

## MUSICA CONTEMPORANEA - MUSICA E CINEMA

Giorgio Barberio Corsetti e Guido Barbieri; *Alex Brücke Langer* (2003) di Verrando, sul leader storico dei Verdi europei; l'opera comica *Mr. Me* (2003) di Luca Mosca (n. 1957) è una raffigurazione grottesca del potentissimo e corrotto autocrate Mr. Minestrony; questioni di attualità sono al centro delle opere multimediali di Andrea Molino (n. 1964): *Qui non c'è perché* (2014) da Primo Levi, *Three mile island* (2012), *Winners* (2006), *Credo* (2004); ancora nel campo della multimedialità, *Voci vicine* (2014) e i *Piccoli studi sul potere* (2010) di Cifariello Ciardi realizzano con strumenti musicali la traslitterazione di alcuni discorsi pubblici diffusi attraverso i mezzi di comunicazione di massa.

Nell'ultima produzione di Salvatore Sciarrino (n. 1947) il teatro attrae un interesse crescente, anticipato in *Lohengrin* (1984), poi realizzato in *Perseo e Andromeda* (1990), *Luci mie traditrici* (1998), *Macbeth* (2002) e *Superflumina* (2010), e si situa entro un più vasto percorso di ricerca sulla vocalità. Riferimenti al manierismo di origine pittorica – *Anamorfosi* (1980), per pianoforte – hanno trovato terreno fertile nella riscoperta di Gesualdo da Venosa *Le voci sottovetro*, per voce ed *ensemble* (1998), *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria* (1999), musica per l'opera dei pupi, giungendo, attraverso progressivi avvicinamenti – *Cantare con silenzio* (1999), per sei voci, flauto e percussioni, *Quaderno di strada* (2003), dodici canti e un proverbio per baritono ed *ensemble*, *Da gelo a gelo* (2006), per voci e orchestra – alla personale reinvenzione della monodia vocale nei *12 Madrigali* (2008), per 8 (o 7) cantanti, e alla condensazione nella voce sola de *La nuova Euridice secondo Rilke* (2015) per soprano e orchestra.

BIBLIOGRAFIA: A. ROSS, *Listen to this*, New York 2010 (trad. it. Milano 2011); *Ali di Cantor. The music of Ivan Fedele*, ed. C. Fertoni, Milano 2011; R. BELGIOJOSO, *Note d'autore. A tu per tu con i compositori d'oggi*, Milano 2013; M. ANGIUS, *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica*, Roma 2014.

Francesco Antonioni

**MUSICA E CINEMA.** – PROBLEMATICITÀ DI UNA DEFINIZIONE UNIVOCA. COMPORRE PER IL CINEMA FRA LA FINE DEL 20° SECOLO E IL NUOVO MILLENNIO. IL RAPPORTO FRA POPULAR MUSIC E CINEMA ATTUALE. Bibliografia

*Problematicità di una definizione univoca.* – Gli scenari attuali del rapporto fra m. e c. pongono l'osservatore-analista di fronte a una serie di bivi, a seconda della declinazione più o meno inclusiva che s'intende dare del concetto di musica e, in seconda battuta, di quello – ben più giovane, ma ormai acquisito – di musica per film. Tale situazione è il risultato dell'azione concomitante di almeno tre fattori.

Il primo, di carattere estetico-musicale, risiede nel riconoscimento di quel *continuum* fra suono e rumore che, dopo aver segnato le poetiche e le pratiche musicali (nonché filmiche) del secondo Novecento, si è affermato come il tratto distintivo del paesaggio sonoro contemporaneo. Il variegato panorama delle musiche di oggi – dalla produzione accademica da concerto, a generi *popular* quali il rap e l'EDM (*Electronic Dance Music*) – ci conferma infatti come il discrimine fra suono e rumore non risieda più nella convenzionale (e spesso fallace) dicotomia fra *piacevolezza* e *spiacevolezza*, quanto piuttosto in coefficienti diversi di «matericità» del fenomeno sonoro (G. Piana, *Filosofia della musica*, 2013<sup>2</sup>, p. 105).

Il secondo fattore, che riguarda più da vicino l'orizzonte cinematografico, risiede negli effetti di lungo periodo di quella ristrutturazione produttiva che segnò la cosiddetta Nuova Hollywood nella seconda metà degli anni Settanta

e che, attraverso i primi blockbuster, intese rilanciare tecnologicamente, esteticamente e commercialmente il cinema come esperienza totale e immersiva, contrapposta in tal senso alla televisione. Fu la possibilità di presentare il film come *evento* da vivere al massimo del suo potenziale sensorio e immaginifico a spingere i produttori (e, insieme a loro, i gestori delle sale) a investire nella tecnologia Dolby stereo alla fine degli anni Settanta e poi, all'inizio degli anni Novanta, nelle tecnologie digitali: Dolby Digital, DTS (*Digital Theater System*), SDDS (*Sony Dynamic Digital Sound*). L'adozione dei nuovi sistemi consentì non solo di minimizzare sempre più la perdita di definizione lungo le varie fasi del processo produttivo, ma soprattutto di gestire una maggiore «densità di dettaglio sonoro» in sede di messaggio grazie all'accresciuta risposta in frequenza. Sul piano della fruizione ciò ha determinato l'assottigliamento progressivo e inesorabile di «quel muro che separa lo spettatore dal film» (Buhler, Neumeyer, Deemer 2010, p. 377). A livello produttivo è conseguita una pianificazione sempre più capillare e creativa del *sound* globale del film, inteso come sapiente 'orchestrazione' delle tre componenti fondamentali della colonna sonora (musica, dialoghi, effetti), al fine di assicurare al massimo livello continuità percettiva, efficacia affettiva e precisione drammaturgica.

Il terzo e ultimo fattore, di carattere teorico, ha a che vedere con la nascita degli studi su m. e c. come disciplina accademica in sé, grosso modo a partire dalla metà degli anni Ottanta: quando cioè l'avvento dell'*home video* rese possibile agli studiosi (oltre che agli appassionati) di formarsi una propria libreria personale da sottoporre ad analisi filmico-musicali approfondite. Attualmente, gli studi su m. e c. si collocano in una zona di intersezione fra filmologia e musicologia, anche se sulla declinazione di tale interdisciplinarietà il dibattito sembra ancora molto acceso (Rosar 2009). Un contributo prezioso è stato offerto anche dalla psicologia cognitiva e, con lo scoccare del nuovo millennio, dalle neuroscienze cognitive le quali, grazie alle moderne tecniche di *neuroimaging*, stanno gettando nuova luce sulla base biologica dei processi mentali ed emotivi attivati dall'audiovisione (Cohen, in *The Oxford handbook of film music studies*, 2014; Kuchinke, Kappelhoff, Koelsch 2013; per un esempio di integrazione fra analisi filmico-musicale e oculometria v. Mera, Stumpf 2014). A seconda dell'ampiezza del raggio di osservazione, ma anche degli specifici interessi e competenze professionali dei singoli studiosi, si possono individuare (semplificando all'estremo) tre tipi di approccio alla materia:

a) Un approccio a *focalizzazione ampia*, che tenta di indagare la musicalità del *soundtrack* nel suo intreccio magmatico di musica, dialoghi ed effetti. Paradigmatici in tal senso (e in qualche modo fondativi) sono gli studi di Michel Chion.

b) Un approccio a *focalizzazione ristretta*, che si sofferma sulla musica in senso tradizionale, interrogandosi sulle sue funzioni all'interno del contesto filmico, si tratti di composizioni originali o preesistenti.

c) Un approccio a *focalizzazione iper-ristretta*, che si concentra sulle composizioni originali per il cinema e sullo sviluppo storico e tecnico delle prassi di scrittura per lo schermo. È l'approccio prediletto dai (non molti) musicologi specialisti, ma in questo settore possono collocarsi anche volumi didattici sulla composizione per film a opera degli stessi autori cinematografici (E. Morricone, S. Miceli, *Comporre per il cinema*, 2001).

I tre approcci non devono – o perlomeno non dovrebbero – intendersi come reciprocamente esclusivi. Lo dimostra,

## MUSICA E CINEMA

per es., in Italia, l'attività musicologica di Sergio Miceli (decano della disciplina nel nostro Paese), Roberto Calabretto e Maurizio Corbella.

Si potrebbe aggiungere un'ulteriore distinzione fra approcci che privilegiano le peculiarità del *medium* cinematografico o che al contrario approfondiscono le interazioni *crossmediali*, alla ricerca di metodi d'analisi trasversali. Un argomento di indubbia attualità nell'epoca della convergenza tecnologica e dell'ubiquità degli schermi, ma che non deve necessariamente tradursi – almeno per chi scrive – nell'abbandono *tout court* di concetti (come quello di diegesi) che hanno finora costituito un punto di riferimento per la comprensione della drammaturgia filmico-musicale dall'avvento del sonoro a oggi e la cui pertinenza è stata confermata da recenti studi di psicologia sperimentale (S.L. Tan, P. Pfordresher, R. Harré, *Psychology of music*, 2010, p. 275). Ha ragione Anahid Kassabian (2013, p. 90) quando afferma che la generazione cresciuta nell'epoca delle tecnologie digitali appropcherà il cinema – sul piano fruitivo e creativo – con attitudini analitiche improntate a *media* più recenti (videogame, video virali, app). Agli studiosi formati su categorie tradizionali non rimane, forse, che la consapevolezza di essere – in quanto immigrati digitali – nel bel mezzo di una transizione. Se fra cinquant'anni gli spettatori saranno ancora in grado di ridere per l'allusione ironica a improbabili fonti sonore in film come *Bananas* (1971; *Il dittatore dello stato libero di Bananas*, regia di [poi sempre r.] Woody Allen, musiche di [poi sempre m.] Marvin Hamlisch) o *Blazing saddles* (1974; *Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, r. Mel Brooks, m. John Morris, 1974) oppure di godersi i burleschi virtuosismi audiovisivi di film che adottano – del tutto o in parte – le convenzioni del cinema muto (*The Artist*, 2011, r. Michel Hazanavicius, m. Ludovic Bource; *I served the king of England*, 2006, *Ho servito il re d'Inghilterra*, r. Jiří Menzel, m. Aleš Březina) vorrà dire che forse i tradizionali strumenti di analisi, pur con continui ripensamenti e rielaborazioni, godono ancora di un qualche fondamento.

*Comporre per il cinema fra la fine del 20° secolo e il nuovo millennio.* – Potrà forse apparire paradossale che l'avvento del moderno *sound design* in seno alla Nuova Hollywood della fine degli anni Settanta – pensiamo a Walter Murch (n. 1943) e Ben Burt (n. 1948) – coincida cronologicamente con la ripresa in grande stile del commento musicale sinfonico affidato a partiture originali, dopo il boom di canzoni pop che aveva caratterizzato il decennio precedente (complice la sinergia fra industria discografica e filmica). Ma il paradosso è più apparente che reale, poiché – com'è stato spesso notato – i blockbuster rielaboravano generi cinematografici propri dell'età d'oro degli *studios* (1930-50) ove il commento orchestrale svolgeva un fondamentale ruolo drammaturgico. Si comprende allora l'espressione *neoclassicismo hollywoodiano* (E. Audisino, *John Williams's film music*, 2014; Miceli 2009, pp. 246-50) usata a proposito di John Williams (n. 1932), un autore capace di assimilare (riattualizzandole) tecniche, stili e simbolismi ereditati dalle passate generazioni statunitensi di compositori per lo schermo. A Williams e ad altri specialisti poco più anziani, ma ancora attivi all'inizio del millennio – Elmer

Bernstein (1922-2004), Jerry Goldsmith (1929-2004), senza dimenticare l'italiano Ennio Morricone (n. 1928) – va il merito storico di aver rivendicato la duttilità e l'efficacia drammaturgica del comporre per il cinema, nonché la sua possibilità di interfacciarsi, meglio delle cosiddette 'partiture *compilations*', con una trama di effetti sonori tanto raffinata quanto invadente. Il 'caso' *Star wars* (1977; *Guerre stellari*, r. George Lucas, m. Williams; ora *Star wars episode IV - A new hope*) mostrò peraltro come una partitura cinematografica di matrice sinfonica potesse rivelarsi anche un successo discografico: dettaglio non trascurabile in un contesto produttivo, quale quello della Nuova Hollywood, in cui una parte cospicua dei proventi derivavano (e derivano tuttora) dalle attività collaterali, inclusa la vendita dei dischi e del *merchandising*. A partire dagli anni Ottanta – e proprio attraverso l'attività direttoriale di figure come Williams, Bernstein, Goldsmith, Morricone – le *suites* sinfoniche tratte da musiche per film si sono affermate anche nelle sale da concerto, filtrando pian piano all'interno delle regolari stagioni di prestigiosi enti lirico-sinfonici. Questo fenomeno, da un lato, ha contribuito alla graduale formazione di un 'canone', dall'altro ha rafforzato la percezione – tanto nel senso comune quanto negli studi accademici (W. Rosar, *Film music. What's in a name?*, «Journal of film music», 2002, 1, 1, pp. 1-18) – che la musica per film sia un genere musicale a sé, coincidente in buona sostanza con l'idioma (e il 'suono') hollywoodiano, e non piuttosto «un contenitore di forme e generi diversi» (Miceli 2009, p. 11) suscettibile di una forte variabilità stilistica e applicativa.

Si ha inoltre l'impressione (Cooke 2008, p. 455) che, nel lungo periodo, l'impronta e l'influenza del «modello Williams» abbiano finito per costringere il comporre per il cinema (non solo statunitense) ad avvitarsi su se stesso, riproponendo all'infinito schemi formulari riconoscibili anche armonicamente (Murphy, in *The Oxford handbook of film music studies*, 2014) e apportando semmai qualche aggiornamento sul piano del *sound* e della *texture* (per es., con l'uso sempre più pervasivo di sintetizzatori e ritmiche campionate). A tutto ciò si aggiunga la tendenza dei produttori



PRIMA MONDIALE DELLO SPETTACOLO *STAR WARS: A MUSICAL JOURNEY*, Royal Philharmonic Orchestra and Choir, musiche di John Williams, scene tratte dai film del ciclo *Star wars*, Londra, 10 aprile 2009 (fot. Leon Neal/AFP/Getty Images)

## MUSICA E CINEMA

hollywoodiani ad affidarsi a una rosa sempre più ristretta di nomi – fra questi Howard Shore (n. 1946), Danny Elfman (n. 1953), James Horner (n. 1953), James Newton Howard (n. 1951), Thomas Newman (n. 1955), Elliot Goldenthal (n. 1954), Hans Zimmer (n. 1957), Alexandre Desplat (n. 1961), John Powell (1963) – spesso sulla base di «un rigido type-casting» (Cooke 2008, p. 496), ovvero dell'associazione quasi automatica di un compositore a un certo genere cinematografico o a uno stile di commento rivelatosi vincente a livello discografico prima ancora che a livello filmico. Ne deriva una spaventosa concentrazione di commissioni nelle mani di pochi autori, costretti a ritmi di lavoro serratissimi, nonché al sempre più massiccio ricorso ad assistenti e orchestratori per il completamento delle partiture. L'avvento della tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), da una parte, e dei software di notazione musicale (Finale, Sibelius), dall'altra, ha sicuramente aiutato i professionisti della musica per film ad accorciare i tempi, consentendo di sottoporre a registi e produttori esempi musicali ben strutturati (*mock-ups*) in formato digitale e di operare modifiche consistenti anche all'ultimo momento. La stessa 'flessibilità' è stata però offerta anche a registi e montatori dai sistemi di *editing* non lineare (per es., Avid), determinando spesso ripensamenti e ritardi nella chiusura del montaggio finale e ponendo il compositore in situazioni scomode (Cooke 2008, p. 473). Il risultato ultimo, per lo spettatore in sala, è una perenne sensazione di *déjà-vu*, rafforzata dal fatto che le cinematografie continentali sembrano offrire solo episodicamente (e comunque sempre meno) alternative alla prassi d'oltreoceano.

All'inizio del nuovo millennio, il panorama europeo ha visto ancora in attività, oltre a Morricone, altri protagonisti storici della composizione per film come Maurice Jarre (1924-2009), Michel Legrand (n. 1932), Francis Lai (n. 1932) e Wojciech Kilar (1932-2013). Per quanto riguarda invece le generazioni successive, la globalizzazione ha senza dubbio valorizzato la ricerca di un idioma poliforme e cosmopolita (Miceli 2009, p. 449-81), che talvolta rispecchia anche la formazione o l'attività internazionale dei singoli autori, ma che per molti versi rende difficile individuare linee di tendenza comuni persino all'interno di singole cinematografie nazionali. Seguendo l'esempio di Miceli, sarà dunque più conveniente parlare di compositori *di origine italiana*, come Nicola Piovani (n. 1946), Franco Piersanti (n. 1950), Carlo Crivelli (n. 1953), Ludovico Einaudi (n. 1955), Andrea Guerra (n. 1961), Teho Teardo (n. 1966), Paolo Buonvino (n. 1968); *di origine francese*, come il già citato Desplat, Bruno Coulais (n. 1954), Éric Serra (n. 1959), Ludovic Bourque (n. 1970); *di origine spagnola*, quali Alberto Iglesias (n. 1955) e Javier Navarrete (n. 1956); *di origine greca*, come Eleni Karaindrou (n. 1941) e Vangelis (n. 1943); *di origine britannica*, come George Fenton (n. 1950), Patrick Doyle (n. 1953), Anne Dudley (n. 1956), Rachel Portman (n. 1960). E via scorrendo.

Si rivela così la condizione per molti versi 'anfibia' del comporre per il cinema europeo, sospeso fra l'affiorare di cifre individuali, riconoscibili ed evocative (specie in compositori 'mediterranei' come Piovani, Piersanti, Crivelli e Karaindrou) e l'influenza sempre

crescente delle pratiche drammaturgico-musicali neohollywoodiane: non solo per la consuetudine di singoli autori (Portman, Iglesias e, soprattutto, Desplat) con segmenti diversi del contesto produttivo statunitense, ma prima ancora per l'influenza degli investimenti d'oltreoceano sulla cinematografia continentale, soprattutto a partire dagli anni Novanta.

Una menzione a parte meritano invece compositori minimalisti come lo statunitense Philip Glass (n. 1937) e l'inglese Michael Nyman (n. 1944), il cui idioma – basato notoriamente sulla ripetizione di brevi *patterns* motivici – ha offerto una diversa interpretazione di quel 'lavoro per sottrazione' che dovrebbe caratterizzare l'operato del compositore per film, anche se il rapporto di relativa autonomia che spesso s'instaura tra il flusso delle immagini e la struttura delle loro partiture induce a dubitare che si possa parlare di effettivo specialismo (Miceli 2009, p. 481). Negli ultimi vent'anni anche la *minimal music* (v.) sembra essere stata assorbita da compositori legati a pratiche di scrittura più tradizionali, ibridandosi con esse: echi di minimalismo sembrano affiorare nella produzione di Newman e Newton Howard, ma anche in Desplat e perfino in Williams, specie in film riconducibili alle sfere semantiche della tecnologia o della matematica (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001; *A.I. - Intelligenza artificiale*, r. Steven Spielberg, m. Williams; *The imitation game*, 2014, r. Morten Tyldum, m. Desplat).

*Il rapporto fra popular music e cinema attuale.* – L'avvento del blockbuster alla fine degli anni Settanta, se per un verso rinverdì i fasti del commento originale sinfonico, non oscurò tuttavia la vitalità della *popular music* all'interno del cinema statunitense e internazionale: risulta in tal senso indicativo il fatto che il 1977 abbia registrato l'uscita tanto di *Star wars*, quanto di *Saturday night fever* (r. John Badham, m. Bee Gees e altri) che, grazie a un'accorta strategia di marketing incrociato (radio-disco-cinema), ha saputo sfruttare il vasto bacino di utenza del pubblico adolescente.



UNA SCENA DI *LES MISÉRABLES*, 2012, di Tom Hooper, con Hugh Jackman e Anne Hathaway (fot. Working Title Films/The Kobal Collection)

## MUSICA E CINEMA - MUSICA E WEB

Fra le operazioni analoghe si ricordano, nell'ordine, *Purple rain* (1984, r. Albert Magnoli, m. Prince), *The Bodyguard* (1992; *Guardia del corpo*, r. Mick Jackson, m. Alan Silvestri e canzoni di autori vari cantate da Whitney Houston), *8 Mile* (2002, r. Curtis Hanson, m. di Eminem e altri) o – cambiando continente e contesto produttivo – *Berlin calling* (2008, r. Hannes Stöhr, m. Paul Kalkbrenner). A partire dagli anni Ottanta un ruolo di primo piano in questa strategia promozionale è stato affidato ai videoclip musicali, diffusi attraverso canali televisivi come MTV (dal 1981 in anteprima sull'uscita dei film. Il fenomeno ha assunto particolare pregnanza fra la fine del decennio e gli anni Duemila: non a caso, fra il 1987 e il 2003, gli annuali MTV Video music awards contemplavano anche la categoria di Miglior video tratto dalle musiche di un film. La struttura audiovisiva più comune di questi videoclip prevedeva – specie durante gli anni Novanta – il montaggio alternato fra l'esibizione degli interpreti musicali e alcuni frammenti tratti dalle pellicole in questione (per es., Billy Idol, *Speed*, dalle musiche dell'omonimo film di Jan de Bont, 1994), anche se talvolta gli artefici instauravano un'interessante osmosi fra le due sfere, ponendo illusoriamente i musicisti nella cornice del film (Puff Daddy, Jimmy Page, *Come with me*, da *Godzilla*, 1998, r. Roland Emmerich; Chad Kroeger, Josey Scott, *Hero* da *Spiderman*, 2002, r. S. Raimi) o al contrario facendo 'sconfinare' un attore del film (v. la partecipazione di Michelle Pfeiffer nel videoclip di Coolio & L.V., *Gangsta's paradise*, da *Dangerous Minds*, 1995; *Pensieri pericolosi*, r. John N. Smith). Alla luce di tutto ciò, e considerato anche l'impatto che l'estetica dei videoclip ha esercitato dalla fine degli anni Ottanta sulla costruzione audiovisiva delle sequenze più spettacolari dei film d'azione (Buhler, Neumeyer, Deemer 2010, p. 387), non stupisce che l'inizio del nuovo millennio registri la rinascita del musical cinematografico come *spettacolo di massa*, sia su soggetto originale (*Dancer in the dark*, 2000, r. Lars Von Trier, m. Björk; *Moulin Rouge!*, 2001, r. Baz Luhrmann, m. Craig Armstrong), sia a partire da lavori teatrali preesistenti (*Chicago*, 2002, r. Rob Marshall, m. John Kander; *The phantom of the Opera*, 2004; *Il fantasma dell'opera*, r. Joel Schumacher, m. Andrew Lloyd Webber; *Sweeney Todd*; 2007, *Sweeney Todd - Il diabolico barbiere di Fleet Street*, r. Tim Burton, m. Stephen Sondheim; *Les misérables*, 2012, r. Tom Hooper, m. Claude Michel Schönberg), talvolta ibridandosi con il corrispettivo teatrale di Broadway delle *compilations* hollywoodiane, ovvero il cosiddetto *jukebox-musical* (*Across the Universe*, 2007, r. Julie Taymor, m. Beatles; *Mamma mia!*, 2008, r. Phyllida Lloyd, m. ABBA).

Va infine precisato che l'inserimento di brani *popular* all'interno della colonna musicale di un film a soggetto non è necessariamente arbitrario o motivato da considerazioni di esclusivo carattere commerciale. Spesso infatti il loro impiego si rivela efficacissimo per connotare un ambiente in senso cronologico (*Forrest Gump*, 1994, r. Robert Zemeckis; *Romanzo criminale*, 2005, r. Michele Placido) o sociale: si pensi all'uso della musica neomelodica in *Gomorra* (2008; r. Matteo Garrone) o a tutto il filone del film hip-hop, soprattutto nella sua accezione *hood*, che estetizza la vita nei ghetti anche nei suoi aspetti di degrado e devianza. Kassabian (*Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, 2001) ha inoltre sottolineato che, mentre la tradizionale prassi hollywoodiana di commento (*underscoring*) attiva nel pubblico processi subliminali di «assimilazione» di identità spesso estranee, l'utilizzo di musica preesistente (soprattutto pop) – connettendosi al

rapporto extrafilmico del singolo spettatore con uno specifico repertorio – consente di instaurare meccanismi di identificazione tendenzialmente più 'aperti' e basati sull'«affiliazione». Anche se, in ultima analisi, sono sempre il regista e il compositore (o il *music supervisor*) ad avere il coltello dalla parte del manico.

BIBLIOGRAFIA: M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris 1990, 2013<sup>3</sup>; M. COOKE, *A history of film music*, Cambridge 2008; S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca 2009; W. ROSAR, *Film studies in musicology. Disciplinarity vs. interdisciplinarity*, «Journal of film music», 2009, 2, 2-4, pp. 99-125; J. BUHLER, D. NEUMEYER, R. DEEMER, *Hearing the movies. Music and sound in film history*, New York-Oxford 2010; R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia 2010; A. KASSABIAN, *The end of diegesis as we know it?*, in *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics*, ed. J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis, Oxford-New York 2013, pp. 89-106; L. KUCHINKE, H. KAPPELHOFF, S. KOELSCH, *Emotion and music in narrative films. A neuroscientific perspective*, in *The psychology of music in multimedia*, ed. S.-L. Tan, A.J. Cohen, S.D. Lipscomb, R.A. Kendall, Oxford-New York 2013, pp. 118-38; M. MERA, S. STUMPF, *Eye tracking film music*, «Music and the moving image», 2014, 7, 3, pp. 3-23; *The Oxford handbook of film music studies*, ed. D. Neumeyer, Oxford-New York 2014 (in partic. A.J. COHEN, *Film music from the perspective of cognitive science*, pp. 96-130; S. MURPHY, *Transformational theory and the analysis of film music*, pp. 471-99).

Renata Scognamiglio

**MUSICA E WEB.** – LA NUOVA FACCIA DELLO *STREAMING*. IL BOOM DI SPOTIFY E DELLE ALTRE PIATTAFORME DI *STREAMING* MUSICALE. *DOWNLOAD* TRA OPPORTUNITÀ E PIRATERIA. *iTUNES* E IL MONDO DELLE APP. Il tramonto delle suonerie. Il caso Shazam. *WEB RADIO*, *PODCASTING* E IL FENOMENO PANDORA. Bibliografia

Lo sviluppo del web 2.0 ha profondamente modificato sia la creazione sia la fruizione della musica. Negli ultimi vent'anni la tecnologia ha fatto passi da gigante, trasformando in modo radicale il concetto stesso di consumo dell'opera d'arte. Termini come *streaming*, *downloading*, *podcasting* sono entrati a far parte del nostro vocabolario e del sistema più diffuso (soprattutto tra i giovani) di ascoltare la musica. Una rivoluzione che non accenna a fermarsi e ha cambiato per sempre il mercato discografico e il concetto stesso di suono nel terzo millennio.

LA NUOVA FACCIA DELLO *STREAMING*. – In informatica, lo *streaming* è la trasmissione di file per via telematica che permette al computer ricevente di elaborare progressivamente i dati in ingresso, prima che il file stesso sia stato completamente acquisito. Esistono due tipi di *streaming*: quello *on demand* (il più utilizzato) e quello *live*. Nel 2009 YouTube annunciò la diretta *streaming* del concerto degli U2 al Rose Bowl Stadium di Pasadena. Furono 188 i Paesi collegati, Italia compresa, e circa 10 milioni di connessioni in contemporanea secondo la rivista «Variety». Lo show della band irlandese segnò di fatto uno spartiacque: il pubblico ebbe la possibilità di seguire lo spettacolo attraverso un flusso continuo di immagini e suoni senza interruzioni che in meno di una settimana raggiunse 6 milioni di visualizzazioni e rimane a tutt'oggi l'evento in diretta *streaming* con il maggior numero di utenti connessi, a dimostrazione delle grandi possibilità che ha questo tipo di tecnologia. Lo indicano con chiarezza anche le cifre dell'industria musicale in Italia: nel 2014 il mercato dello *streaming* audio (cresciuto del 95%) ha superato per la prima volta quello del *download* (sceso del 18%) e rappresenta oggi il 55% dei ricavi del