

0. Oggetto dell'indagine

In *Casablanca* di Curtiz si cela una citazione musicale dal film *La grande illusione*, del maestro Jean Renoir. Questo è solo uno dei rimandi tra l'opera di Renoir e la memorabile scena in cui Victor Lazlo (Paul Henreid) dirige la *Marsigliese*, sovrastando il canto patriottico dei nazisti *Die Wacht am Rhein*. Quello che attrae la nostra attenzione è il modo in cui i due film, contraddistinti dalle medesime scelte musicali, le fanno interagire con la colonna visiva, ottenendo effetti di senso opposti.

0.1 Cinema e propaganda

Entrambi i film possono essere considerati "di propaganda". E' necessario chiarire che, nella nostra accezione del termine, "propaganda" non va inteso come un giudizio negativo. Il cinema di propaganda mira infatti ad un massimo di persuasione ed efficacia da ottenere con ogni mezzo cinematografico. In questo senso, quando raggiunge tale fine, può essere considerato cinema per eccellenza, un cinema *totale*. E' appena il caso di ricordare quanto Eizenstein fosse fiero del successo dei propri film nel corrotto e decadente occidente borghese. Quando giudichiamo spregiativamente un film come "propaganda", solitamente si tratta di *cattiva* propaganda.

0.2 *Casablanca* e la propaganda di guerra

Le riprese di *Casablanca* cominciano il 25 maggio 1942. In quel periodo gli USA erano già entrati in guerra col Giappone, ma il lavoro teatrale da cui è tratto il soggetto, *Everybody comes to Rick*, fu acquistato dagli studios prima della guerra¹. *Casablanca* è dunque un film interventista post eventum: in una scena Rick - Bogart accenna al fatto che i newyorkesi "dormono" mentre in Europa avvengono i fatti tragici narrati; più in generale Rick, cittadino americano, con il proprio cinico "farsi gli affari propri" rappresenta metonimicamente il popolo americano. Alla fine del film Rick, rinunciando a Ilsa Lund - Ingrid Bergman, si ricongiunge ai propri valori, valori che aveva accantonato, spara al maggiore Strasser (Conrad Veidt) e raggiunge la resistenza. Dunque, l'effetto di senso "ci spiace di non essere intervenuti prima" sorge solo a causa delle circostanze di fruizione, a guerra già iniziata. Pure, racconta di un uomo che accantona i propri rancori e le proprie debolezze individuali sacrificando gli affetti per un ideale più alto: un ottimo film di propaganda; per di più, come molti film di propaganda riusciti, evita di essere didascalico grazie alla mobilitazione di collaudati dispositivi di natura passionale, contrapponendo l'umanità dei protagonisti alla disumanità dei nazisti, secondo una formula ben teorizzata e praticata da Eizenstejn².

0.2.1 La colonna sonora in *Casablanca*

Testimonianze quali le varie biografie di Bogart o della Bergman sono chiaramente operazioni mitografiche



Tensione e risemantizzazione al cinema. Da *La grande illusione* a *Casablanca*

Francesco Galofaro

che, indifferenti al fine di una analisi testuale, a meno che *nel* testo non esistano corrispondenze rispetto alla ricca aneddotica proposta. Nonostante il mito insista sulle vicissitudini che caratterizzarono la lavorazione, le indecisioni, i ritardi, una sceneggiatura ineguale cui cooperarono un numero imprecisato di persone, il film si presenta in realtà come un ottimo esemplare della perfezione tecnica raggiunta dalla Hollywood di quegli anni. In particolare, se anche fosse vero che il compositore della colonna sonora Max Steiner³ non condividesse l'idea di fare di "As time goes by" il *leitmotiv* del film, le scelte musicali della colonna sonora restano in ogni caso semioticamente coerenti e costituiscono due *isotopie* ben precise: quella che appunto sfrutta "As time goes by", che rinvia come tutta la musica *in*⁴ eseguita da Sam (Dooley Wilson) alla dimensione dei rapporti privati tra i protagonisti, e quella che sfrutta come *leitmotiv* i diversi inni nazionali francese e tedesco, armonizzati in modo minore e con largo impiego di dissonanze, che rinvia alla cupa situazione internazionale.

0.3 *La grande illusione* e la propaganda pacifista

Prima del suo esilio americano Renoir fu un compagno di strada del Partito comunista francese, per il quale firmò anche dei documentari. La sua appartenenza alla sinistra impegnata nei diversi fronti popolari contro il nazismo trova corrispondenza nei suoi scritti settimanali per il quotidiano comunista *Ce Soir*⁵.

Renoir era fiero del successo ottenuto da *La grande illusione* al festival del cinema di Venezia:

"Anche nell'Italia fascista, in cui il film era proibito, abbiamo ottenuto a Venezia la coppa della giuria internazionale, premio appositamente inventato per evitare di doverci dare la coppa Mussolini⁶"

E' un'ironia che negli USA il film sia giunto integro,

dopo la guerra, grazie ad una copia ritrovata dall'esercito americano a Monaco, nonostante il film fosse vietato nella Germania nazista.

L'impegno politico di Renoir per la pace è rispecchiato ne *La grande illusione*, in cui, con il pretesto di raccontare i tentativi di fuga di un gruppo di prigionieri francesi durante la prima guerra mondiale, viene costruita una simmetria continua tra usi, costumi, valori rispettivi di prigionieri e secondini, ciò che li rende simili e contrapposti solo dalle circostanze belliche. In questo la musica curata da Joseph Kosma⁷ e il sonoro (De Bretagne) giocano un ruolo molto importante.

0.3.1 La colonna sonora ne *La grande illusione*

La musica *in* fornisce un contributo al senso la cui importanza è pari alla regia di Renoir, che con grande virtuosismo costruisce le scene nei campi di prigionia come altrettanti *Tableaux Vivants* in cui ogni personaggio è in movimento ed è bene caratterizzato senza eccessiva subalternità ai protagonisti del film. Penso alle scene in cui la vita del campo è resa dal punto di ascolto dei prigionieri alla finestra grazie al suono dei pifferi, che costituiranno poi l'*escamotage* grazie al quale il capitano De Boeldieu (Pierre Fresnay), il tenente Maréchal (Jean Gabin) e Rosenthal (Marcel Dalio) riescono a sfuggire al capitano Von Rauffenstein (Eric Stroheim). La colonna sonora costituisce un tutto organico di anticipazioni e retrospiezioni, che discretamente governano le aspettative e le passioni dello spettatore⁸ e mantengono l'unità organica dell'opera. Non solo: in quanto musica *in* è essa stessa impiegata per costruire la simmetria tra sorveglianti e sorvegliati; così se nel circolo ufficiali francese si ascolta musica popolare francese, in quello tedesco si ascolta musica tedesca; e quando in isolamento Maréchal si lamenta di non poter parlare francese con un secondino esclusivamente germanofono, questi, impietosito, gli regala un'armonica: grazie a questo linguaggio emozionale minimo condiviso i due finiscono per fraternizzare.

1. Douamont Gefallen

Cominciamo la nostra analisi delle scelte di colonna sonora nella lunga sequenza de *La grande illusione*



cui fa riferimento Curtiz in *Casablanca*. Nel campo di prigionia tedesco manifesti a caratteri cubitali annunciano, tra il suono delle campane, che la cittadina di Douamont è caduta - sono i luoghi della battaglia di Verdun, tra le più sanguinose del primo conflitto mondiale. Comprensibilmente i tedeschi fanno festa: la sera, allo spaccio, cantano *Die Wacht am Rhein*, osservati dai prigionieri francesi ancora una volta alla finestra.

1.1 *Die Wacht am Rhein*

Il cantopatriottico fu composto da Max Schneckenburger nel 1840. Il testo della prima strofa - quella citata - recita:

1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
Wer will des Stromes Hüter sein?
|: Lieb' Vaterland, magst ruhig sein, :|
|: Fest steht und treu die Wacht am Rhein! :|

Scopo dell'inno è incitare il soldato tedesco a far la guardia al Reno, confine ultimo del sacro suolo tedesco: ovviamente l'invasore ipotetico è francese. Il riferimento va alla storica contesa franco-tedesca per l'Alsazia-Lorena che data almeno ai tempi di Luigi XIV. E' dunque anche un inno antifrancese.

1.2 Douamont è libera

Durante uno spettacolo di Vaudeville in cui i prigionieri recitano travestiti arriva la notizia: i soldati francesi hanno ripreso Douamont. Per simmetria, se i tedeschi festeggiavano col loro inno patriottico, i francesi intonano immediatamente la Marsigliese. Vi è dell'ironia tragica nella serietà e nelle emozioni espresse dai volti dei prigionieri, che cozzano con il carattere buffonesco dei loro travestimenti da donna. La colonna sonora sottolinea questo grazie al mutamento del punto d'ascolto in funzione del lungo piano-sequenza che si sposta a inquadrare gli attori del dramma. Si tratta di *primi piani sonori* che ritroveremo anche in *Casablanca*.

In seguito, Douamont verrà ripresa ancora una volta dai tedeschi, ma questa volta senza feste, senza campane e senza musica - a sottolineare il carattere assurdo della guerra di trincea in particolare, in cui si muore per avanzare pochi passi quando non ci si ritira.

2. Suonate la Marsigliese!

La scena di *Casablanca* che prendiamo in considerazione comincia proprio con la musica. Rick e Lazlo sono nell'ufficio di Rick. Discutono dei visti che permetteranno a Lazlo e signora di espatriare; Rick fa delle difficoltà, chiede a Lazlo di chiederne ragione alla moglie Ilsa. Lazlo è sorpreso, ma i due non hanno tempo di chiarirsi: sono interrotti dal canto intonato dai nazisti nel locale, che è, guarda caso, *Die Wacht am Rhein*. Lazlo è indignato, a grandi passi arriva presso l'orche-

stra, e chiede di suonare la Marsigliese. Per un breve periodo, *Die Wacht am Rehin* e la Marsigliese suonano in armonia⁹, ma ben presto la seconda sovrasta il primo, tra i canti generali. Come in *Renoir*, anche qui abbiamo una serie di primi piani sonori in cui ascoltiamo la voce del personaggio di volta in volta inquadrato sovrastare il coro¹⁰. Questa scelta è fondamentale per mostrare come le diverse individualità si riconoscano in una struttura di valori comune trasformandosi, grazie alla musica, in un attore collettivo contrapposto all'altro attore collettivo, costituito dal coretto di nazisti. Ad esempio Ivonne, che aveva sedotto un soldato tedesco per fare ingelosire Rick, recupera la propria dignità gridando tra le lacrime "Viva la libertà". La citazione è in parte reperibile anche tra le scelte che regolano la colonna visiva. Qui non abbiamo un unico piano sequenza come in *Renoir*; tuttavia Curtiz impiega il piano sequenza di *Renoir* come paradigma, all'interno del quale trasceglie le inquadrature che *Renoir* di volta in volta sottolinea col movimento di macchina e la messa a fuoco¹¹.

3. La costruzione dei diversi effetti di senso

Se sul piano dell'espressione ritroviamo chiarissimo il riferimento di Curtiz a *Renoir*, possiamo dire che sul piano dei contenuti espressi dalla musica i due film si collocano agli antipodi; che poi è quel che ci si aspetta, dato che l'uno sta alla guerra come il secondo alla pace. C'è da chiedersi a questo punto *come* la stessa musica porti a contenuti assiologicamente contraddittori.

3.1 Musica come sistema semi-simbolico

E' essenziale qui chiarire alcune caratteristiche che la musica esibisce in quanto sistema semi-simbolico. Per molto tempo la musica è stata considerata con Hjelmslev un sistema monoplanare¹², in cui la descrizione formale del piano dell'espressione coincideva con quello del piano del contenuto¹³. Ma piuttosto che presentare isomorfismo tra elementi del piano dell'espressione e del contenuto, la musica mostra isomorfismo tra categorie di elementi dei due piani. Una opposizione categoriale su di un piano¹⁴ (es. profilo melodico ascendente Vs. discendente) si rende così disponibile per veicolare una opposizione simile sull'altro piano (pensiamo ad esempio a "maschile" Vs. "femminile", oppure "celeste" Vs. "terrestre"). Tutto questo a condizione che sia il testo a stabilire quale sia l'opposizione pertinente, per evitare due errori tipici dell'analista: il primo è quello di generalizzare all'universo dei testi un particolare caso di semisimbolismo reperito in una singola opera¹⁵; il secondo di considerare qualsiasi opposizione categoriale sul piano dell'espressione come se necessariamente dovesse rinviare ad una opposizione equivalente sul piano del contenuto. La nostra citazione esemplifica benissimo il carattere di costruzione testuale del semisimbolismo.

3.2 Cinema come semiotica sincretica

La colonna sonora è negli ultimi due decenni al centro di una serie di studi divenuti ormai dei classici. Considerando tuttavia la storia della critica cinematografica e con la notevole eccezione costituita da Ejzenstejn¹⁶, il ruolo della colonna sonora non è stato eccessivamente considerato dai teorici ed è spesso ignorato dai critici. Riprendendo Ejzenstejn, possiamo dire che oltre al montaggio orizzontale esiste nel cinema un montaggio verticale, tra colonna visiva e sonora. Entro ciascuno dei due piani possiamo reperire funzioni omoplane che ne reggono la dimensione processuale e fanno sì che un film non sia fruito come una semplice collezione di inquadrature ma come un tutto retto da una logica narrativa¹⁷. Prendiamo poi in prestito da Hjelmslev il termine funzione eteroplana per descrivere le funzioni che si reperiscono tra piani diversi. E se la semiotica considerata da Hjelmslev, il linguaggio, era semplicemente biplanare (espressione e contenuto non mutuamente riducibili), al cinema abbiamo una struttura multiplanare¹⁸, in cui come abbiamo detto sono compresenti diverse componenti, che vanno a comporre colonna visiva e sonora¹⁹.

Come avremmo potuto aspettarci, una serie di effetti di senso sul piano del contenuto filmico non sono imputabili né alla colonna visiva né alla colonna sonora, ma si creano per così dire dal nulla quando diversi piani semiotici entrano in contatto sovrapponendosi. Possono essere dunque esclusivamente analizzati in termini di funzioni eteroplane, come del resto si può apurare con una banale prova della commutazione azzerando la colonna sonora o girando le spalle al video.

3.3 Sulle differenti funzioni eteroplane della musica patriottica nelle due scene

Naturalmente in entrambe le pellicole la musica assolve alla medesima funzione di costituire alcune individualità in attori collettivi; ma solo in *Casablanca* tali attori sono semi-simbolicamente contrapposti anche da un punto di vista della *funzione attanziale*, come soggetto e antisoggetto:

(Espressione)	Marsigliese : <i>Die Wacht am Rehin</i>
(Contenuto)	Soggetto : Antisoggetto

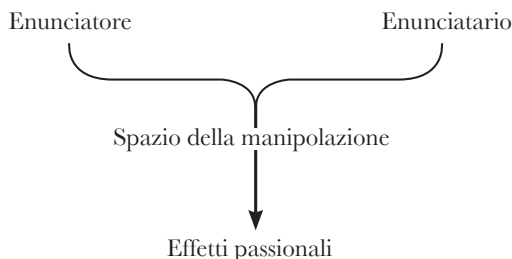
La disseminazione costante lungo tutto l'arco filmico di due isotopie musicali contrapposte – il tema della marsigliese e quello dell'inno tedesco – rafforza la contrapposizione attanziale. Ancora, fondamentale è la sovrapposizione tra i due inni e il fatto che l'uno prevalga sull'altro, cosa che manca ne *La grande illusione*. In quest'ultimo film prevale invece la simmetria tra i due attori, tanto in termini ideologici quanto dal punto di vista delle azioni che ne discendono: l'intero *co-testo* rafforza questa lettura, penso ad esempio alle affinità in termini di visione del mondo ed adesione ai valori della cavalleria tra i nobili Boeldieu e Von Rauffenstein. Qui

i tedeschi non sono *anti-soggetti*, si limitano piuttosto ad incarnare il *non poter fare* dei protagonisti, caratterizzandosi così come *opponenti*.

4. Conclusioni

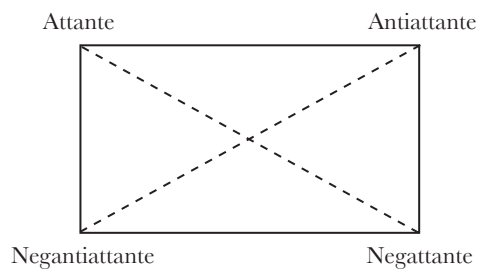
Sappiamo che i critici sono discordi rispetto alla reale efficacia del pacifismo di Renoir ne *La grande illusione*. Si tratta di un film molto complesso, che in molte situazioni mostra contrasti ideologici notevoli non solo tra francesi e tedeschi, ma anche tra le varie classi sociali che compongono rispettivamente i prigionieri francesi e i secondini tedeschi. La scena della Marsigliese per alcuni rivelerebbe una simpatia dell'autore verso questa forma di patriottismo nonostante i tentativi del film di farlo passare in secondo piano. Per quanto ci riguarda questa lettura è da escludere, non solo perché nulla nel film ci autorizza ad attribuire all'autore tale preferenza, ma anche e soprattutto per la conclusione della sequenza che caratterizza come assurdo il gioco ad espugnare e riprendere Douamont. Vero è piuttosto che lo spettatore, l'enunciataro, è costantemente manipolato dall'enunciatore, sia in termini cognitivi che passionali.

Livello enunciazionale:



Ricordiamo che in Greimas tale spazio della manipolazione si trova piuttosto al livello della coppia attanziale destinante/destinatario; tuttavia per quel che riguarda la musica una estrapolazione del modello ai rapporti tra enunciatore ed enunciataro funziona egregiamente a rendere conto degli effetti di senso passionali. Ecco spiegata la grande efficacia della scena della Marsigliese: deve essere necessariamente efficace, perché contrasti maggiormente con la scena seguente in cui Douamont cade ancora una volta in mano tedesca.

Ancora, difficilmente in musica si troveranno i ruoli attanziali tipici del livello semio-narrativo; Tarasti al riguardo mette in guardia dal volerli ricercare a tutti i costi in musica prima dell'apparizione in essa della narritività intesa come sistema modellizzante²⁰. Tuttavia, resta la possibilità di reperire, in musica, posizioni attanziali non antropomorfe, puramente sintattiche, secondo il modello della proto-attanzialità sviluppato da Greimas:



Tale categoria protoattanziale precede, presiede e giustifica l'organizzazione delle grandi forme musicali²¹. Essa rende conto anche del motivo per cui la musica costituisce sistemi semisimbolici e si rende disponibile nelle semiotiche multiplanari alla costruzione della componente narrativa anche in termini di ruoli attanziali, come avviene in *Casablanca*²²: parliamo allora di pro-attanzialità della musica stessa.

Una analisi *contrastiva* de *La grande illusione* a paragone con *Casablanca* rivela molto bene come la musica giochi un ruolo non solo nella costituzione di strutture che reggono l'intero film, ma anche nella costituzione occasionale di strutture che reggono scene, strutture che poi vengono dissolte o smentite dal resto del film. E' proprio nella dimensione processuale che l'enunciataro risulta così manipolato, costituisce aspettative che poi vengono alimentate, disattese, smentite o confermate solo con molto ritardo. Crediamo sia questo il legame tra passioni provocate nell'enunciataro e strutture testuali: un legame che si presta in generale ad essere bene esemplificato nel cinema in quanto semiotica sincretica.

Note

¹ Cfr. Coe (1991).

² Cfr. "Lezioni di regia" in Eizenstejn (1958), tr.it.pp.169-198. Si veda anche Galofaro (2005).

³ Tra i massimi esponenti del sinfonismo hollywoodiano. Tra le tante collaborazioni, ricordiamo gli esordi con John Ford, i molti lavori con Curtiz, la colonna sonora di *Gone with the Wind* con Fleming, *The Big Sleep* di H.Hawks, e poi ancora *The Treasure of the Sierra Madre* e *Key Largo* con Huston, e poi ancora Cukor, Vidor, e tanti tanti altri. Cfr. Comuzio (2004).

⁴ Nel cinema di Hollywood i tre piani musicali descritti da Chion 1990 (*in/on the air/off*) come pure il percorso che li lega sintagmaticamente si trovano sempre rigidamente ben distinti, non lasciando quasi mai spazio al livello intermedio tra in e off descritto da Miceli (2000).

⁵ Raccolti in italiano in Renoir (1996).

⁶ Renoir (1996:160).

⁷ Cantore della pariginità, oltre che con Renoir lavorò con Queneau e Prévert scrivendo canzoni per Yves Montand, Edith Piaf, Juliette Gréco. Cfr. Comuzio (2004).

⁸ Sul legame tra strutture di anticipazione/retrospesione e passioni si vedano Galofaro 2004:156-159), Barbieri (2004) e Marconi (2001).

⁹ Si tratta di un'altra dimostrazione della perfezione tecnica raggiunta dal cinema di Hollywood e della scelta, esteticamente rilevante, di non costruire in nessun caso reali cacofonie. E' il volume e non il piano armonico ad essere pertinente per l'effetto di senso della lotta tra i due temi. Analogamente nelle una scazzottate e nelle sparatorie dei film dell'epoca non abbiamo mai eccessiva confusione né sul piano degli eventi filmati né da un punto di vista del montaggio e della messa a fuoco delle inquadrature, né dell'enunciato né delle scelte di enunciazione. L'estetica del periodo era chiaramente improntata alla piena intelligibilità, rispetto alla quale il dinamismo, il ritmo, l'espressione di soggettività e il carico passionale delle scelte enunciazionali rappresentavano altrettante variabili.

¹⁰ Scelta antinaturalista, come ben sa chi ha cantato in un coro.

¹¹ Crediamo che i motivi per questa differenza di scelte consistano nella necessità per Curtiz di intercalare le inquadrature delle persone coinvolte nel canto con i primi piani del volto della Bergman, per la verità non proprio espressiva in questa sequenza. L'aneddoto vuole che durante le riprese ci fosse ancora incertezza sul finale, e dunque sulle emozioni che la Bergman avrebbe dovuto esprimere. Tuttavia in un film di questo livello tecnico l'aneddoto, fosse anche vero, non costituisce una scusante.

¹² Ma Hjelmslev lasciava agli esperti l'ultima parola in merito. Cfr. Hjelmslev (1942, tr.it.p.121).

¹³ Idea errata, visto che la musica non esibisce alcun tipo di isomorfismo tra piano dell'espressione e contenuti, per di più presentando caratteristiche tipiche della doppia articolazione; si pensi al ruolo dell'intervallo nella musica tonale (Cfr. Stefani, Marconi e Ferrari 1990). Il successo di questa teoria è spiegabile grazie all'influenza del formalismo di Hanslick (1854) rilanciato da Stravinskij (cfr. Stravinskij 1983), dall'idea di asemantività della musica cara a Lévi-Strauss (cfr. "Ouverture", in Lévi-Strauss 1964), e dal successo del serialismo integrale, costituendo una pericolosa confusione tra estetica e semiotica di cui si era reso conto già Eco (1968:303 e ssg).

¹⁴ Si tratta di opposizioni *plastiche*, a volte complesse, ottenute grazie a trasformazioni geometriche. Cfr. Galofaro (2004b).

¹⁵ Operazione che può tuttavia essere autorizzata in casi di *ipecodifica*, penso ad es. alla *teoria degli affetti*.

¹⁶ Cfr. Ejzenstejn (1940).

¹⁷ Che sfrutta meccanismi più basilari di *Induzione semantica* (Cfr. Metz 1972, tr.it.p. 51), una riformulazione dello humeano *Post hoc ergo propter hoc*. Metz rende conto in termini hjelmsleviani del concetto chiamato originariamente da Mitry *Logica d'implicazione* (Metz 1972, tr.it.p. 21).

¹⁸ Né è il cinema l'unico caso. Siamo in gran parte debitori nei confronti di Zinna (2004) per quel che riguarda una fondazione teorica hjelmsleviana delle semiotiche multiplanari.

¹⁹ La colonna sonora consta ovviamente di due semiotiche molto differenti, dialoghi e musica; anche la colonna visiva non è necessariamente un unico piano: pensiamo alle didascalie del cinema muto.

²⁰ Tarasti (1996:41)

²¹ Non è il caso di approfondire oltre questo modello per cui rimandiamo a Galofaro (2004).

²² Ma anche in altre semiotiche sincretiche, quali la musica vocale e l'opera, in cui abbiamo anche la componente drammaturgica.

Bibliografia

- Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.
- Chion, M., 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris, tr.it. *L'audiovisione. Suono e immagine al cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- Coe, J., 1991, *Humphrey Bogart – take it & like it*, London, Bloomsbury Publishing Limited; trad. it. *Humphrey Bogart – Suonala ancora Sam*, Roma, Gremese editore, 1992.
- Comuzio, E., 2004, *Musicisti per lo schermo*, Roma, Ente dello spettacolo.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Ejzenstein, S.M., 1940, "Vertikal'nyi montaz", in *Iskusstvo Kino* nn. 9 1940, 12 1940, 1 1941; trad. it. "Il montaggio verticale", ne *Il montaggio*, Pietro Montani, Venezia, Marsilio.
- Ejzenstein, S.M., 1958, *Na urokach rezissury S. Ejzenstejna*, Iskusstvo, Moskva; trad. it. *Lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, n. ed. 2000.
- Galofaro, F., 2004, "Protonarratività in Schönberg", in *VS* 98-99, Milano, Bompiani.
- Galofaro, F., 2004b, "Sullo spazio in musica", in *Ocula* 5, www.ocula.it.
- Galofaro, F., 2005, "Il nemico. La costruzione del conflitto nel cinema di propaganda: il caso Alexandr Nevskij" in *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, G. Manetti, P. Bertetti, A. Prato, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Greimas, A.J. e Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, P. Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986.
- Greimas, A.J. e Courtés, J., 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette.
- Hanslick, E., 1854, *Von Musikalisch-Schönen*, Leipzig, trad. it. dalla 15° edizione 1922 *Il bello musicale*, Milano, Aldo Martello Editore, 1971.
- Hjelmslev, L., 1942, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, København: Munksgaard; nuova ed. *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, University of Wisconsin Press, 1961; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lévi-Strauss, C., 1964, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Mondadori, 1966, poi Milano, Il Saggiatore, 1990.
- Marconi, L., 2001, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, Clueb.
- Metz, Ch., 1972, *Essays sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck; trad. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani.
- Miceli, S., 2000, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Milano, Sansoni.
- Renoir, J., 1996, *Il passato che vive*, Roma, Bulzoni.
- Stefani G., Marconi L., Ferrari F., 1990, *Gli intervalli musicali*, Milano, Bompiani.
- Stravinskij, I., 1983, *Poetica della musica*, Pordenone, Edizioni studio tesi.
- Tarasti, E., 1996, *Sémiotique musicale*, Limoges, Pulim.
- Zinna, A., 2004, *Le interfacce degli oggetti di scrittura*, Roma, Meltemi.