

¹³ «Visitato» da Hitchcock (secondo le apparizioni nei propri film care al maestro inglese) e definito nei sottotitoli in italiano del DVD Universal un «canzoniere» [sic!].

¹⁴ «È incantevole... Sembra quasi scritta appositamente per noi...».

¹⁵ Questo sintomo di buffo «etnocentrismo» può farsi risalire a un processo di semplificazione perfino puerile, molto diffuso nel cinema americano ma non solo.

¹⁶ Cfr. Parte III, cap. 2.8.

¹⁷ Sull'atteggiamento di Alex si leggano le riflessioni di S. Bassetti, *La musica sonoro Kubrick*, 1ª rist. riv. e corr., Lindau, Torino 2002, pp. 104-107.

¹⁸ Nonostante la notevole incidenza in ogni cinematografica o in ogni epoca, e come già chiarito nell'*Introduzione*, il metodo qui adottato esclude una trattazione più estesa della canzone in sé (e parimenti di altre forme), poiché l'elencazione fenomenologica non è per noi di alcuna utilità. In un contesto cinematografico, in cui certi fenomeni possono essere invece oggetto di valutazione, un esempio di sintesi riferita a un circoscritto periodo è R. Calabretto, *Schemi canori*, in *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949/1953, a c. di L. De Giusti. SNC/Marsilio, Roma 2003, pp. 317-24. Per altri rif. si veda la *Bibliografia* di questa Parte II.

¹⁹ Composto nel 1931 per il musical di Broadway *Everybody's Welcome*.

²⁰ «Devi ricordare questo / un bacio è solo un bacio, un sospiro è solo un sospiro. / Le regole fondamentali si applicano / mentre il tempo scorre».

²¹ Perciò non condivido l'opinione di C. Gorbman, *Unheard Melodies... cit.*, p. 20, allorché scrive: «the action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention» («l'azione si congela necessariamente per tutta la durata del song. I songs richiedono che la narrazione ceda allo spettacolo, poiché sembra che testi e azione entrino in competizione per l'attenzione dello spettatore»). Si tratta piuttosto di verificare caso per caso, e quello che può valere per Ricky Nelson e Dean Martin allorché intonano *My Rifle, My Pony, and Me* di Tomkin in *Rio Bravo* (r. Howard Hawks, 1959), realizzando così una piccola cornice musicale narratologicamente ininfluente, non vale per *Casablanca* e per *The Man Who Knew Too Much*, fra gli altri.

²² Testo di Frederick Weatherly sulla tradizionale *A Londonderry Air*.

²³ Cfr. la breve analisi in Parte I, *Cinema sonoro*, cap. 7.4.

²⁴ A eccezione di *From Russia with Love*, in cui il song omonimo interpretato da Matt Monro è relegato nei titoli di coda, mentre nei titoli di testa è stata utilizzata una versione strumentale.

²⁵ Cfr. Parte III, capp. 2 e 3.

²⁶ «Ognuno subisce dei cambiamenti / nessuno sa che cosa accadrà / Ognuno cambia posto / ma il mondo continua ad andare avanti» «Tutti vogliono giustizia, ma ci vogliono i soldi per comprarla».

²⁷ Si veda il cap. *Popular Music in Film: A Case Study - Magnolia*, in P. Reuy, *Music in Film. Soundtracks and Synergy*, Wallflower, London 2004, pp. 56-73.

6. ANALISI. SUONO VERSUS SILENZIO

Come già osservato nel capitolo 1.5 la piena coscienza critica del suono nel cinema è un'acquisizione piuttosto recente e allo stato attuale è appannaggio prevalente della filmologia e della massmediologia. Non potrebbe essere diversamente, poiché la musicologia si è interessata alla musica per film in modo non episodico soltanto da una ventina d'anni a questa parte e, miopie e pregiudizi a parte, avendo la necessità di restare fedele a se stessa pur spingendosi in territori inesplorati – esigenza valida anche per le frange più progressiste – deve procedere con una lentezza e con una cautela che altre aree disciplinari possono ignorare più o meno tranquillamente, grazie alla radicale diversità di metodi, di tradizioni e di sedimentazioni culturali. Se è dunque vero che le competenze non s'improvvisano è altrettanto vero che i rapporti tra suoni musicali e rumori gestiti secondo una logica musicale hanno una tradizione storiografica e in una certa misura musicologica nel futurismo, in Edgar Varèse, nella corrente aleatoria (John Cage e i postcageiani), nelle neoavanguardie (Darmstadt e i postweberniani), nella *musique concrète* (Pierre Schaeffer) e nei pionieri della musica elettronica (Luciano Berio e Bruno Maderna allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, Henri Pousseur a Parigi).

Nonostante questi precedenti così significativi un aggancio storico-critico fra sperimentazione musicale e cinema è ancora tutto da sondare¹, ma il problema si complica ulteriormente nel momento in cui l'analisi audio-visiva si pone per obiettivo non solo e non tanto il rumore musicalmente organizzato nel cinema bensì il suono nella sua molteplicità semantica così com'è stato concepito, ad esempio, da registi come Robert Bresson² o Michelangelo Antonioni³. Alla luce di queste constatazioni e degli scopi del manuale mi limito quindi a trattare in modo molto conciso i rudimenti della prassi produttiva e delle tecniche del suono, poi alcuni casi particolarmente rappresentativi di commistioni e d'interazioni fra musica e suoni – alcuni dei quali già trattati in precedenza per altro scopo –, sia che appaiano organizzati in senso

musicale sia che appartengano alla sfera degli effetti sonori, comunque dotati di valenze espressive giustapposte in modo dialettico alla componente musicale. Il brevissimo capitolo sul silenzio musicale, ovvero sull'assenza completa di musica, sfiora infine un'altra prospettiva analitica alla quale finora è stata riservata, a mia conoscenza, ben poca attenzione.

6.1 Prassi produttive e tecniche del suono

La definizione, la realizzazione e l'inserimento della musica in un film possono avvenire attraverso modalità diverse, riferibili principalmente alla prassi produttiva hollywoodiana e a quella europea. Come già visto nella Parte I, negli Stati Uniti il compositore si limita, salvo rare eccezioni, a fornire degli abbozzi-compositivi, detti *sketches*, la cui orchestrazione è affidata ad altri specialisti ma tutta l'attività legata alla musica fa capo a un dipartimento musicale dotato di proprie attrezzature e dall'organigramma rigido e complesso⁴. Vi operano infatti un *music supervisor* (responsabile generale e anello di congiunzione fra regista, compositore e produzione), un *music consultant* (chiamato a gestire l'uso di eventuali songs e più in genere di musica preesistente), uno o più *orchestrators* (coloro che, come già ribadito in più occasioni, realizzano di fatto le partiture definitive), i *copyists* (che assumono il lavoro degli orchestratori e trascrivono la *score* e le parti orchestrali), un *music librarian* (organizzatore delle partiture in vista delle sessioni di registrazione), un *film studio music executive* (responsabile dei complessi aspetti tecnici legati alla registrazione) e un *music editor* (a cui è affidato il montaggio delle musiche sulla pellicola), senza contare il consistente numero di collaboratori con specifiche mansioni amministrative, logistiche e tecniche ricavabile dai lunghi titoli di coda delle produzioni più ambiziose.

In Europa si è orientati invece verso una concezione più artigianale, con una prassi conseguente molto meno dispendiosa ma anche meno pianificata. Soprattutto se si tratta di uno specialista affermato il compositore può essere l'artefice unico della colonna musicale, per cui apparirà nei titoli di testa la dicitura: «musiche composte, orchestrate e dirette da...»⁵, mentre gli eventuali collaboratori resteranno general-

mente relegati nell'anonimato. Gli orchestratori o arrangiatori sono indispensabili se la colonna musicale appare "firmata" da un cantante di musica pop o rock, ma il ricorso a collaboratori può avvenire anche da parte di specialisti particolarmente oberati di lavoro. In Italia il processo produttivo coinvolge il direttore di produzione, al quale spetta la designazione del compositore nel caso in cui il regista non abbia prestigio e forza contrattuale sufficienti per imporre la propria scelta. L'editore musicale - generalmente estraneo al mondo dell'editoria di tradizione, essendo orientato esclusivamente alla produzione discografica e talvolta neppure a quella - assume invece gli oneri di esecuzione e di registrazione (predefinite in turni, cioè in un certo numero di sessioni) e nel tentativo di ridurre le spese può influire negativamente sulla costituzione dell'organico strumentale richiesto dal compositore, soprattutto se questi non gode di piena autonomia rispetto al regista. Talvolta il produttore del film ha un proprio settore di produzione discografica e in questi casi la figura dell'editore musicale viene meno. Di solito il copista è un collaboratore autonomo e abituale del compositore mentre l'ingegnere del suono è l'esecutore materiale del premisaggio, ovvero della registrazione delle musiche, realizzata in uno studio indipendente, noleggiato allo scopo dall'editore musicale in base ai piani del produttore esecutivo. L'organico è generalmente costituito da strumentisti di vasta esperienza impiegati in modo stabile in altre orchestre ma collaboratori abituali della produzione per il cinema, affiancati talvolta da solisti indicati dal compositore. Per ridurre i costi molte colonne musicali degli ultimi dieci-quindici anni sono state registrate in paesi dell'Est europeo. La prassi vuole che dopo una lettura a prima vista l'ensemble sia già in grado di fornire un'esecuzione valida per la registrazione (ciò spiega, almeno in parte, una certa semplificazione alla quale è soggetta la scrittura per il cinema) e implicitamente che il compositore abbia esperienza sufficiente come direttore d'orchestra. In caso contrario, oppure per disinteresse dell'autore, il compito viene affidato a uno specialista della direzione di musica per film. Un tecnico del suono realizza infine, sotto la guida del regista, il più delle volte in assenza del compositore, il missaggio finale, ovvero l'equilibrio fra dialoghi, effetti (rumori) e musica.

Definiti, seppure sommariamente, i diversi ruoli consideriamo meglio le tappe principali della produzione prendendo come modello

quella italiana: 1. Collocazione e definizione degli interventi musicali; 2. Allestimento delle partiture, registrazione e pre-missaggio dei brani formanti la colonna musicale; 3. Montaggio delle musiche sul film e missaggio finale della colonna sonora.

1. Il rapporto regista/compositore comporta una casistica troppo variegata per essere ridotta a schemi⁶; salvo casi particolari basterà dire che il regista, generalmente a disagio con la terminologia musicale, usa riferirsi a musiche di repertorio o appartenenti ad altri film e nei casi più deprecabili, ma tutt'altro che rari, mostra al compositore una copia di lavorazione sulla quale ha già fatto montare («appoggiare», come si dice in gergo) musiche preesistenti, condizionando e limitando così, senza rendersene conto, il potenziale propositivo e interpretativo del suo collaboratore. Nei casi migliori (eccezioni alla regola) il compositore può essere invitato dal regista a scrivere e registrare preventivamente i temi/motivi principali, sulla base del soggetto o della sceneggiatura. Ciò implica nelle fasi successive una collaborazione più stretta. La procedura più comune consiste invece nel fornire al compositore una copia di lavorazione su supporto video dotato di *Time Code* (marcatura elettronica del tempo espressa nel formato 00:00:00:00 corrispondente a ore, minuti, secondi, frames)⁷ della pellicola già montata, oppure – si noti bene – in una fase di montaggio ancora provvisorio.

2. Stabiliti col regista i punti d'ingresso e di uscita delle musiche – ciascuna delle quali sarà contrassegnata da una numerazione progressiva a cui si antepone la lettera "M" (M1, M2, M3...) –, nonché la loro natura di massima, il compositore passa alla realizzazione delle partiture, ma nell'impossibilità di sottoporle al regista nella loro completezza dovrà ricorrere a una esemplificazione pianistica inevitabilmente riduttiva e incapace di restituire le soluzioni timbriche adottate nell'originale. In alternativa, e in considerazione del fatto che è sempre più diffuso tra i musicisti l'uso di programmi di notazione musicale da cui si ottengono tracce convertibili direttamente in protocollo MIDI (Musical Instruments Digital Interface)⁸, è possibile proporre all'ascolto del regista una sorta di esecuzione in anteprima affidata a suoni di sintetizzatori (spesso mediocri) o di campionatori, il più delle volte non sfruttati nel loro potenziale per motivi di tempo o di scarsa competenza. Oltre il carattere approssimativo di alcuni timbri (si conside-

ri il ricorso sempre più frequente nella musica per film dal dopoguerra a oggi a strumenti d'area extracolta), così facendo si perdono molte sfumature interpretative – *crescendo e diminuendo, accelerando e rallentando, sforzando, rubati* e altre irregolarità ritmiche – e si appiattiscono soprattutto i rapporti dinamici e spaziali dell'insieme. Nonostante ciò gli strumenti elettronici prima (sintetizzatori, registratori a nastro multipista, mixer) e quelli informatici poi (campionatori, sequencer, HD recording, software dedicato a ogni esigenza) hanno assunto un ruolo determinante, soprattutto in fase di postproduzione, ovvero di montaggio-suono e di missaggio finale. Nei casi di film girati a basso costo e senza ambizioni e nelle produzioni televisive i suoni campionati possono sostituire in parte o del tutto gli strumenti reali, voci comprese⁹.

Nella fase di esecuzione e di registrazione dal vivo non si fa più ricorso alla proiezione della pellicola su grande schermo, sostituita da un piccolo monitor collocato accanto al leggio direttoriale, e la concordanza temporale tra fotogrammi e musica avviene attraverso una scansione metronomica elettronica (detta *click*), già indicata in partitura, che il direttore ed eventualmente gli strumentisti ascoltano in cuffia. La perfetta sincronizzazione, oppure un'operazione correttiva, potranno essere ottenute in fase di montaggio-suono grazie a potenti software di postproduzione capaci, fra le altre cose, di dilatare o contrarre un evento sonoro (purché già registrato con tecnica digitale) senza ripercussioni sulla frequenza e sul timbro. Una procedura a parte è rappresentata dal cosiddetto *playback*, necessario se nel trattamento è previsto che un attore balli oppure finga di suonare uno strumento; come già anticipato in altra parte di questo manuale la musica dovrà essere composta e registrata in precedenza (*prescore*), girandovi sopra la scena, ma non sono infrequenti i casi in cui la ripresa è già avvenuta con l'ausilio di un brano preesistente che per motivi diversi, spesso di copyright, non può essere mantenuto nel film, per cui il compositore dovrà fornire un equivalente ritmico-espressivo dell'originale.

3. Il compito del compositore può dirsi concluso col pre-missaggio e col montaggio delle musiche sul film, mentre per il missaggio finale egli non viene generalmente chiamato in causa, sebbene, come spesso accade, l'operazione possa compromettere in modo anche radicale il frutto del suo lavoro. Ma già in precedenza, in sede di montaggio defi-

nitivo del film, se il regista ha deviato dalla sceneggiatura o dal trattamento, magari su pressione della produzione, riducendo o eliminando del tutto certe scene/sequenze già girate, montate e sonorizzate in via provvisoria, possono conseguire gravi amputazioni e riadattamenti delle musiche. In tal caso il compositore dovrà offrire tutta la propria collaborazione approfittando e registrando in tempi brevissimi del materiale sostitutivo. Se questo problema non si pone il regista potrebbe essere indotto comunque, in sede di missaggio finale, a privilegiare i livelli sonori dei dialoghi e degli effetti a svantaggio della musica, quella stessa che in precedenza poteva essere stata, paradossalmente, oggetto di ardua individuazione.

Delineata la prassi - che in una concezione artigianale comporta numerose eccezioni - veniamo agli aspetti propriamente tecnici distinguendo tra: 1. Produzione (registrazione delle partiture e pre-missaggio) e 2. Postproduzione (elaborazione della colonna sonora e missaggio finale).

1. Produzione. Una sonorità musicale normalmente intesa, ovvero generata da strumenti acustici tradizionali (esclusi quindi gli strumenti "esotici" portatori per loro natura di sonorità insolite), può essere soggetta a un trattamento fisico-acustico intervenendo sulle tecniche di ripresa del suono: la selezione del tipo di microfono e del suo posizionamento, l'eventuale isolamento di singoli strumenti o sezioni strumentali dal resto dell'organico per mezzo di box e pannelli fonoassorbenti e via dicendo. Si parla in tutti questi casi di trattamento acustico attivo, poiché interviene direttamente sull'acustica ambientale. Un aspetto della produzione caratterizzato da una presenza più consistente di apparati elettroacustici riguarda l'avvento di strumenti come la chitarra elettrica e il basso (pressappoco dagli Anni '50 in poi), l'elettrificazione/amplificazione di alcuni strumenti acustici (chitarra, violino) e l'uso creativo della registrazione magnetica su nastro, con l'ausilio di generatori elettro-meccanici di eco e di riverbero e con lo sviluppo dei banchi analogici di missaggio. Agli strumenti acustici elettrificati, o elettrici nativi, si aggiungono poi i primi sintetizzatori, dagli storici Moog in poi¹⁰. Allo stato attuale si possono mescolare, già in fase di pre-missaggio, suoni registrati dal vivo e suoni campionati poiché la registrazione avviene con una conversione in tempo reale del suono da analogico (così come viene captato e trasdotto dai microfoni) a digitale.

2. Post-produzione. La digitalizzazione integrale dei segnali sonori (e visivi)¹¹ disposta su più tracce consente una elaborazione anche sostanziale di ciascuna componente, dalle correzioni acustico-ambientali - stavolta definite passive - per mezzo di algoritmi capaci di ricreare ambienti acustici virtuali, alla correzione/trasfigurazione del singolo strumento/voce e dei dialoghi/effetti¹², fino alla distribuzione e alla spazializzazione dinamica (mobile) dei suoni. Quest'ultimo processo, di grande importanza nel cinema spettacolare, è finalizzato al sistema riproduttivo principale adottato per la distribuzione del film¹³. Mi limito a ricordare i sistemi più importanti: Dolby Digital 5.1 (a partire dal 1976 col Dolby A a 4 canali)¹⁴; DTS (Digital Theater System a 6.1 canali, nato nel 1993 dalla collaborazione di Universal Pictures e Amblin); SDDS (Sony Dynamic Digital Sound a 7.1 canali, adottato dal 1993 da Columbia Pictures di proprietà Sony Co., ancora poco diffuso in Italia); la certificazione THX Lucasfilm, che comprende una serie di norme rivolte ai gestori delle sale. A questi sistemi dai supporti fisici differenziati¹⁵ si dovrebbero aggiungere certi processori che s'inseriscono nel sistema principale con compiti particolari come il DTS-ES (Extendend Surround) o il Dolby Digital Surround EX, progettati affinché le sale possano aggiornarsi conservando il sistema di base già installato. Per motivi di distribuzione, e per garantire la continuità e la sincronizzazione della colonna sonora in caso di graffi o rotture della pellicola, questa può contenere, teoricamente, fino a quattro diverse colonne sonore: una traccia ottica analogica, una traccia Dolby Digital, il *Time Code* per la traccia digitale DTS, le tracce SDDS.

Riassumiamo ora le principali tappe dell'evoluzione tecnologica del suono nel cinema¹⁶ ricordando che in molti casi il potenziale tecnologico non si è potuto esprimere immediatamente - e in certi casi non si è espresso mai - in tutti i paesi in cui un film è stato distribuito, Italia compresa. Inoltre molti dei film qui elencati hanno usufruito di versioni contemporanee differenziate e, nel tempo, di riedizioni ricorrenti a supporti (formato della pellicola) e sistemi audio diversificati.

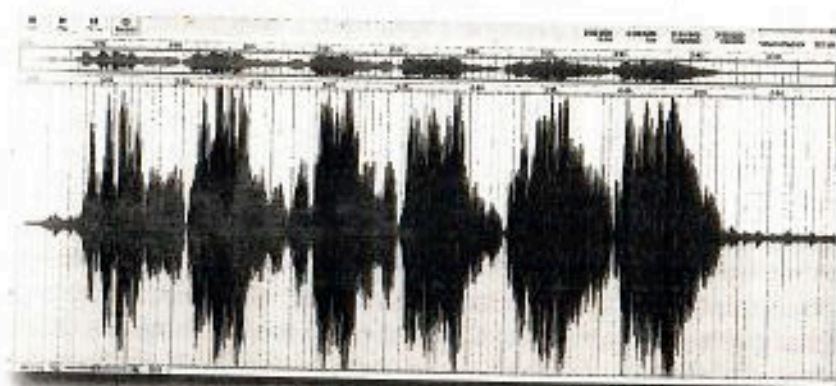
anno	film	sistema audio
1935	<i>Napoleón (1927)</i> , r. Abel Gance, m. Arthur Honegger	Rielaborazione stereofonica
1940	<i>Fantasia</i> , Walt Disney Prod., m. A.A.V.V.	Fantasound - 4 piste ottiche su pellicole separate
1953	<i>The Robe</i> , r. Henry Koeler, m. Alfred Newman	Cinemascope 35mm - 4 piste
1955	<i>Oklahoma!</i> , r. Fred Zinnemann, m. Adolph Deutsch - Richard Rodgers	Todd-AO System - 70mm - 6 canali
1956	<i>Around the World in Eighty Days</i> , r. Michael Anderson, m. Victor Young	idem
1971	<i>A Clockwork Orange</i> , r. Stanley Kubrick, m. M.V.V.	Dolby A type noise reduction
1974	<i>Earthquake</i> , r. Mark Robson, m. John Williams	Sensuround
1975	<i>Lisztomania</i> , r. Ken Russell, m. Rick Wakeman, Franz Liszt, Richard Wagner	Dolby Stereo - piste ottiche - 4 canali
1976	<i>A Star Is Born</i> , r. Frank Pierson, m. A.A.V.V.	Dolby Stereo - piste ottiche - 4 canali - Surround
1977	<i>Star Wars</i> , r. George Lucas, m. John Williams	idem
1978	<i>Apocalypse Now</i> , r. Francis Ford Coppola, m. Carmine Coppola	Dolby Stereo 70mm con Surround
1980	<i>Star Wars Episode III (vi) - Return of the Jedi</i> , r. Richard Marquand, m. John Williams	Certificazione THX
1987	<i>Robocop</i> , r. Paul Verhoeven, m. Basil Poledouris	Dolby Stereo SR
1982	<i>Batman Returns</i> , r. Tim Burton, m. Danny Elfman	Dolby Digital AC-3 - 6 canali e surround
1993	<i>Jurassic Park</i> , r. Steven Spielberg, m. John Williams	DTS - 6 canali - digital surround
1993	<i>Last Action Hero</i> , r. John McTiernan, m. Michael Kamen	SDDS - 7 canali digitali e surround
1999	<i>Star Wars: Episodio I - The Phantom Menace</i> , r. George Lucas, m. John Williams	THX Surround EX (in colab. con Dolby Lab.)

6.2 Coniugazioni e interazioni

In *Ästhetik der Filmmusik* Zofia Lissa dedica alcune pagine alla *Deformation des Klangmaterials*¹⁷ e proprio da questo aspetto è opportuno cominciare. Per *Zéro de conduit*, r. Jean Vigo, m. Maurice Jaubert (1933), ovvero a pochi anni dall'acquisizione del sonoro e in un'epoca in cui il trattamento digitale era impensabile, per la celebre sequenza della rivolta nel dormitorio girata *au ralenti* Jaubert inserisce un piccolo tema per voce femminile vocalizzante e presumibilmente per flauto e harmonium con pizzicato di violoncello. In assenza della partitura l'incertezza nella identificazione dell'organico non deriva soltanto dalla bassa qualità tecnica della colonna sonora, ma dal fatto che i timbri risultano impastati, come se la

registrazione avesse subito qualche primitivo rimaneggiamento sul quale è impossibile indagare. Ma l'elaborazione più consistente risiede nel fatto che Jaubert ha usato la registrazione alla rovescia¹⁸, ottenendo in tal modo - ben prima delle manipolazioni magnetiche e delle prerogative offerte dalla musica elettronica - sonorità inaudite, soprattutto laddove la secca sonorità d'attacco è seguita da uno smorzamento progressivo delle vibrazioni come in una corda pizzicata. In questo caso, infatti, la tipica curva funzionale ADSR di iniluppo - *Attack, Decay, Sustain e Release* - che ben conosce chiunque abbia operato su dei sintetizzatori, e che varia radicalmente da strumento a strumento, risulta appunto speculare: una corda pizzicata nasce dal nulla, cresce e si conclude in una sorta d'implosione sonora. Poiché una trascrizione dall'ascolto non avrebbe potuto rendere giustizia all'idea compositiva, un tentativo d'indagare ulteriormente sul processo escogitato da Jaubert poteva consistere nel "ricostruire" il piccolo tema così com'era stato scritto ed eseguito. Estrapolando il frammento della colonna sonora dal DVD¹⁹ e trattandolo molto agevolmente con un semplice programma di *Sound Editing* è possibile ascoltare la registrazione originale (ill. 1).

La struttura regolare in 6 frasi fra loro molto simili, con gli strumenti che si sovrappongono parzialmente alla voce per mezzo di arpeggi dilatati, era e resta evidente, mentre è rilevante è il fatto che il basso profilo melodico udibile nella colonna sonora permane anche nella versione d'origine, a riprova di un progetto senza risvolti casuali.



ill. 1

Può essere interessante riportare in proposito il frammento di una lezione tenuta da Ejzenštejn nel 1947. Alla domanda di un allievo «la musica si svolge nel tempo. Esiste nella musica un inizio e una fine?» il regista rispondeva: «Nel film *Ottobre* [1927] c'era questo effetto: all'inizio viene fatta a pezzi una statua e poi ricomposta. Una musica era stata scritta per il film, e composta per l'orchestra; inoltre era stata prevista anche una inversione: c'era cioè una musica per il momento in cui la statua veniva distrutta, e le stesse frasi musicali, prese all'inverso, per il momento in cui la statua veniva ricomposta»²⁰. Naturalmente il processo è difforme, perché Jaubert ha agito sulla registrazione mentre Ejzenštejn alludeva a un processo compositivo del tutto analogo a ciò che nella tecnica contrappuntistica si definisce moto retrogrado, ma la base concettuale è comune.

L'elaborazione sonora di materiali musicali e non musicali si sviluppa di pari passo con due fenomeni: da una parte con l'evoluzione delle tecniche di registrazione/riproduzione (incremento della gamma dinamica, estensione dello spettro sonoro, riduzione del rumore di fondo, stereofonia), dall'altra con l'emergere di generi o più semplicemente di soggetti che consentono una gestione meno convenzionale della componente musicale e della colonna sonora. In questo filone s'inserisce l'utilizzazione dei primi oscillatori²¹, relegati alla mera produzione di effetti (*The War of the Worlds*, r. Byron Haskin, m. Leith Stevens, 1953), oppure gestiti come strumenti musicali (*Forbidden Planet* r. Fred M. Wilcox, m. Louis e Bebe Barron, 1956). Al genere fantascientifico – favorito in un periodo di Guerra Fredda dalla dottrina Truman e dal maccartismo – culminante in un film come *Invasion of the Body Snatchers*, r. Don Siegel, m. Carmen Dragon, 1956 – fa presto riscontro il genere thriller.

The Birds (r. Alfred Hitchcock, m. Remi Gassmann e Oskar Sala, cons. m. Bernard Herrmann, 1963) è un esempio da manuale della predominanza di suoni elettronici in funzione globale, dove una distinzione fra suoni musicali e suoni non musicali risulterebbe ardua oltretutto arbitraria, per quanto nel film non esista musica di commento a livello esterno. A proposito del fenomeno di precedenza/conseguenza si dovrà sottolineare che l'*Arabesque* n. 1 di Claude Debussy, che Melanie (Tippi Hedren) suona al pianoforte la prima sera in cui è invitata a cena a Bodega Bay, nella casa di Mitch (Rod Taylor), assume un valore di netta estraneità nei confronti dell'ambiente e del film stesso, dominati di lì a poco dai versi stridenti e terrificanti degli uccelli. Di fatto, e a parte una filastrocca infantile ancora di

livello interno, a suo modo ossessiva, l'*Arabesque* è l'unico pezzo di musica udibile, non a caso di alto profilo, ma sembra sottolineare lo status di Melanie – donna attraente, raffinata, ricca e abile in attività diverse – e la distanza con la quale vive l'ambiente di casa Brenner, usando quella musica quasi fosse uno scudo. Senza contare che Cathy (Veronica Cartwright), la piccola sorella di Mitch, incalzandola durante l'esecuzione con argomenti e richieste che le stanno a cuore mostra a sua volta un completo disinteresse verso il brano. Si rileggano in proposito, per certe analogie, le osservazioni sulle musiche di livello interno in *Verrigo* (Parte I, *Cinema sonoro*, cap. 2.2).

Una diversa dialettica musica/rumori, più attiva ed esplicita, è ben rappresentata in *On The Waterfront*, r. Elia Kazan, m. Leonard Bernstein (1954), e con esiti altrettanto espliciti ma molto diversi in *Solaris*, r. Andrej Turkovskij, m. Eduard Artem'ev (1972). Nel primo film è di tutto rilievo il breve episodio in cui Terry (Marlon Brando) ed Edie (Eva Marie Saint) hanno un confronto drammatico al porto, osservati in lontananza da Father Barry (Karl Malden). Il dialogo è subito coperto dal suono assordante della sirena di un rimorchiatore (anche inquadrata) e dai colpi ritmici di un macchinario. Edie capisce ciò che Terry sta dicendo ma non lo spettatore, il quale ne intuisce il significato dall'espressione di entrambi e soprattutto dall'invadenza sonora, che Edie mostra di non sopportare alla stregua delle parole dell'uomo. Nel momento in cui la ragazza fugge disperata entra un tema affidato agli archi dissonanti, con secche risposte di uno xilofono, ma nello sviluppo dell'episodio la sirena e i colpi – rumori ambientali a livello interno – si "accordano" con l'intervento musicale di livello esterno, formando un tutt'uno. Si tratta perciò di un caso in cui la componente rumoristica ha assolto una duplice funzione: elemento espressivo autonomo nella fase iniziale e parte di un discorso musicale nella seconda, grazie al quale il frammento di commento di livello esterno dovrebbe apparire come scaturito spontaneamente dal contesto.

In *Solaris*, nella lunga sequenza (5' ca.) del trasferimento autostradale di Berton (Vladislav Dvorzhetskij) verso la città²², cessati i dialoghi, ai rumori delle auto si mescolano gradatamente suoni elettronici di varia natura. Ne risulta una materia sonora (musicale) molto densa e instabile, magmatica, che può essere intesa come una restituzione iperbolica, quasi allucinata, dei rumori ambientali. Ciò avviene grazie ai numerosi sincroni espliciti, ad esempio durante il percorso dell'auto all'interno di una galle-

ria, oppure a causa di un sorpasso, in cui avvengono delle mutazioni sonore congrue. In tal modo quei suoni hanno una motivazione narrativa diretta ma sembrano materializzare anche gli interrogativi angosciosi dipinti sul volto di Barton. Inoltre, e come già osservato a proposito di *The Birds*, anche in questo caso il rapporto antecedente/consequente gioca un ruolo decisivo per la presenza nel film del *Cornale per organo Ich ruf' zu dir Herr Jesus Christe* (n. 639) di Bach. Si tratta in fondo della giustapposizione in forma musicale di due visioni filosofiche dell'uomo: il caos e l'ordine; entrambe di natura metafisica.

Gli aspetti compositivi di *Alien*, m. Jerry Goldsmith (1979) e *Blade Runner*, m. Vangelis (1982), entrambi per la regia di Ridley Scott, sono stati già trattati in precedenza ma è opportuno tornarvi brevemente. Si tratta infatti di due buoni esempi di ricorso a sonorità orchestrali ed extraorchestrali molto elaborate, ma altresì di una riduzione e di una sottomissione della colonna musicale agli effetti e ai silenzi – considerabili anch'essi come effetti di grande valore espressivo – della colonna sonora. Più parco e indecifrabile ma di maggiore spessore compositivo il contributo di Goldsmith, più esteriore ma a suo modo molto efficace quello di Vangelis, coesistono entrambi con una proliferazione sonora che nella sua globalità esprime spazi enigmatici e claustrofobici. Si tratta di un cicaleccio tecnologico fatto di voci robotiche, di sigle codificate, di *jingles* segnaletici grazie ai quali la percezione dello spettatore si estende ben oltre i limiti dello schermo. Soluzioni del genere verranno acquisite da tutto il cinema spettacolare, subendo una inevitabile semplificazione. Basti il caso di *Top Gun*, r. Tony Scott, m. Harold Faltermeyer e Giorgio Moroder (1986), in cui, dai titoli di testa alla prima sequenza nella postazione radar all'interno della portaerei, lo scenario sonoro assume una duplicità analoga, sebbene l'assunto trionfalistico del superomismo americano sul quale il film si basa induca poi a relegare la componente musicale nell'ambito di volitive e banali pulsazioni rock.

Nei titoli di testa e nel primo episodio di *Dances with Wolves*, r. Kevin Costner, m. John Barry (1990), la semplice riproduzione stereofonica²³ mette già in evidenza l'accurata spazializzazione attuata nella colonna sonora, ma non solo per motivi spettacolari. Durante la cavalcata suicida, infatti, John Dunbar (Kevin Costner), spalanca le braccia in attesa di una pallottola risolutiva. L'uomo è in uno stato di abbandono e di

stordimento al quale corrisponde una perdita di plasticità e di spazialità della musica²⁴, per cui il teatro dell'evento diviene momentaneamente *soggettiva sonora* del protagonista (allusione confermata da alcune inquadrature anch'esse in soggettiva). Contrariamente a quanto osservato negli esempi precedenti si tratta di un caso molto interessante in cui la scrittura musicale resta del tutto convenzionale, subendo però una sostanziale elaborazione sul piano acustico.

6.3 Assenza della musica

La presenza musicale nel cinema ha subito una riduzione progressiva tanto negli Stati Uniti quanto in Europa – a partire dagli Anni '70, a eccezione delle produzioni più spettacolari e dei sequels (*Star Wars*, *Indiana Jones*, *Batman*, *Harry Potter*, *The Lord of the Rings* e simili). A questa tendenza autoriduttiva si deve anteporre un rifiuto in linea di principio, costante o progressivo, da parte di maestri come Luis Buñuel e Ingmar Bergman²⁵, ma lo scopo di queste righe – una riflessione in appendice più che un capitolo vero e proprio – non è un'indagine sulle motivazioni che hanno condotto certi registi a ridurre o eliminare del tutto la presenza musicale, bensì evidenziare l'assenza episodica della musica in certi film che alla musica fanno comunque ricorso in modi più o meno convenzionali.

Ancora una volta occorre chiamare in causa i meccanismi percettivi impliciti nel rapporto antecedente/consequente, stavolta per sottolineare il fatto che un evento musicale preceduto e seguito da scene/sequenze prive di musica ha inevitabilmente un "peso" musicale di maggiore rilievo e, specularmente, che un episodio privo di musica, inscritto in un film che alla musica fa ricorso costante, assume un potenziale espressivo insolito e per certi versi più inquietante, con una concentrazione maggiore da parte dello spettatore sugli eventi visivi ed eventualmente sui dialoghi. Considerando insomma l'intero progetto filmico come una macroforma contenente una successione di "pieni" e di "vuoti" potremmo considerare le assenze musicali in un senso analogo a quello che la pausa o la battuta d'arresto assumono in una partitura, in cui il valore espressivo è paritetico rispetto al suono²⁶. Ha scritto Balázs:

Anche il silenzio può produrre un effetto acustico. Ma non solo là dove si trovano suoni udibili. Per questo la rappresentazione del silenzio è uno dei più originali effetti drammatici del film sonoro. Nessun'altra arte può rappresentare il silenzio: non la pittura, non la scultura, non la letteratura, non il film muto. Sulla stessa scena teatrale il silenzio è raro a trovarsi, e comunque esercita un effetto drammatico solo per pochi istanti. Neppure il radiodramma può far percepire la profondità del silenzio. Quando alla radio i suoni tacciono, vuol dire che la rappresentazione è finita, poiché l'ascoltatore non può vedere la continuazione mita dell'azione. Materia del radiodramma è soltanto il suono: quando il suono cessa non gli subentra il silenzio ma il nulla²⁷.

In *La bête humaine*, r. Jean Renoir, m. Joseph Kosma (1938), una pagina da antologia, già chiamata in causa, è senza dubbio la sequenza iniziale della corsa del treno condotto dal macchinista Jacques (Jean Gabin) con l'assistenza del fuochista (Julien Carette). Scopo dell'episodio è quello di rappresentare e sottolineare in senso quasi epico lo stretto rapporto uomo/macchina, che si rivelerà l'unica fonte di equilibrio per il protagonista. Raramente nel cinema, che pure si è accostato sovente al fascino di una potente locomotiva a vapore e della strada ferrata, il senso della velocità, del paesaggio che scorre segnato da sonorità specifiche, dell'incrociarsi con un altro treno è stato narrato con tanta efficacia e compenetrazione. La purezza e la forza del racconto derivano anche, e non secondariamente, dall'assenza di un commento musicale, seppure affidato a uno specialista con le qualità di Kosma, che subentra soltanto allorché il treno si avvicina alla stazione di Le Havre, ovvero nell'ultimo minuto in una sequenza di circa 6' complessivi.

Un'altra sequenza memorabile in cui la musica subentra soltanto nelle battute finali, oggetto di studio costante nelle scuole di cinema, è quella del biplano in *North by Northwest* (r. Alfred Hitchcock, m. Bernard Herrmann, 1959). Roger Thornhill (Cary Grant) ha ricevuto un misterioso appuntamento al Prairie Crossing, lungo una strada di campagna deserta. L'unico preavvertimento che può trattarsi di un agguato dal cielo viene da un uomo del luogo in attesa dell'autobus (Malcolm Atterbury), che osservando il biplano in lontananza spargere insetticidi dice: «That's funny, that plane's dustin' crops where there ain't no crops»²⁸. Il resto è noto ma si deve sottolineare che la musica (una variazione contratta del *Main Theme*) entra soltanto in sincrono esplicito sulla collisione tra l'ae-

reo e un'autobotte che Thornhill ha costretto a un brusco arresto, ovvero dopo ben 8'20" ca. di sequenza.

Il prologo di *Reservoir Dogs*, r. Quentin Tarantino, m. AA.VV. (1992) è un esempio molto interessante di un episodio cinematografico in cui la musica è chiamata in causa a lungo senza esservi materialmente. I componenti della banda - Mr. White (Harvey Keitel), Mr. Orange (Tim Roth), Mr. Blonde (Michael Madsen), Mr. Pink (Steve Buscemi), Mr. Blue (Edward Furlong), Joe Cabot (Lawrence Tierney) e suo figlio "Nice Guy" (Chris Penn) - sono seduti al tavolo di un ristorante e a tenere banco è Mr. Brown (Harvey Keitel), che avanza un'interpretazione del song *Like a Virgin* di Madonna coinvolgendo tutti gli altri fra interruzioni diverse. La sua tesi viene contestata e la discussione si anima, mentre la mdp gira attorno al tavolo (un PS apparente)²⁹, fissandosi su ciascun volto. Le reazioni mostrano dei personaggi che si esprimono volgarmente ma che appaiono tutto sommato innocui e persino di buon senso³⁰, mentre di lì a poco assumeranno connotati ben diversi. *Like a Virgin* è un pretesto per delineare i caratteri dei personaggi e fuorviare momentaneamente lo spettatore, mentre rappresenta anche un argomento prediletto del personaggio Mr. Brown alias Tarantino regista. La discussione s'intreccia con altri argomenti e si estende ad altri songs e interpreti. "Nice Guy" rammenta una trasmissione radiofonica, *Supersound degli Anni '70*, condotta dal Disc Jockey KBilly, e a conclusione dell'episodio una voce fc, lo stesso K-Billy (Steven Wright), interviene come in una sorta di siparietto sonoro - ch'è ormai espressione musicale dei personaggi - con annunci di rito. Subito dopo ha inizio sui titoli di testa il song *Little Green Bag*³¹. Si tratta insomma di un prologo nel quale la componente autobiografica e l'epifania autoriale sono molto evidenti: in un film di Tarantino l'autore si è riservato dapprima un sorta di cameo musicale "senza musica", poi ha selezionato la musica che ama ascoltare offrendola contemporaneamente a se stesso, ai personaggi e agli spettatori.

²⁷ Ritoverremo questo tema anche nel cap 6.4 della Parte III, *Cinema d'animazione sperimentale e d'avanguardia*.

²⁸ Dei rapporti tra suoni (rumori) e musica nel cinema di questo importante autore si veda R. Calabretto, *La colonna sonora nel cinema di Robert Bresson*, in L. De Giusti (a c. di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano 2000.

³ Si vedano due saggi entrambi orientati all'analisi globale: G. D'Amato, *Antonioni: la poetica dei materiali*, in "Bianco e Nero", LXII (2001), nn. 1/2, pp. 153-81; R. Calabretto, *La musica che meglio si adatta alle immagini. Il rumore della vita nell'Eclisse di Michelangelo Antonioni*, in *Fundaz. G. Cini - Masevia - Ist. per la Musica, Arts and Artifacts in Music, AAM - TIC, Technology, Aesthetics, Communication, An International Journal*, n. 2, 1st. Edit. e Poligrafici Internaz., Pisa - Roma, 2005, pp. 79-119. Occorre sottolineare che nel metodo analitico di entrambi, ma soprattutto di Calabretto, non si ricorre soltanto a schemi ed es. mus. ma si aggiungono alcuni sonogrammi (riprodotti purtroppo in modo penalizzante) comprendenti i fotogrammi. Lo spettro acustico e la relativa notaz. musicale, rendendo l'analisi complessiva molto eloquente.

⁴ Uno schema dettagliato di struttura produttiva si trova in R. Prendergast, *Op. cit.*, p. 37, rip. e trad. (pena indicaz. della fonte) in E. Steiner, *Per un pugno... cit.*, p. 166.

⁵ Morricone ha inaugurato in Italia questa prassi, seguito più che legittimamente da Piovani, Piersanti e Crivelli. In anni recenti la stessa dicitura appare però attribuita a musicisti dalle capacità compositive quanto meno dubbie.

⁶ Per alcune osservazioni filtrate dall'ottica del compositore rimando a E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, p. 11 sgg., p. 63 sgg. e *passim* e al *Colloquio con Franco Piersanti* in S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura... cit.*, pp. 491-512.

⁷ Si veda J. D. Ratcliff, *Timecode: A User's Guide*, Focal Press, London 1999.

⁸ Cfr. E. Rotamartin, *MIDI. Standard, applicazioni e modi d'uso*, Franco Muzzio, Padova 1988; P. White, *Basic MIDI*, Sanctuary Pub., London 2003.

⁹ Se la qualità dei suoni campionati di tipo professionale non rappresenta ormai una novità nel settore strumentale (classico o multi-etnico, solistico o d'ensemble), l'ultima frontiera nell'ambito della vocalità (almeno nel tempo in cui scrivo queste note) è rappresentata da Vocaloid di Yamaha Zero-G, con la voce campionata della cantante Miriam Stockley capace di sillabare un testo secondo la fonetica inglese. Per un coro di vaste proporzioni dotato delle stesse prerogative si può ricorrere a Eastwest/Quantum Leap Symphonic Choirs, campionatura della Seattle Symphony Choral.

¹⁰ Per alcuni dati storici sui primi sintetizzatori rimando a J. Chabade, *Il principio del "voltage-control" e le sue implicazioni per il compositore*, in H. Pousseur (a c. di), *La musica elettronica*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1976, p. 281.

¹¹ Le tecniche attuali prevedono una conversione in video digitale della pellicola come copia di lavorazione, tanto in bassa quanto in alta risoluzione, con la conseguente gestione unitaria, attraverso un computer, di immagini e suoni digitali. Sono anche frequenti i casi di film ripresi con tecnica video (per ridurre i costi e per consentire un controllo immediato del "girato") e poi convertiti in pellicola per la distribuzione nelle sale.

¹² Gli effetti sonori non musicali - i cosiddetti rumori - prodotti per lungo tempo da abili artigiani, detti appunto rumoristi, sono stati integrati con registrazioni su nastro magnetico ricavate da ampi campionari, ma con scarse possibilità di modifiche. In era digitale sono stati soppiantati dai repertori di suoni campionati, anche creati *ad hoc*, modificabili agevolmente intervenendo sui parametri indipendenti di durata, altezza, timbro e intensità.

¹³ In realtà lo stesso film può usufruire di sistemi diversi a seconda dell'area di distribuzione.

¹⁴ Nella formula 5.1 presa qui come esempio il primo numero è riferito ai canali sinistro, centrale, destro, surround destro e surround sinistro, ai quali corrispondono dif-

fensori adatti a riprodurre l'intero spettro delle frequenze udibili (20-20.000 Hertz), mentre il secondo ("1") indica il canale del sub-woofer LFE (Low Frequency Effects), destinato alle frequenze non superiori a 100 Hertz.

¹⁵ La tecnologia delle tracce audio (ottiche e dal 1950 magnetiche, in seguito di nuovo ottiche) disposte sulla pellicola da 35 o da 70mm è legata allo sviluppo dei formati cinematografici - Cinemascope, Panavision (anamorfico), VistaVision, Todd-AO - e se ne emancipa soltanto col sistema DTS, che prevede la registrazione delle tracce audio su CD. In questo caso la sincronizzazione avviene grazie a un Time Code inciso sulla pellicola. Il sistema ricorre ad algoritmi di compressione meno spinti, con la conseguenza di una maggiore qualità sonora.

¹⁶ Una sintesi più dettagliata - *Motion Picture Sound* - degli eventi qui riassunti si trova all'indirizzo <http://history.ucsd.edu/gen/recording/motionpicture.html> ma seguono altresì i siti italiani <http://www.cinematech.it/> e <http://www.proiezionisti.com/>

¹⁷ *Deformazione dei materiali sonori*, in Z. Lissa, *Op. cit.*, pp. 152-58.

¹⁸ Procedimento ripreso dal regista-compositore Jean Grémillon.

¹⁹ Versione restaurata, cofanetto *L'integrale Jean Vigo*, Gaumont GCT678 (2001).

²⁰ S. M. Eizenštejn, *Il colore*, trad. it., Marsilio, Venezia 1982, p. 133.

²¹ Dispositivi valvolari in grado di generare onde sinusoidali comprese in una gamma molto ampia di frequenze ma prive di caratteristiche timbriche. Sono alla base della musica elettronica.

²² La distribuzione italiana amputò gravemente il film (105' contro i 165' dell'originale) e soltanto di recente si è reso reperibile in versione integrale con dialoghi originali sottotitolati nelle parti tagliate. Il riferimento è ovviamente alla versione originale. Restano comunque dubbi motivati su una ulteriore manipolazione della colonna sonora (ringrazio Roberto Calabretto per la segnalazione).

²³ Successive verifiche con una riedizione in DVD in Dolby Digital 5.1 (MGM Home Entertainment 1006372, 2004) confermano quanto già ricavato dalla versione stereofonica VHS Polygram & Guild Home Video GLD 51212 in lingua originale, che resta comunque di riferimento.

²⁴ L'episodio è analizzato più ampiamente, con il ricorso a grafici e fotogrammi del film, in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 146-56.

²⁵ Alcune loro dichiarazioni in proposito sono riportate in S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura... cit.*, pp. 236-37.

²⁶ C. Gorbman, *Unheard Melodies... cit.*, dedica al silenzio un paio di pagine (pp. 18-19) in cui dichiara che «The effect of the absence of musical sound must never be underestimated» (L'effetto dell'assenza del suono musicale non deve essere sottovalutato).

²⁷ B. Balázs, *Il film... cit.*, p. 238.

²⁸ «Che strano. Quell'aereo sta spargendo insetticidi su dei campi incolti».

²⁹ Sebbene il movimento della mdp attorno al tavolo mostri le modalità di un piano-sequenza, in realtà ci sono impercettibili tagli di montaggio.

³⁰ Reagiranno tutti al rifiuto di Mr. Pink di associarsi alla mancia per la cameriera del locale. Più che rivelare la tensione all'interno del gruppo, come sostiene K. Garner, «Would You Like to Hear Some Music?» *Music in-and-out-of-control in the Films of Quentin Tarantino*, in K. J. Donnelly (ed.), *Op. cit.*, p. 195, l'episodio ha lo scopo di conferire al gruppo un'apparente "normalità", suscitando addirittura simpatia.

³¹ Scritto da Jan Gerbrand Visser e Benjamin Bouwens e interpretato da George Baker.

A differenza del metodo adottato nella *Bibliografia* di Parte I questa selezione comprende anche alcuni scritti di particolare rilievo contenuti in raccolte miscelanee e in riviste.

1. Sintesi delle principali teorie estetiche

- R. Canudo, *L'officina delle immagini* [1911/1927], trad. it., Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1966.
- H. Münsterberg, *Film. Il cinema muto nel 1916*, trad. it., Pratiche, Parma 1980.
- S. A. Luciani, *Il cinema e le arti* [1919], Ticci, Siena 1942.
- S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* [1924-1949], trad. it., a c. di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964.
- S. M. Ejzenštejn, V. Pudovkin e G. V. Aleksandrov, *Il futuro del sonoro* [1928], in V. Pudovkin, *La settima arte* [1934], trad. it., Editori Riuniti, Roma 1974.
- E. Varèse, *Écrits. Textes réunis et présentés par L. Hirbour* [1930-1940], trad. fr., Christian Bourgois, Paris 1983, trad. it. *Il suono organizzato*, Ricordi - Unicopli, Milano 1985.
- B. Balász, *Estetica del film* [1931], trad. it., Editori Riuniti, Roma 1975.
- L. L. Sabaneev, *Music for the Films. A Handbook for Composers and Conductors*, trad. ingl., Pitman & Sons, London 1935, rist. Arno Press, New York 1978.
- AA.VV., *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica*, (Firenze, 30 aprile - 4 maggio 1933), Le Monnier, Firenze 1935.
- K. London, *Film Music*, Faber & Faber, London 1936, rist. Arno Press, New York 1970.
- AA.VV., *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze - Cremona, 11-20 maggio 1937), Le Monnier, Firenze 1940.
- R. Arnheim, *Film come arte* [1938], trad. it., Il Saggiatore, Milano 1963.
- G. Morelli, *La musica e il cinematografo*, in "Bianco e Nero", II (1938), n. 7.
- S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente* [1945-1947], *Opere scelte in sei volumi*, vol. III, tomo I, trad. it., a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981.

- P. Schaeffer, *L'élément non visuel au cinéma*, 1. *Analyse de la bande son*, "La Revue du cinéma", 1946, n. 1; 2. *Conception de la musique*, Ivi, 1946, n. 2; 3. *Psychologie du rapport vision-audition*, Ivi, 1946, n. 3.
- H. Eisler, *Composing for the Films* [1947], Dennis Dobson, London 1951.
- A. Souris, *Musique d'Opéra et Musique de Film*, in "Polyphonie", *Le Théâtre Musical*, n. 1, 1947-48, Richard-Masse, Paris.
- N. Taddei, *Funzione estetica della musica nel film*, in "Bianco e Nero", X (1949), n. 1.
- B. Balász, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [1949], trad. it., Einaudi, Torino 1975.
- P. Schaeffer, *Introduction à la musique concrète*, in "Polyphonie", *La musique mécanisée*, 1950, n. 6, Richard-Masse, Paris.
- R. Maxwell e J. Huntley, *The Technique of Film Music* [1957], trad. it. *Tecnica della musica nel film*, Ed. di Bianco e Nero, Roma 1959; New Edition revised and enlarged by R. Arnell and P. Day, Focal Press, London 1975.
- G. Hacquard, *La musique et le cinéma*, Bibliothèque Internationale de Musicologie, Presse Universitaire de France, Paris 1959.
- S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* [1960], trad. it., Il Saggiatore, Milano 1962.
- P. Schaeffer, *Le Contrepoint du son et de l'image*, in "Cahiers du Cinéma", 1960, n. 108.
- N. Taddei, *Trattato di teoria cinematografica*, 17 Ed., Milano 1963.
- Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, trad. ted., Henschelverlag, Berlin [DDR] 1965.
- P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Éd. du Seuil, Paris 1966.
- G. Morpurgo-Tagliabue, *Fattore visivo e fattore uditivo nel film* ["Filmcritica", 1968], rist. in AA.VV., *Teorie e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Mazzotta, Milano 1972.
- Th. W. Adorno - H. Eisler, *La musica per film* [1969], trad. it., Newton Compton, Roma 1975.
- M. Fano, *Musique et film*, in AA.VV., *La musique en projet*, Gallimard, Paris 1970.
- Ch. L. Boilès, *La signification dans la musique del film*, trad. fr., in "Musique en jeu", *Pour une recherche musicale II*, VI (1975), n. 19.
- M. Fano [intervista di D. J.], *Film, partition sonore*, in "Musique en jeu", VI (1975), n. 21.
- H. Pauli, *Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss*, in H.-Ch. Schmidt (hrsg.), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, Perspektiven und Materialien*, B. Schott's Söhne, Mainz 1976.
- P. Schaeffer, *La musique par exemple. Positions et propositions sur le Traité des objets musicaux*, in "Musique en jeu", VII (1976), n. 25.

- H. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Klett-Cotta, Stuttgart 1981.
- W. Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Henschel, Berlin [DDR] 1981.
- S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole (Firenze) 1982.
- M. Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1982, trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.
- M. Chion, *Le son au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Éd. de l'Étoile, Paris 1985.
- J.-R. Jullien (a c. di), *Dossier: les musiques des films*, "Vibrations", 1987, n. 4.
- C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis - British Film Institute, London 1987.
- M. Chion, *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, Éd. de l'Étoile, Paris 1988.
- C. Cano - G. Cremonini, *Cinema e musica*, 2ª ed. ampl., Vallecchi, Firenze 1990.
- M. Chion, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris 1990, trad. it. *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.
- S. Miceli (a c. di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica & Cinema*, (Accademia Musicale Chigiana, Siena 19-22 ago. 1990), "Chigiana", XLII (1990), n.s. n. 22, Olschki, Firenze 1992. Contiene relazioni e interventi di E. Simeon, G. B. Anderson, W. Thiel, L. Prox, Ch. Belaygue, G. Rondolino, C. Piccardi, S. Miceli, H.-Ch. Schmidt, E. Comuzio, H. Pauli, S. Bussetti, Ph. Tagg e altri.
- Ph. Tagg, *Towards a sign typology of music*, in A. Dalmondo e M. Baroni (a c. di), *Atti del Secondo Convegno europeo di analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento 1992.
- H. Pauli, *Funktionen von Filmmusik*, in H. de la Motte-Haber (hrsg.), *Film und Musik*, B. Schott's Söhne, Mainz 1993.
- E. Simeon, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano 1995.
- S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano 2000.
- C. Cano, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma 2002.
- Ph. Tagg and B. Clarida, *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholar's Press, New York and Montreal, 2003.
- M. Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, trad. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino, 2007.
- S. Miceli (a c. di), *La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca*, "Civiltà musicale", XIX (2004), nn. 51/52.

- A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.
- H. Keller, *Film Music and Beyond. Writings on Music and the Screen, 1946-59*, ed. Ch. Whittle, Boydell & Brewer, Woodbridge, Suffolk 2006.

2. Analisi. Forme musicali nel cinema

Stando agli scopi e all'impostazione del capitolo una bibliografia mirata non è agevolmente individuabile, se non ricavandola dai manuali di composizione per il cinema (vedi sotto).

Per un approccio preliminare non riferito alle applicazioni cinematografiche si veda almeno:

Strumenti di base

- O. Károly, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, trad. it., a c. di G. Pestelli, Einaudi, Torino 1969.
- G. Stefani - L. Marconi - F. Ferrari, *Gli intervalli musicali*, Bompiani, Milano 1990.
- G. Stefani - L. Marconi, *La melodia*, Bompiani, Milano 1992.
- C. Caforio - B. Passamanti, *L'alfabeto dell'ascolto. Elementi di grammatica musicale*, Carocci, Roma 2006.
- L. Taschera, *Forma e gesto nella composizione orchestrale. Linee guida per una lettura della partitura*, CLUEB, Bologna 2000.
- G. Borio - C. Gentilini (a c. di), *Storia dei concetti musicali*, 2 voll., Carocci, Roma 2007.

Strumenti avanzati

- P. Hindemith, *Teoria musicale e solfeggio*, trad. it., a c. di A. Talmelli, Suvini Zerboni, Milano 1983.
- G. Read, *Music Notation. A Manual of Modern Practice*, Gollancz, London 1974.
- C. Kühn, *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, trad. it., CRSDM Fiesole (Firenze) - Unicopli, Milano 1987.
- A. Schönberg, *Esercizi preliminari di contrappunto*, trad. it., a c. di L. Stein, Suvini Zerboni, Milano 1963.
- A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, trad. it., rev. di G. Strang e L. Stein, Suvini Zerboni, Milano 1967.

A. Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it., a c. di L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano 1973.

D. De La Motte, *Manuale di armonia*, trad. it., a c. di L. Azzaroni, Discanto, Fiesole (Firenze) 1988.

W. Piston, *Armonia*, ed. riv. e ampl. da M. DeVoto, trad. it., a c. di G. Bosco, G. Gioanola, G. Vinay, EDT, Torino 1989.

F. Salzer - C. Schachter, *Contrappunto e composizione*, trad. it., a c. di M. Baroni e E. Modena, EDT, Torino 1991.

A. Casella - V. Mozzari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 2ª ed. riv., Ricordi, Milano 1950.

R. Leibowitz e J. Naguiré, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di orchestrazione*, trad. it., Salvati, Bari s.d. (vers. originale 1960).

C. Forsyth, *Orchestration*, Dover, New York 1982.

S. Adler, *The Study of Orchestration*, 2ª ed. (con 5 CD), W. W. Norton & Co., New York 1989.

Strumenti analitici

M. Imberty, *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*, trad. it., a c. di L. Callegari e J. Tafuri, CLUEB, Bologna 1986.

J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, trad. it., a c. di R. Dalmonte, Einaudi, Torino 1987.

L. Marconi e G. Stefani (a c. di), *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna 1987.

J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, trad. it. a c. di R. Dalmonte, EDT, Torino 1989.

M. Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, trad. it., Ricordi - Unicopli, Milano 1990.

J.-J. Nattiez, *Dalla semiologia alla musica*, trad. it., Sellerio, Palermo 1990.

I. Bent e W. Drabkin, *Analisi musicale*, trad. it., a c. di C. Annibaldi, EDT, Torino 1990.

N. Cook, *Guida all'analisi musicale*, trad. it., a c. di G. Salvetti, Guerini Studio, Milano 1991.

L. B. Meyer, *Emozione e significato nella musica*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1992.

M. Baroni, R. Dalmonte, C. Jacoboni, *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino 1999.

Tecniche compositive adottate nel cinema

P. Barzizza, *L'orchestrazione moderna nella musica leggera*, Curci, Milano 1952.

E. Hagen, *Scoring for Films*, EDI Music, Inc., New York 1971.

H. Mancini, *Sounds and Scores. A Practical Guide to Professional Orchestration*, Warner Bros Publications, Miami, Florida 1973.

M. Skiles, *Music Scoring for TV & Motion Pictures*, Tab Books, Blue Ridge Summit, PA 1976.

K. Wüsthoff, *Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, Mersburger, Berlin 1978.

M. Coignard, *La musique et l'image - Composition et orchestration. Réflexions, Conseils techniques et pratiques* (Réalisation X. Escabasse), Éd. Max Eschig, Paris s.i.d.

E. Hagen, *Advanced Techniques for Film Scoring* (Book and CD), Alfred Pub Co., Los Angeles 1990.

M. Litwin, *Le Film et sa musique: création - montage*, Romillat, Paris 1992.

D. A. Bell, *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmaker's Guide to Music Scoring*, Silman-James Press, Los Angeles 1994.

G. Burt, *The Art of Film Music*, Northeastern Univ., Boston 1996.

J. Rona, *The Reel World: Scoring for Pictures*, Miller Freeman Books, San Francisco 2000.

R. Davis, *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Berklee Pr., Boston 2000.

E. Morricone - S. Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a c. di L. Gallenga, Biblioteca di Bianco e Nero, SNC, Roma/Venezia 2001 (distrib. Marsilio).

F. Karlin & R. Wright, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, rev. 2ª ed. by F. Karlin, Routledge, New York 2004.

S. Kompanek, *From Score to Screen: Sequencers, Scores, and Second Thoughts: The New Film Scoring Process*, Schirmer, New York 2004.

K. Donnelly, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, British Film Institute, London 2005.

G. Plenizio, *Musica per film - Profilo di un mestiere*, Guida, Napoli 2006.

V. Villani, *Guide pratique de la musique de film*, Scope, s.i.l. 2008.

UAS, *Analisi. Funzioni drammaturgiche di base / primarie / circoscritte*

A Costa (a c. di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, trad. it., Longanesi, Milano 1978.

- S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole (Firenze) 1982.
- D. Bordwell - K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, 2nd ed., Knopf, New York 1986.
- G. Rondolino - D. Tommasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 1995.
- S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano 2000.
- E. Morricone - S. Miceli, *Consporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a c. di L. Gallenga, Biblioteca di Bianco e Nero, SNC, Roma 2001 (distrib. Marsilio, Venezia).
- M. Ambrosini - L. Cardone - I. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2003.
- N. Cook, *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- K. Dickinson (ed.), *Movie Music, the Film Reader*, Routledge, London 2003.

Sui generi e sulle forme musicali nel cinema non trattati in questo manuale e sull'uso di musica preesistente si veda:

- J-R. Hippenmeyer, *Jazz sur Films*, Éd. de la Thièle, Yverdon 1972.
- M. Giusti, *Il cinema canta*, in "Filmcritica", XXVIII (1977), nn. 279/280.
- S. Bascone, *Cinema e musica pop*, in "Filmcritica", XXX (1979), nn. 296/297.
- E. Comuzio, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano 1980.
- D. Mecker, *Jazz in th Movies*, Da Capo, New York 1981.
- E. Comuzio - R. Ellero (a c. di), *Cinema & Jazz*, Quaderni di musica e film 2, Comune di Venezia, Ass. alla cultura, Venezia 1985.
- G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Bari 1985.
- P. Cherchi Usai, *La canzone come forma visiva*, in Cineforum di Vicenza (a c. di), *Music in film Fest*, Catalogo della Rassegna (Vicenza, 22-28 giugno 1987), Vicenza 1987.
- R. Pugliese, *La canzone al cinema*, Ivi.
- E. Comuzio, *O.K. Everybody Sing! Sing! Appunti sull'uso e sull'evoluzione della canzone nella storia del cinema*, Ivi.
- G. C. Bertolina, *La canzone nel cinema americano. Cronistoria e analisi*, Ivi.
- A. Prudenzi, *Canzoni, canzoni, canzoni*, Ivi.
- G. Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 1989.
- S. Bassetti (a c. di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, GEF, Firenze 1990.

- S. Bassetti, *Cinema e canzone d'autore. Una restrospectiva in 7 film*, in Prov. Autonoma di Trento (a c. di), *Trento Cinema 1990*, Trento 1990.
- G. Castaldo (a c. di), *Il dizionario della canzone italiana*, 2 voll.; *Le canzoni*, A. Curcio, Milano 1990.
- F. Fabbri, *Canzone versus cinema*, Relazione presentata al seminario su cinema e canzone nell'ambito di "Trento Cinema", Trento, dicembre 1990, in <http://www.francofabbri.net>
- M. Vidal - I. Champion, *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, M.A. Ed., Paris 1990.
- G. Mouëlle, *Jazz et cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2000.
- G. Cremonini, *Canzoni, canzoni, canzoni*, in A. Boschi e M. Dell'Asta (a c. di), *Audiofonie. Voci, rumori e musica del cinema*, "Cinema & Cinema", XVIII (1991), n. n. 60.
- V. Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton, Roma 1992.
- E. Comuzio, *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Ente dello Spettacolo, Roma 1992.
- Ph. Tagg, *Popular music. Da Kojak al Rave*, trad. it., a c. di R. Agostini e L. Marconi, CLUEB, Bologna 1994.
- G. Michelone, *Il jazz-film. Rapporti tra cinema e musica afroamericana*, Poudragon, Bologna 1997.
- F. Fabbri, *La canzone*, in AA.VV., *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- S. Bassetti, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in S. Miceli (a c. di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Emilio Morricone*, Suzini Zerboni, Milano 1998.
- R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999.
- F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, RAI ERI, Roma 1999.
- S. Arcagni - D. De Gaetano (a c. di), *Cinema e Rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, GS Ed., Santhià (VC), 1999.
- Ph. Tagg, *Fernando the Flute*, Institute of Popular Music, University of Liverpool, 1991; 2nd ed. Mass Media Music Scholar's Press, New York 2000.
- A. Poirier, *Le funzioni della musica nel cinema*, in AA.VV., *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- P. Robertson Wojcik - A. Knight (ed.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press Durham, N.C. 2001.
- K. Donnelly *Pop Music in British Cinema: A Chronicle*, British Film Institute, London 2001.
- S. Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, 1^a rist. riv. e corr., Lindau, Torino 2002.
- Ph. Tagg and B. Clarida, *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the*

- Mass Media*, The Mass Media Music Scholar's Press, New York and Montreal, 2003.
- G. Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano 2003.
- I. English, *Popular Music and Film*, Wallflower Press London 2003.
- J. Duncan, *Charms that Soothe: Classical Music and the Narrative Film*, Fordham University Press, Bronx N.Y. 2003.
- J. Sullivan, *Hitchcock's Music*, Yale University Press, Yale 2006.
- M. Becker, *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*, Coniglio Ed., s.i.l. 2007.
- A. Carrara, *Canzoni d'amore e misantropia*, Feltrinelli, Milano 2008, all. n. 2 DVD: film *I'm not there* di Todd Haynes (su Bob Dylan), e contributo di F. Fabbri.

6: Suono versus silenzio

Storia, teoria e critica

- H. M. Geduld, *The Birth of the Talkies. From Edison to Jolson*, Indiana University Press, Bloomington 1975.
- M. Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 1982, trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991.
- E. Weis - J. Belton (ed.), *Film sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985 (contiene una bibliografia ragionata a c. di C. Gorbman).
- M. Chion, *Le son au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Éd. de l'Étoile, Paris 1985.
- M. Chion, *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, Éd. de l'Étoile, Paris 1988.
- A. Boschi e M. Dall'Asta (a c. di), *Audiofanie - Voci, rumori e musica del cinema*, in "Cinema & Cinema", XVIII (1991), n. s., n. 60.
- S. Bassetti, *Oltre la musica*, in S. Miceli (a c. di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica & Cinema*, (Accademia Musicale Chigiana, Siena 19-22 agosto 1990), "Chigiana", XLII (1990), n. s., n. 22, Olschki, Firenze 1992.
- A. Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, CLUEB, Bologna, 1994.
- M. Chion, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris 1990, trad. it. *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.
- R. Altman, *Sound Theory - Sound Practice*, Routledge, New York 1999.
- M. Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, trad. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino, 2007.

- S. Bassetti e L. Bandirali (a c. di), *Focus on Sound 1°*, in "Segnocinema", XXIV (2004), n. 130.
- S. Bassetti e L. Bandirali (a c. di), *Focus on Sound 2°*, in "Segnocinema", XXV (2005), n. 131.
- M. Di Donato (a c. di), *L'occhio che ascolta. Studi sui rapporti suono-immagine nella forma cinematografica*, Lithos, Roma 2004.
- V. Ranaglia, *Il suono e l'immagine*, Dino Audino Ed., Roma 2004.
- P. Valentini, *Il suono nel cinema*, Mursilio, Venezia 2006.
- A. Rigolli - P. Russo (a c. di), *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento* (Atti del Convegno, Parma 2006), EDT, Torino 2007.
- M. Bull e L. Buck (a c. di), *Faespaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2008.
- "The Soundtrack" (ed. S. Deutsch, D. Power, L. Sider), Intellect, Turpin Distrib., Biggleswade, Bedfordshire, 2008 (<http://www.intellectbooks.co.uk/>).

Tecniche

- Ch. B. Frater, *Sound Recording for Motion Pictures*, A. S. Barnes & Co., New York 1979.
- M. Lustig, *Music Editing for Motion Pictures*, Hastings House, New York 1980.
- E. Weis e J. Belton (ed.), *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985.
- M. Calzini, *Storia tecnica del film e del disco. Due invenzioni una sola avventura*, Cappelli, Bologna 1991.
- D. L. Yewdall, *The Practical Art of Motion Picture Sound*, 2nd ed., Elsevier Science, Burlington (Ma) 1999.
- J. Rona, *The Reel World. Scoring for Pictures*, Miller Freeman, San Francisco 2000.
- D. Sonnenschein, *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese, Studio City (Ca) 2002.
- V. Lombardo e A. Valle, *Audio e multimedia*, Apogeo, Milano 2002.
- H. Wyatt - T. Amyes, *Audio Post Production for Television and Film. An Introduction to Technology and Techniques*, 3rd ed., Focal Press, Oxford 2005.
- Numerosi manuali dedicati al software di post-produzione come Digidesign Pro Tools sono reperibili presso gli editori di settore e/o i distributori.