion, i presenti articoli cercano di inquadrare percorsi, emergenze e casi paradigmatici di «relazione audiovisiva»¹⁵, che si organizzano non solo attraverso il dispositivo cinematografico classico della sala e del film come ‘testo’, ma anche attraverso ambienti mediali ibridi e apparati espansi, con un’attenzione speciale al concetto di ‘esperienza’, in grado di assumere e travalicare le distinzioni tra testo e performance¹⁶, e alle implicazioni del concetto di «liveness» nelle pratiche di media-arts¹⁷.

Pertanto, il presente numero di «Imago» nasce come uno spazio in grado di accogliere questioni e approcci che, nella loro eterogeneità, condividono la volontà di tenere insieme due dimensioni linguistiche e creative. L’organizzazione stessa del dossier rispetta questa vocazione transmediale, delineando un percorso di studi che, partendo da argomenti maggiormente visivi, si dirige verso questioni più esplicitamente sonore. Si tratta, tuttavia, di una suddivisione virtuale che il nostro lavoro tenterà di superare in favore – e proveremo a dimostrarlo – di una corrispondenza tra i linguaggi delle immagini in movimento e quelli della musica. Il dossier è costituito da dieci saggi che offrono sguardi interdisciplinari su una materia per natura intermediale e transmediale offrendo angolazioni inedite per ripensare il panorama mediale, nel rispetto della reciprocità tra i linguaggi delle immagini in movimento e quelli della musica.

L’articolo di Vittoriano Gallico (*Fellinismi musicali nel cinema di Nanni Moretti*) riunisce due piste interpretative dell’opera di Nanni Moretti: l’intertestualità visiva e tematica del cinema di Fellini e la portata musicale dell’immagine morettiana. Già esplorate singolarmente ma raramente insieme, le due prospettive critiche rivelano congiuntamente alcune specificità della musicalità del cinema di Moretti, cogliendo la maniera in cui l’immagine audio-visiva di Moretti evolve nel corso degli anni.

¹⁵ Cfr. M. CHION, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.

¹⁶ Cfr. *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell’esperienza musicale*, a cura di A. Cecchi, NeoClassica, Roma 2020.

¹⁷ Cfr. P. AUSLANDER, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York 1999.

Il contributo seguente di Maurizio Corbella (*Ennio. Performance audiovisiva e costruzione di un classico contemporaneo*) riguarda un secondo caso di studio cinematografico, ovvero il film biografico *Ennio* (2021) di Giuseppe Tornatore. Lo studioso mette in risalto la maniera in cui il lungometraggio di Tornatore compone (o ricomponе) la *musical persona* di Ennio Morricone, coronando il lungo processo di canonizzazione del compositore, in parte riconducibile alla sua svolta performativa quale direttore della propria musica. Poggiando sull'immaginario del direttore d'orchestra radicato nella cultura popolare e nei media, *Ennio* accentua il simbolismo del Morricone-direttore fino a renderlo una chiave di lettura della sua intera vicenda artistica. L'articolo mostra inoltre come la musica di Morricone sia, oltre che oggetto della rappresentazione, anche agente primario della drammaturgia del film.

Nella continuità della riflessione precedente in merito alla rappresentazione visiva di figure della musica, il saggio di Federico Giordano (*Dalle orchestre da ballo, alla Disco Music, allo Zecchino d'Oro. Dalla radio al cinema, alla tv. Zavalloni/ Zavallone/ El Pasador, musicista-performer*) si interessa al personaggio poliedrico di Gian Paolo Zavalloni. Il lavoro di Giordano ripercorre i momenti salienti del percorso musicale e televisivo di Zavalloni, dai complessi da ballo negli anni Cinquanta e Sessanta alla promozione della disco music italiana tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, fino alla direzione artistica dell'Antoniano negli ultimi anni di carriera. Inoltre, l'articolo mette in evidenza la portata transmediale del personaggio di El Pasador con cui Zavalloni interpreta alcune esperienze televisive e cinematografiche innovative.

Lo studio di Guglielmo Bottin (*Chiara Fumai presents Nico Fumai: Italodisco as audiovisual performative fiction*) propone un approfondimento delle attività musicali di Chiara Fumai, figura nota nel mondo dell'arte contemporanea e maggiormente studiata dai performance studies. Fumai ha impiegato la propria conoscenza dell'italodisco per creare la biografia e la discografia fittizia di suo padre, Nico Fumai. Il saggio riconduce materiali sonori e visivi prodotti dall'artista, quali prova dell'esistenza del cantante, alle loro fonti originali, mostrando le canzoni e le copertine dei dischi di cui Fumai si è appropriata attribuendole al padre, facendo infine leva sul rapporto tra l'inautenticità della musica italodisco e la verosimiglianza della *lecture-performance*.

Il saggio di Maria Teresa Soldani (*Notes for a History of Female Forms in the Electronic Arts*) ripercorre un momento di epifania, o di rottura epistemica, rap-

presentato dallo sviluppo dei media elettronici che ha visto il coinvolgimento significativo delle artiste nella creazione di modalità originali di fare arte con strumenti letteralmente inediti come sintetizzatori audio e video. Alla luce delle esperienze pionieristiche di Steina Vasulka, Suzanne Ciani e Lillian Schwartz tra gli anni Sessanta e Settanta, Soldani propone di (ri)scrivere una storia unica delle arti elettroniche in cui sia superato il concetto di *medium specificity*, figurando quindi a pieno titolo anche la musica elettronica, e in cui sia reintegrato e parimenti valorizzato il ruolo e il contributo delle artiste ai principali sviluppi artistici.

Il contributo di Annalisa Pellino (*The Aural Impulse: Sound-driven Approaches in Contemporary Black Audiovisual Aesthetics*) si concentra sui tre progetti audiovisivi di artisti afrodiscendenti – *Ob Adelaide!* (2010) di Sonia Boyce, *AGHDRA* (2021) di Arthur Jafa e *Sunshine State* (2022) di Steve McQueen – che interrogano le condizioni di possibilità e le implicazioni politiche e culturali dell’ascolto. Pellino evidenzia la maniera in cui le suddette installazioni concepiscono l’udibile come campo di articolazione per le soggettività non bianche, proponendo un’alternativa critica all’impasso oculocentrica della modernità occidentale.

Lo studio di Giacomo Ravesi (*Stretch, Scratch, and Sampling. Sconfinamenti disciplinari tra pratiche musicali e found footage film*) propone un’indagine dei territori di confine disciplinare fra pratiche musicali e riuso creativo d’archivio nell’ambito della cultura digitale contemporanea. L’attenzione è incentrata sugli anni Duemila verso lavori realizzati nel contesto europeo e nordamericano che operano una transcodifica di logiche e pratiche musicali nel linguaggio audiovisivo. Una particolare considerazione è riservata al concetto di *sampling* e alle formulazioni storiche e teoriche della *plunderphonics* e della musica elettronica ed elettroacustica, in particolare nella loro derivazione nostalgica e anacronistica, quali l’*hauntologia*, la *sampledelia* e la cultura della *vaporwave*.

Rossella Catanese (*Remix Visivi. VJing come pratica intermediale*) dedica la propria analisi al *Vjing* (o VJ set), pratica intermediale che coinvolge il pubblico delle manifestazioni musicali dal vivo in esperienze sensoriali immersive fondate sul rapporto fra suono e immagini in movimento integrando tecnologie musicali e audiovisive (dischi e videoproiezioni). Il saggio si propone di esplorare i VJ set come pratiche transmediali dal momento che attuano una logica di *coding* che viene calata all’interno del quadro teorico degli studi sui media digitali e sulla performance, tentando di interpretare la loro natura trasformativa e il loro significato culturale, offrendo anche un percorso mediarcheologico.

Il saggio di Gabriele Marino (*Dal videoclip alla clip musicale nell'era post-video-musicale. Proposte tassonomiche ed ermeneutiche*) esplora, secondo una prospettiva semiotica, la relazione tra musica e audiovisivo nell'era post-videomusicale, concentrandosi sull'espansione del formato del videoclip e su modelli testuali emergenti. Definito come metatesto intermediale piuttosto che un semplice paratesto, il video musicale viene analizzato nelle modalità di consumo proprie all'era digitale, in un panorama dove la musica è concepita come contenuto ed è sempre più 'de-acusmaticizzata'. Il meme di *Harlem Shake* e i *self-splintering videos* (video basati sulla sovraincisione e la tecnica dello split-screen) fungono da casi di studio principali.

Infine, il contributo di Antonio Catolfi e Giacomo Nencioni (*Doomerwave. Post-punk, brutalismo e revival dell'immaginario sovietico nelle tendenze digitali*) osserva la recente moltiplicazione di contenuti social (su TikTok e Instagram) dedicati all'estetica brutalista sovietica, come nel caso della popolarità ottenuta dalla band bielorusa Molchat Doma e dal loro brano *Sudno*. Il saggio si propone di ricostruire le ragioni e le dinamiche della *spreadability* di questo tipo di contenuti, cercandole soprattutto nel dialogo fra musica e immagini che portano con sé immaginari e identità singolari.

In conclusione, ci piace ricordare che questo numero monografico ha avuto una sua prima ideale formulazione al Convegno *Cinema, audiovisivi e musica. Legami e scambi intermediali e transmediali* tenutosi il 2 e il 3 novembre 2023 presso l'Università per Stranieri di Perugia. Gli scambi trasversali e interdisciplinari di quelle giornate hanno fatto sì che fosse necessario un'indagine più ampia e aperta anche ad altre studiose e studiosi per interpretare tali fenomeni espressivi in continua evoluzione.