

che il cinema contemporaneo impone di aggiornare gli strumenti teorici e aprirsi alla rivoluzionaria esperienza del suono. Lang crede in un suono che, pur nel forte sperimentalismo di alcuni suoi film, non rinnega mai ma anzi si sostanzia di quel *multiplane sound*, di quella gerarchia sonora che fonda il cinema classico. Per il cinema moderno, tra tutti Alain Resnais e Jean-Luc Godard, è invece la funzione caotica, la provocazione audio-visiva o lo spiazzamento sullo spettatore a essere ricercato. Il cinema contemporaneo rende impraticabili entrambe queste opzioni. Il cinema contemporaneo non può più tacere e lasciare 6.1 sorgenti sonore mute. E non è più nemmeno così semplice provocare e stupire: simulata o meno, la *provenienza* dei suoni nella sala è oggi effettiva, il suono ha una direzione che poco importa discordi da quella sullo schermo: essa è reale e forte nel vissuto della sala. L'era *post-dolby* infine ha reso la definizione dei suoni – anche di un semplice ansimare – straordinaria (si pensi a film interamente costruiti sui respiri come il recente *Üç Maymun* (*Le tre scimmie*, 2008, di Nuri Bilge Ceylan), pur non spazzando via del tutto certe inveterate convenzioni di volume, timbro eccetera (quanta differenza tra il respiro intimo, metafisico nello scafandro della kubrickiana Odissea e quello secco, materico della guerra solitaria del protagonista di *The Hurt Locker* [Id., 2008, di Kathryn Bigelow]). Il suono oggi pone domande cruciali cui la teoria non può sottrarsi.

|     |   |   |
|-----|---|---|
| 1   | Dossier <i>Suono/Limnaggio</i>  | a cura di Lilaro Meandri e Andrea Valle |
| 7   | Senire il suono: per una teoria del suono filmico oggi  | di Paola Valentini                      |
| 23  | “L’illustrazione del commento musicale cinematografico”: Giuseppe Decca   | di Roberto Calabretto                   |
| 38  | Nel mondo del silenzio: insieme di Lorenza Mazzei e il Free Cinema  | Momenti                                 |
| 51  | Blade Runner. <i>Il film audio di Vangheis</i>  | di Luigi Giacchino                      |
| 62  | <i>Storigrafia e didattica della musica per film</i>  | di Sergio Miceli                        |
| 73  | <i>Funzione del “sono organizzativo” in due testi audiovisivi: Barry Lyndon e</i>                               | Koyaanisqatsi                           |
| 91  | «Questo silenzio non mi convince». Il silenzio nel suono cinematografico  | di Franco Fabbrì                        |
| 101 | Cosa (ancora) una volta il West. Note a parte dal sonoro in una sequenza celeberrima                            | di Andrea Valle                         |
| 114 | <i>Tecniche e prassi di sincronizzazione musicale immagine: dal processo compositivo alla recording session</i> | di Lilaro Meandri                       |
| 130 | <i>Il cinema dell’Ascolto: analisi di casi esemplificativi</i>  | di Mario Calderaro                      |
| 143 | <i>La parola e la città. Ben Hecht in un overlapping dialogue e gipsy</i>                                       | di Claudio Alonige                      |

## Indice

Il volume raccoglie una selezione degli interventi tenuti al convegno di studi *Suono e Immagine* organizzato dall’Università degli Studi di Torino, nella edizione del 2008 (Suono e Immagine. Aspetti terroristici, 27 novembre 2008) e del 2009 (La funzione drammaturgia del suono nel film, 26-27 ottobre 2009).

153 *Wim Wenders*  
di Luisa Zanocelli

170 *Il suono immaginato. Il rumore di Paolo Amici, Italo Camerucciani,*  
di Mario Martell, Massimo Martell raccontano  
*Materiali/Contributi*

170 *Il suono immaginato. Il rumore di Paolo Amici, Italo Camerucciani,*  
di Mario Martell, Massimo Martell raccontano  
*Materiali/Contributi*

228 *Tracce di metadiscorso nella metafictione e autobiografismo*  
di Gabriele Rigola

215 *Moschino Labate. Autoscatti da Abu Ghraib*  
di Lorenzo Donghi

In un recente contributo Michele Hilmes sosteneva: «The study of sound, held as an „emerging field“ for the last hundred years, exhibits a strong tendency to remain that way, always emerging, never merged», del resto il titolo del suo intervento era *Is there a field called sound culture studies? And does it matter?*. «With sembra, non di paradosso, che sia un punto focale della riflessione sulle teorie del suono filmico: uno studio la cui costante emergenza non è segno solo di irresolutione ma di un'apertura forte e di conseguenza, come mostre, di una capacità di cogliere fino in fondo la sfida so, che sia un punto focale della riflessione sulle teorie del suono filmico: uno studio che molto variegata. Lo stato della teoria del suono nel cinema è indubbiamente solo un decennio fa. Ricco e differenziato, offre un'estensione straordinaria ma anche molto degli studi sul suono oggi è molto differente da quello che appariva del cinema contemporaneo.

Il mondo degli studi sul suono oggi è molto differente da quello che appariva

Mentre il suono: per una teoria del suono filmico oggi

di Paola Valentini

e Michele Hilmes, *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?*, «American Quarterly», March 2005.  
del visivo fa infatti di questa area la più sensibile a determinare i caratteri di un'audio-caratterizzata da una spiccata e profonda intermediazione sonora; la libertà di retaggio caro al Radio Sound. Dominato dalle ricche di Michele Hilmes o Steve Wurtzel è profondo e ben istituzionalizzato, soprattutto in area angloamericana: quello dedicato di recente alle teorie cinematografiche, da un lato, da un altro estremamente consueto battezzato. La novità tiene tuttavia, per lo meno per gli impulsi letterari. Accanto, grazie ai raffronti tra Laschoff e il filmico e le arti figurative o alla dell'area della Cultural Analysis of Sound (come gli studi più recenti di Douglas Kahn), e in genere culturali ormai inevitabilmente all'anali, ha portato all'autonomia imposti straordinaria e opportuna apertura a dimensioni antropologiche, sociologiche spettatoriale, dalla ricostruzione storica alla analisi stilistica-estetica. La progressiva dimensione audiovisiva nelle sue diverse declinazioni da quella testuale a quella loro raggiunto di azione sul suono (come Roger Odini), con l'attenzione al recupero di Michel Chion, ma anche di quei pochi che dall'area semiotica hanno allargato il e Michael Chion, ma anche di quei pochi che dall'area semiotica hanno allargato il dominante dell'area del Film Sound, consolidata a partire dagli studi di Rick Altman che molto variegata. Lo stato della teoria del suono nel cinema è indubbiamente solo un decennio fa. Ricco e differenziato, offre un'estensione straordinaria ma anche molto degli studi sul suono oggi è molto differente da quello che appariva

di Gabriele Rigola

tanto più sembrano disponibili solo alla riesumazione (in questo caso la storica tipologia di affiancarsi all'Iconosfera dominante. Dall'altro lato infine, molto ricco è il campo dell'Audio Technology che rappresenta allo stato attuale l'area più avanzata degli studi, con le ricerche di Emily Thompson o Jonathan Sterne a segnare non degl studi sul suono e evidente che la corrente rischi di rimanere più nell'oggetto di fronte a tale ricchezza di raffigurazioni ma anche quasi a una schizofrenia ossia quella di una voce che risuoni da vicino, talmente da vicino da essere spesso percettione cinematografica e creare quasi sempre per dare l'impressione opposta, mentre quella di una voci che risuoni da vicino, talmente da vicino da essere spesso possa rischiare di isolarsi unicamente in un esercizio teorico.

La seconda questione riguarda l'incidente profonda negli studi sul suono del mito dell'autorialità filmica. La stessa connessione teoria-prassi determina una tensione si modella continuamente sul fare ma anche è soggetta continua mente ora che si modella continuamente sul fare ma anche è soggetta continua mente alla suscettibilità della prassi. Va inoltre detto che, nel caso del suono, la teoria non si rivolge il beneficio appelle per un ritorno alla teoria verso un'anacronistica vocazione alla Grotto rischia appunto la post-teoria, ma che già Rick Altman identifica come il mito dei "dark corners" ma che allo stato attuale, dopo un paio di decenni in cui molte prime questione riguarda quello che già Rick Altman identifica come il mito dei problemi, due tendenze rischiosse ma anche due produttivi banchi di prova. La Di più: ridefinita della Sound Theory presenta due declinazioni ricorrenti e pro-

ultimo saggio di Chion, nel suo installare fin dal titolo "un'arte sonora" è paradigmatico come si diceva "emergente", che in quanto tale può farci anche luogo una teoria come si diceva "mergente", la quale siamo anche la forza di banchi di prova della teoria sul suono che dimostrano i limiti ma anche la forza di che fortemente multidisciplinare, accompagnato da una costante ridiscussione teorica che evita la sottomissione della suggestiva sonorità a rigidi e precosistituti schemi teorici, e al tempo stesso valorizzare la rilevanza di un'analisi filmica che non esaurisce il suo scopo nelle esigenze di poetiche individuali, diventa essenziale per le sonorità del cinema contemporaneo. Il suono oggi, infatti, eccede continuamente gli più ingombaranti — il regista, il Foley, il sound designer e il compositore o il consulente musicale tanto per dire le principali.

Riappare nella sua pienezza la compagine sonora in un'ottica che non sia cruciale di interrogazione sul fare teoria stesso. Punti nevralgici della Sound Theory, questi due sono cruciali divengono anche tico a deve far riflettere. Punti nevralgici della Sound Theory, questi due sono cruciali divengono anche di interrogazione sul fare teoria stesso. Una teoria come si diceva "mergente", che in quanto tale può farci anche luogo di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in- Borodwell e Carroll, di far nire gli studi sul suono in quei doctri-ne-thories approaches che caratterizzano appunto la post-teoria. In una delle più recenti raccolte di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in- di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in-

terazione del suono sia il canto del cigno di approssimazioni che quanto più puri al testo ma anche nei confronti del pubblico). Eppure si insinua l'idea che la periferia cinematografica costituisca la spazialità e la distanza sociale non solo interamente contributo e estremamente interessante, l'approccio struzzicante (capire come la voce termizzionale, è presente un improvviso saggio sulla prossemica della voce filmica. Il di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in- di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in- di contributi, curata da Jay Beck e Tony Grafton, attenta al masso parametria in-

zione alla Grand Theory. La volontà a trarre maniacale di rivedere tutto alla luce del scivolare il beneficio appelle per un ritorno alla teoria verso un'anacronistica vocazione alla Grotto rischia appunto la post-teoria, ma che già Rick Altman identifica come il mito dei "dark corners" ma che allo stato attuale, dopo un paio di decenni in cui molte prime questione riguarda quello che già Rick Altman identifica come il mito dei problemi, due tendenze rischiosse ma anche due produttivi banchi di prova. La Di più: ridefinita della Sound Theory presenta due declinazioni ricorrenti e pro-

di produzione di superficiale rassurazione? Il logo di interogazione sulla teoria piuttosto che luogo di risoluzione e porre come luogo di interogazione sulla teoria piuttosto che luogo di risoluzione e meglio che tali studi mantengano la loro dimensione emerativa e si continui a im- un'idefinita o rischia solo di essere una forzatura a posteriori? E quindi non è forse domandarsi: «Does it matter?». E veramente fondamentale a questo punto cercare il concetto di superficiale rassurazione?

Di fronte a tale ricchezza di raffigurazioni ma anche quasi a una schizofrenia che nell'attualizzazione di una metodologia interdisciplinare e di un approssimativo studio (e nella preferenza accordata storicamente a un certo tipo di oggetto di studio) degli studi sul suono è evidente che la corrente rischi di rimanere più nell'oggetto di sollo l'impatto della tecnologia sul suono in quanto mediato ma anche a storizzare il concetto stesso di suono mediazione.

È il campo dell'Audio Technology che rappresenta allo stato attuale l'area più avanzata degli studi, con le ricerche di Emily Thompson o Jonathan Sterne a segnare non degl studi sul suono e evidente che la corrente rischi di rimanere più nell'oggetto di sollo l'impatto della tecnologia sul suono in quanto mediato ma anche a storizzare solo l'impatto della tecnologia sul suono in quanto mediato ma anche a storizzare

Press, Urbana and Chicago 2008; se fa qui in particolare riferimento al saggio di Art Molasen, The Promises of the Mediated voice, pp. 36-50.

<sup>4</sup> Jay Beck (ed.), *Writing the Boom. Critical Studies in Film Sound*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2008; se fa qui in particolare riferimento al saggio di Art Molasen, The Promises of the Mediated voice, pp. 36-50.

<sup>5</sup> Cfr. David Bordwell, *Contemporary Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996, pp. 3-36.

<sup>6</sup> Rick Altman (ed.), *Sound's Dark Corners in Id, Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, New York-London, 1992, pp. 171-177.



Il cinema contemporaneo, soprattutto statunitense, anche se non necessaria mente *maestram*, mostra gli eccessi del suono contemporaneo, vi si ritrova la sfida spirituale anni Settanta sul film (cinematografico o meno è secondario) piuttosto che favorire Ridley Scott si era uno tuttavia opposti: voleranno una musica che prototasse un autentico hip hop Def Jam Recordings (ancora lei...) e Roc-A-Fella Records. Grazier e li registra del mondo musicale più attuale, in quanto creatore e presidente delle etichette musicali Carter), uno dei rapper americani più famosi al mondo, nonché attivissimo produttore Washington aveva in principio fatto molte pressioni sul produttore del film Brian Grazer, Ma non è l'unica operazione che *American Gangster* attua in nome del suono. Denzel

(e i propri pubblici).

Ottimale e ripica, attualità e vittima mescolano dunque variamente le proprie propria dal 1978 per le colonne sonore e le ridezioni per esempio della Motown. Viceversa lo score di Streitenfeld esce per Varese Sarabande, etichetta sonora nota lizzata in hip hop, la stessa per altro che produce i Public Enemy e lo stesso Jay-Z. pubblicato dalla Def Jam Recordings, come si diceva: una casa discografica specia- II soundtrack presenta poi ulteriori stranezze: l'album ufficiale del film è infatti gioco il paesaggio acustico degli anni Settanta.

*Il Piatto dei Cartoni*, 2006, di Gore Verbinski) dall'altro un soundtrack che rimette in di Da Vinci Code (il Codice da Vinci, 2006, di Ron Howard) o di *Pirates of the Caribbean* che avvicina lo score di quest'ultimo alle atmosfere artefatte tipiche del Streitenfeld sonoramente identità diverse del film: in questo caso da un lato il mood musicale ma (e dell'immagine) di geminarie sonorità idenitiche eppur differenti, di insulari conferma il rilevto del suono e il suo protagonismo, mostra la capacità del cine- album e score album è ormai una distinzione diffusa nel cinema contemporaneo che le musiche originali composte per il film da Marco Streitenfeld. Quella tra soundtrack American Gangster: lo score album della Varese Sarabande che presenta esclusivamente nel febbraio 2008, viene tuttavia diffuso in altro album, sempre sotto "etichetta" gangster Frank Lucas (Denzel Washington) e la futura moglie. Qualche mese dopo, Hamilton, tra le quali *Do You Feel Me*, motivo canoro di rilevto del film, eseguito on vano posto nel film e nell'album anche le "fine" canzoni anni Settanta di Anthony Shaggs o Sam & Dave. Ma accanto a queste, su esplicità richiesta del regista, trova- e opera di famosissimi musicisti blues and soul come Bobby Womack, The Staple Compotto da Marco Streitenfeld e Hank Shocklee, l'album offre celebri canzoni de- gli anni Settanta e Settanta presenti come commento musicale all'interno del film American Gangster nei cinema statunitensi. Accanto ai materiali dello score originale ito, come Prassi consolida, nel novembre 2007, la settimana stessa dell'uscita di II soundtrack, l'album ufficiale del film della Def Jam Recordings, è stato distribu- L'operazione fatta da Ridley Scott con *American Gangster* (Ia, 2007) è esemplare.

Ridley Scott si era uno tuttavia opposti: voleranno una musica che prototasse un autentico hip hop Def Jam Recordings (ancora lei...) e Roc-A-Fella Records. Grazier e li registra del mondo musicale più attuale, in quanto creatore e presidente delle etichette musicali

Venezia, 2006. 10 Per un esame di questi aspetti cfr. Paola Valentini, *Il suono nel cinema. Storia e tecniche*, Marsilio, 1998. 11 Bela Balazs, *Estetica del film*, tr. it., Editori Riuniti, Roma, 1934, p. 141.

12 Segnando una serie di interventi sono già apparse su «Segno Cinema», nella rubrica *Alcune riflessioni proposte in questo momento*.

13 Segnando che Lauricella personalmente alla prima della sua storia a di un film la chi identità è sempre più forte dal sound ad assumere forme diverse.

14 Una dei primi aspetti del protagonismo del suono contemporaneo è infatti lo slaldarsi della nozione stessa di soundtrack in una miriade di occasioni disperse di ascolto del suono cinematografico. Merito di un sonoro che, particolarmente nel contesto della politica del blockbuster, ha un ruolo tecnologico, promozionale ed espedientale.

15 Uno dei primi aspetti del protagonismo del suono contemporaneo è infatti lo distanziamento del suono.

16 La successiva, allarmiguo e interrogativo statuto del suono digitale. Il soundtrack, 6.1 e successivi, allarmiguo e interrogativo totizzato dei sistemi sonori illusori, che variano dalle esperienze cinematiche spettacolare a quelle particolarmente oggettive oggi sta imponendo delle modificazioni pro-

17 Il cinema sonoro particolarmente oggi sta imponendo delle modificazioni pro- dell'apprezzato da ripresa rendeva più acuta la nostra sensibilità.

18 Giò intimo della natura. La voce di tutto ciò che è udibile, oltre al parlare umano: quel gran parlare della vita che interrotamente aggiunge sul nostro modo di pensare e sen-

19 Il film sonoro scopre il mondo acustico che ci circonda. Le voci delle cose, il linguage-

20 La consapevolezza dei grandi cambiamenti sulla uomo dalla riproduzione come mostrano le parole sempre illuminanti di Bela Balazs:

21 ne sonora non è certo conquista recente e l'idea di una nuova esperienza dell'orecchio, oltre che dell'occhio, è un appuro del periodo dei grandi teorici sovietici, che ne portava a fare esperienza di un suono completamente diverso e simultaneamente spettatore a un proprio ripensamento sul piano teorico.

Broadway o Times Square. Piuttosto, i tipici tempi musicali black contrappuntano gio-  
vesamente i momenti più drammatici del film, come *Hold on, I'm coming*, il popolare e  
travolgentre ritmico dei blues di Sam & Dave che accompagna la diffusione della droga  
*Blue Magic* in città e fa da contraccanto ironico alla diffusione di more che culmina negli  
anni Nov Love), una delle più famose di Jay-Z inserita nel suo album *The Blueprint* del 2001,  
nonostante non figurì nel logo del film, divenne protagonista del trailer di American  
*Gangster* (Ll, 2007, di Ridley Scott) un trailer che, in piena Logica blockbuster, invade le  
salé molti mesi prima dell'uscita della pellicola, e il cui comento musicale duinge -  
fortemente energico e attualizzante - condiziona non poco l'attesa nei confronti del  
film di Ridley Scott proiettandolo diversamente dal soundtrack in un'aria sonora tutta  
la visione in anteprima del film; a tal punto che Jay-Z decide di realizzare un concerto  
film, il famoso rapper assiste a una preview per pochi elotti e rimane ammaliato dai-  
lunghi, in una zona che, dopo quattro detti, è solo appena rientrato lontana dai  
contemporanea.

Ebbene quando nel film compare il celebre *Across 110th Street* di Bobby Womack,  
mentre Denzel Washington sta concludendo la sua prima trattativa per l'accordo che  
trasporterà dell'eroina, e in primo piano, schiacciato nella cabina telefonica, gioca ner-  
o vissamente con le monete, la canzone non può non germinare altre immagini: quelle  
del film montato film del 1972 ma anche e soprattutto quelle con cui Laraninto apre *Jail-*  
*Brown* (Ll, 1997) mostrando l'attraice icona Pam Grier che attraversa sui tapis roulati  
Laeroperto ed evocando a sua volta visivamente *The Graduate* (Ll, laurea, 1967, di Mike  
Nichols) e l'impossibile immagine nei pensieri del protagonista (il sound of silence) su cui  
debutta il film. La compassa di questa musica di per sé generatrice di suggestioni che-  
ma logorafiche fa sì che si installa dei coro-circuito sonori non faciliamente recuperabili  
centrifica, inconondidibili e del marchio d'autore.  
di cui questo è un altro caso paradigmatico, che conferma il  
Zodar (Id, 2007, di David Fincher) e un altro caso paradigmatico, che conferma il  
genza di un commento musicale originale. Consocio che anche per Fincher il film doveva  
presentarsi come *temph track* proprio la colonna sonora composta da David  
Kryce finisce per utilizzarne la *temp track* come *temp track* come *temp track*. Consocio che anche per Fincher il film doveva  
ricreare le atmosfere del film come *All the President's Men* (Truth get's outin del presiden, 1976, di Alan J. Pakula)  
Shirle per il film di Copolla (quelle partitura per piano che, incontrondidibili, accompagnata  
fin dalle prime inquadrature del film gli ascolti in cuffia con cui Gene Hackman spia  
i bersagli delle sue indagini, filtrando le loro frasi dal caotico rumore della metropoli  
che da un semplice cartellino «Quattro anni dopo».

Il Va detto che Fincher non sembra aver del tutto riuscito a questo impostazione, visto che nel di-  
di forte impatto sonoro: come il passaggio a 80 minuti O tutta costituto attraverso un ricco montaggio  
della durata originale del film (maggiore di 80 minuti) con alcune scene sacchegiate, molte delle quali  
recorsi cui, presente in un'edizione speciale per DVD, riporta accanto a numerosi extra li ripristina  
romonio incognoscibile vitalizzante tema musicale, quanto per la camminata decisiva  
e spavalda dell'investigatore lungo le strade, sotto il cielo calmo lunghi dall'altri, è  
degli altri film. La New York di American Gangster è la più lontana che si possa pensare dal  
di alibi che American Gangster, come prassi della contemporaneità, intrattiene con il sound  
di dialogo che American Gangster, come prassi della contemporaneità, intrattiene con il sound  
e incipit connotandola dunque subito nel segno dell'inedicibilità. A ciò si aggiunge il  
bhici: il che non è strano in una pellicola in cui il regista ha già volte scambiate final-  
Il film impone più idenità, sonaramente determinante, a cui si associano più pub-  
nella generalmente influita di filiazioni acustico-evoiative del film.

di oggettività acustici e del parallellazarsi di una sempre più protettive colonna sonora  
offre anche un valido esempio dello sfaldarsi del sonoro filmico in una molteplicità  
possesso sempre più ampio della creatività e dei diritti sulla propria opera ecc), ma  
dei compositori musicali, non più niente del regista ma protagonista con un  
e quello giovanissimo del rapper musicale; il maggiore distinzione sempre più ampio  
fortemente antagonti: il pubblico del cinema autoriale del vecchio mestiere di Scotland  
buster che punzana, anche a costo di militantere credito, trasversalmente su platee  
esemplare di modi di produttive che non è certo possibile ignorare (Le Logiche block-  
Come si vede dunque in cortocircuito sonoro-musicale criticando questo film,  
amete all'ingresso nelle sale del film di Scott.

mentre dal suo "mentore" Denzel Washington. Album che esce (anch'esso) simultane-  
mente uno strettto parallelismo tra la figura di Jay-Z e quella del gangster imperato-  
una copertina che riprende da vicino l'affissione del film – stabilendo iconografica-  
album inspirato – dice – alla visione del film e intitolato appunto American Gangster, con  
la visione in anteprima del film; a tal punto che Jay-Z decide di realizzare un concerto  
film, il famoso rapper assiste a una preview per pochi elotti e rimane ammaliato dai-  
Broadway o Times Square. Piuttosto, i tipici tempi musicali black contrappuntano gio-  
cosamente i momenti più drammatici del film, come *Hold on, I'm coming*, il popolare e  
cosamente ritmico della droga che accompagna la diffusione della

film di Ridley Scott proiettandolo diversamente dal soundtracks in un'aria sonora tutta  
fortemente energico e attualizzante – condiziona non poco l'attesa nei confronti del  
salé molti mesi prima dell'uscita della pellicola, e il cui comento musicale duinge -  
Gangster (Ll, 2007, di Ridley Scott) un trailer che, in piena Logica blockbuster, invade le  
nonostante non figurò nel logo del film, divenne protagonista del trailer di American  
*Ain't No Love*), una delle più famose di Jay-Z inserita nel suo album *The Blueprint* del 2001,

ra gli affollati semafori pedonali in luoghi mitici e inconondibili come la  
dai poi così diffusi dalle protagonista che solca il traffico cittadino, lasciandosi strada  
e spavalda dell'investigatore lungo le strade, sotto il cielo calmo lunghi dall'altri, è  
romonio incognoscibile vitalizzante tema musicale, quanto per la camminata decisiva  
pensare allo mixtio di *Slyft* (Slyft in dettate, 1971, di Gordon Parks), archetipico tanto per  
deruita progressista, seppur piena di ferite, della grande metropoli anni Settanta: basi  
genre *blackfunkation*, che con le sue colonne sonore energetiche ben rappresentava la mo-  
di altri film. La New York di American Gangster è la più lontana che si possa pensare dal  
di dialogo che American Gangster, come prassi della contemporaneità, intrattiene con il sound  
e incipit connotandola dunque subito nel segno dell'inedicibilità. A ciò si aggiunge il  
bhici: il che non è strano in una pellicola in cui il regista ha già volte scambiate final-  
Il film impone più idenità, sonaramente determinante, a cui si associano più pub-  
nella generalmente influita di filiazioni acustico-evoiative del film.

di oggettività acustici e del parallellazarsi di una sempre più protettive colonna sonora  
offre anche un valido esempio dello sfaldarsi del sonoro filmico in una molteplicità  
possesso sempre più ampio della creatività e dei diritti sulla propria opera ecc), ma  
dei compositori musicali, non più niente del regista ma protagonista con un  
e quello giovanissimo del rapper musicale; il maggiore distinzione sempre più ampio  
fortemente antagonti: il pubblico del cinema autoriale del vecchio mestiere di Scotland  
buster che punzana, anche a costo di militantere credito, trasversalmente su platee  
esemplare di modi di produttive che non è certo possibile ignorare (Le Logiche block-  
Come si vede dunque in cortocircuito sonoro-musicale criticando questo film,

mentre all'ingresso nelle sale del film di Scott.

nato dal suo "mentore" Denzel Washington. Album che esce (anch'esso) simultane-  
mente uno strettto parallelismo tra la figura di Jay-Z e quella del gangster imperato-  
una copertina che riprende da vicino l'affissione del film – stabilendo iconografica-  
album inspirato – dice – alla visione del film e intitolato appunto American Gangster, con

la visione in anteprima del film; a tal punto che Jay-Z decide di realizzare un concerto  
film, il famoso rapper assiste a una preview per pochi elotti e rimane ammaliato dai-  
Lunghi, in una zona che, dopo quattro detti, è solo appena rientrato lontana dai  
contemporanea.

film di Ridley Scott proiettandolo diversamente dal soundtracks in un'aria sonora tutta  
fortemente energico e attualizzante – condiziona non poco l'attesa nei confronti del  
salé molti mesi prima dell'uscita della pellicola, e il cui comento musicale duinge -  
Gangster (Ll, 2007, di Ridley Scott) un trailer che, in piena Logica blockbuster, invade le  
nonostante non figurò nel logo del film, divenne protagonista del trailer di American  
*Ain't No Love*), una delle più famose di Jay-Z inserita nel suo album *The Blueprint* del 2001,

ra apperitive verso il sound metropolitano più attuale. Tuttavia la canzone *Heart of the City*

il proprio punto di vista a quello dell'carneficcia, la cui prospettiva è le cui motivazioni fa improvvisamente solo sorridere ironia di sottolinea. Indizio di un film che mai cederà tutela la successiva inquadratura, e invece una delle infinite designate, la cui radio si scatta tra la gente festante a caccia di una preda mentre ascolta l'autoradio. A guardare, soprattutto si tratti di una soggettiva: non una qualunque, ma quella del marinaio che una macchina, e ciò, insieme all'atmosfera notturna e ad rallenti, fa per qualche istante molto Fay to Be Hard dei Three Dog Night. Il punto di vista è quello del frenetismo di il luglio nel prato davanti a casa, mentre la musica immobile negli anni Sesanta con il relatore in pianta sequestra sugli abitanti di un quartiere residenziale, intenti a festeggiare Soddu esordisce con una panoramica acerba su San Francisco seguita da una car-

raeno si impone l'idea di una totale autarchia di suono e anche di imaginatione. quindi un singhiozzo, fosse solo lo shock o la provocazione, nel cinema contemporaneo a funzione alla creazione di un conflitto, una contraddizione che veicolava come magine, mentre nel cinema moderno l'opposizione di suoni e immagini contrastante un radicale ripensamento: il mito tutto classico che ci sia un suono giusto per un'im-

Il cinema contemporaneo mostra una forte schizofrenia e tramite essa riporta a spesso sterili ridefinizioni, terminologiche e non solo. Tutvaria la natura di questa realizzazione, cinema contemporaneo che tende a creare contenuti sonori sempre più autarchici, cinema contemporaneo delle configurazioni sonore se non a prezzo di continuite forzature e la complessità delle configurazioni sonore che si propone di garantire e stessa nozione di accusa, mostrano tutti i loro limiti e la loro incapacità a cogliere più consolidati e imprecisamente della Sound Theory e che tuttavia, a parte dalla porta a una pensante teoria che mette in crisi proprio uno degli aspetti radicale riflessione di discussione teorica che mette in crisi proprio uno degli aspetti spesso per ridefinizioni, terminologiche e non solo.

Tutvaria la natura di questa realizzazione, cinema contemporaneo che tendeva soprattutto a spiegare il rapporto tra suoni e forme, per il cinema trasparenza filminica. La realizzazione audiovisiva non è mai scontata e, come una serie di suoni frammentari e collati dallo stesso oggetto e costretto a misurarsi attivamente con per il cinema moderno, lo spettatore oggetto è costretto a misurarsi attivamente con a occultare e quello moderno a ostentare con forza e crudeltà denunciando ilideologia, costruzione della realizzazione audiovisiva che il cinema classico tendeva soprattutto a rangeo, con la sua tipica vocazione autoreferenziale, da spesso visibilmente si misura nel confronto dialettico con lo spazio dello immagine, il cinema contemporaneo, la sua in qualche modo modernità. Se la spazialità del suono si determina e risulta, la sua in immagine ne costituiscono senz'altro una seconda cruciale carattere tra sonorità e immagine ne costituiscono le modalità particolari dell'interrazionali delle esperienze del suono e quelle dimensioni fondamentali della centralità anche produttiva del suono è dunque una delle dimensioni fondate-

## *L'inquadramento sul suono nel cinema contemporaneo*

designer, partire dalla celebre collaborazione di Randy Thom per la saga di *La Guerra dei Pianeti*, dove non è inconsciente trovarne allo stesso 3D i più insigniti sound esempi di scritto le interferenze che le intere bellezza dove non ha quasi più nulla, che si muove verso al contrario qualcosa che di prospettico non ha quasi più nulla, che si muove verso una visione umanistica, lo spettatore è al centro e che rigenerizza attorno a sé, ma il suo destino, cioè un'illusione aggregata verso lo spettatore, non qualcosa di cui, in Se mai assomiglia a più 3D, con il quale non a caso il sonoro aveva unito all'inizio quel "paesaggio", come lo chiamò Chinon, in mezzo al quale lo spettatore cammina, raneo porta verso una nozione di ambiente sonoro che non può più essere arretrato, mentre in secondo luogo lo sfaldamento dell'identità sonora del film contempo- trascinato a pochi film eseguiti, ma che invece vive nella visione del film e nella sua memoria. In seconde luoghi lo sfaldamento dell'identità sonora del film contrasta come instabile e ambivalente, cambiante in virtù di una fitta rete di rimandi e stra- tificazioni che sarebbe semplicistico respingere nella catena, o nello omaggio colto come instabile ripensamento: il mito tutto classico che ci sia un suono giusto per un'im- pressione che ridefinisce la nozione di continuità sonora del film si offre Smith, più radicale presupposti. Innanzitutto l'ambiente sonoro del film si offre formulazione teristica per riprenderne, tra Murray Schafer, Barry Truax o Bruce Mitchell e quelle politiche. Il suono contemporaneo obbliga a tornare alle radici della cultura la riflessione che il sound ecology portava con sé, anche le implicazioni ecologiche oltre come obbliga a rimettere profondamente in discussione l'idea di continuità sonoro, no-

Anche solo questi rapidi esempi mostrano che l'esperienza del suono continua un altro film. Rispetto a American Gangster la dimensione è antitetica: se Ridley Scott vuol stare a lontana dal visibile cinematografico anni Settanta, invece David Finchier a quelle conversazioni, anche grazie al ruolo di alcuni standard, è forissima. La conversazione, modifica e condiziona il montaggio e il ritmo anche visivo del film soprattutto a partire da un suono preesistente, legato a sua volta incondizionatamente a quella sostanzialmente materiale alla scena, qui la questione è radicale e il suono di operatore del visivo. La sonorità di *La concorrenza*, utilizzata come colonna sonora temporanea, modifica e condiziona il montaggio e il ritmo anche visivo del film soprattutto stabilire il rapporto tra la scelta musicale che creava mood e atmosfera, per direttamente si richiama, se la scelta musicale ricreava mood e atmosfera, per alla larga dal visibile cinematografico anni Settanta, invece David Finchier a quelle conversazioni sulla lettera di minaccia ai bambini di uno scuolabus, in cui l'ascesa di che risuona sulla lettera di minaccia ai bambini di uno scuolabus, in cui l'ascesa di quegli presospetti insieme al sound editor Richard Hayman, con alcuni temi, come *Grayswath* temi musicali, di fronte ai quali decideva in fine di sacrificare ulteriormente le parti sonore di musica, grazie all'intercessione di Walter Murch, primo sound designer della storia, e conto i pregiudizi dello stesso Finchier, commisso ashire in persona i tempi sovrapposti di musica e, grazie all'intercessione di Walter Murch, primo sound designer della storia, e circa costante. Col progredire delle riprese Ren Klyce decide di aver bisogno di quel tipo

rimangono radicalmente fuori campo, in questo inizio spiazzante la musica opera una costante opera di abbassamento e raffreddamento: non la storia mitica o *glamorous* di un mostro assassino ma i fatti e le supposizioni attorno a uno dei casi insoliti più famosi della storia (anche qui la musica fa rivivere esperienze cinematografiche famose: il dramma di una delle protagoniste di *Hair* [Id., 1979, di Milos Forman] rimasta incinta). Soprattutto la musica, il suono, impone tutta la propria autonomia: non c'è conflitto, ci sono solo in parallelo i due discorsi portati avanti da immagine e suono.

Il potere destabilizzante della relazione audiovisiva imposta dal cinema contemporaneo non risiede infatti tanto nelle anomale configurazioni – per rifarsi al vocabolario più noto – dell'acusma, ma al contrario nelle ambiguità dei suoi sincronismi. *Inside Man* (Id., 2006, di Spike Lee) è letteralmente guidato dall'onda sonora che si assoggetta al visivo, apparentemente senza grandi guizzi autarchici (tranne alcuni slanci jazz e rhythm & blues nei momenti di stallo dell'azione), e però surrettiziamente lo destabilizza: come amato da Lee, naturalmente il film è ricco di momenti acusmatici, a partire dall'oscurità che spesso avvolge le conversazioni e dal fatto che gli interlocutori sono per lo più mascherati e dal celebre inizio che confonde le carte, mescolando interpellazione e dialogo, interrogatorio e confessione. Eppure è proprio nei momenti in cui la relazione suono-immagine appare più naturale che l'equilibrio è squadrato e mostra la sua precarietà. Nei titoli di testa, mentre il montaggio delle immagini mostra i ladri radunarsi e convergere verso la banca, una musica travolcente rimarca le immagini con il ritmo di *Chayya Chayya*, una canzone Urdu di grande successo anche americano, tratta dall'Hindi film *Dil se* (1998, di Mani Ratnam). Il contrasto è molto forte: se uno anche non conoscesse il film d'amore bollywoodiano – noto per le sue acrobatiche coreografie musicali (la canzone in oggetto è cantata e danzata sopra i vagoni di un treno in corsa) e per l'innovativa colonna sonora di A. R. Rahman (pioniere in India del mix tra strumenti tradizionali e musica elettronica, quello di *The Millionaire* [Id., 2008, di Danny Boyle] tanto per intendersi) – la particolare melodia e il modo in cui il visivo l'assecchia, ritmando il montaggio con tagli e *jump cut* e facendo interpreti non tanto i protagonisti, ripresi da lontano e già mascherati da imbianchini, quanto la città con i suoi scorci urbanistici, e soprattutto la banca con i suoi dettagli architettonici, i grifoni in pietra e il bestiario tipico dei sonni grattacieli newyorkesi, non possono non creare un forte straniamento. Pur ancora sintomaticamente al visivo, il suono lo riveste di ambigue eco come nel più classico dei noir. Il grottesco, l'ironia, o ancora la contradditorietà violenta: molti di questi stati d'animo sono simultaneamente attivati dalla strana solidarietà che la vivace melodia indiana innescava con l'algida e grafica metropoli installata dalle immagini. Immergendo subito lo spettatore nel dubbio. La musica non dice senza immagini e questo dire rimane comunque inafferrabile.

L'interpellazione iniziale di Dalton Russel sembra installare un *heist* movie, qua-

si il monologo iniziale del protagonista sostituisce l'impersonale voce narrante del kubrickiano *The Killing* (*Rapina a mano armata*, 1956, di Stanley Kubrick). Il bardo – richiamato nel monologo iniziale – non ha che da raccontare la solita storia, nessun messaggio misterioso verrà infine svelato, ma è proprio la “cura con cui le parole sono scelte” («Il mio nome è Dalton Russel. Fate attenzione a quello che dico perché scelgo le parole con cura e non mi ripeto mai»); a fare la differenza è il modo in cui il regista dà forma al film articolando suono e immagine. *Inside man* è una ricca esibizione di configurazioni audiovisive dalle quali lasciarsi ipnotizzare (dai sincronismi esasperati delle interpellazioni sonore – nelle dichiarazioni degli ostaggi e negli interrogatori – agli ambigui acusma delle voci manipulate dalle maschere, dall'oscurità o dai tagli del montaggio). Le voci e i suoni non svelano alcun segreto se non la radicale ambiguità della loro stessa sostanza; un puro enigma senza soluzione che Spike Lee per una volta – alle prese con il prevedibile plot del film di genere – trasla efficacemente da contenuto a forma. L'esordio di *25th Hour* (*La 25<sup>a</sup> ora*, 2002, di Spike Lee) si fa qui dubbio radicale; la faccazzaglia sonora iniziale su fondo nero si svelava infine quale parola crudele (un cane seviziat), qui l'indecidibilità sonora invece rimane cifra inspiegata – forse anche segno vuoto – di un mondo radicalmente in bilico.

La seconda grande sfida del suono contemporaneo, inquadrare il suono, porta a una pesante ridefinizione del rapporto tra suono e immagine, ridefinire il rapporto tra acusma e sincronismo, ridefinire i rapporti infine tra il fascino tutto moderno dell'infrazione e la ridiscussione del peso di un'illusione che imponendosi con vigore mostra anche tutta la sua fragilità.

Un magnifico *surround* dà volume e corpo al film di Spike Lee – come nell'accerchiamento dei poliziotti col clangore metalllico, puntuale ma avvolgente, dei traicci e delle transenne eretti per fronteggiare la rapina – e spinge l'azione – come nell'irruzione in banca, reale o immaginata. Del resto conta sulla maestria di Frank Kern, Foley fedele fin dagli esordi di Lee ma anche firma del rumore più attuale da *Fargo* (Id., 1995, di Joel ed Ethan Coen) a *The Departed* (Id., 2006, di Martin Scorsese). L'ultimo aspetto del cinema contemporaneo è infatti la forza con cui forgia una nuova materia: quella del suono.

### *Create il suono contemporaneo*

Creare il suono è sempre stato al centro del cinema classico, che ha grande consapevolezza di come il suono naturale “di” un'immagine non possa che passare per una pesante manipolazione e non certo attraverso la pura e semplice riproposta del suono registrato *on set* a partire dal rumore con la celebre *art of Foley* dal leggendario rumorista, Jack Foley, impiegato alla Universal, che per primo ne fissò i canoni. Se si aggiungono il peso delle ricerche dei *sound designer* e delle nuove potenzialità del digi-

riconsoscimento dell'immagine e infine, in un film altamente autoriflessivo che ha al centro l'avventura di un regista e della sua troupe, del suono stesso. L'urlo del primoate si presenta perfettamente a chiudere queste rassegne; nel film di Peter Jackson è fatto di quello stesso impasto di grida e versi animali che aveva caratterizzato il film del 1933, ed è pertanto iconoscibile dalla spettatrice doggettista in mezzo al repertorio di scricchioli e cupi toni che accompagnano la nebbia lariva all'isola. Tuttavia l'urlo si sincronizza pienamente solo molto tempo dopo con il ghiaccio del grotta non prima di essersi confrontato, nella battaglia col Tex, con i suoni del Ghiaccio, i suoni di Spieberg. Solo allora King Kong intona infine a pieno il suo ulo battendosi i pugni sul petto: icona visiva e sonora in cui si condensa tutto il suo interrogazione teorica.

Gli esempi naturalmente potrebbero essere molti altri; tuttavia appare chiaro come mantenerne una straordinaria apertura teorica e valorizzarne il portato teorico dell'amarsi diventati cruciale per un suono contemporaneo che è luogo cruciale di film (non ricordo di chi fosse) in cui due persone dormivano in un posto stretto — dappure avuto lunghe discussioni a Parigi con i registi della Nouvelle Vague. Ho visto un

film francese: il regista della Nouvelle Vague gira la scena d'amore in una stanza vera [...] Questa seconda me è la maniera giusta di usare il sonoro. Ora, tornando a quel interessante soltanto le parole della persona che ami, gli affari o quelli che hai da dire. contenendo d'affari, non senti più il rumore, senti soltanto la tua conversazione perché ti una piccola conversazione qua e là. Ma se sei seduto con qualcuno che ami, o stai di- che passa, il tacco di una donna sul selciato, il suono dei bicchieri nel tavolo vicino, ha un niente da fare, guarda la strada e avverti un miglio di rumore — una macchina completamente sbagliata. Quando girai *Ali* nel 1930, arrivai a una condizione sul so- dovesse essere come quella — perché si sentivano i rumori della strada, unidea in inganno era il rumore proveniente dalla strada. Questo regista credeva che tutto prima ho pensato che la scena si svolgesse su un tetto [...]. Quello che mi aveva tratto motivi degli anni Trenta cantato da Al Jolson, America che si presenta agli occhi straordinaria sequenza di apertura, sulle note di *I'm Sitting on Top of the World*, celebre mai in profondità, nella terza dimensione della memoria dello spettatore. Nella delle immagini, e una certificata che tuttavia raramente si spiega suffitivamente una centrale in cui li suono è tutto reso a non distingue faccio dalla seduzione del dialoghi doppiati o rimangiat in ADR (Automatic Dialogue Replacement).

Ho visto un lunghe discussione a Parigi con i registi della Nouvelle Vague. Ho visto un

film francesi: li sentivano tutti i rumori provenienti dall'esterno. Potrei soltanto concludere che dove si sentivano tutti i rumori provenienti dall'esterno. Come in tanto cinema contemporaneo, il suono realizza un incontro matrico multiresonante che il Foley disegna nei suoi registrazioni dettagli, facendoci sprofondare nella tana degli insetti, immergendoci nella fragiglia di suoni acustici o facen- vertigini del visivo. Il suono più che fonte di consenzia si fa elemento costante di doci rimbalzare sulle staffe nelle distruzione finali. Eppure è un suono che non distorce mai dal visivo e dal fascino delle distruzione finali. Come in tanto cinema contemporaneo, il suono realizza un incontro matrico mito di King Kong le pp. 158-168.

King Kong al teatro di New York). Inglese nella partitura di James Newton Howard (come durante l'esibizione di o il film riprende singole parole, frai immedietti e molte delle musiche di Max Steiner, naturalmente fino a il dialogo con il King Kong di Cooper e Schoedack (1933) da cui o il cignolare dei pesanti archivi sposati sul voto dei gratificati in costituzione. E o il film spettatore è un costutto acustico, e le immagini guidano lo spettatore a per- della folia, il traffico delle auto, lo sfruttare del tram, ma anche i colpi di pistola cepire la moderata come fosse la prima volta, ricomponendo epilogoicamente il vociello spettatore è un costutto acustico, e le immagini guidano lo spettatore a per- della folia, il traffico delle auto, lo sfruttare del tram, ma anche i colpi di pistola della folia, il traffico delle auto, lo sfruttare del tram, ma anche i colpi di pistola dello spettatore è un costutto acustico, e le immagini guidano lo spettatore a per- motivo degli anni Trenta cantato da Al Jolson, America che si presenta agli occhi straordinaria sequenza di apertura, sulle note di *I'm Sitting on Top of the World*, celebre mai in profondità, nella terza dimensione della memoria dello spettatore. Nella delle immagini, e una certificata che tuttavia raramente si spiega suffitivamente una centrale in cui li suono è tutto reso a non distinguere faccio dalla seduzione del dialoghi doppiati o rimangiat in ADR (Automatic Dialogue Replacement).

In King Kong (Id, 2005, di Peter Jackson) — il più visuale dei registi attuali e alle sue paradosse vere. Nessuna vistosa infrazione, nessun protagonismo e un suono storica novellenasca<sup>19</sup> — è significativo di questo aspetto della sonorità attuale e della prese con un tema che è quasi archetipo cinematografico dell'ossessione voyeuristica associato dall'immagine barocca, risultato tuttavia di un lavoro e una ricerca menite a nudo: centinaia di registrazioni dal vero multizazbilli, centomila file sonori grossi che i *Dian di post-produzione*, girati dallo stesso regista, mettono in impietosa ben assorbito dalla memoria barocca, risultato tuttavia di un lavoro e una ricerca sua paradosse vere. Nessuna vistosa infrazione, nessun protagonismo e un suono storica novellenasca<sup>19</sup> — è significativo di questo aspetto della sonorità attuale e della una fortissima leggibilità, come secondo il verbo classico, è dunque nel pieno rispetto acustico pro senza contatto con la materia e con l'immagine pur caratterizzata da cretezza del suono agganciato alla immagine si impone allora lo status di un oggetto cui intelligenza può prevalere una fascinosa ed evanescente sensibilità. Sulla con- tutta la radicata delle domande di un inquietante oggetto, mentre sonora sulla tale, si comprende come oggi anche una sonorità insinuante può arrivare a porre

Kaplan

di Torino  
Università degli Studi



ISBN 978-88-99908-55-6

ISSN 1970-6391

info@edizionikaplan.com

Tel/Fax 011-7495609

10125 Torino

Via Saluzzo, 42 bis

Edizioni Kaplan

Per abbonarsi rivolgersi a:

fasciolo singolo arretrato € 20,00

USA € 50,00

Europa € 40,00

Totale € 30,00

Abbonamento 2011:

"Mario Soldati" (Regione Piemonte)

Questo fascicolo esce con il contributo del Centro Regionale Universitario per il Cinema e gli Audiovisivi

Registration presso il Tribunale di Torino n. 5179 del 04/08/1998

Dittatore responsabile

Paolo Berrettini

tel. 011/6702728-6703516; fax 011/6702731

DAMS - Facoltà di Scienze della Formazione - Università di Torino  
via Sant'Orsario 20 - 10124 Torino

Torino), Federica Villa (Università di Torino)

(Università di Torino), Rossamaria Salvatore (Università di Padova), Chiara Simonigh (Università di

Guglielmo Peccatore (Università di Bolgona), Veronica Pravadel (Università di Roma Tre), Franco Proro

(Università di Torino), Giulia Carichio (Università di Torino), Raffaele De Berri (Università di Milano),

Gianluca Alonzo (Università di Torino), Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci

Comitato di redazione

Sirio Ferrone (Università di Firenze), Liborio Termini (Università di Torino)

Gian Paolo Capretti (Università di Padova), Paolo Berretto (Università di Roma, La Sapienza),

Giorgio Tinazzi (coordinatore, Università di Padova), Franco Caselli (Università Cattolica Bresciana-Milano),

Comitato scientifico

Amo XII-XIII, nn. 25-26, luglio 2010-giugno 2011

Semestrale di cinema e audiovisivi

La Valle dell'Eden

