

Tecniche di sincronizzazione nella musica per film di Angelo Francesco Lavagnino: una prospettiva musicologica

Alessandro Cecchi, Università di Pisa

1. La produzione cinematografica e il ruolo del compositore specializzato

Che il cinema debba essere collocato tra le arti performative, cioè accanto a teatro, musica e danza, è un assunto che viene in genere riportato al ruolo della performance attoriale. Proprio a questo aspetto faceva riferimento Walter Benjamin quando, sulla scorta della precedente riflessione di Luigi Pirandello, osservava che l'attore cinematografico si distingue dall'attore di teatro perché il suo lavoro si svolge non di fronte a un pubblico bensì «di fronte a un comitato di specialisti che, in qualità di direttore della produzione, di regista, di operatore, di tecnico del suono o delle luci eccetera, possono in ogni momento intervenire [...] sulla sua recitazione»¹. Benjamin considera da un lato tale intervento «tipico dell'attività sportiva» e della «esecuzione di un test»²: dovendo eseguire la sua performance «di fronte a un'apparecchiatura», cioè recitare «alla luce dei riflettori» e insieme «soddisfare le condizioni del microfono», sotto il controllo di un direttore che occupa il posto di un «esaminatore nella prova di qualifica», all'attore cinematografico è richiesta una «prestazione» particolarmente gravosa³. Dall'altro lato Benjamin stabilisce un'analogia con il «processo lavorativo [...] regolato dalla catena di montaggio», dove gli operai sono continuamente sottoposti a prova tramite «test meccanizzati»⁴. La performance dell'attore cinematografico è resa ancora più difficoltosa da un altro aspetto fondamentale:

La sua prestazione non è [...] unitaria, bensì composta di molte prestazioni singole. Accanto a considerazioni casuali relative all'affitto dello studio, alle disponibilità dei partner, all'allestimento e via dicendo, sono le necessità elementari del macchinario a

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, traduzione di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, pp. 20-21.

² Ivi, p. 21.

³ Ivi, p. 66.

⁴ *Ibid.*

scomporre l'interpretazione dell'attore in una serie di episodi montabili. Si tratta anzitutto dell'illuminazione, la cui installazione costringe a suddividere la rappresentazione di un processo, che sullo schermo appare come un decorso rapido e unitario, in una serie di singole riprese, che nello studio, in certe circostanze, sono distribuite nell'arco di ore. Così, un salto dalla finestra può essere girato in studio nella forma di un salto dall'impalcatura, mentre la fuga che segue può [...] essere girata settimane dopo, durante una ripresa in esterno⁵.

Il film, infatti, è «tutt'altro che una creazione di getto» bensì un prodotto che assembla «moltissime immagini e sequenze di immagini tra le quali il montatore può scegliere»⁶. In questo senso le procedure della performance attoriale sono rappresentative dell'intero processo di produzione cinematografica.

Quella attoriale non è l'unica performance artistica richiesta per la produzione di un film; l'intero apparato produttivo può essere considerato un sistema di performance individuali o una performance sociale articolata. Da questo punto di vista l'immagine della catena di montaggio non è certo una lontana analogia: il sistema della produzione, come anche della promozione e della distribuzione cinematografica, è a tutti gli effetti un sistema industriale che assembla il prodotto finito come in una catena di montaggio. I ritmi di produzione, particolarmente veloci, impongono doti e impegno non comuni non solo agli attori, ma a gran parte dei collaboratori cinematografici, le cui prestazioni si avvicinano alle performance sportive senza snaturare il loro carattere di prestazioni lavorative, e i collaboratori musicali non sfuggono alle esigenze del contesto produttivo.

Per quanto riguarda l'apporto della musica, prima dell'avvento del cinema sonoro la performance musicale aveva riguardato principalmente le pratiche del commento sonoro preparato o improvvisato, ma in ogni caso realizzato in tempo reale da singoli strumentisti (principalmente pianisti e organisti), ensemble oppure orchestre 'dal vivo' durante la proiezione. Questi erano sostituiti eccezionalmente dal disco. Con l'avvento del sonoro la performance musicale di strumentisti e cantanti si sposta nella sala di incisione senza perdere del tutto il suo carattere estemporaneo ma guadagnando il contributo di altre figure professionali: fonici, tecnici del suono, addetti alla ripresa del suono in generale. Nel contesto della produzione cinematografica industriale, tuttavia, anche il compositore di musiche originali si trasforma in una figura alla quale vengono richieste performance elevate. Non si tratta di una situazione nuova nella storia della musica (si pensi all'opera nei secoli passati), ma è la prima volta che una tecnologia o piuttosto un apparato produttivo che ruota intorno a un fatto tecnologico viene a dettare al compositore le sue prestazioni in termini di velocità e molteplicità di competenze.

Sottraendosi in parte a una concezione ancora dominante, basata sulla relazione gerarchica, di derivazione idealista, tra 'arte' (riconducibile a un impulso autonomo e tendenzialmente disinteressata) e 'artigianato' (necessariamente votato all'eteronomia

⁵ Ivi, pp. 69-70.

⁶ Ivi, p. 62.

e inteso all'interno di un rapporto di lavoro), che si esplicava nel pregiudizio di una maggiore 'facilità' della composizione cinematografica rispetto alla composizione autonoma, nel 1950 Enzo Masetti annotava:

Scrivere musica per il cinematografo è cosa difficile, anzi difficilissima, e se non si possiedono duttilità d'ingegno, straordinarie facoltà di analisi e di intuizione, padronanza assoluta dei propri mezzi tecnici, fantasia e fecondità eccezionali, se non si possiedono inoltre le qualità di pronta e viva assimilazione necessarie a soddisfare alcune esigenze particolari del cinematografo, qualità che richiedono una cultura estesa a tutti i rami, anche i più umili della musica, è meglio non provarcisi nemmeno. Ma per chi le possiede, queste qualità, quale piacere deve essere il superare a forza di trovate geniali gli scogli e i trabocchetti che ad ogni istante sembrano intralciare il cammino e raggiungere infine la perfetta fusione con il visivo nella sua trasfigurazione poetica, attraverso la musica più alta, pur conservando l'integrità del discorso musicale nella sua logica costruttiva⁷!

Nel contesto italiano erano queste le prime avvisaglie di una consapevolezza che sarebbe emersa più compiutamente nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, almeno tra i compositori che si sarebbero trovati a fare del cinema la loro specializzazione e il loro impegno principale o esclusivo. Tra questi, Angelo Francesco Lavagnino (1909-1987) ha il ruolo di un pioniere, sia per la sua posizione estetica, sia per aver contribuito come pochi altri allo sviluppo della figura professionale e della tecnica stessa del compositore cinematografico.

La sua riflessione in proposito – che ha i tratti dell'autoriflessione – è testimoniata dalla stesura manoscritta di conferenze⁸ sulla figura del compositore cinematografico che risalgono principalmente agli anni Sessanta. Mi riferisco in primo luogo al blocco delle «Conferenze del Cairo» (1962)⁹, dove per la prima volta Lavagnino si presenta come il compositore pienamente consapevole dei requisiti della sua specializzazione. Qui il fattore tempo, considerato nel suo complesso (cronometrico, sociale, psicologico, lavorativo, artistico) e non a caso elemento fondamentale delle performance sportive, riveste un ruolo centrale. Nella stesura autografa della prima conferenza, inti-

⁷ E. Masetti, *Introduzione ai problemi della musica per film*, in Id. (a cura di), *La musica per film*, Bianco e Nero, Roma 1950, pp. 7-29: 11-12.

⁸ Si veda in proposito P. G. Salvadeo, *Comporre sulla sabbia: ritratto di Angelo Francesco Lavagnino attraverso i documenti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino 2012; Ead., *New Sources for Studying the Life and Work of Angelo Francesco Lavagnino*, in A. Colturato (ed.), *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around "Cabiria" Research Project*, Kaplan, Torino 2014, pp. 265-281.

⁹ Nel Fondo del compositore conservato presso l'abitazione delle figlie di Angelo Francesco Lavagnino a Gavi (Alessandria) è conservata la stesura manoscritta, in lingua italiana, di un ciclo di conferenze tenute in lingua francese al Conservatoire National Supérieur de Musique del Cairo tra l'11 e il 20 aprile 1962 (le conferenze furono ridotte da 8 previste a 6 effettive e si tennero nei giorni 11, 13, 15, 17, 18, 20 in diversi luoghi: 3 al Conservatorio, 2 alla Salle de Cinéma del Ministère de la Culture à Abdine, 1 all'Institut du Cinéma). Ringrazio Bianca, Iudica e Sandra Lavagnino per avermi gentilmente concesso l'opportunità di studiare questi materiali.

tolata *La professione del musicista cinematografico*, Lavagnino nota come al compositore di musica per film venga «imposta e reclamata una qualità in più del talento creativo e della coltura tecnica»; infatti «nel secolo della velocità [...] i suoi prodotti correnti esigono musicisti veloci»¹⁰. Egli riconosce che già in passato questa qualità era richiesta ai compositori di opera. Tuttavia «mai come nella nostra epoca della radio, della televisione, dell'aereo e delle esplorazioni stratosferiche, la velocità è la parola d'ordine [...] per il musicista di film»¹¹. Ciò che viene richiesto al compositore di musica originale è, in particolare:

Velocità, rapidità di intuizione di tutto ciò che concerne il bagaglio sonoro e il piano generale della composizione musicale per un film, attraverso una o due visioni del film stesso nella sua stesura [...] definitiva. Velocità di invenzione, ispirazione, creazione e composizione della tale musica che funziona perfettamente per il tale film [...] Velocità di concezione della partitura d'orchestra non soltanto per ciò che concerne il modo di offrire il materiale tematico nel suo colore più funzionale ma soprattutto per la sua immediata realizzazione attraverso la colonna sonora¹².

Nella quarta conferenza, intitolata programmaticamente *La composizione della musica per film e la lotta con il cronometro*, Lavagnino riprende il discorso per precisare che, oltre a «velocità d'intuizione e di stesura sia per la composizione sia per la strumentazione», è richiesta al compositore la «duttilità, cioè la facilità di comporre delle musiche di tutti i generi e qualità secondo le esigenze stilistiche e dinamiche del film»¹³. Ciò gli offre occasione per esplicitare la sua posizione estetica in polemica con quei compositori che «guardano con poco interesse e qualche volta con disprezzo [...] questo genere di lavoro» sia in quanto «troppo legato [...] a scopi commerciali» sia perché l'inventiva è «obbligata da una parabola espressiva dettata solamente dalla esattezza strettissima del cronometro»¹⁴ – cosa che i «musicisti tradizionali non fanno o non vogliono accettare» per paura di «menomare [...] la loro libertà d'espressione e la loro dignità professionale»¹⁵. Lavagnino osserva però che la «prigione della gabbia cronometrica» non è altro che una variante della «imposizione di un testo letterario o di un libretto d'opera o di una certa forma»; la differenza è soltanto nel diverso «piano di lavoro», che nel caso del cinema è «formato soltanto di cifre, di metri, di centimetri, minuti e secondi e perfino frammenti di secondi»¹⁶.

¹⁰ A. F. Lavagnino, *La professione del musicista cinematografico*, manoscritto inedito, 5 cc. numerate con alcune aggiunte (una c. nominata A sul *recto* e segnalata da un asterisco sul *verso*, e una c. nominata B), fondo personale Lavagnino, Gavi (d'ora in poi FLG), p. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ A. F. Lavagnino *La composizione della musica per film e la lotta con il cronometro*, manoscritto inedito, 8 cc. numerate, FLG, p. 1.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 2.

¹⁶ *Ibid.*

Ma è soprattutto in un altro documento, il dattiloscritto intitolato *Il "mestiere" del musicista cinematografico*¹⁷, successivo al 1966¹⁸, che le esigenze poste dal sistema produttivo e dunque l'effettiva condizione lavorativa del compositore cinematografico vengono alla luce. Lavagnino si dice «pressato dal ritmo di lavoro massacrante, imposto dalla produzione filmistica internazionale a getto continuo con date improrogabili di consegna, di distribuzione e di programmazione»¹⁹, preso nel vortice della «macchina mastodontica del cinema» che «stritola e travolge tutto» e che ha come sua «base dinamica soltanto la velocità e la sintesi senza un attimo di sosta»²⁰. Anche altrove Lavagnino parla del cinema come di un «complicato velocissimo e mastodontico ingranaggio» da cui «non c'è via di scampo»²¹. Nel contesto del sistema industriale cinematografico viene a mancare soprattutto il tempo: «Il ritmo del lavoro non concede un solo attimo ad una, per quanto rapida, meditazione»²², ed è soprattutto il compositore a scontare gli inevitabili ritardi di una tipologia di produzione notoriamente complessa e ricca di complicazioni:

Si è tardato più del previsto nel girare le sequenze del film, nella fase di montaggio, di doppiaggio e, per conseguenza, la copia definitiva di lavorazione è data, soltanto allora, in mano al musicista il quale, buon ultimo e a costo di qualsiasi sacrificio, è rimasto il solo a lottare contro un inesorabile nemico, una data improrogabile: la consegna del film finito e pronto per la proiezione in pubblico²³!

I riferimenti puntuali alla personale esperienza di compositore cinematografico sono tanto convincenti quanto sorprendenti se consideriamo il risultato raggiunto. Nel caso di *Continente perduto* (E. Gras, G. Moser e L. Bonzi 1955)²⁴ Lavagnino aveva seguito la troupe in Indonesia per sei mesi: «avevo assorbito tutto quanto il mio spirito d'osservazione poteva assorbire e mi sentivo musicalmente preparato anche se non potevo certamente prevedere quale sarebbe stato il documento visivo da commentare»²⁵. Tuttavia le riprese durarono molto più a lungo e il montaggio pose diversi problemi e fu più volte rifatto, così alla fine si rischiò di non essere pronti per il Festival di Cannes. Toccò quindi al compositore rimediare. «Per farla breve» – scrive Lavagnino – «a me sono rimasti soltanto undici giorni per comporre e strumentare le musiche della durata di più di un'ora!»²⁶.

¹⁷ A.F. Lavagnino, *Il "mestiere" del musicista cinematografico*, dattiloscritto inedito, 30 cc. (29 pp. numerate più frontespizio), FLG. Ringrazio Bianca, Iudica e Sandra Lavagnino per aver reso possibile la consultazione.

¹⁸ Lavagnino cita *Persona* (1966) come «l'ultimo film di Bergman» (Ivi, p. 3).

¹⁹ Ivi, p. 1.

²⁰ Ivi, p. 3.

²¹ Ivi, p. 10.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Nel 1955 il documentario, della durata di 120', vinse il Premio Speciale della Giuria all'Ottavo Festival di Cannes e l'Orso d'Argento al Quinto Festival Internazionale del Cinema di Berlino.

²⁵ Ivi, p. 11.

²⁶ *Ibid.*

Il resoconto del *tour de force* imposto al compositore in occasione di un film più recente – *Campanadas a medianoche* (O. Welles 1965)²⁷, una trasposizione del *Falstaff* – è ancora più dettagliato e per questo tanto più impressionante:

Ultimamente, per il “Falstaff” di Orson Welles, per il quale ero stato improvvisamente chiamato in Spagna e che veniva ad incunearsi di prepotenza in mezzo ad altri miei impegni di lavoro, non ebbi, per la sola composizione, che diciotto ore a mia disposizione; ed in questo commento non mancavano certo problemi di adattamento di antiche musiche, di sviluppo di altre, o di creazione quasi tutta del resto originale, oltre ad altri problemi tecnici ed estetici per la realizzazione, in sede di incisione, di una ‘poetica sonora’ direi volutamente arcaica, necessaria a tanto soggetto e a tanto regista, anche se ottenuta con azzardati impasti di strumenti moderni quali l’organo Hammond, il Cordovox, la Marimba o il Vibrafono, insieme ad altri tradizionali quali la Viola, la Mandola, la Spinetta o il Flauto basso²⁸.

L'imposizione di ritmi di lavoro serrati può essere dedotta dal resoconto dei momenti della produzione caratterizzati dal coinvolgimento del compositore. Dal racconto di Lavagnino emerge che sono rarissimi i casi in cui il compositore riceve un copione, e altrettanto rari quelli in cui è invitato «ad assistere [...] a qualche ripresa o alla proiezione di materiale ‘girato’ non ancora però in fase di montaggio»²⁹. In genere le cose vanno diversamente:

si è chiamati d’urgenza alla cosiddetta «proiezione lunga» del materiale ormai girato e messo in ordine di sequenza senza preoccupazioni di lungaggini e di ritmo.

È questo il momento più drammatico e angoscioso per il povero musicista il quale poco o niente sa dell’azione oltre che delle esigenze del Produttore e del Regista. Si tratta per lo più di visionare una copia, parte a colori, parte bianco e nero, non ancora ‘doppiata’, in cui il protagonista parla americano con voce rauca o castrata, l’eroina parla un italiano inespressivo e reso ridicolo da orribili inflessioni dialettali, l’antagonista parla spagnolo o francese o turco, mentre il segretario di edizione cerca di raccontare, con la voce suadente dell’imbonitore, i dettagli più salienti della storia, interrotto magari dal produttore che, vuoi per la data scena girata troppo lenta, vuoi per sottolineare le belle prestanze fisiche dell’attrice, ti aggredisce ad ogni piè sospinto, imponendoti musica per ogni dove e suggerendoti un tipo che sarà sempre quello dell’ultimo film di successo, anche se niente ha a che vedere col film che si sta visionando. Già il musicista deve avere un ‘suo’ punto di vista preciso e inamovibile, quasi dovrebbe avere in tasca la musica già pronta, come se avesse visionato il film un centinaio di volte³⁰!

Anche altre fasi della produzione richiedono una buona dose di impegno e perizia: «Riprende, in sala di registrazione, la lotta col cronometro; le musiche debbono infatti

²⁷ Il film, una produzione spagnola e svizzera della durata di 119’, vinse il Premio del Ventesimo anniversario e il Grand Prix tecnico al Diciannovesimo Festival di Cannes.

²⁸ Ivi, p. 12.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 13.

combaciare perfettamente, senza sbavature, con la sequenza che viene tagliata dal film per poter essere proiettata agevolmente, e quante volte è necessario, quando l'orchestra è pronta per l'incisione³¹». Questa osservazione permette a Lavagnino una interessante digressione sulle doti richieste anche agli strumentisti, non senza cenni al ruolo delle decisioni prese direttamente in sede di incisione:

le musiche vengono eseguite da orchestre specializzate che, dopo una rapida lettura a prima vista, sono già in condizione di incidere; e ciò perché la lotta col tempo a disposizione non permette prove, ripetizioni e ripensamenti, se non intuiti e realizzati sul posto alla velocità del lampo.

Un nuovo avversario entra in scena: il finanziatore, l'appaltatore della registrazione sonora che mal sopporta spese dovute all'eventuale imperizia organizzativa del musicista e non vuol sprecare denaro per esperimenti che, a suo avviso, sono, oltre che inutili, rischiosi. Quante volte il musicista è costretto a incidere anche trenta, quaranta pezzi in un solo turno di tre ore, proprio perché il piano finanziario, fatto in base alle previsioni di incasso del film, non può permettersi ulteriori spese³²!

Più tardi il compositore si trova a negoziare il suo punto di vista con le altre figure professionali – specialmente il fonico di missaggio, che ha una grossa responsabilità rispetto alla riuscita e funzionalità della colonna sonora:

Le pene del musicista non sono ancora finite con l'incisione delle musiche; egli dovrà ora assistere al montaggio delle colonne ed infine a quella operazione conclusiva, la più delicata e determinante, che è il «mixage», la riunione, vale a dire, in un'unica colonna, di tutti gli elementi sonori del film. La copia di lavorazione, ancora divisa, per ragioni tecniche, in rulli della durata di circa dieci minuti ciascuno, viene ora proiettata nella «sala di mixage» corredata finalmente della colonna dei dialoghi, dei rumori e delle musiche.

L'esperienza del buon mixatore, dopo vari passaggi di prova, mira a salvare soprattutto la comprensibilità dei dialoghi, armonizzando ed equilibrando le musiche con i rumori. Nascono a questo punto le inevitabili discussioni fra tutti i realizzatori del film; ognuno, dalla propria angolazione mentale, ha qualcosa di valido da suggerire o da obiettare: qui la musica è troppo alta e va smorzata, là quel rumore deve essere più valorizzato ecc. ecc. finché non si trova la strada giusta e definitiva. Sono lunghe e snervanti ore di tensione in cui il musicista deve saper accettare mutilazioni, annebbiamenti e a volte vere e proprie scomparse delle sue fatiche in omaggio al buon risultato del film. E finalmente il tutto viene passato alla stampa ed in pochi giorni il prodotto viene dato in pasto al pubblico ed alla critica³³.

Le riflessioni di Lavagnino rappresentano per molti versi la tappa decisiva di una storia dell'autoconsapevolezza del musicista cinematografico che ha al suo altro estremo casi di compositori gelosi dell'autonomia della composizione musicale, correlato essenziale del concetto di 'arte' e di 'opera d'arte' nato nell'ambito dell'estetica dell'Idealismo

³¹ Ivi, p. 23.

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 24.

tedesco, che si trova all'origine di un modo di concepire l'arte come 'disinteressata' e totalmente libera da influenze 'esterne'. Non si tratta di un decorso lineare, ma, con le dovute eccezioni, i compositori che stabiliscono a priori il primato della costruzione musicale (in termini generalmente abbastanza astratti di coerenza del decorso armonico, di logicità del decorso melodico-sintattico e di completezza dello sviluppo formale) rispetto alle esigenze della produzione cinematografica sono molto più numerosi negli anni dell'avvento del film sonoro. Questi vivono qualsiasi variazione apportata alla loro 'opera' per esigenze di montaggio o per scelte di regia, prima o dopo la registrazione, come un atto di lesa maestà. Per quanto riguarda l'Italia – per fare un esempio emblematico – la vicenda della collaborazione musicale di Gian Francesco Malipiero al documentario *Acciaio* (W. Ruttmann 1932) si conclude in accese polemiche con il regista, seguite, significativamente, dalla pubblicazione, da parte del compositore, di una suite orchestrale 'autonoma' attraverso i consueti canali editoriali, dunque come partitura approvata dall'autore, unico baluardo contro lo 'scempio' compiuto nel film – non manca, a questo proposito, una polemica nota a piè di pagina di Malipiero³⁴.

Benché casi di questo tipo non siano affatto infrequenti perfino in anni molto più vicini a noi, la figura di Lavagnino è indubbiamente quella di un pioniere di una sensibilità estetica completamente diversa, orientata precisamente alla gestione del momento eteronomo della composizione per il cinema. È infatti solo a partire dagli anni Cinquanta che alcuni compositori rinunciano al primato dei parametri strutturali della partitura per abbracciare l'idea di un primato del risultato sonoro concreto. Questo implica in primo luogo un'attenzione più marcata per i valori timbrici, per l'orchestrazione e in generale per quell'ampliamento della strumentazione 'tradizionale' resa possibile da un lato da nuovi strumenti musicali (tra cui gli strumenti elettroacustici) e dall'altro dalle possibilità offerte dalla sala di incisione (sovraincisioni, uso di camere di risonanza, aggiunta di riverbero ecc.) e dalla gestione del microfono.

A questo proposito Federico Savina afferma:

Compositori come Angelo Francesco Lavagnino, Mario Nascimbene, Carlo Savina sono stati pionieri nello stabilire questa nuova cultura del sentire, e di conseguenza dello scrivere e del suonare; una cultura attenta e affine ai tempi e alle evoluzioni tecnologiche che si stavano sviluppando³⁵.

Savina allude qui anche a un modo di 'pensare' la musica, che da molti secoli, nella cosiddetta 'tradizione occidentale' della 'musica d'arte', si trova in relazione diretta con la scrittura. La sua disamina viene precisata con un chiaro riferimento alle molte partiture in cui «L'indicazione *riverberata* appare vicina al rigo strumentale [...] perché

³⁴ P. Pinamonti, «Io mi occupo di sentimenti, non di cartoline illustrate». *Dagli abbozzi per le musiche di «Acciaio» alla colonna sonora del film alla partitura delle «Sette invenzioni»*, in *Retrosceca di «Acciaio». Indagine su di un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Olschki, Firenze 1993, pp. 51-126.

³⁵ F. Savina, *Come nasce e si realizza la colonna sonora musicale di un film*, in 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 (Quaderni della Biblioteca 'Luigi Chiarini'), pp. 118-119.

pensata per quel particolare suono e per il risultato sonoro ricercato»³⁶. Per quanto riguarda il rapporto tra scrittura e risultato sonoro, sempre mediato da processi esterni, Savina ammette: «Non sempre la lettura della partitura lasciava intravedere tale risultato, ottenibile solo durante la fase di registrazione»; il risultato poteva però «essere immaginato nell'insieme della colonna sonora»³⁷.

Nell'avvicinarsi allo studio delle fonti musicali per il cinema questo aspetto deve essere costantemente tenuto presente, al punto da veicolare una svolta concettuale. Un punto di vista musicologico come quello che intendo sviluppare qui non può infatti non tenere conto della inevitabile parzialità e insufficienza delle informazioni ricavabili, in questo contesto, dalle fonti musicali scritte. In quanto fase (o ingranaggio) di un sistema di produzione industriale, anche il processo compositivo in senso stretto si subordina all'insieme delle procedure che presiedono alla realizzazione della colonna musicale e che implicano il coinvolgimento e la collaborazione di altre figure professionali. Al riconoscimento della inevitabile 'eteronomia' della composizione cinematografica deve corrispondere infatti una revisione del concetto di 'studio delle fonti musicali': queste danno testimonianza di una parte significativa del processo compositivo, ma restano testimoni molto parziali. La partitura stessa è un elemento di una catena compositiva che non si esaurisce nella notazione. Se si prescinde da annotazioni molto frettolose e occasionali, alle fonti scritte sfuggono generalmente gli aspetti più legati alla scultura del suono, cioè gli aspetti squisitamente aurali. La partitura di per sé può essere in grado di veicolare questi aspetti solo in una fase progettuale non necessariamente riferibile o riferita alla effettiva configurazione audiovisiva riscontrabile nel film finito. Solo per quanto riguarda la progettazione della sincronizzazione la partitura può offrire appigli concreti, permettendo di comprendere la gestione del decorso musicale (in quanto decorso temporale) in relazione a punti di sincrono motivati da esigenze di lavorazione. È principalmente in questo senso che la fonte musicale scritta dà conto dell'eteronomia collegata al processo compositivo, incamerandola in maniera caratteristica. A questo proposito non è possibile stabilire una norma storica ma solo capire il grado di consapevolezza con cui il singolo compositore si avvicina al cinema a partire dal contesto in cui si trova a operare. I compositori più consci della loro specializzazione orientano buona parte della loro attività compositiva allo sviluppo di tecniche di sincronizzazione strettamente connesse alle esigenze produttive.

Il fattore decisivo è ancora una volta il tempo, a partire da un parametro di grande rilevanza come la durata, che si relaziona a un parametro 'emergente' come il ritmo e coinvolge da un lato il metro e dall'altro l'andamento del brano. Nelle partiture di musica per film abbiamo a che fare per lo più con durate 'assolute' espresse in minuti e secondi, le quali sono esplicitamente indicate in partitura per consentire una relazione diretta con la temporalità delle immagini in movimento (il 'visivo' o il 'montato'). Tali indicazioni sostituiscono quasi invariabilmente le tipiche indicazioni musicali; non solo la specifica aggettivazione che riguarda l'andamento di un brano, ma anche

³⁶ Ivi, p. 119.

³⁷ *Ibid.*

l'indicazione del metronomo. Ciò produce conseguenze importanti sulla concezione della temporalità. Stabilendo un tempo 'assoluto' (il tempo cronometrico, scandito 'oggettivamente' da uno strumento di misurazione) di contro a un tempo 'relativo' (il tempo scelto soggettivamente dall'interprete, che così spesso diverge dal metronomo indicato) viene sottolineata la dimensione che accomuna i due livelli della struttura audiovisiva, consentendone la sincronizzazione. Questo certifica il carattere eteronomo della composizione per film, che si esplica su più livelli:

- il compositore deve venire incontro a indicazioni pragmatiche (non di rado tra loro contraddittorie) poste da regia, produzione, tecnici ecc.;
- il compositore deve stabilire una correlazione con un visivo (montato) che recepisce come un dato di fatto da cui partire, poiché non ha possibilità alcuna di intervenire (e infatti subisce invariabilmente le modifiche effettuate in sede di montaggio video, che non di rado costringono a rifacimenti in tempi rapidissimi);
- il compositore si pone in un'ottica di servizio rispetto alle immagini e al ritmo del montato.

Anche dal punto di vista dell'approccio, nel momento in cui prendiamo in esame le fonti musicali scritte dobbiamo subito sgombrare il campo dalla tentazione di pensare che stiamo in questo modo contribuendo a fare una filologia del film nel senso più tradizionale di una *restitutio textus*. In questo senso una filologia del film è in realtà impossibile: i contesti produttivi, le circostanze e le esigenze della distribuzione non permettono la fissazione di un testo di riferimento che possa vantare un qualche tipo di primato. Basti pensare agli interventi della censura, all'istituzione del doppiaggio, alle edizioni nazionali, alle varianti testuali che circolano contemporaneamente e in modo del tutto indipendente da una qualsiasi volontà autoriale, per non parlare di riedizioni, riversamenti e trasferimenti di formato. Anche una filologia della musica per film è d'altra parte incompleta e fuorviante se concepisce le fonti musicali scritte come la principale variabile in gioco. Fin dal primo istante il processo compositivo è segnato da interventi esterni: regista, produttori, sceneggiatori, tecnici del suono, fonici e molti altri mettono il compositore sotto pressione, forzandolo a lavorare in un contesto disturbante e scomodo. Inoltre la composizione è costantemente orientata verso un prodotto audiovisivo inteso come versione tecnologica di un'opera multimediale. Rispetto a questa situazione le fonti musicali ci aiutano a ricostruire il processo compositivo; ma questo, di fronte al processo produttivo preso nel suo complesso, resta un elemento parziale e talora addirittura trascurabile. Si tratta quindi di capire in che modo la tecnica compositiva si orienta rispetto a un contesto in cui la musica e il processo compositivo non sono che uno dei tanti elementi in gioco. Tale relativa marginalità, prevista e accettata dal compositore 'specializzato', è il marchio impresso sulla musica cinematografica dal sistema produttivo.

2. Teoria e pratica della sincronizzazione

Le riflessioni di Lavagnino, compositore 'specializzato' per il cinema, hanno non solo un valore di testimonianza storica, che nel suo caso prescinde completamente da

una valutazione 'estetica' dei prodotti cinematografici; esse hanno anche il pregio di affrontare dal punto di vista pratico questioni terminologiche dirimenti, che ci offrono indicazioni riguardo alla teoria implicita veicolata dall'uso dei concetti tecnici. Le tecniche di sincronizzazione vi svolgono ovviamente un ruolo essenziale.

Nella già citata quarta conferenza del Cairo, Lavagnino parte dalla distinzione di «due sistemi [...] adottati per la stesura espressiva della musica»³⁸. Il primo di questi sistemi viene detto da Lavagnino «musica di sincronismo» o «musica di sincrono»³⁹. Questo tipo di musica da un lato «si preoccupa di sottolineare esattamente gli accenti dinamici dell'azione»⁴⁰, mentre dall'altro «deve accentuare l'espressione interiore di momenti particolari emotivi sia lirici sia drammatici»⁴¹. Per fare questo il compositore «deve preparare un piano molto esatto degli accenti che vuol dare»⁴². Lavagnino distingue poi due tipi di accentuazione, parlando di «sincroni di narrazione» e di «sincroni d'azione»⁴³. I primi «sono posti per poter seguire psicologicamente ogni stato d'animo particolare della sequenza» e in questo senso «sottolineano quando è necessario ciò che i personaggi dicono, sentono o pensano». I secondi «sottolineano le azioni o le reazioni dei personaggi oppure tutti gli elementi di sorpresa che sono dettati dalla dinamica emotiva della sequenza»⁴⁴. Consapevole della difficoltà di tradurre in precise definizioni teoriche la pratica della sincronizzazione, Lavagnino si affretta a sottolineare che si tratta di un «sistema assai complesso e delicato che invita la musica a degli sviluppi compositivi imprevedibili»⁴⁵, rimarcando così come sia la tecnica legata alla sincronizzazione a orientare e guidare il processo compositivo.

Lo stesso vale per il secondo sistema, che si rivela necessario «quando la sequenza esige, per la sua dinamica, un elemento musicale che contrasta nettamente [...] con l'azione»⁴⁶. Lavagnino nomina questo sistema «musica di contrappunto»⁴⁷, ma sente la necessità di specificare che tale definizione «non ha alcun rapporto di significato con la tecnica particolare del contrappunto musicale»⁴⁸. A differenza della prima tecnica, che lavora evidentemente sulla sintassi del visivo subordinando il decorso musicale alla successione di eventi deducibili dall'insieme delle azioni, dai dialoghi e dagli elementi gestuali ed espressivi che connettono, ad esempio, la mimica del volto a un particolare affetto, la seconda lavora più sulla elaborazione musicale di relazioni semantiche basate sul contrasto. Lavagnino fa l'esempio di «una scena drammatica in una camera mentre

³⁸ A. F. Lavagnino, *La composizione della musica per film e la lotta con il cronometro*, cit., p. 5.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

una radio suona una musica di jazz» oppure di una «scena d'amore molto delicata in una strada mentre si vede, nel fondo, sfilare [...] una banda militare»⁴⁹. La possibilità di identificare sullo schermo una fonte musicale semanticamente ben connotata e per ciò stesso già autonoma e profilata rispetto al commento musicale rende questa tecnica di facile realizzazione: «La fonte [...] diretta del suono impone una particolare dinamica musicale che contrasta col realismo della sequenza» senza il bisogno di «sottolineare lo stato d'animo interiore»⁵⁰. Le cose si fanno più complesse quando «lo stile del film esige una musica che contrasta nettamente anche se la sequenza non ha una fonte diretta del suono»⁵¹, obbligando il compositore alla ricerca di combinazioni fondate sul ricorso a elementi musicali dotati di una semantica propria (gesti, *topoi* e generi espressivi già chiaramente definiti sul piano culturale). Lavagnino si sofferma poi sulla frequente necessità di utilizzare musica di sincrono e di contrappunto in successione – cioè in due sequenze dello stesso film – oppure in combinazione in una stessa sequenza. Questa possibilità viene esemplificata con un riferimento a *La risaia* (R. Matarazzo 1956):

La protagonista, in una festa popolare, per ingelosire [...] il suo amante accetta di danzare una mazurka con l'antagonista. Essa ha bevuto ed è ubriaca. A questo punto il montaggio della scena lascia ben comprendere che un dramma di gelosia comincia a nascere fra i personaggi mentre che l'orchestra molto ridotta [...] continua a suonare questa mazurka molto popolare che manca assolutamente di ossessione [...]. Ebbene: dopo aver registrato a parte la mazurka della durata della sequenza ho introdotto, in sovrapposizione in un'altra banda sonora, una seconda musica di carattere e di voce completamente in contrasto, che creava, come una nuvola sonora, l'ossessione necessaria⁵².

Ma qui è Lavagnino stesso a evidenziare il valore dell'esperienza, grazie alla quale il compositore può elaborare soluzioni complesse in relazione alle esigenze di specifiche sequenze filmiche. Nel dire questo, egli si rivela consapevole del fatto che la definizione concettuale non esaurisce le possibilità di calibrazione musicale; ma al tempo stesso è indubbio che tale definizione offre delle linee orientative per la pratica musicale.

La tecnica della sincronizzazione è un aspetto che può essere indagato con profitto partendo dallo studio analitico delle fonti musicali scritte. La loro conformazione offre già informazioni rilevanti, confermando l'utilità di una riflessione musicologica. Le informazioni veicolate dalle principali tipologie di fonti scritte del processo compositivo relativo alla musica cinematografica – quaderni degli «M», schizzi, brogliacci, partiture orchestrali – sono un punto di riferimento essenziale per affrontare questa complessa problematica. Va tuttavia precisato che tali informazioni riguardano solo una precisa fase del lavoro: la 'progettazione' della sincronizzazione da parte del compositore. Questa precisazione non ci impedisce di interrogarci sui modi in cui il contesto prag-

⁴⁹ Ivi, pp. 6-7.

⁵⁰ Ivi, p. 7.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

matico della produzione cinematografica influisce sulle fonti scritte, determinando non solo il loro statuto ma anche le modalità della loro configurazione fenomenica. Lo studio di tali fonti può tuttavia anche porsi alla base di un'indagine storica, utile a formulare ipotesi sull'evoluzione della tecnica. A questo proposito il caso di Lavagnino offre un punto d'osservazione privilegiato, soprattutto se prendiamo in esame gli anni Cinquanta, in cui la sua specializzazione cinematografica si definisce compiutamente.

Il percorso che va da *Otello* (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, O. Welles 1952) – uno dei primi film di Lavagnino – a *La maja desnuda* (*The Naked Maja*, H. Koster 1958) è particolarmente istruttivo. In relazione a questi due film il Fondo Lavagnino della Biblioteca 'Luigi Chiarini' del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (d'ora in poi: FLR) conserva un numero elevato di fonti musicali di varia tipologia⁵³, che testimoniano in modo puntuale alcune fasi del processo compositivo. Il fatto che i due film menzionati presentino caratteristiche molto diverse può offrire alcuni vantaggi, consentendo di dare conto di diverse possibili declinazioni del rapporto tra produzione, regia e approccio compositivo. A ciò si somma un elemento non del tutto marginale: all'inizio degli anni Cinquanta Lavagnino ha intrapreso la strada della specializzazione cinematografica da pochi anni ed ha collaborato a un numero ancora esiguo di produzioni. Nelle musiche per il film del 1952 – scritte nella primavera del 1951 – il compositore si affida con risultati notevolissimi a un metodo empirico che solo in seguito si svilupperà in un sistema pienamente funzionale al contesto produttivo. D'altra parte nel caso di *Otello* Lavagnino poté disporre di un tempo piuttosto lungo per comporre le musiche. Per il solo brogliaccio, uno schizzo compositivo che può nascere direttamente di fronte al visivo (alla prima visione o in visioni di poco successive) e che si consolida in tempi generalmente molto rapidi in abbozzo continuativo di tutte le sezioni musicate di un film (siglate con la lettera M e seguite da un numero progressivo), Lavagnino poté infatti disporre di due mesi (dal 20 marzo al 21 maggio 1951). Il secondo film dà invece testimonianza di una produzione completamente in linea con gli standard produttivi dell'industria cinematografica internazionale, che prevedeva circa quattro settimane per comporre tutte le musiche, passando rapidamente dal brogliaccio alla partitura alla sala d'incisione, anche prevedendo l'esigenza – per nulla eccezionale in ambito cinematografico – di effettuare ampi rifacimenti. Lavagnino fu chiamato d'urgenza a Roma, letteralmente strappato al corso di musica per film da lui tenuto fin dalla fine degli anni Quaranta all'Accademia Chigiana di Siena.⁵⁴ Ma il Lavagnino che nel 1958 compone le musiche di *La maja desnuda* può ormai confidare nel 'mestiere' che gli deriva da una pluriennale specializzazione cinematografica.

⁵³ Rimando ancora a P. G. Salvadeo, *Comporre sulla sabbia*, cit. ed Ead., *New Sources for Studying the Life and Work of Angelo Francesco Lavagnino*, cit.

⁵⁴ Per quanto riguarda la registrazione delle musiche, possiamo fare affidamento alla testimonianza di un allievo: «Non volendo interrompere le lezioni, il maestro invitò personalmente tutta la classe a Cinecittà, dove per una settimana gli allievi poterono assistere alle registrazioni. Per me, allora giovane compositore, l'occasione era unica: vedere le sequenze del nuovo film, la partitura, sentire la musica appena creata, seguire l'incisione e vedere l'autore dirigere!». A. Srebotnjak, *Lezioni chigiane*, in *Angelo Francesco Lavagnino. Un compositore e il cinema*, Città del Silenzio, Roma 2006, p. 26.

Anche dal punto di vista delle fonti conservate, il film del 1958 offre allo studioso il vantaggio della completezza della documentazione riguardante la sincronizzazione. Tale documentazione ci permette di valutare la sistematicità con cui Lavagnino imposta l'intero processo compositivo, al fine non soltanto di risparmiare tempo, ma anche di prevedere in anticipo tutti quegli inconvenienti e imprevisti – in realtà tutt'altro che improbabili – dell'articolato processo di produzione cinematografica (modifiche del montaggio, tagli, interpolazioni, scelte di regia). È proprio la sistematicità del processo, infatti, a fare da contrappeso all'ingresso dell'imponderabile.

2.1. Tecniche di sincronizzazione nelle musiche per *Otello* (1952)

Dei due fogli manoscritti di *Appunti per Otello* conservati in FLR, il primo (Fig. 1)⁵⁵ contiene, oltre a un ringraziamento con firma autografa di Orson Welles, uno schizzo ritmico, l'abbozzo compiuto di un tema cerchiato a penna e riferito in modo diretto a «*Otello*» e un abbozzo più lungo del «*Prologo* (Funerali)» per coro e orchestra. L'unico punto di sincronizzazione posto da Lavagnino, che corrisponde a «1.30», si trova all'inizio della terz'ultima battuta dell'abbozzo del *Prologo*, caratterizzata da uno *sforzando* tanto nel coro quanto nell'orchestra. Sul margine destro del foglio troviamo calcoli e proporzioni che fanno riferimento al punto di sincronizzazione espresso in minuti e secondi (Fig. 1).

Si tratta di un abbozzo preliminare, che non corrisponde al film, dove alcune interpolazioni ritardano il punto di sincrono di 15" (0:02:06 a partire da 0:00:21)⁵⁶. La partitura orchestrale del *Prologo* (7 cc.) testimonia uno stadio successivo ma contiene ancora numerose rielaborazioni a matita. Il compositore ha introdotto a bb. 1-2 del *Prologo* (c. 1) i colpi di timpano in crescendo da *piano* a *forte* che scandiscono l'inizio del film (da 0:00:11 a 0:00:21) prima dell'entrata del pianoforte; inoltre ha operato modifiche, cancellature e aggiunto brevi parti di tuba (cc. 2, 4, 6). Alla fine di ogni foglio, in basso a destra, troviamo il conteggio delle battute, ma nessuna indicazione sulla sincronizzazione eccetto l'aggiunta, sempre a matita, di «4,10» nell'ultimo foglio (c. 7) sulla doppia stanghetta che in origine chiudeva l'abbozzo. La stessa matita che ha segnato il punto di sincronizzazione alla fine dell'abbozzo e modificato la conclusione della parte dei timpani, ha prolungato la conclusione di una battuta. Questa consta di un tremolo dei timpani e dall'indicazione «morire» dentro una forcilla di *decrecendo* (Fig. 2).

Questa laconicità di indicazioni fa pensare a una fase di lavorazione ancora preliminare rispetto alla problematica della sincronizzazione. In effetti, neppure questa nuova indicazione della durata del *Prologo* corrisponde a quella del film, più breve di circa

⁵⁵ Le immagini che corredano questo saggio sono riprodotte per gentile concessione di Bianca Lavagnino.

⁵⁶ Faccio riferimento all'ultima edizione in DVD: *Orson Welles' Othello by William Shakespeare. The Restored Masterpiece*, Westchester Films, New York 2013.

La discaranda quest' istra " for this
 which may
 "Wagner's?"
 Charles

max. 1

Appunti per Otello

Prologo (Funerali)

Coro
 lamento

Orch.
 f. marcato

Trombe
 Trombe
 Trombe

Orch.
 f. marcato
 Clarinetto
 Clarinetto
 Clarinetto

Coro
 f. marcato

Coro
 f. marcato

Fig. 1 *Appunti per Otello* manoscritto, 2 cc., FLR (collocazione: LAV 00 112), numerato «Foglio n. 1».

40". Il brogliaccio vero e proprio, in questo caso, potrebbe essere stato rimpiazzato dal primo foglio di *Appunti*. Trattandosi di un abbozzo assai breve, Lavagnino potrebbe avere elaborato il *Prologo* direttamente in partitura.

Il *Brogliaccio*, datato «Roma 20 Marzo - 21 Maggio 1951» sul frontespizio, è il vero piano di sincronizzazione del film. Le indicazioni dei punti di sincrono sono molto precise e sempre riferite esplicitamente a situazioni del visivo; tuttavia l'elaborazione della sincronizzazione può essere notata solo in una parte limitata del brogliaccio. Su uno dei fogli relativi al «*Rullo 4°*» la gestione della sincronizzazione (nel gergo di Lavagnino si tratterebbe di una musica «di sincrono» in quanto segue da vicino gli 'accenti' dell'azione) può essere seguita puntualmente (Fig. 3). L'inizio di questo abbozzo corrisponde all'indicazione: «Brab[anzio] esce dalla Sala del consiglio». All'inizio di b. 5 uno *sforzando* nel basso introdotto da un crescendo alla fine di b. 4 corrisponde alla indicazione «18"» che indica il punto di sincronizzazione con il momento in cui «Brab[anzio] si accascia». Sull'ultima croma della stessa battuta Lavagnino segna a lapis, appena leggibile, la durata di «1"» in corrispondenza dell'indicazione «Otello e Desd[emona] si avviano». Segue una linea tratteggiata che si conclude con una freccia che porta fino all'inizio di b. 9. Questa è caratterizzata da discontinuità metrica (3/4 prende il posto di 4/4) e dalla indicazione «35"» correlata all'appunto «Iago e Rodrigo». Poco dopo, intorno alla fine del primo quarto di b. 12, i «46"» scoccano sulla indicazione «Scala» e «Cassio»; la freccia di sincronizzazione precede leggermente l'accordo sul secondo quarto di b. 12, un accordo di settima di *mib* sul basso *la*. Nel *Brogliaccio*, caratterizzato da una scrittura frettolosa, spiccano altri punti di sincronizzazione non legati a eventi particolare: a b. 31 l'indicazione «1'40"», più che un punto di sincrono con il visivo, segnala l'ingresso del motivo di b. 5, mentre «1'48"» si riferisce a una inquadratura di «Iago». Questi punti di sincronizzazione possono essere seguiti con precisione nel film (da 0:13:15 a 0:15:03). L'abbozzo continua nel foglio che segue, con altri rari punti di sincronizzazione fino all'indicazione della durata complessiva di «3.30"» che invece non trova corrispondenza nel film.

La previsione del *Brogliaccio* relativo al «*Rullo 15°*» (Fig. 4) è il punto in cui in assoluto i riferimenti al visivo si fanno più frequenti. L'evidenza dei punti di sincronizzazione permette il riconoscimento di una tecnica molto raffinata ma raggiunta per approssimazioni empiriche, rese possibili dal tempo a disposizione. La gestione di *[M]152* («Otello si pugnala») e del successivo *[M]153* («Finale») sembra già fare un passo avanti. A *[M]152* corrisponde un abbozzo di cui solo le prime 7 battute sono riconoscibili nel film. Una delle rare indicazioni metronomiche del brogliaccio (segno di una tecnica non ancora perfezionata) segnala qui una semiminima = 60, che peraltro sarebbe stata facilmente deducibile dalle indicazioni cronometriche. Si tratta ancora di «musica di sincrono». Una battuta di 2/4, caratterizzata da un salto di settima maggiore (*re*₁ - *do*#₂) che scivola appoggiandosi sul *do* ♮ di un accordo di Do minore a b. 2 anticipa il punto di sincrono a «0.3"» («Otello si pugnala»). Dopo di che sei battute portano al secondo punto di sincrono con l'inquadratura del «Pugnale a terra» che nel film sarà sottolineato da un effetto sonoro molto rilevato. Siamo a «0.13"» e la discontinuità è segnalata anche dal passaggio a 4/4, che corrisponde alla ripresa del *la* grave ribattuto dell'inizio del *Prologo*.

Otello
Prologo

num. 7-

The image shows a handwritten musical score for the Prologue of Verdi's opera Otello. The score is written on multiple staves. At the top, the title "Otello" is underlined, and "Prologo" is written below it. In the upper right corner, "num. 7-" is written. The score includes parts for various instruments and voices:

- Vocal parts:** Desdemona, Fiorio, Bianca, I. Agnolo, Desdemona (with piano markings), Bianca, Agnolo, I. Agnolo, Desdemona, Bianca, I. Agnolo.
- Instrumental parts:** Cembalo, P. forte (Piano), Trombe, Corno e Fagotto, Tromboni, Fagotti, Clarinetto, Violini, Violoncelli, Contrabbassi.

There are several handwritten annotations and markings throughout the score, including a large "4, 10" written in the lower right section and a long, pointed arrow-like shape drawn over some of the lower staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "pp".

Fig. 2 Partitura: *Otello* (158 cc.): *Prologo*, partitura manoscritta, 7 cc., FLR (collocazione LAV 00 111), numerato «Foglio n. 7».

(S) Rullo 4° (S) 18" Otello Desf. G. avriano (2)

Forab. ecco nell' sala del consiglio -

35 Iago e Rodrigo ↓ 46 Scala Castelli -

1.18"

1.40"

1.48" Iago.

Fig. 3 Brogliaccio: *Otello*: Rullo 4° [senza numero di M] abbozzo manoscritto, 2 cc., FLR (collocazione LAV 00 112), foglio numerato «2» a matita.

Il vero e proprio «Finale» corrisponde a *[M]153* (Fig. 4). Un analogo gesto musicale, caratterizzato dal passaggio dal bicordo *la-do#* a *la-do*⁵⁷, porta (su «4») alla sincronizzazione con la «Caduta» di «Ot[ello] e Desd[emona]», che segna la ripresa del tema della marcia funebre del *Prologo*. Un momento fondamentale, che corrisponde alla morte di Otello dopo un monologo costellato da effetti di vento (come buona parte del film), è la chiusura della botola a «14», che nel *Brogliaccio* corrisponde alla conclusione del motivo della marcia funebre su *la*. Il passaggio corrispondente della *Partitura orchestrale* (b. 153) riproduce il passaggio, strumentato, delle prime due battute (4/4) sullo stesso punto di sincro («4»), con la variante che la conclusione su *la* (b. 3) viene soppressa. La chiusura della botola («14») cade qui su una pausa di minima seguita da una ripresa del coro con funzione cadenzale (Fig. 5).

Nel film troviamo un dato non deducibile dalla partitura: il *do* su cui si conclude il tema in partitura è stato in realtà prolungato oltre misura, fino a sovrapporlo al rumore della chiusura della botola (1:29:20). Si tratta di uno dei casi che Federico Savina riporta all'inserimento, in sede di incisione, degli «strumenti alonatori»⁵⁷. Questa funzione in questo caso è svolta dal pedale del pianoforte, che in partitura sembra avere sostituito carillon o celesta, arpa, campane e vibrafono, e che così assume una connotazione percussiva e risonanze tipiche dei metallofoni. Tuttavia il pedale è solo un elemento della funzione «alonatrice», che risulta principalmente dalle tecniche di incisione. Savina ricorda come in quegli anni Lavagnino sfruttasse spesso l'uso ravvicinato del microfono rispetto alle corde del pianoforte⁵⁸, il cui suono è caratterizzato da rapida discesa dinamica ma da una decadenza molto lenta⁵⁹. Questo è percepibile dalla colonna sonora del film, che rivela anche tracce evidenti di sovraincisioni di campane tubolari in molti passaggi rilevanti – altro strumento il cui uso «ammorbidisce» (altro termine di Savina) il punto di sincro⁶⁰. In questo caso, dopo la chiusura della botola sulla sospensione dell'«alone» sonoro del *do*, che non conclude su *la*, si percepisce l'ingresso in *fade in* (1:29:23) di un passaggio del coro funebre del *Prologo*. Sono lacerti di coro; non dunque un passaggio dotato di una sua completezza, né una ripresa abbreviata del coro, come nella partitura, ma un'evidente 'continuazione', che sottolinea ulteriormente la circolarità dell'azione. Tramite questa ripresa, evidentemente gestita in sede di *mixage*, il gesto autoriale di Orson Wells sembra suggerire una lettura della vicenda di Otello attraverso il funerale, che inizialmente appariva come potente prolessi drammaturgica (prima dei titoli di testa). Emerge quindi una verità della morte che trascende la vicenda di Otello in vita. Non a caso il motivo del pianoforte del *Prologo* rappresenta una variante del *Dies irae*, la sequenza gregoriana del giorno del giudizio, declinata tramite un ritmo puntato che la trasforma in marcia funebre.

⁵⁷ F. Savina, conversazione personale (05/14).

⁵⁸ F. Savina, conversazione personale (05/14).

⁵⁹ Nel 1957 Lavagnino consigliava a un allievo di utilizzare, per la strumentazione delle musiche di un film, «il pianoforte (che suoni pianissimo, ma valorizzato dal microfono ravvicinato)» (A. Srebotnjak, *Lezioni chigiane*, cit., p. 27).

⁶⁰ F. Savina, conversazione personale (05/14).

The image shows a handwritten musical score for Giuseppe Verdi's opera *Otello*. It consists of two scenes, labeled 153 and 152. Scene 153 is titled "Ritello 153" and "Finale". It features a piano accompaniment and a vocal line for Otello. Above the piano part, there are tempo markings "Moderato" and "Allegro a tempo", and dynamic markings "p" and "f". There are also some handwritten notes and corrections. Scene 152 is titled "Ritello 152" and "Otello si pigiava". It also features a piano accompaniment and a vocal line. The score is written on multiple staves, with some parts crossed out or corrected. A large number "18" is written in a box in the top right corner. The page is numbered "76" in the top left corner.

Fig. 4 Brogliaccio: *Otello*: [M]153 e [M]152, abbozzo manoscritto, 1 c., FLR (collocazione LAV 00 112), foglio numerato «8» a matita.



Fig. 5 Partitura: Otello: (158 cc.): [M]153 (1 c.), partitura manoscritta, FLR (collocazione LAV 00 111), numerato «Foglio n. 1».

2.2. *Tecniche di sincronizzazione nella musica per La maja desnuda (1958)*

Il precedente esempio di sincronizzazione mostra a sufficienza come il lavoro del compositore cinematografico rientri in un processo che non permette una lettura 'autonoma' degli aspetti compositivi. La composizione delle musiche per *La maja desnuda* conferma questo dato in modo ancora più chiaro. La *Scaletta del Film "Goya"*, datata «Roma, 2 Febbraio 1958» e ricevuta da Lavagnino riporta, tra parentesi, una nota che rivela come la produzione considerasse la scaletta sostanzialmente definitiva:

(Nota: Lo scopo di questa scaletta è di descrivere la linea della storia con i suoi personaggi principali, lo sfondo e gli ambienti. Se vi saranno dei cambiamenti essi saranno nei dettagli e non intaccheranno la linea base della storia stessa o la preparazione di produzione.)⁶¹

Nella *Scaletta* non mancano i riferimenti ad Albert Lewin, celebre regista, produttore e sceneggiatore americano. La storia dello script originario di Lewin sulla vita di Goya è stata già ricostruita con precisione⁶². Si trattava di uno dei progetti originali più amati da Lewin, insieme a un adattamento del *Peer Gynt* di Ibsen e a *Diana at Midnight*⁶³. Questo combinava elementi già presenti in film prodotti, scritti e realizzati da Lewin: *Il ritratto di Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray* 1945) da Oscar Wilde, con Angela Lansbury, e lo script originale *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman* 1951), quest'ultimo con Ava Gardner come il film di Koster. Non riuscendo a trovare un supporto per la realizzazione di un suo film su Goya, lo script fu venduto ai produttori di *La maja desnuda*, che tuttavia lo scartarono, pur accogliendone non poche indicazioni⁶⁴. Il mancato accreditamento di Lewin tra gli autori dello script non è del tutto giustificato: dell'uso massiccio del suo script originale la *Scaletta* offre infatti ampia testimonianza. In particolare, dopo avere illustrato l'idillio amoroso tra Goya e la duchessa de Alba a Sanlucar («sequenza 21»), viene introdotta una ulteriore nota (che sostituisce l'indicazione, mancante, di quella che sarebbe stata la sequenza 23):

(NOTA: Da questo momento la sequenza di Sanlucar segue la versione di Lewin. Ci saranno leggeri cambiamenti ma il movimento generale sarà quello.

Per ricordare i tratti si dirà brevemente:

- a) Godoy avvisa la d'Alba che la corte ha saputo di Goya e le impone di lasciarlo. Se non lo farà il pittore cadrà nelle mani dell'Inquisizione;
- b) la d'Alba cosciente della natura ribelle di Goya finge di innamorarsi del torero Costillares e riesce a far partire Goya;

⁶¹ *Scaletta del film «Goya»*, dattiloscritto, Roma, 2 febbraio 1958, 11 pp., FLR (collocazione LAV 00 011), p. 1.

⁶² Cfr. S. Felleman, *Botticelli in Hollywood: The Films of Albert Lewin*, Twayne Publishers, Woodbridge (CT) 1997.

⁶³ Ivi, p. 20.

⁶⁴ Ivi, p. 104.

c) Goya, quasi impazzisce per il dolore e la gelosia e si ammala perdendo temporaneamente l'udito.

d) egli di ritorno a Madrid viene curato da Juanito. Guarisce della sordità ma la mente è pervasa ed ossessionata dalle immagini della d'Alba.

I capriccios – e per concludere nel suo rancore egli dipinge la «Maja nuda» usando come modella una prostituta al corpo della quale egli dà il volto della duchessa.

(Tutta questa parte sarà naturalmente sviluppata ed avrà la stessa importanza che ha già nella sceneggiatura Lewin rimanendo una delle parti salienti del film.)⁶⁵.

Le fonti musicali relative a questo preciso passaggio permettono una valutazione attenta della previsione di Lavagnino. Il momento della malattia di Goya (dall'inizio del rullo 9°) ha un risvolto concreto sulle tecniche di sincronizzazione. La pagina relativa del *Quaderno degli M* offre un quadro esaustivo (Fig. 6). Lavagnino segna un *M44* della durata totale di 4" descritto come «Chitarra *su v.* per Taverna» (*v.* sta per voce) con l'indicazione tra parentesi: «La minore». Segue un *M45*, sotto il titolo complessivo «Goya a Terra», articolato in 9 sezioni numerate con lettere alfabetiche maiuscole seguite da un titolo breve e per lo più da sigle che prendono nota delle inquadrature e la loro durata (dall'inizio di *M45*). Si tratta di un M di 2'06" con i punti di sincrono chiaramente indicati, seguito da un *M46* intitolato «Convalescenza» con indicazione di un totale di «33» e l'indicazione di un punto di sincrono a «22», in corrispondenza dell'inquadratura del primo disegno della serie dei *Capriccios* di Goya.

Nello stesso *Quaderno degli M*, più avanti, Lavagnino si appunta una serie di rifacimenti relativi non solo alle aggiunte ma anche a problematiche relative alla sala d'incisione. La questione più rilevante riguarda l'inserzione di un raccordo (*M44A*) che segue il precedente *M44* (i 4" di chitarra su voce) e corrisponde alla prima inquadratura dell'«Interno Osteria». *M44A* si articola con un inizio A («entra Goya a fine 44») seguito da un secondo punto di sincronizzazione B («Beve») corrispondente a «22» su un totale di «33» fino all'inizio di *M45*. Per il resto Lavagnino scrive appunti per la sala incisione, ovvero le «sovrapposizioni organo» su *M45* e *M46*, e un «Rifare Tamburo» di *M47*.

La preparazione rappresentata da un ordinatissimo *Quaderno degli M*, che diventa un punto di riferimento essenziale per l'intera progettazione della sincronizzazione, evita ora a Lavagnino di procedere con troppe annotazioni discorsive in partitura (il procedere 'empirico' riscontrabile in *Otello*). Qui il compositore si trova infatti a dovere realizzare (ideare, comporre, strumentare, incidere, dotare di colonne aggiuntive in sala di incisione) in poche settimane l'intera colonna musicale, senza troppi ripensamenti. Nel 1958 il suo metodo 'specializzato' è ormai messo a punto. Già il brogliaccio degli «M» riporta unicamente punti di sincrono sotto forma di frecce di attacco che scandiscono il tempo in minuti e secondi. Le indicazioni metronomiche (di cui vi è ancora qualche traccia in *Otello*) sono ormai cadute, e gli andamenti sono deducibili unicamente da una chiara segnatura dei secondi sotto ogni stanghetta di battuta.

⁶⁵ Scaletta del film «Goya», cit., p. 10.

(Pullo 9^o) Ritmare

M(44) Chitarra su V. per Taverna (La minore -)	0,4
M(45) = Goya a Terra -	
A Delirio H.P.P.	0,9 -
B Gente P.P.	0,15/2
C Delirio C.L.	0,20 -
D Gente C.H.	0,27
E Delirio P.P.P.	0,32
F Entra Ara -	0,37 1/2
G Ara parla -	0,52 -
H Entra e priva rumore	1, 1/2
I Ara si alza dopo parlato di Joz	1,55
Totale a X	2,06
↓	X
1(46) Convalescenza	0,22
A Di Segno -	
Totale →	0,33
M(47) Tarubino per Goya <u>Ritmare</u>	0,20
# Totale a X	
M(48) Ingiunzione -	0,44 1/2

Fig. 6 Quaderno degli M: *La Maja Desnuda*, blocco di appunti, 39 cc. (a partire da c. 12): M44-48, appunti manoscritti, FLR (collocazione LAV 00 309).

Benché spesso annotato frettolosamente nel suo profilo melodico essenziale – un aspetto dovuto alla difficoltà di scrivere nel poco spazio a disposizione di fronte al visivo⁶⁶ – il *Brogliaccio* è in questo caso ordinatissimo. Nell'abbozzo (aggiunto dopo una fase di revisione, come mostrato sopra) di M44A (Fig. 8) il metro 4/4 permette di dedurre una semiminima = 60 (ogni b. dura 4"). Il primo punto di sincrono indicato è un *mi* accentato a «0,04» (si tratta di 4"). Segue un chiaro allargamento di b. 4, che dura 5" (da «12» a «17») anziché 4": ciò è segnalato dalla freccia che compare in basso, portando dall'inizio di b. 4 all'inizio di b. 5. Ciò implica una gestione del

⁶⁶ F. Savina, conversazione personale (05/14).

Rullo 9°

<u>M.44A</u>	Col M.44 Inferno ostina	
A	can. gong a fusi 44 -	
B	Bere -	22 -
	Totale su M.45 -	<u>33</u>

Per M.45 e M.46 sovrapposizioni organi

M.47 Ref. Tamburo -

Rullo 10°

<u>M.51A</u>	Refacimenti -	
A	Eutra Godoy -	8 -
B	Parlati -	12 -
C	Lei legge l'alto (sit) -	24 -
D	Parlati Godoy -	35 -
E	Inf. Vecchi H. St -	1.03 -
F	Lei scuba -	1.19 -
G	El Godoy propom -	1.21 -
H	Am. di. Calzate -	153
I	Ma!	1.59
L	Anse uera -	2.10½

Fig. 7 Quaderno degli M: *La Maja Desnuda*, blocco di appunti, 39 cc. (a partire da c. 12): M44A-47 e M51A, appunti manoscritti, FLR (collocazione LAV 00 309).

tempo affidata direttamente alla performance musicale in sala di incisione su visivo. Il rallentamento è confermato dai secondi indicati all'inizio delle b. 6 («22»), 7 («27»), e 8 («33»). La b. 8 porta alla fine della sequenza, dunque a circa 39". Questo abbozzo mostra già le decisioni di Lavagnino in merito alla strumentazione, indizio di un processo compositivo molto veloce: sopra b. 2 troviamo indicati piatto, organo e archi, mentre al margine del secondo sistema, in corrispondenza di b. 6, è segnalato l'ingresso di pianoforte, arpa e xilofono. Al punto di sincro «33», in corrispondenza dell'ingresso del *mi* nel basso, viene segnalato espressamente l'ingresso di gong e pianoforte. Si noterà che in entrambi i casi si tratta di strumenti «alonatori» nel senso di Savina.

La corrispondenza del film con il passaggio appena esaminato è approssimativa, anche se il decorso complessivo della sincronizzazione resta abbastanza riconoscibile: in particolare, la gestione del tempo, affidata al direttore, sembra aver subito modifiche in sede di incisione. Per esempio, i circa 4" di *M44* (da 1:19:54)⁶⁷ sono effettivamente seguiti dal raccordo *M44A* che tuttavia presenta un anticipo di circa 6" rispetto ai punti di sincronizzazione previsti: in particolare, il *mi* di b. 6 viene raggiunto in soli 16" (1:20:10) anziché 22", mentre l'ingresso del gong alla fine di *M44A* cade su 25" (1:20:19) anziché 33". Si tratta di variazioni di dettaglio che danno testimonianza del carattere semplicemente progettuale di abbozzi e partiture rispetto al risultato sonoro del film sincronizzato.

L'abbozzo di *M45* («Il Delirio») riporta tutti i punti di sincro del quaderno stesso (Fig. 9). La necessità di velocizzare il processo porta Lavagnino a optare ancora per un valore di semiminima = 60. Anche qui sono previsti allargamenti da gestire in sala incisione: per esempio il «37½» secondi che corrisponde a un inizio di battuta, un allargamento della battuta successiva, che inizia a «42», e un allargamento ulteriore della battuta ancora successiva (che dura 5") per farne corrispondere l'inizio con il punto di sincro su «52». Un nuovo allargamento porta a «1½» (con cui si intende 1'½"), seguito da un punto di sincro su «55» (che sta per 1'55") e dall'ultimo, «2½», all'inizio della penultima battuta. Si noterà, proprio nella battuta tra gli ultimi due punti di sincro citati, l'aggiunta, in basso, di un arpeggio che fa indubbiamente riferimento a una seconda colonna da incidere e sovrapporre alla registrazione principale.

Nel film l'ingresso del gong alla fine di *M44A* viene seguito, durante il delirio di Goya sul letto (da 1:20:23), da una variante del brogliaccio di *M45*: in particolare vengono saltate le prime 2 battute e il motivo della viola fa il primo ingresso a b. 3, in modo tale che il motivo che compare a b. 4 diventa una ripetizione. Di conseguenza si spostano tutti i punti di sincro, che mantengono tuttavia la loro aderenza al decorso del visivo. Una volta individuato l'attacco di *M45* a b. 3 è infatti possibile seguire con precisione la corrispondenza tra la musica del film e il piano della sincronizzazione del brogliaccio, confermato dalla partitura.

2.3. Rifacimenti e altri aspetti pragmatici

Un aspetto rilevante della tecnica di Lavagnino desumibile dall'osservazione delle fonti scritte riguarda la previsione degli inconvenienti che inevitabilmente complicano il lavoro del compositore cinematografico, già sottoposto alla pressione di una tempistica strettissima. Per esigenze di produzione, soprattutto quando si tratta di mantenere un controllo sulle strategie comunicative del film, come avviene di solito nelle produzioni *mainstream* internazionali, il montaggio viene in genere chiuso solo alla fine del processo di lavorazione. Le modifiche anche sostanziali del montaggio impongono di frequente rifacimenti di intere sezioni, che intervengono a comprimere ulteriormente il tempo a disposizione del compositore. La questione già accennata della

⁶⁷ Faccio riferimento alla più recente copia in DVD: *La Maja Desnuda*, Sogemedia, Barcelona 2010.

The image shows a handwritten musical score for two sections, M.42A and M.44A. The notation is written on multiple staves, likely representing different instruments or voices. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system, labeled 'M.42A', consists of three staves. The second system, labeled 'M.44A', consists of four staves. The notation is clear and legible, with some handwritten annotations and markings.

Fig. 8 Brogliaccio: *La Maja Desnuda*: M44A, abbozzo manoscritto, FLR (collocazione LAV 00 011).

M.D. M.45 Il Delirio - #

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Il Delirio' by Brogliaccio, identified as M.45. The score is written on multiple systems of staves. The top system includes the title 'M.D.' in a box, 'M.45', and 'Il Delirio - #'. The notation includes piano accompaniment and a vocal line. There are numerous annotations, including dynamic markings like 'p' and 'f', and performance directions such as '2 Cov.' and 'on... PF'. The score is divided into measures, with some measures numbered (e.g., 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120). The bottom of the page shows some additional notation and a circled '6'.

Fig. 9 Brogliaccio: *La Maja Desnuda*: M45, abbozzo manoscritto, FLR (collocazione LAV 00 011).

«lotta con il cronometro» porta in questi casi a vere e proprie situazioni di emergenza. Le fonti del commento musicale dell'ultimo rullo (12°) di *La maja desnuda* documentano la soluzione adottata da Lavagnino in occasione di un rifacimento sostanzioso ottenuto con una strabiliante economia di mezzi: si tratta di un procedere 'modulare' di cui danno testimonianza i rifacimenti completi di *M60* e *M61*.

Nella prima stesura assistevamo a una progressiva proliferazione del materiale. Il primo *M60* composto consisteva in una pagina di partitura, la cui ultima battuta recava l'indicazione «Raccordo con *M60A*». Il brano continuava infatti riconnettendosi a due sue derivazioni (*M60A* e *M60B*). Il primo consisteva in un *solo* di clarinetto (2 bb. notate per esteso) con riferimenti al precedente *M26A* (battute numerate a lapis da «1» a «7»), alternate a brevi interpolazioni di battute annotate (Fig. 10). Nel terzo foglio la partitura di *M60A* si raccordava a sua volta con *M60B* che continuava in notazione completa.

Questo certosino lavoro di taglio e ricucitura (Fig. 10) a un certo punto è compromesso da cambiamenti sostanziali in sede di montaggio, e ciò costringe Lavagnino a un completo rifacimento. Il procedere modulare già messo in atto in precedenza gli permette di rimediare velocemente, adottando lo stesso tipo di procedura: utilizzo di materiale già composto e sua riformulazione, con conseguente risparmio di tempo. Un rifacimento è sempre indizio di un lavoro extra e fuori tempo massimo, quindi richiede una estrema duttilità, che è tuttavia impossibile se la composizione non è già stata concepita fin dalla prima ideazione per blocchi modulari separabili. Grazie a questa previsione la scrittura abbreviata (vera e propria brachigrafia a uso del copista) diventa funzionale al rifacimento. Il «Rifacimento» della partitura di *M60* – sul quale Lavagnino specifica che si tratta della «prima parte» – presenta una linea di violino *solo* con un accompagnamento che viene scritto per esteso solo per blocchi intermittenti. Nel terzo foglio di questo rifacimento (Fig. 11) Lavagnino annota «Vedi *M26A*» a partire dal segno di rimando posto a b. 4 del primo foglio di *M26A*. In questo caso Lavagnino annota solo la linea dei violini ma non si tratta più effettivamente di un *solo*; piuttosto egli si serve di questa linea come di una guida per il conteggio delle battute in relazione alla gestione della nuova sincronizzazione. Ciò gli consente di evitare di annotare la strumentazione, per la quale rimanda al precedente *M*.

Nel quinto foglio di *M60*, al posto del precedente raccordo tra *M26A* e *M26B*, Lavagnino inserisce alcune battute tratte dalla continuazione di *M26B*, con richiami alle battute «A», «B», «8» ecc. (ultime 8 bb. di *M26B*) (Fig. 12). Segue una battuta di raccordo (non corrispondente al precedente raccordo tra *M26B* e *M26C*) al solo di *M26C* che precedentemente iniziava da b. 2. Anche qui Lavagnino richiama le battute «A», «B», «C», «D», «E», «F», «G», «H» di *M26C*. Nel settimo foglio dello stesso rifacimento il compositore si limita a richiamare tali battute, riprendendo la battuta che in *M26C* seguiva «H» (non rinumerata) e adattandola a nuova conclusione di *M60* (Fig. 13).

Nel *Quaderno degli M* troviamo riferimenti molto precisi alla prima versione (Fig. 14), i cui punti di sincronizzazione erano «0.38» («Goya inginocchiato»), «1.20» («Silenzio»), «1.33½» («Scivola su sofa»), «3.30» («Silenzio») e «3.44½» («Parlato Goya»). In questo foglio Lavagnino traccia anche una linea con asterischi, per l'esigen-

H.D. M.60A ⊗

The image shows a handwritten musical score for five instruments: Clarinet (Clar.), Oboe (Og.), Bassoon (Ara.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The score is written on a grid of staves. At the top left, there is a box containing 'H.D.' and 'M.60A' with a circled 'X' to its right. The Clarinet part begins with a 'Solo' marking and a 'Schubert' annotation above a circled '1'. The Oboe part has a circled '2' above it. The Bassoon part has a circled '1' above it. The Violin part has a circled '2' above it. The Viola part has a circled '1' above it. There are various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. A measure numbering system is present, with measures 1-7, 8-10, 11-13, and 14. There are also circled letters 'A' and '(1)', '(2)' scattered throughout the score.

Fig. 10 Partitura: *La Maja Desnuda: M60A*, partitura manoscritta, 3 cc., FLR (collocazione LAV 00 011), c. 1.

Handwritten musical score for "La Maja Desnuda" by Alessandro Cecchi. The score is on seven staves. The top two staves are empty. The third staff has a circled 'E' at the beginning and a circled '7' at the end. The fourth staff contains handwritten musical notation with notes, rests, and a circled '7'. The fifth staff has a circled 'E' at the beginning and contains musical notation with notes and rests. The sixth and seventh staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings. The word "Vento" is written above the sixth staff, and "pizz." is written below it. The word "cemb." is written above the seventh staff. The word "f" is written below the seventh staff.

Fig. 11 Partitura: *La Maja Desnuda: Rifacimento di M60*, partitura manoscritta, 7 cc., FLR (collocazione LAV 00 011), c. 1.

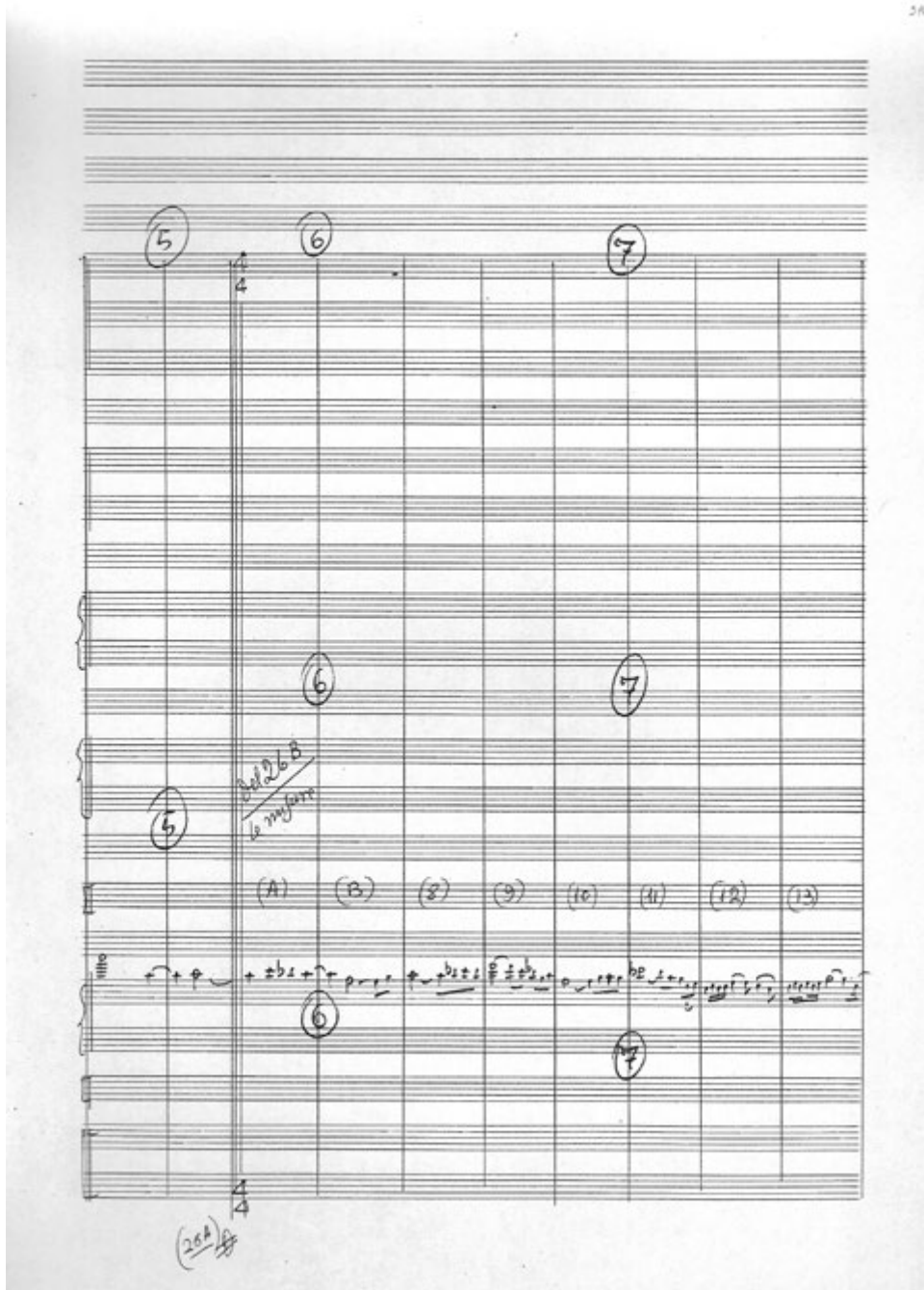


Fig. 12 Partitura: *La Maja Desnuda*: Rifacimento di M60, partitura manoscritta, 7 cc., FLR (collocazione LAV 00 011), c. 5.

za di distinguere la prima parte di *M60* da una seconda parte che non è presente nel faldone conservato in FLR. Per il resto Lavagnino considera sostanzialmente l'alternanza di zone di silenzio e zone di parlato. Nell'ultima parte troviamo «Silenzio su lui che si avvia» a «6.25½» e «Totale su gesto di Ava» a «6.37». In merito al rifacimento di *M60* il quaderno degli *M* è piuttosto laconico. *M60* è indicato come «Duetto finale» la cui prima parte si conclude a «3.44½». Se ne deduce che era stata soprattutto la seconda parte («sino alla fine») a necessitare di un rifacimento.

Il rifacimento di *M61* dà testimonianza di un'analogo operazione di riciclaggio. Il *Quaderno degli M* è del tutto chiaro a proposito delle esigenze poste dal nuovo montaggio. Nella prima versione *M61* entrava sul gesto di Goya virando verso un «Finale» («7») che portava rapidamente alla parola «FINE» («20») e alla conclusione del film («27»). Il rifacimento di *M61* (Fig. 15) inizia invece con «Ava a Terra» e corrisponde a un'articolazione che ruota intorno a tre punti di sincronizzazione: «6» («Goya mov. mano»), «15» («Si avvia») e «43» («Cade su Ava»), fino a un totale di «1.14½».

Tanto la prima stesura quanto il rifacimento della *Partitura* corrispondono alle durate riportate dal *Quaderno*. Se la prima stesura di *M61* corrisponde a una durata di «0.27», il rifacimento copre circa 1'14" (lo si può dedurre dalla durata delle precedenti battute e dal conteggio posto a «1.07» all'inizio della terz'ultima battuta). Tale rifacimento parte da due battute nuove completamente annotate (archi) seguite dalle battute numerate «1», «2», «3», «4», «5», «6», «7» in *M29* (si tratta delle ultime 2 bb. del primo foglio e di tutto il foglio 3 di *M29*). Qui Lavagnino evita del tutto la notazione (Fig. 16). Aggiunge solo una battuta (completamente notata) dopo la fine del rimando a *M29*, con funzione di raccordo rispetto alla parte nuova di *M61*. Mi riferisco alla penultima b. del primo foglio, caratterizzato dal cambiamento di metro (da 4/4 a 3/4) a «43».

La sincronizzazione definitiva del film non è in realtà aderente alle partiture dei due rifacimenti di *M60* e *M61*. Il primo è evidentemente preceduto da un elemento di raccordo non presente in partitura. Il secondo presenta zone più ampie di corrispondenza. La sequenza conclusiva del film (da 1:50:56) permette di riconoscere le prime bb. di *M61* (archi), mentre le 7 bb. tratte da *M29* vengono in parte ripetute. Si tratta di una modifica realizzata evidentemente in fase di *mixage*: il primo glissando degli archi della b. «7» di *M29* risulta ancora percettibile nella sua sovrapposizione alla ripetizione delle prime bb. di *M61*, seguite di nuovo dalla ripetizione delle bb. da «1» a «5» di *M29*; quest'ultima è stata infine giustapposta, con un taglio considerevole, alla registrazione delle ultime bb. (5-9) del secondo foglio del rifacimento di *M61*, che conducono al cartello conclusivo «THE END».

Il confronto con il film dimostra una volta di più come, in questo contesto, le tracce scritte siano gravate dall'ipoteca di una ineludibile parzialità testimoniale. Tuttavia, il fatto che le procedure di montaggio si estendano al processo compositivo in un sistema produttivo che trova proprio nel montaggio il suo momento fondamentale (con procedure quali lo spostamento, il taglio, l'interpolazione, l'alternanza e altri tipi di aggiunte) non può stupire. In quanto elemento o ingranaggio della catena di un processo di produzione industriale che rende necessariamente – ma in Lavagnino anche orgogliosamente – eteronoma la composizione musicale, il compositore deve subordinarsi ad esso per realizzare pienamente ed efficacemente la sua funzione.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are several empty staves. Below them, a single staff contains a melodic line with various notes and rests. Underneath this, there are four staves, each with a circled letter: (E), (F), (G), and (H). Below these letters are three staves with heavy black scribbles. Further down, there are several more empty staves. On the left side, there are some markings, including a '6' and a bracketed 'A'. At the bottom right, there is a small section of musical notation with notes and a fermata. The page is numbered '7' in the bottom right corner.

Fig. 13 Partitura: *La Maja Desnuda: Rifacimento di M60*, partitura manoscritta, 7 cc., FLR (collocazione LAV 00 011), c. 7.

(Rullo 12°)

M(60) Entra Goya -	
A Goya ingiurcedmi -	0.38
B Silensio -	1.20
C Scivola su sofa -	1.33 1/2
D Silensio -	3.30 -
E Parlato Goya -	3.44 1/2 *
<hr/>	
F Da l'anello (sil.)	3.56
G Parlato Ara -	4.01 1/2
H Stenzio e bacetti -	4.04 -
I Parlato Goya -	4.15
L Subacio urano (silensio)	5.36
M. Lei ch'ave Paco -	5.46 1/2
N Silenziu su luiche d'urano =	6.25 1/2
Totale su grato Ara -	6.37

54 <hr/> 51 23	91 <hr/> 84 3/4	124 <hr/> 106 17
----------------------	-----------------------	------------------------

Fig. 14 *Quaderno degli M: La Maja Desnuda*, blocco di appunti, 39 cc. (a partire da c. 12): M60, appunti manoscritti, FLR (collocazione LAV 00 309).

(58) Rifare Tamburi Scalciati ~~⊕~~
 M. 60 Duetto finale - ~~⊕~~ 1^a Parte
 Si avvia. (Silenz.) 6.28 344
 Totale su Cadute - 6.39 - 2^a Parte
 su all. fin.

M. 61 Arr a Terme — ~~⊕~~
 A Jaja un. mans. - 06 -
 B Si avvia - 15 -
 C Cade su Arr 43 -
 Totale → 1.14½

il 60 arriva su al S. E. }
 il 60A va dal S E all. Fin. - }

Fig. 15 Quaderno degli M: *La Maja Desnuda*, blocco di appunti, 39 cc. (a partire da c. 12): M59, M60, M61 [rifacimento], appunti manoscritti, FLR (collocazione LAV 00 309).

Rifacimento M. 61

Fl.
Ob.
Cl.
Cor. Angl.
Trom.
Tuba
Organo
Trom.
Tuba
Basso Timp.
Arch.

6 11 15 18 22 25 29 35 43

3/4

Fig. 16 Partitura: *La Maja Desnuda: Rifacimento di M61*, partitura manoscritta, 2 cc., FLR (collocazione LAV 00 011), c. 1.

