



Dai film di Sergio Leone e Peter Greenaway alla produzione di musica colta: Ennio Morricone e Michael Nyman parlano della loro attività di musicisti per il cinema. I suoni debbono valere in sé o essere solo «servi» delle immagini?

Siamo le colonne (sonore)

Michael Nyman è un importante musicista che ha raggiunto il grande pubblico componendo le colonne sonore dei più noti film di Peter Greenaway, dal *Mistero dei giardini di Compton House* all'ultimo *Drowning by Numbers*. Ennio Morricone non ha bisogno di presentazioni. Li abbiamo intervistati alla recente edizione di Trento Cinema '88, festival dedicato ai rapporti tra film e colonna sonora.

FILIPPO BIANCHI

Film e colonna sonora, una storia di coppie. Eisenstein-Prokofiev, Hitchcock-Herrmann, Fellini-Rota. E, sicuramente, Leone-Morricone, Greenaway-Nyman. Rapporti in cui il pubblico tende ad assimilare gli autori, mentre da parte dei musicisti si accumulano in uguale misura soddisfazioni (fama, denaro) e frustrazioni, in quanto la musica finisce inevitabilmente per essere «ancella» dell'immagine. Nelle loro risposte «incrociate» Nyman e Morricone descrivono un universo affascinante e contraddittorio, pieno di possibilità e di inibizioni.

L'attività cinematografica ha certamente giovato alla vostra popolarità e al vostro status. Essendo però, principalmente, dei compositori, siete infastiditi da questa situazione?

NYMAN. Mi fareste quest'intervista, se non avessi firmato delle colonne sonore? Non mi dispiace l'aspetto pubblicitario che ruota attorno a un film, e sono lieto quando qualcuno mi dice che gli è piaciuta una mia colonna sonora. Forse non dovrebbe essere così, e la musica dovrebbe «perdersi» nel film, come dice Morricone. Per contro, lui stesso afferma che la musica deve avere una sua autonomia, a prescindere dal film per cui è stata composta. E non mi pare che lui sia un buon esempio in questo senso; la cosa migliore delle sue colonne sonore forse è proprio la capacità di creare immagini musicali che sono irrevocabilmente connesse al film. Io cerco di prescindere dalle immagini, non scrivo una musica che debba essere «completata» da qualcosa altro.

ALBERTO CRESPI

MORRICONE. Quando lavoriamo per il cinema, non scriviamo musica per noi stessi. Ma, nello stesso tempo, nella mia attività continuo a fare piccoli esperimenti. All'inizio della mia carriera c'era una grande scissione tra i miei studi classici con Petrucci e l'attività per il cinema. Scrivendo musica per film mi sforzavo di «volgarizzare». Poi, pian piano, ho capito che potevo «risuscitare» il lavoro nel cinema semplicemente lavorando come compositore tout-court.

Da qualche anno sembra esserci una tendenza della musica di ricerca - che in quanto tale ha difficoltà a trovare un pubblico - a cercare nuove possibilità come «musica d'uso», nel cinema, nella danza, nel teatro...

MORRICONE. Il cinema richiede solitamente musica tonale, diciamo «orecchiabile», perché le dissonanze possono disorientare lo spettatore. Io ho tentato di portare le tecniche della musica contemporanea nei pezzi per il cinema. Ho fatto musica atonale usando mezzi tonali, ricostruendo la «democrazia» della dodecafonia schöenbergiana in cui tutte le dodici note sono uguali. In principio ho introdotto queste novità in modo graduale, nei film di Dario Argento: *Il gatto a nove code*, *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Quattro mosche di velluto grigio*. Inserivo timide dissonanze nei momenti di orrore, diciamo che era il tipo stesso di film a guidarmi, a rendere accettabile questa operazione.

NYMAN. Certamente c'è un'«infiltrazione» che avviene per quei canali, attraverso il

cinema, ho la possibilità di raggiungere gente che non si sognerebbe nemmeno di venire ad un concerto di Michael Nyman. Ma ancora più importante è lo stimolo alla creazione che viene dalle commissioni. Da dove arriva l'ispirazione? Per esempio un giorno arriva Peter Greenaway e mi dice: per *Compton House* voglio dodici pezzi di musica ispirati a questi dodici disegni, oppure un produttore mi chiede uno *short* pubblicitario su un certo soggetto. Così nasce un'idea che prima non esisteva. Poi può succedere che la musica venga rifiutata dal committente e riutilizzata altrove. La mia nuova opera *Orpheus' Daughter*, che sta per andare in scena a Rotterdam, contiene un tema di musica per lo spot di un detersivo, e credo sia una delle cose più belle che ho mai scritto.

Il cinema è arte collettiva per eccellenza, ma i musicisti sembrano talvolta a disagio nel misurarsi con il lavoro di un altro autore. Come si sviluppa, anche sul piano tecnico, il rapporto fra opera musicale e opera cinematografica?

NYMAN. La collaborazione è qualcosa che mi spaventa, perché se non funziona perdi la tua identità, se funziona rischi di non riuscire a riconoscere ciò che è effettivamente opera tua. A volte l'effetto di questo rapporto è del tutto accidentale. Prendiamo, ad esempio, le sequenze sulla decomposizione degli animali in *Lo zoo di Verhère*, quella musica così concitata è stata scritta per una coreografia di Lucinda Childs, ma quando Greenaway l'ha sentita gli è

piaciuta, e l'ha inserita nel film. Per quelle scene io avrei concepito una musica molto più lenta e solenne, con una diversa orchestrazione... Nel caso di *Making a Splash*, un breve film musicale di Greenaway tutto giocato su immagini «acquatiche», il procedimento è stato esattamente opposto. Greenaway ha scritto un canovaccio, assegnando poi le durate agli otto episodi che componevano il film; io ho registrato una versione pianistica della musica, sulla quale il film è stato montato; infine la versione orchestrale è stata registrata in sincronia con le immagini. L'esperienza mi è piaciuta, perché non mi costringeva in strutture narrative rigide, come ad esempio accadeva in *Compton House*, dove molte parti musicali sono state tagliate selvaggiamente per esigenze cinematografiche. In realtà, mi piacerebbe girare un film «stratto» dalla mia musica. Ma in quel caso, dovrei essere io stesso il regista...

MORRICONE. Io credo che la musica debba andare in qualche misura contro il linguaggio cinematografico. Nell'episodio di *Il buono, il brutto, il cattivo* in cui Eli Wallach cerca il denaro nel cimitero, Sergio Leone mi chiese di fare 24 sincroni in una sequenza di tre minuti e venti secondi. Tantissimi. Io decisi di non farli, o comunque di farli in modo non evidente. Perché sono convinto che la musica debba essere «onda», non debba seguire la frammentazione che è propria del montaggio. Il montaggio è il vero specifico filmico, ma la musica ha il dovere di essere morbida rispetto ad esso. E soprattutto deve essere valida, ascoltabile in sé. E per questo che a volte la musica preesistente è perfetta su certe sequenze. Prendiamo l'esempio di Bach in *Accanto*, della musica del '700 in

rapporto fra opera musicale e opera cinematografica?

NYMAN. La cosa che ora più mi impegna è l'allestimento di *Orpheus' Daughter* a Rotterdam. Poi ho scritto un pezzo in memoria delle vittime dell'Heysel, intitolato *Memorial*. Al cinema, Greenaway ha molti progetti: un film che si chiamerà *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* è una versione della *Tempesta* in cui Sir John Gielgud interpreterà tutti i ruoli. E io sarò lì, assieme a lui. Dopo l'esperienza del *Ventre dell'architetto*, per il quale chiese le musiche a Wim Mertens (e lui rimase deluso, mentre io mi offesi...) abbiamo deciso di non separarci più.

MORRICONE. Io credo che la musica debba andare in qualche misura contro il linguaggio cinematografico. Nell'episodio di *Il buono, il brutto, il cattivo* in cui Eli Wallach cerca il denaro nel cimitero, Sergio Leone mi chiese di fare 24 sincroni in una sequenza di tre minuti e venti secondi. Tantissimi. Io decisi di non farli, o comunque di farli in modo non evidente. Perché sono convinto che la musica debba essere «onda», non debba seguire la frammentazione che è propria del montaggio. Il montaggio è il vero specifico filmico, ma la musica ha il dovere di essere morbida rispetto ad esso. E soprattutto deve essere valida, ascoltabile in sé. E per questo che a volte la musica preesistente è perfetta su certe sequenze. Prendiamo l'esempio di Bach in *Accanto*, della musica del '700 in



Un'immagine del «Mistero dei giardini di Compton House». In alto, Morricone

Danza

«Napoli», la faccia allegra della Fracchi

Non un'opera ma un balletto ottocentesco splendidamente interpretato da Elisabetta Terabust e Peter Schaufuss, *Napoli*, ha aperto la stagione lirica del San Carlo. L'originale iniziativa che ha pochissimi precedenti nella storia è forse dovuta alle belle speranze che ora l'ente partenopeo ripone nel rinnovamento del suo Corpo di Ballo e nella neoletta direttrice a sorpresa: Carla Fracchi.

MARINELLA GUATTERINI

NAPOLI. Coincidenza? Riconferma di un gusto spiccato per le ricostruzioni d'epoca? Chissà. Sta di fatto che inaspettatamente due importanti stagioni d'opera - la Scala e il San Carlo - sono state inaugurate degli stessi ingredienti ballettistici: le maliziosità di Auguste Bourmonville e il volto da cameo color della porcellana di Carla Fracchi.

un altro danese, Peter Schaufuss. Del resto, Carla Fracchi non poteva mancare alla «prima» del teatro che tra qualche mese comincerà a stipendiare la come propria direttrice del Ballo («Ho progetti lenti, ma inesorabili», ha già promesso). Proprio come il Teatro di San Carlo non poteva mancare, prima o poi, nei duecentocinquanta anni e più della sua vita, all'incontro con il balletto *Napoli*.

Se questo giorno è arrivato bisogna ringraziare la direzione dell'ente, tanto più che il remake di *Napoli* voluto dal Balletto nazionale canadese nel 1981 ha già spazionato in lungo e in largo per tutta Europa senza mai trovare l'occasione giusta per un debutto integrale in casa, ma solo per un appetitoso riassunto del terzo atto, il più danzato, allestito sempre da Schaufuss per l'A-

terballetto qualche anno fa. Detto questo è poco probabile che *Napoli* susciti nelle repliche quegli entusiasmi che certo non ha alimentato come si sarebbe voluto alla «prima». Siamo lontani dalla contrastatissima *Carmen* di Lina Wertmüller con le danze di Trisha Brown. E lontanissimi, bisogna ammetterlo, dalle raffinatezze terzicoree del *Tell*, così meravigliosamente straniati, decontestualizzati, nel progetto di Ronconi, da mettere in mostra se non il vigore di tutti gli interpreti la freschezza della coreografia.

Con *Napoli* si guarda una cartolina ottocentesca che si muove e certo non esclude sensibilissimi passi a due, eleganti passi a sei, sudate tantiellenti. Si ascolta una musicella funzionale, firmata Gade, Heisler, Pauli, Lumbye con la struggente canzone *Te*

voglio bene assaje che ogni tanto scappa fuori in sordina o in pompa magna. Infine si ritrova la fantasia di tanti viaggiatori ottocenteschi: il colore minuto del fatidico «viaggio al Sud», visto con un'overdose di romanticismo *Sturm und Drang*, come nel caso di Auguste Bourmonville, con un'incantata voglia di dipingere tutto e tutti belli, buoni e per di più felici.

Napoli racconta distribuita in tre atti, la storia di Gennaro pescatore e di Teresina, bella popolana. Tutti e due immersi, all'inizio, nella multicolore baracorda del Molo di Santa Lucia, si ritroveranno, nel secondo atto, nell'antro più oscuro della più bella grotta caprese disperata. Lui è accorso a salvare lei, travolta dai flutti di una tempesta ricreat

con gran sbattere di fogli d'alumino. Lei è reduce da un'avventura che ha molto in comune col secondo atto di *Giselle*.

Teresina infatti è piombata nel mondo notturno del dio Gollo che la trattiene Naiade tra le Naiadi. Ma la sua discesa nel fondo del mare è solo frutto di un incantesimo (o del sogno di Gennaro, ipotizza il ricostruttore Schaufuss). Teresina insomma non è morta come *Giselle*; dunque, è pronta a rinascere più allegra e birichina di prima, accanto all'amore suo che, secondo la morale festosamente perbenista di Bourmonville, andrà a sposare nel gran tripudio del terzo atto.

Qui, come abbiamo detto, si concentra tutto il meglio dell'operazione. Nella molta danza emerge la bravura degli interpreti, la facilità espressiva, la precisione, l'inarrivabile freschezza di Elisabetta Terabust che sembra nata con questo ruolo addosso. E si ammira il salto lungo e sicuro di Peter Schaufuss; grande ballerino (oltre che coreografo), considerato tra i massimi depositari dello stile e della danza di Bourmonville. Tanto che questa sua forza, e fede, è passata con facile processo osmotico e tutto il Corpo di Ballo partenopeo, arricchito dalla presenza di tre esterni (Patrick Armand, Craig Randolph, Matz Skoog del London Festival Ballet), utilizzati per agitare il difficile, tecnicissimo crescendo finale.

Puntualmente *Napoli* è arrivato alla fine della sua corsa senza intoppi. Resta una bella palla di neve da osservare con distaccata ironia. Senza crederci troppo.



José Carreras durante il suo recital in Vaticano

Stupendo concerto in Sala Nervi per la lotta alla leucemia

Carreras a Roma, resurrezione d'una grande voce

ERASMO VALENTE

ROMA. Ognuno - dice José Carreras - deve lottare contro il suo male, mettendo nella percentuale di quelli che si salvano. Lui ce l'ha fatta, ed è venuto nella Sala Nervi in Vaticano - gremita l'altra sera - per ricevere il benedetto da parte di un gran pubblico e avviare, da un concerto di più largo respiro che non quello tenuto all'Arena di Verona, la resurrezione della sua voce. Come una colomba l'ha fatta volare per lo spazio, dopo il diluvio, e la colomba è ritornata con tante belle note tutte ancora da cantare.

È stato importante che Carreras abbia orientato l'impresa, come tornando alle origini, cioè all'area spagnola, per cui cima la sua voce è venuta al mondo. Nel Santuario della Bien Aparecida, a Laredo, in Spagna (è nato a Barcellona e nella sua città si affermò a fianco di Montserrat Caballé), l'hanno scorso ha registrato la *Misa Criolla* (Messa creola, come dire Messa napoletana o veneta o in lingua sarda) di Ariel Ramirez e altre pagine del fortunato compositore argentino. E l'altra sera abbiamo ascoltato dal vivo José Carreras nell'esecuzione di queste musiche, cui hanno partecipato, al pianoforte, lo stesso autore, la Coral Salice di Laredo, diretta da José Luis Ocejo, che ha tenuto in pugno tutto il concerto, oltre che strumentisti «indivoltati», ivi compresi quelli del Quarteto de Los Andes, straordinari nel sollevare il mondo con i loro strumenti andini: lo *charango* (chitarra), il *queña* (flauto agreste), il *coñito* (flauto di Pan, di ampie proporzioni, dai suoni gutturali, cupi) e tanti aggeggi d'una tremante mini-percussione.

I timbri, aggiunti ai ritmi di un faticoso paesaggio musicale, hanno fatto il resto: il successo della manifestazione promossa da e per l'Associazione Italiana contro le Leucemie (AIL), la felicità del pubblico, oltre che del festeggiatissimo Carreras, il quale non si è circondato di tanta-

smi aiulici del mondo della lirica, ma si è tutto bene avvolto nella madrelingua, illuminata da particolari melodie e ritmi sud-americani e andini. C'è al Nord la *Black Nativity*, si canta al Sud la *Natividad Nuestra*, la *Natividad del Verano* (dell'estate), con *Annunciación*, *Peregrinación*, *Pastores* e *Reyes Majos* rievocati in un abbagliato di luce solare. Quel che ci voleva per Carreras: lo sprint d'una nuova vita, d'un più schietto contatto con il mondo.

Come in certi film di Pasolini, il dialetto aderisce meglio alla realtà, così la voce di Carreras ha trovato nel dialetto un sorprendente slancio culminante nei cinque brani della *Misa Criolla* e, a sud, pieno agio, la voce si è intrecciata alle parole diverse, che riproponevano la tradizionale sequenza di *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Una festa di ritmi era anche il *Kyrie* (Señor, ten piedad de nosotros), oltre che il *Gloria las alturas de los cielos* (Danzato al ritmo di un *carnavalito*) e l'*Agnus Dei* (Cordé de Dios), in stile della pampa: un canto solitario, vagante per la pianura, che ha consentito a José Carreras un felicissimo indugio - dopo lo smalto canoro sfogliato nel tempo svelti - su un canto «filato», lunghissimo e dolcissimo, tenuto poi sul «la», nel quale sembravano essere coinvolti tutti i tenori che nei melodrammi la spuntino e continuano a cantare felici e contenti.

Un concerto vivacissimo, ricco di fermenti, nuovo e attuale, con replica di un brano della *Natividad* e il *Gloria* della *Misa Criolla*. Franco Zeffirelli, ma solo due parole, aveva all'inizio salutato e presentato il tenore; il prof. Mandelli dell'AIL aveva espresso auguri e riconoscenza a Carreras. L'incasso - e dev'essere stato cospicuo - viene, infatti, devoluto all'Associazione Italiana contro le Leucemie, per impedire quanto più è possibile il sacrificio di tanti *cordélos de Dios*.

RISPARMIO, QUINDI GUADAGNO.

E' il mese giusto per investire nei veicoli commerciali Fiat. Grazie alla riduzione del 25% sull'ammontare degli interessi delle rateazioni FIATSAVA, potrete infatti guadagnare ancor prima di lavorare. Esempio: con il Ducato Furgone 14 quintali risparmierete L. 1.860.000. In contanti basta Iva e messa in strada. Il resto lo pagherete poi, mentre lavora e rende, in 35 rate mensili da L. 736.000 caduna. Una bella partenza, non c'è che dire. Quel che rimane invece da dire è che il 31 dicembre fa presto ad arrivare.

MENO 25%

SUGLI INTERESSI
DELLE RATEAZIONI
FIATSAVA

FIAT GRANDI VANTAGGI FINO AL 31 DICEMBRE PER CHI SCEGLIE I VEICOLI COMMERCIALI FIAT.

Speciale offerta valida su tutta la gamma dei veicoli commerciali Fiat disponibili per pronta consegna. Offerta non cumulabile con altre iniziative in corso e valida sino al 31 dicembre 1988 in base ai prezzi e ai tassi in vigore all'1/12/88. Per le formule Sava occorre essere in possesso dei normali requisiti di solvibilità richiesti.