

Cicognini, Rota, Lavagnino, Savina, Trovajoli: tecniche di post-produzione a confronto

Federico Savina, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma

Nota dei curatori

Dalla fine degli anni Cinquanta, Federico Savina (Torino, 1935) lavorò come fonico prima alla Fonolux e poi all'International Recording, dove operò principalmente nel campo dell'incisione e missaggio musica per la discografia e per la cinematografia. Egli fu inoltre il primo Dolby Consultant italiano per la Dolby Labs, ruolo che ricoprì dal 1980 al 2000. Dal 1999 è docente dell'insegnamento Tecnica del suono presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Negli ultimi anni Savina è stato una presenza fondamentale di importanti convegni e giornate di studio sulla musica per film in Italia.

Ci è sembrato significativo chiedergli un contributo diretto, nella doppia veste di testimone e di esperto dei processi produttivi della musica per film italiana. Crediamo che grazie a questo approccio sia possibile fare emergere questioni di grande respiro teorico quali, ad esempio, la costruzione dell'illusione spaziale nel suono cinematografico o il rapporto tra missaggio e gestione emozionale del flusso sonoro.

In questa testimonianza personale e professionale unica nel suo genere, Savina riflette sul periodo in esame e tenta di individuare quale fosse il rapporto tra lo stile dei compositori da lui frequentati e le tecnologie emergenti nel campo del mixage cinematografico.

1. Introduzione

Nella storia della cinematografia vi è una curiosa dicotomia. Il film nasce muto ma si avverte subito la necessità di avere un suono che lo accompagni. Al tempo dei nickelodeon, un pianista posto sotto lo schermo commentava secondo il suo piacere e le sue abilità, alternando il drammatico al sentimentale, al comico¹. Col tempo appariranno le prime partiture orchestrali per i film più importanti da eseguire in diretta e in quasi-sincrono all'immagine², esaltando spettacolarità ed emozione del momento-immagine.

¹ Per un approfondimento sulle diverse strategie di accompagnamento al film muto, cfr. R. Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004 [N.d.C.].

² Per una prospettiva che estende con successo la nozione di sincronizzazione nell'*early cinema* e nel

Per ottenere un sincrono più preciso bisognerà attendere la possibilità di registrare otticamente il suono su una pellicola cinematografica, trasformando la variabilità del suono in variabilità di luce. Era nata 'la copia del film', non più muta ma con sonoro sincronizzato all'immagine, prodotta industrialmente e, soprattutto, visibile in formato standard ovunque nel mondo ci fosse un proiettore adatto.

Questo processo di trasformazione si conclude ufficialmente nel 1933 con la standardizzazione nota come Academy ad opera della SMPE³, associazione mondiale di tecnici di cinema, che definiva la tipologia del supporto fisico della pellicola (35 mm), la posizione e dimensione della fotogrammazione dell'immagine (formato di proiezione 4:3), la larghezza e il posizionamento della colonna sonora (2 mm), e il posizionamento e dimensionamento delle perforazioni (quattro) per ogni fotogramma-scena. Molto importante fu la scelta di standardizzare la velocità di scorrimento a 24 fotogrammi al secondo: il corretto equilibrio tra il valore minimo di 16 fotogrammi al secondo (originariamente adottato) e i 30 fotogrammi cui tendevano alcune proposte, con una giusta attenzione al costo della pellicola ottica. Questa definizione rimarrà valida nella sua struttura di base sino al 2012 con l'avvento definitivo della cinematografia digitale (senza pellicola), che apre nuovi scenari ancora non completamente immaginabili.

Un momento essenziale di innovazione è da considerarsi il film musicale *Fantasia* (N. Ferguson, J. Algar, S. Armstrong *et al.* 1940)⁴, primo esempio di stereofonia cinematografica (sistema Fantasound). Negli anni Cinquanta e Sessanta iniziano le proposte di formati multicanali allineati alle evoluzioni dell'immagine cinematografica – dal formato nativo Academy al successivo 'panoramico' (rapporto 1:1,85) per arrivare al Cinemascope (rapporto 1:2,35) e in alcuni casi al 70 mm (rapporto 1:2,21). Altri formati di un certo rilievo sono da considerarsi il Vista-Vision e il Todd-Ao, utilizzati per pochi film di alta spettacolarità e costo produttivo.

È però interessante notare come, in campo cinematografico, l'evoluzione delle tecnologie dell'immagine (oggi tecnicamente definite come *motion-imaging*) abbia sempre lungamente anticipato l'evoluzione delle tecnologie sonore. Ciononostante, il suono è sempre stato un ingrediente essenziale a disposizione di creativi e produttori per incrementare l'informazione trasmessa, le emozioni e lo spettacolo.

2. Caratteristica dei contenuti sonori del film

Dapprima 'lenta', l'evoluzione della tecnologia sonora applicata all'immagine è andata fortemente accelerando nel corso dei decenni.

Il dialogo è sempre stato un elemento primario, essenziale nel fornire informazioni che la mimica e lo sguardo da soli non possono veicolare. Altri suoni accompagnano

cinema muto, cfr. G. B. Anderson, *Synchronized Music: The Influence of Pantomime on Moving Pictures*, «Music and the Moving Image», 8, 3, Fall 2015 (di prossima pubblicazione) [N.d.C.].

³ Society of Motion Picture Engineers, dal 1950 SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers).

⁴ In Italia il film fu distribuito nel 1946, quando l'autore aveva 11 anni [N.d.C.].

normalmente il dialogo: gli effetti sonori, siano essi strettamente correlati al personaggio in primo piano, all'ambiente interno alla scena o a ciò che vogliamo lo spettatore immagini in relazione a un ambiente che non è visibile⁵. Accanto a questi vanno menzionati gli effetti che gli addetti definiscono «speciali», che sono diventati nel tempo ingrediente fondamentale dello spettacolo del film, e che vengono elaborati attraverso software dedicati, con l'ausilio di una tecnologia continuamente in evoluzione.

La musica ha pieno titolo di supporto all'immagine e al racconto quale componente essenzialmente emotiva, spettacolare o di accompagnamento. Una colonna sonora musicale per l'immagine ha diversi compiti che potremmo definire quasi subliminali, vale a dire che lo spettatore non si accorge e non 'sente' in modo chiaro o netto il contributo che sta ricevendo e soprattutto non sa attraverso quali meccanismi nasca o agisca⁶. Il contenuto sonoro opportunamente modellato può fare entrare nella storia la personale valutazione dello spettatore, orientando in modo inconscio la percezione della vicenda narrata e facendolo appassionare, amare, odiare alcuni personaggi a discapito di altri.

L'apporto creativo del compositore è estremamente importante; prova ne sia che cambiando le musiche di un film cambia il film nella percezione dello spettatore – vuoi per il tema o linea melodica, per il fraseggio, l'orchestrazione, la tipologia dei suoni. Il lavoro del compositore è enormemente cambiato nel tempo: dalla già menzionata esecuzione 'in diretta' tipica del cinema muto, si passò a una ripresa monoaurale dell'orchestra sinfonica, all'epoca in bassa risoluzione, con un unico microfono che assicurava un 'suono completo' (un'orchestra priva di dettagli di focalizzazione dei solisti). Nel secondo Dopoguerra, la tipica 'pasta sonora' era garantita dalla presenza di un direttore d'orchestra che concertava mirando all'intelligibilità del dialogo o di altri suoni simultaneamente presenti, fossero essi di 'presa diretta' o ricreati successivamente in sala di registrazione dai sonorizzatori del film.

3. *Il tecnico della registrazione per film (il fonico)*

Non è solo il compositore a essersi dovuto adattare alla nascente tecnologia cinematografica su pellicola ottica. Qui tratterò di una figura a mio parere essenziale: il tecnico che conosceva nei dettagli come registrare sul nuovo supporto l'esecuzione della partitura messa a punto dal compositore.

⁵ Sulla funzione del suono sincronizzato nel costruire lo spazio audiovisivo cinematografico, cfr. J. Buhler and D. Neumeyer, *Music and the Ontology of Film Sound: The Classical Hollywood System*, in D. Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford and New York 2013, pp. 17-43 [N.d.C.].

⁶ Quella a sostegno della non invasività della musica (*unobtrusiveness* in inglese) è una visione che permea la storia delle estetiche produttive del cinema sonoro dalle sue origini ai giorni nostri, e che ha trovato importanti risonanze nella critica e nel giornalismo musicale applicati al cinema. Come ogni corrente, essa ha anche conosciuto fieri oppositori talvolta negli stessi compositori. Per una discussione sul dibattito ideologico attorno al tema *obtrusiveness/unobtrusiveness* in area statunitense, cfr. J. Smith, *Unheard melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music*, in D. Bordwell and N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996, pp. 230-247 (10/14) [N.d.C.].

Scorrendo ricordi diretti e letteratura di testi d'epoca, questa figura era inizialmente rappresentata da un ingegnere⁷ esperto del trattamento chimico della pellicola e dei risultati che una colonna musicale ottica poteva dare rispetto alle limitazioni tecniche dell'epoca, quali la ridotta dinamica, la ridotta banda di frequenze registrabile e l'incognita della distorsione di un'incorretta registrazione ottica negativa. Il percorso di un supporto negativo ottico di registrazione prevede il suo sviluppo, quindi la stampa. Solo a questo punto la musica può essere finalmente sentita e di regola ciò avveniva solo alcuni giorni dopo la registrazione. Di qui la necessità che i primi fonici fossero anche esperti in chimica fotografica: solo questa competenza professionale poteva garantire la correttezza tecnica dell'operazione e che quanto registrato senza controllo di riascolto immediato sarebbe stato correttamente udibile in un secondo momento.

I primi tecnici di registrazione erano quindi prevalentemente di formazione ingegneristico-chimica: l'ingegner Antonio Appierto, l'ingegner Piero Cavazzuti, l'ingegner Giovanni Paris, e i fonici Vittorio Trentino ed Emilio Rosa hanno rappresentato, tra gli altri, gli esordi del sonoro ottico cinematografico in Italia, come responsabili anche di tutte le altre fasi della lavorazione che utilizzavano l'incisione ottica, quali la presa diretta, il doppiaggio, la registrazione della musica e del messaggio. Costoro furono inoltre i detentori delle conoscenze riguardanti l'allestimento degli studi di registrazione e dell'educazione di una futura generazione di fonici⁸.

4. La post-produzione

Nella realizzazione della colonna sonora di un film, la post-produzione sonora inizia quando è disponibile il montaggio finale della scena e permette l'inizio di separate lavorazioni in cui si opera la sincronizzazione dei singoli componenti.

Inizialmente tutto il lavoro veniva fatto utilizzando la moviola, piccolo mostro pesante un centinaio di chili che poteva far camminare contemporaneamente il supporto 35 mm della scena proiettandone il contenuto su un piccolo schermo di cartone (pari a un 17 pollici televisivo odierno) e una o più colonne sonore ottiche (più tardi magnetiche) udibili con relativa fedeltà e alcuni 'smiagolamenti'. Le colonne veniva-

⁷ La qualifica di 'ingegnere' non deve necessariamente essere intesa in senso letterale. Non vi è infatti una corrispondenza diretta tra l'inglese *sound engineer* e l'italiano 'ingegnere del suono': negli USA il termine *engineer* identifica una mansione (nell'accezione di tecnico specializzato) e non esclusivamente un titolo. La generazione di tecnici italiani cui si farà tra breve riferimento era costituita effettivamente da ingegneri acustici ed elettrotecnici, fisici e chimici. Non è raro che, per la generazione successiva, il titolo di 'ingegnere' fosse invece attribuito a figure di riconosciuta autorevolezza nel 'mestiere', indipendentemente dalla qualifica accademica, come accadde ad esempio nel caso di Paolo Ketoff [N.d.C.].

⁸ Piero Cavazzuti e Antonio Appierto furono particolarmente attivi nel campo della produzione tecnico-scientifica, assieme ad altri rilevanti nomi che qui non appaiono, tra i quali vale la pena di ricordare Enzo Cambi, direttore tecnico di Cinecittà. Il dibattito sullo stato del sonoro cinematografico era già molto vivo durante il Fascismo, cfr. gli interventi di Cavazzuti, Cambi, Paolo Uccello, Luigi Quagliata e Arrigo Usigli nell'inchiesta *Difetti e rimedi* pubblicata tra il 1938 e il 1939 da «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica» [N.d.C.].

no montate ed editate utilizzando le incollatrici per i supporti ottici o le presse per i supporti magnetici. Questo era anche il 'tavolo di lavoro' attorno al quale sedevano da un lato il regista, al centro il montatore della scena e all'altro lato il compositore, e si dava inizio alla realizzazione della colonna musica. Essa avveniva normalmente nella stanzetta di uno stabilimento di sonorizzazione dove era a volte presente anche un pianoforte (esempio ricorrente per i film di Fellini o Visconti) per meglio capire, individuare e sentire le prime idee musicali che sarebbero state in seguito sviluppate. In questo momento nascevano i «brogliacci» che riportavano per ogni scena del film da musicare la sua identificazione. Normalmente si utilizzava la sigla «M1» per la musica dei titoli e, a seguire, «M2», «M3» e così via, per le successive scene da commentare.

La post-produzione coinvolge diverse specializzazioni di operatori del suono. Tutti operano secondo le direttive del regista e vengono coordinati dal montatore della scena.

Il settore del dialogo, principale elemento del racconto, è tecnicamente definito di «presa diretta» se registrato direttamente sul set o «doppiato» se ricreato successivamente nelle sale di doppiaggio. Il dialogo nasce nella scrittura, nella recitazione; ma la sua musicalità e il suo contenuto informativo sono valorizzati e trasmessi dalla registrazione. Di qui la sua importanza primaria nell'ambito della colonna sonora.

Il settore dei rumori riguarda i «rumori di sala», ossia tutti quei suoni relativi a 'cosa si muove sulla scena e fa rumore', dai passi alle «poggiate» di oggetti, ai suoni di vestiti, carezze, cazzotti, pugni. Nella presa diretta sono già presenti i rumori insieme al dialogo, ma per realizzare versioni in altre lingue è necessario reregistrarli. Il rumorista in diretta mette a disposizione la sua fantasia ed esperienza per disegnare e realizzare questi suoni attraverso una sua capacità di trasmettere allo spettatore non solo il rumore, ma l'impressione che esso dovrà generare all'ascolto: il rumore di un passo non deve solo definire il tipo di scarpa o di pavimento, ma dalla camminata far capire se il personaggio è stanco, calmo, ansioso, accompagnando l'evento scenico in accordo alle sonorità del dialogo a cui esso è strettamente collegato come sincronizzazione. Lo studio di registrazione di un rumorista è un antro pieno zeppo dei materiali più disparati. Vi sono poi gli «effetti speciali», generalmente registrati separatamente e singolarmente montati, così come gli «ambienti» che si vedono sullo schermo («pioggia», «interni automobile», ecc.) o si vogliono far immaginare allo spettatore.

Nell'arco di una produzione, l'intervento dell'autore della colonna musica è previsto in tre momenti:

1. un primo incontro tra regista e compositore in fase di sceneggiatura per stabilire l'apporto sonoro a cui la musica dovrà ancorarsi ed eventuali riferimenti musicali precisi (canzoni, balli, riprese dal vivo di frammenti operistici o concertistici, ecc.);
2. preparazione e pre-registrazione di un eventuale playback da utilizzare in diretta nelle riprese per rispettare esigenze future di montaggio del film. In passato ciò avveniva frequentemente anche per coinvolgere maggiormente gli attori durante le riprese, assicurando alla recitazione maggiore emozione derivata da sguardi o particolari situazioni. Questo era, ad esempio, uno stratagemma molto usato da Sergio Leone, Luchino Visconti e Federico Fellini;
3. la registrazione finale della colonna musicale sulle immagini definitivamente montate.

I brogliacci sono un'interessante fonte per studiare l'approccio del compositore al film. Qui sovente il Maestro vi appunta un semplice titolo (a futura rapida memoria della scena), seguito dalla sua durata e dalle singole indicazioni di tempo dei sincroni che la musica dovrebbe sottolineare e rispettare.

Accanto a queste notazioni 'di cappello', appaiono poi primi spunti musicali sul tema da usare, sul probabile tipo di orchestrazione, sul ritmo, sulla modalità di esecuzione. Talvolta compare direttamente il nome del solista che avrebbe suonato in quel brano o in quel punto dell'anello. In sostanza, il brogliaccio è un promemoria che avrebbe permesso al compositore, una volta rientrato a casa e messosi al lavoro, di ricrearsi 'mentalmente' il film che avrebbe rivisto proiettato solo dopo giorni o settimane e solo in sala di registrazione⁹.

La parte finale della post-produzione che chiude la lavorazione di un film è il missaggio, che procede in parallelo alla *color correction* per l'immagine. Il missaggio è anche il momento più affascinante della realizzazione sonora, perché si devono fondere insieme tutti quegli apporti che contribuiscono sia all'informazione (principalmente il dialogo) che all'emozione (rumori, ambientazione e musica); tutto ciò dà alla scena la credibilità (reale o immaginaria) che dovrà avvolgere lo spettatore.

Dal mio punto di vista, il missaggio è un'arte, intesa come capacità artistica che si esprime attraverso la fusione di suoni, anche apparentemente inutili, ma che hanno il preciso scopo di contribuire a raccontare una storia in maniera più semplice e contemporaneamente più spettacolare. Il regista Nikita Mikhalkov definiva il fonico di missaggio come un direttore d'orchestra che interpreti una sinfonia¹⁰.

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta il missaggio era relativamente semplice dal punto di vista creativo. Si operava su parti del film non superiori ai 10 minuti (la lunghezza abituale di un rullo di pellicola di 300 metri). Non si poteva sbagliare, pena dover rifare nuovamente il rullo dall'inizio (non esisteva ancora la 'marcia indietro'). Le consolle potevano lavorare solo 6-8 singole colonne, quindi si realizzavano preventivi pre-missaggi e, per risentire il lavoro fatto, occorreva attendere lo sviluppo e la stampa del rullo. Dal punto di vista qualitativo vi era poca dinamica, un unico formato monoaurale e una qualità di riproduzione ridotta. Questo richiedeva l'uso di pochi suoni ma chiari, di qui la caratteristica sonora del film d'epoca: voci 'portate', suoni ben definiti e ripresi 'con ambientazione' per facilitare il contrasto con i pochi 'suoni presenti'. Si missava con un orecchio alle sale cinematografiche del tempo, dove la chiarezza dei suoni ascoltati era facilitata dalla presenza di molto pubblico, che aveva funzione acusticamente assorbente.

⁹ Non so perché molti musicisti continuarono a non utilizzare, quando furono disponibili, le più moderne facilitazioni a disposizione del compositore, come il video registratore VHS. Il computer è stato invece un'autentica rivoluzione, permettendo un diverso approccio e tecniche di lavoro completamente diverse, più accurate e tecnicamente avanzate.

¹⁰ Cfr. in questo numero anche il simile punto di vista sul mixaggio espresso da Marinuzzi nel saggio di M. Corbella [N.d.C.].

5. Lo studio di registrazione per film

Lo studio di registrazione è un altro elemento la cui innovazione è tardata ad arrivare; bisogna attendere la fine degli anni Cinquanta perché lo studio di registrazione prenda una fisionomia prettamente cinematografica. Le prime registrazioni musicali per film avvenivano in sale relativamente grandi (sale pubbliche o capannoni abbastanza insonorizzati dai rumori esterni). I singoli brani venivano registrati senza l'apporto dell'immagine, utilizzando gli equipaggiamenti ottici usati per la presa diretta; il montatore avrebbe poi provveduto a montare e sincronizzare le musiche. Gradatamente la necessità di registrare in sincrono con la scena spostò le registrazioni musicali nelle sale di missaggio, dotate di tutta l'attrezzatura necessaria, utilizzando in sincrono proiezione e registratori, dapprima ottici e poi magnetici.

Tra i più importanti studi per registrazioni musicali cinematografiche c'era l'International Recording¹¹, fondato dall'Ing. G. A. Biondo e operativo dal 1959 su disegno dell'ingegnere acustico americano Michael Rettinger. Qui vennero a registrare molti compositori italiani e stranieri per film molto importanti. Riportando le loro impressioni positive circa lo studio, l'orchestra, i fonici e i tecnici di studio, lo stabilimento divenne in breve un importante centro musicale internazionale per cinematografia e discografia. Io fui, dal 1961, il fonico di quello studio e per diciassette anni ho potuto personalmente vivere in diretta l'esperienza di innumerevoli registrazioni, esperienze che furono per me di alto interesse professionale e culturale.

6. La «microfonatura»

«Microfonatura» è un termine orrendo per indicare lo strumento e la tecnica d'uso con il quale si riprende o meglio si 'cattura' il suono. Mi piace chiamarlo 'strumento' perché ritengo che piazzare il microfono di fronte al 'datore di suono' sia una forma elevata di arte artigiana. Vi sono microfoni atti a ogni tipologia di ripresa – una moltitudine di modelli singoli o combinati per tutte le esigenze. Mi piace anche definire il microfono come 'l'occhio dell'orecchio' perché, legato all'immagine, il microfono deve *guardare* ciò che l'orecchio deve *sentire*. È un gioco di parole, ma per me è la realtà, in tutti i sensi: *vedere il suono* vuol dire capire cosa voglio da quel suono; significa cioè comprendere quale sia *il suo spazio visivo* e come, in relazione a quest'ultimo, il suono debba essere il corrispettivo 'reale' di una scena o debba invece scostarsi da ciò che l'immagine mostra¹². Se aggiungo alla mia immagine sonora la visione di chi lo produce, come fonico potrò capire più facilmente e in tempo reale cosa farà e quindi cosa mi aspetto da lui.

¹¹ Cfr. in questo numero il saggio di P. Biondo e I. Meandri [N.d.C.].

¹² Questa interessante prospettiva, che adombra una 'poetica' dell'uso del microfono, trova importanti risonanze nelle esperienze e teorie sulla focalizzazione sonora che accompagnano il sonoro cinematografico e che sono state studiate sia in riferimento alla nascita della Classic Hollywood, sia in relazione a formati introdotti negli anni Cinquanta come il Cinemascope, che implicarono una nuova dialettica tra tecniche ed estetiche. Su questo argomento, cfr. in particolare le pagine dedicate al 'paradigma della fedeltà percettiva' da J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000, pp. 154-215 [N.d.C.].

Questa è, nella mia esperienza di fonico, l'interessante simbiosi che ti tiene legato alla sorgente del suono, qualunque essa sia, e che ti aiuta a decifrare e prevedere lo sforzo e l'intento creativo dell'esecutore: una continua esperienza e ricerca del migliore adattamento tra l'origine di un suono e il suo ascolto attraverso la capacità di trasferire dall'esecutore all'ascoltatore la corretta informazione e l'emozione che l'artista o l'esecutore stanno offrendo.

7. Le orchestre degli anni Sessanta

Per quanto riguarda le orchestre, gli anni Cinquanta e Sessanta erano caratterizzati da un certo fervore: a Roma si disponeva di tre orchestre sinfoniche (RAI, Teatro dell'Opera e Accademia di Santa Cecilia) e di orchestre ritmiche (RAI TV), tutte di alto livello, e ciò permetteva di avere a disposizione qualsiasi tipo di organico per più giorni. Il costo delle orchestre era molto inferiore alle equivalenti orchestre di altre nazioni (specialmente quelle americane) e i nostri orchestrali erano «chiacchieroni ma suonavano maledettamente bene» (espressione spesso usata da Ray Heindorf, noto Direttore d'Orchestra di film hollywoodiani che ha lavorato molto in Italia in quel periodo). Queste orchestre rendevano molto bene nell'incisione di musiche a carattere melodico, allora in auge.

È doveroso ricordare, accanto ai compositori, alcuni tra i più prestigiosi collaboratori, tra i quali il violista Dino Ascioffa, il flautista Severino Gazzelloni, il violinista Franco Tamponi, la soave voce solista Edda Dell'Orso, la tromba protagonista di tanti film western Michele Lacerenza, i cori di Alessandro Alessandrini, Nora Orlandi e Franco Potenza e l'armonica sublime di Franco De Gemini, eroe di molti film western famosi, la dolce chitarra di Libero Tosoni e quella grintosa di Pino Rucher, i batteristi percussionisti della famiglia Di Giacomo e Vincenzo Restuccia, tutti napoletani veraci, il piccolo Franco Goldani vibrafonista e fisarmonicista e il suo grande omologo Franco Chiari, il trombettista jazz Chet Baker e molti, molti altri.

8. Il direttore d'orchestra per film

Vi erano disponibili direttori d'orchestra di altissimo livello artistico dediti anche alle registrazioni di musica per film. Franco Ferrara è stato a lungo il riferimento quanto a perfezione nell'interpretazione della partitura (aspetto emotivo), precisione nel rispetto dei sincroni (aspetto tecnico), rapidità di realizzazione (aspetto produttivo), conoscenza personale degli autori delle musiche più rappresentative del mondo musicale classico. Continuatori di pari abilità e provenienti dai mondi artistici più variegati furono Carlo Savina, Gianfranco Plenizio, Bruno Nicolai e più tardi altri giovani. Essendo la direzione d'orchestra un costo aggiuntivo, molti compositori erano però indotti dai propri editori a dirigere le proprie musiche¹³.

¹³ Non si sottovaluti il fatto che alcuni compositori erano anche direttori d'orchestra professionisti, come, tra i citati in questo numero, G. Marinuzzi Jr [N.d.C].

9. *La ripresa multimicrofonica e multicanale*

Due momenti essenziali dell'evoluzione tecnica furono il passaggio alla stereofonia e la ripresa multi microfonica e multicanale. Quest'ultima, verso la fine degli anni Cinquanta, ha permesso di agire sul controllo del suono registrato successivamente alla registrazione stessa per ricreare nuovi piani sonori, suggestivi soprattutto sotto il profilo creativo, per meglio adattarli alle altre sonorità rappresentate dal dialogo, dagli effetti o dalla situazione scenica in atto, permettendo l'inserimento e la valorizzazione di frammenti sonori aggiuntivi registrati separatamente e in altri momenti. Una componente forte di questa evoluzione è legata alla possibilità di aggiungere a un suono un'ambientazione diversa, intesa come 'riverberazione aggiunta', i cui parametri vengono controllati per modificare un suono originariamente registrato in primo piano, risultando in una diversa 'espressività' che il suono può assumere. Ciò è reso possibile utilizzando locali appositamente costruiti o opportunamente adattabili (camere eco) o strumenti che iniziarono ad apparire all'orizzonte come nuove tecnologie emergenti (riverberi a molla, a piastra, a nastro e più tardi elettronici). Queste tecnologie furono fonte di suggestione per la ricerca di 'nuove sonorità': alcuni compositori di musica per film vi basarono gran parte della loro capacità di immaginazione e realizzazione compositiva.

Bisognerà attendere la seconda metà degli anni Settanta per avere disponibile una reale innovazione tecnologia del suono cinematografico basata sui medesimi principi psicoacustici della stereofonica discografica, ma superiore a quest'ultima perché multicanale e stampabile su una normale copia cinematografica: il Dolby Stereo[®]. Oggi la parola stereo/stereofonia, intesa come 'formato sonoro di ascolto' è sparita dal glossario sonoro-cinematografico, sostituita da acronimi come «5.1», «Dolby Surround EX[®]», «7.1» e il recentissimo «Dolby Atmos[®]» e altri simili. Questi ultimi formati sono particolarmente legati alla proiezione in 3D.

10. *Il rapporto con i compositori*

In Tab. 1 si riporta la parabola creativa di cinque musicisti rappresentativi del periodo 1950-75. Riferimenti significativi sono il numero indicativo dei film da loro musicati, le date del loro primo e ultimo film e l'intervallo tra il primo e il secondo film.

Di ognuno presenterò le mie personali considerazioni per capire, da un punto di vista credo non usuale, come la loro evoluzione creativa musicale-cinematografica si sia svolta anche alla luce delle possibilità espressive che la tecnologia poteva suggerire o permettere.

Il mio punto di vista, che credo di poter presentare e rivivere in questo momento della mia vita, è quello di un lavorante di bottega artigianale (simile a una bottega artistico-rinascimentale) dove le creazioni sonore prendono vita sotto forma di materiale creativo inizialmente espresso in musica da sapienti artisti (registrazione dei contenuti) e poi modellato tramite opportune miscele di suoni (il missaggio dei contributi sonori). Con questo spirito di collaborazione e simbiosi di intenti, ogni la-

Compositore	N. film	Parabola compositiva	
A. Cicognini (1906-95)	121	1936-37	1966
A. F. Lavagnino (1909-87)	217	1947 (2)	1977
N. Rota (1911-79)	160	1933-42	1979
A. Trovajoli (1917-2013)	228	1949-51	1996
C. Savina (1919-2002)	215	1950-54	1987

Tab. 1 La colonna «N. Film» rappresenta una stima del numero di lungometraggi messi in musica da ogni compositore; i parallelepipedi grigi rendono graficamente l'arco cronologico di attività; ai due estremi sono segnate le date dei primi due film (sx) e dell'ultimo (dx).

voro è divenuto un'occasione per impegnarsi alla ricerca di un'ideale bellezza artistica, indipendentemente dal successo che il film avrebbe potuto in seguito riscuotere.

Comprendere come una pagina di partitura musicale divenga colonna sonora è come immaginare il set nel quale una pagina di sceneggiatura diventa immagine filmata. Nel primo caso sono coinvolti compositore, direttore d'orchestra, esecutori, fonici, regista, montatori, produzione e tecnologia dedicata; nel secondo caso la produzione, il regista e poi gli attori, il direttore delle fotografie, la troupe e, come sempre, la propria tecnologia. Ma tutti contribuiscono con le proprie energie, capacità, uso e conoscenze della tecnologia per realizzare le necessità del regista e le specifiche richieste produttive per quel film¹⁴.

10.1 Alessandro Cicognini

Non ho mai lavorato con Cicognini come fonico di registrazione, ma l'ho incontrato in più occasioni sia nel suo studio di Via Margutta 33, che nel corso di passeggiate domenicali nella via privata dove abitava anche Carlo Savina, suo vicino di casa. Persona quieta, signorile, riservata e silenziosa, mi aveva chiesto di fornirgli alcune informazioni circa le caratteristiche e peculiarità dei suoni creati elettronicamente, già utilizzati nel passato attraverso le mie esperienze con il Maestro Gino Marinuzzi Jr e il suo gruppo di

¹⁴ Il Maestro Franco Mannino (1924-2005) riporta negli appunti del *Corso di musica per film* una definizione di Roman Vlad (1919-2013), relativa alla figura del compositore di musica per film come colui che «[...] ha scritto una perfetta musica per film se quella è la stessa che, se ne fosse stato capace, avrebbe concepito il regista della pellicola. Vengono alla mente allora le parole del compositore francese Jacques Ibert (1890-1962): Il cinema è per il compositore una grande lezione di umiltà», F. Mannino, *Corso di musica per film*, [2002-2003], p. 5, dattiloscritto inedito, Biblioteca Luigi Chiarini, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. [L'articolo di Vlad a cui si riferisce Mannino è R. Vlad, *Condizione del musicista che compone per il cinema*, «Il Diapason», 4, 3-4, 1953, pp. 14-16: 15, (N.d.C)].

ricerca¹⁵. In seguito avrebbe poi realizzato quanto mi aveva accennato circa alcune sue riflessioni sulla musica per film da lui composte e su cui ritenevo scherzasse: «butterò nel fiume Aniene tutte le partiture dei miei film», cosa che fece una domenica mattina alcune settimane dopo¹⁶. Nel 2011 vengo invitato da Davide Cavuti, organizzatore del Festival a lui dedicato, per la consegna dei Premi 'Alessandro Cicognini'. Mi preparo a conoscere più profondamente le sue musiche, che mi erano note solo come spettatore, e leggendo una sua biografia apprendo che nella sua vita giovanile spicca il suo impegno come tredicenne pianista di film muti in un cinema di Francavilla al Mare. Cerco di documentarmi nella biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia dove sono depositate le parti orchestrali di alcuni film da lui musicati, uniche testimonianze di partiture non più esistenti, e nella vicina videoteca vedo alcuni film con la sua musica. Curiosamente ho ritrovato in queste musiche la stessa facilità giovanile di pianista di film muto: egli applicava continue variazioni in un perfetto gioco di alternanze significative, indovinate e inaspettate per sottolineare sincroni o precisi adattamenti ai personaggi o alle scene. Ho insomma rivisto in questa capacità l'esperienza del giovane Cicognini che guardando la scena capiva 'al volo' dove musicalmente avrebbe dovuto velocemente collocarsi il suo commento musicale, al fine di sottolineare o creare attese musicali verso soluzioni drammatiche, comiche o leggere. Ovviamente nelle sue composizioni per il cinema tutte queste variazioni rispettano i canoni e le regole che solo un musicista preparato è in grado di produrre e che i suoi studi gli permettevano di poter realizzare. Un buon esempio di questa capacità è la musica del finale del film *It Started in Naples (La Baia di Napoli)*, M. Shavelson 1960) dove la successione delle immagini è una scoppiettante alchimia di rapide alternanze che portano a un'esaltazione di allegria e incredibile felicità, esattamente in sincrono alla scena.

Non si spiegherebbe, avendo scritto musiche così aderenti all'immagine, vive e pronte a seguirle, come abbia potuto abbandonare il mestiere di compositore per il cinema. Potrei pensare che i suoi studi musicali lo abbiano portato su strade diverse, ma il lavoro sul cinema era in qualche modo parte del suo DNA: le sue musiche per film gli davano successo, le sue melodie pronte, precise e aderenti ai personaggi o alle situazioni erano e saranno indimenticabili. Forse all'inizio della sua carriera riteneva di poter realizzare una nuova forma musicale di tipo operistico, ma riferita a un'immagine su grande schermo che si giovava dell'amplificazione data dai primi piani e da dettagli ora visibili che trascendevano la classica visione formale e statica del teatro d'opera.

Con il senno di poi, ricollego alcune riflessioni che Carlo Savina e Cicognini facevano nelle loro passeggiate, incontri ai quali, in alcune occasioni, ero presente. Essi dibattevano sulla figura del compositore di musica per film che arriva al cinema con una mentalità e preparazione conservatoriale di tipo classico; ricorrenti erano anche le

¹⁵ Cfr. in questo numero il saggio di M. Corbella [N.d.C.]

¹⁶ Esiste nelle Teche RAI la ripresa televisiva di una sua dichiarazione sull'argomento in occasione dell'Incontro Internazionale con la Musica per il Film di Trento Cinema del 1990. Una notte, verso il mattino, Cicognini chiamò al telefono mio fratello [Carlo Savina, N.d.C.] e gli disse che voleva incontrarlo perché turbato. Carlo lo raggiunse e lui gli disse che avrebbe buttato tutte le partiture nell'Aniene. Mio fratello tentò di dissuaderlo ma lui insistette e, nel corso della stessa mattinata, realizzò quanto aveva in mente.

pesanti lamentele circa la limitatezza tecnologica delle registrazioni degli anni Trenta e Quaranta – la pessima qualità con cui le sue musiche erano e sarebbero state ascoltate. In questo senso, uno degli esempi più validi è per me il finale del film *Miracolo a Milano* (V. De Sica 1951). Qui, dal punto di vista sonoro, c'è di tutto: dialoghi, brusii, effetti, musica, cori compressi e schiacciati su di un'unica colonna per unico vecchio diffusore, mentre sullo schermo vediamo biciclette e vecchietti felici ondeggianti verso l'alto. Non ho mai letto nessuna recensione che riportasse che la qualità sonora del finale era pessima (e ciò vale anche per la scena, di difficile realizzazione per le limitazioni tecniche del tempo). La semplicità della gioiosa marcetta «Ci basta una capanna per vivere e dormir» fu la vera geniale invenzione: di sicuro effetto emotivo, fortemente coinvolgente e come tale recepita dagli spettatori.

10.2 Nino Rota

Ho incontrato in studio per la prima volta il Maestro Nino Rota nel 1961 per la registrazione del film *I due nemici* (*The Best of Enemies*, G. Hamilton 1961), penso con la direzione d'orchestra di Carlo Savina. Seguirono altri film sino al 1978, sempre con lo stesso team. Lavorai con lui anche per registrazioni di stile classico a Roma, Praga, Spoleto, Bari (ad esempio, per l'opera *Il cappello di paglia di Firenze* e *Napoli milionaria*; l'oratorio *La Vita di Maria*, il concerto sinfonico *Rabelaisiana*) e per conto di editori musicali o produzioni personali, nonché curando alcune sue richieste di copie o montaggi per versioni discografiche di commenti musicali scritti per film; questo sino a pochi giorni dalla sua morte.

Sul lavoro, il Maestro Rota era semplicemente accomodante e ossequioso del mio e nostro lavoro. Non ho mai ricevuto una sua richiesta di modificare qualche cosa in una registrazione e non è mai venuto al missaggio delle sue registrazioni. All'inizio questo comportamento mi metteva in ansia, perché quando un compositore o un regista seduto vicino a te 'non parla e tutto gli va bene', può anche essere il segno che, alla prima pausa o dopo il primo film, cordialmente, non si lavorerà più insieme. Però capisco ora che come fonico ero forse personalmente facilitato, per la mia provenienza da un certo ambiente familiare, a 'capirlo musicalmente' e a rilevare incongruenze dovute a errori o stonature e, 'in diretta', a individuare, anzi, a prevedere quali solisti o quali linee musicali avrebbero rappresentato il contenuto sonoro da mantenere in evidenza; o a sottolineare le parti dell'accompagnamento che avrebbero messo in risalto il tema e, prontamente, ad aggiungere e variare ambientazioni sonore necessarie o interessanti.

Avevo capito che il Maestro, per esempio, non era molto amante delle novità sonore (penso alla riverberazione aggiunta per «fare suono», tipica delle nuove sonorità dell'epoca) a meno che la partitura non lo richiedesse, soprattutto quando queste rischiavano di 'triturare' l'insieme sonoro, introducendo un sapore che non si armonizzava ai toni sinfonici di alcune sue partiture.

Mi ha sempre interessato, del Maestro Rota, capire come mai le sue melodie così belle, lineari, che si cantano senza pensarci (non hanno molto bisogno delle parole, a mio parere: le canti e basta), intenzionalmente precise sull'immagine, abbiano

un'armonia molto più complessa rispetto all'apparente semplicità dei temi. Passando tra gli orchestrali durante le pause per ritoccare la posizione di un microfono o per complimentarmi con alcuni per la bellezza della loro precedente esecuzione, loro mi rispondevano additandomi invece la difficoltà nell'eseguire quelle musiche, perché armonicamente complesse e perché non era prevedibile come sarebbero sfociate nelle battute successive. Oggi mi risponderai che, con questa tecnica di scrittura, l'attenzione inconscia dell'ascoltatore veniva continuamente sollecitata ad ascoltare per capire dove la melodia sarebbe andata a finire – perciò si rimaneva avvinghiati a essa – e poi la canti: un caso emblematico di registrazione multitraccia mentale.

Tra le registrazioni delle musiche di Rota ricordo con particolare affetto e orgoglio la registrazione delle musiche per il film *Giulietta e Romeo* (F. Zeffirelli 1968) per la classicità e per la purezza tematica, *Amarcord* (F. Fellini 1973) per il lirismo giochereccio-sentimentale, *Il Casanova* (F. Fellini 1976) per la ricerca maniacale delle sonorità¹⁷; e poi *Waterloo* (S. F. Bondarčuk 1970) per la complessità delle scene di battaglia.

Nei rapporti Rota-Fellini vedo un retaggio del cinema muto. Fellini non amava che una musica rimanesse a lungo ferma su una particolare forma o su un particolare tema ma preferiva cambiare 'prima possibile' come accadeva per il film muto dove la musica doveva avere un carattere nuovo a ogni cambio scena (cosa che non succedeva per esempio con Luchino Visconti, dove la ricerca della continuità era quasi maniacale).

Rota mancò nell'arco di una settimana, mentre stavo lavorando all'estero e lo apresi al mio ritorno. Settimane prima avevamo discusso di un suo progetto di ricostruzione del secondo tempo della sua *Sinfonia sopra una canzone d'amore* sulla base del materiale recuperato dalle sessioni d'incisione del *Gattopardo* (L. Visconti 1963)¹⁸. Il tutto rimase incompleto, come succede quando un'anima vola in cielo accompagnata da tutte le sue creazioni.

10.3 Angelo Francesco Lavagnino

Ho avuto molti incontri, chiacchierate e discussioni con il Maestro Lavagnino a proposito delle nuove idee che stava maturando, soprattutto sulla base di intuizioni derivanti da sue esperienze su film di tipo documentaristico e da un bisogno espressivo che lo spingeva a sperimentare sonorità diverse da quelle 'classiche'. Gli studi di sonorizzazione cinematografica, e più in generale la cinematografia (creativi inclusi), non erano ancora pronti per questa ricerca: va ricordato che l'innovazione tecnologica era ancora ferma al registratore a nastro a due tracce. A quel tempo, ad esempio, accadeva talvolta che la riverberazione fosse ottenuta aprendo le porte della sala di registrazione

¹⁷ Esiste in proposito un documentario girato durante la registrazione della musica dell'orologio meccanico e della esposizione tematica del *Canto della Buranella* da utilizzarsi come playback durante le riprese sul set, girato da un suo aiuto regista e tuttora presente nelle teche RAI.

¹⁸ Come scrive Roberto Calabretto, «La musica di questo movimento non entra a far parte dei film»; cfr. R. Calabretto, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore per il Gattopardo*, «AAA • TAC», 5, 2008, pp. 21-125: 31n [N.d.C.].

su un corridoio che normalmente portava al bar: il suono ‘sembrava si aprisse’, e ciò bastava! Esiste un CD della colonna sonora di *Continente Perduto* (E. Gras, G. Moser, L. Bonzi 1954), composta dal Maestro Lavagnino e recentemente rieditata, in cui molti brani riportano sul diffusore sinistro l’orchestra e sul destro un coro che sembra sovrapposto: il coro era probabilmente nel corridoio e fu registrato con un secondo microfono.

Però il ‘germe’ della sperimentazione cresceva e si concretizzava nel decennio successivo con l’esperienza di *Venere imperiale* (J. Delannoy 1963), da me registrato alla International Recording. Qui un «suono di spazialità verticale»¹⁹, per anni concepito dal Maestro, era divenuto realtà; ma la sperimentazione era riservata alla discografia e la cinematografia del tempo non poteva ancora accoglierla nella sua interezza.

Il Maestro Lavagnino, a mio parere, è la figura che rappresenta il giro di boa innovativo nella scrittura musicale per immagini, data soprattutto la sua capacità di ‘scrivere per microfono’ e nel ‘pensare stereofonico in modo diverso’, collocando l’orchestra in uno spazio di presentazione che apre al cielo. Oggi, 2014, i nuovi formati immersivi (di cui il Dolby Atmos® è un esempio) gli avrebbero permesso di realizzare e sentire compiutamente quanto da lui immaginato.

Una sua particolare abilità consisteva nel saper creare nuove sonorità lavorando al livello dell’ideazione, della loro espressione tramite notazione in partitura, del progetto di nuove tecniche esecutive e di registrazione e, infine, al livello del montaggio per sovrapposizioni e strati: insomma, come si può lavorare attraverso il mezzo tecnico per creare una ‘nuova’ musica e cosa questa deve poter aggiungere al film sotto il profilo emozionale e spettacolare. Possono valere come esempi le indicazioni nei brogliacci del film *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (*Othello*, O. Welles 1952)²⁰.

Il Maestro Lavagnino nasce musicista classico ma sembra presto liberarsi da certi lacci culturalmente datati per far ‘volare’ le sue partiture musicali per il cinema attraverso la concezione di un ‘nuovo suono’. Uso il termine volare perché in effetti la sua musica si muove sempre, in dinamica ed espressione, all’interno di un suo spazio sonoro che sollecita le emozioni dello spettatore verso limiti non raggiungibili da forme più canoniche.

La lettura delle carte relative ai suoi film, contenenti gli appunti preparatori e gli abbozzi per le sonorità che immaginava nelle fasi iniziali del lavoro, rappresentano la più importante fonte di conoscenza e apprendimento circa la sua abilità di ‘vedere il suono’ per ‘l’immagine di un racconto filmato’.

Ma c’è un secondo aspetto innovativo nella sua proposta sonora: tecnologia e composizione si incontrano. In un paesaggio sonoro completamente cambiato alla fine degli

¹⁹ Si tratta di un’orchestrazione che progetta la riverberazione già in fase di scrittura, come sua componente integrante. Nei titoli di testa di *Venere imperiale*, ad esempio, i violini primi, utilizzati in registro acuto e raddoppiati dai violoncelli, si staccano dal corpo dell’orchestra anche tramite l’ausilio di una riverberazione che, pur in presenza di un apparato monoaurale, produce l’illusione che essi si collochino ‘in alto’ in relazione all’immagine. Questo è quanto si desume anche dall’esame delle partiture originali depositate nel Fondo Lavagnino della Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma..

²⁰ Su questo film e sul processo compositivo di Lavagnino, cfr. il contributo di A. Cecchi in questo volume [*N.d.C.*].

anni Cinquanta, il compositore comincia a pensare a come convivere felicemente. Il microfono permette a chi ha idee nuove di esprimersi diversamente e sono molti i musicisti e i tecnici che seguono questo processo sviluppando in parallelo ricerca e produzione, – un milieu che unisce compositore, tecnico di registrazione, esecutori come figure parallele e interdipendenti: suoni nuovi e suoni che ‘ridiventano’ nuovi perché recuperati dal microfono di nuovi fonici di studio pronti a sperimentare una diversa risposta.

Molti altri compositori di musica per film hanno seguito questo filone e si deve rendere merito al Maestro Lavagnino di essere stato, a mio parere, il primo a sentire l’innovazione e ad aver saputo come metterla in pratica. Tutti i miei colleghi fonici hanno sicuramente tratto giovamento nel loro lavoro confrontandosi con questa particolare tipologia di scrittura.

10.4 Carlo Savina

È un po’ difficile essere obiettivi quando si deve parlare di un fratello, per di più maggiore e bravo.

Proverò a farlo con il rispetto che ho sempre avuto per i musicisti con i quali ho collaborato, cominciando col non chiamarli mai per nome, ma con «maestro» e dando del lei, specie se in fase di lavoro e in presenza di esecutori o registi (un rispetto a mio parere dovuto al creativo che entra nella bottega rinascimentale dove io lavoro...).

Ho registrato molti film con le sue musiche e per lungo tempo abbiamo costituito un sodalizio operativo di direttore d’orchestra e fonico di registrazione, team a disposizione di alcuni importanti compositori e registi stranieri. Lavoravamo prevalentemente all’estero con grandi orchestre sinfoniche, registi, film e studi di registrazione a Londra, Parigi, Praga, Berlino e, naturalmente, Roma.

Come direttore d’orchestra di colonne sonore ha ovviamente diretto tutte le proprie musiche, ma anche quelle di molti colleghi, cominciando dall’amico Lavagnino, per seguire con Carlo Rustichelli, Rota e Cicognini. Per molti degli stranieri che lavoravano i loro film in Italia ereditò il podio tenuto per molto tempo da Franco Ferrara sia nel settore delle registrazioni cinematografiche che in quello della discografia. Ha collaborato e diretto molte versioni discografiche di grandi film (che i sindacati americani permettevano allora di realizzare all’estero), per arrivare a dirigere a Hollywood le musiche del film *Il Padrino* (*The Godfather*, F. F. Coppola 1972). Carlo Savina ha lavorato molto non disdegnando a volte fughe creative nel settore concertistico dove aveva già realizzato parecchie composizioni.

Portò a compimento solidi studi classici – ma già i suoi docenti avevano un rapporto più ‘disinvolto’ con la tradizione, che lui ereditò sempre sentendosi libero di andare oltre senza difficoltà o drammi interni di rigetto. Non ebbe molte riserve a scrivere in modo innovativo e soprattutto per «supportare l’immagine di un film», espressione che egli amava ripetere²¹.

²¹ In un’intervista disse che alla domanda che lui stesso si rivolse tante volte «ma perché hai fatto il musicista?», si rispose: «forse manca il romanticismo, ma c’è la sostanza, perché eravamo nati per fare i

Gli piaceva comporre, gli piaceva riempire una partitura, scrivendo direttamente a penna, e ricominciando da capo in caso di errori. Gli piaceva pensare che la sua musica sarebbe stata eseguita e da lui diretta con un'orchestra 'vera' già il giorno dopo e guardava con un certo distacco ai nuovi scenari aperti dall'innovazione tecnologica: pensava che l'emozione prodotta dalla sua musica dovesse essere sotto il suo completo controllo ed era perciò geloso di ogni elemento esterno cui affidare il raggiungimento di questo obiettivo – come poteva essere la riverberazione. Ciò detto, quando si vedeva per la prima volta il film da sonorizzare e quando ancora non aveva composto una nota, non disdegnava di scrivere già nel brogliaccio: «a 7 sec. Asciolla riverberato»; così come: «a 25 ½ sec. entra Edda riverberata»²².

Per il film *Le ultime grida della savana* (A. Climati, M. Morra 1975), da me registrato allo studio NIS Film di Roma, il supporto musicale alle immagini fu lungamente discusso perché non doveva essere il commento classico per un documentario, non doveva sottolineare solamente situazioni comiche o di terrore riguardanti gli animali fotografati, ma per ognuno di essi rispettare la regalità, la forza, la dolcezza e la paura delle loro espressioni e sguardi.

10.5 Armando Trovajoli

Se c'è un compositore che della leggerezza signorile ha fatto il suo blasone, questo è Armando Trovajoli. Compie studi musicali classici di composizione e inizia a suonare dapprima il violino, poi il pianoforte che diverrà il suo alter ego professionale. Poi incontra il jazz e vive ed esprime entrambe le esperienze infondendo in esecuzioni e composizione tutto il suo estro creativo. Egli è autore delle più belle e facili melodie che il cinema italiano abbia mai espresso, così come della commedia musicale italiana della quale diverrà il nostro migliore esponente musicale.

Da un punto di vista di fonico, la sua musica non richiedeva molto del sostegno acustico che la tecnologia avrebbe potuto fornire: c'era già, in una scrittura semplice e aperta verticalmente, tutto quanto sarebbe stato necessario. Bisognava solo garantirne 'la luce' nella cui trasparenza poter inserire colore ed emozione e questa era la difficoltà, perché era facile andare oltre e il tutto avrebbe perso quella sua caratteristica genuinità. Con lui ho realizzato, con orgoglio, quello che credo sia uno dei miei personali capolavori: la registrazione originale della commedia musicale *Rugantino* del 1962, con Nino Manfredi, Lea Massari e Aldo Fabrizi. Fu un'esperienza da me vissuta con una partecipazione quasi dolorosa per la tensione con cui sentivo di lavorare e per la gioia della bellezza creativa. Le basi della commedia allora incise (la versione orchestrale senza il canto) sono utilizzate ancora oggi nelle diverse edizioni sinora realizzate. Ripensandoci, Armando Trovajoli era uno dei pochi Maestri al quale davo apertamente del tu.

musicisti ... però la nostra vita ha avuto un senso e quello che abbiamo potuto fare, lo abbiamo fatto!» (M. F. Agresta *et al.*, *Arte e mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2007).

²² Dino Asciolla e Edda Dell'Orso, già precedentemente menzionati [N.d.C.].

Egli era normalmente circondato da un gruppo di esecutori e collaboratori di grande spessore artistico: Carlo Pes, chitarrista dal dolce suono, Maurizio Majorana, bassista, Roberto Podio alla batteria e Antonello Vannucchi alle tastiere: si guardavano e partivano. L'emozione nei suoi temi scattava normalmente subito, sin dalle prime note – ‘volate’ ascendenti o discendenti, che io aspettavo pronto a seguirle per non lasciarle sopraffare dal conseguente rinforzo armonico dell'orchestra, come nel brano *Ballata di Rugantino*; o, ancora, nel film *Ieri, oggi, domani* di Vittorio De Sica (1963), nella sottolineatura della dolorosa tristezza del giovane prete nell'episodio romano o nella brillante e serena e crescente suggestione di visione popolare in quello napoletano.

Avevo già accennato come le composizioni musicali di Trovajoli, amico e seguace del Maestro Lavagnino, mirassero soprattutto a definire l'atmosfera di una sequenza più che a sottolineare il sincrono e, per questo, non richiedessero particolari accorgimenti. Questo escamotage era già operato in fase di scrittura, anche scegliendo accuratamente la strumentazione, mai carica e sempre trasparente: ciò consentiva di poter dare il giusto risalto alla musica senza intaccare le altre componenti sonore della colonna finale del film.

Armando Trovajoli, il più longevo tra i compositori italiani nell'arco della evoluzione tecnologica della registrazione discografica e cinematografia sin qui descritta, ne ha praticamente vissuto come protagonista tutte le fasi, senza però mai essere etichettato come rappresentante di uno o dell'altro stile o vivere le sofferenze di non poter appartenere all'una o all'altra corrente musicale.

11. Conclusioni

Non nascondo che la varietà di questi incontri abbia contribuito a rendere così interessante e coinvolgente la mia attività di fonico nel campo della registrazione musicale e del missaggio della colonna sonora. Da ogni lavoro ho sempre tratto una nuova visione, così come ho cercato di dare sempre qualcosa di diverso, a seconda dello spazio di sperimentazione che mi veniva accordato o delle sonorità che mi venivano richieste. La bellezza del mio lavoro è averlo svolto in un'autentica bottega d'arte rinascimentale, fervida di apporto di idee e al servizio di grandi artisti.