

DIEGO PERUGINI

MILANO È morta a soli 41 anni, dopo dodici giorni di coma presso il centro medico Shiba di Tel Aviv. Ofra Haza vi era stata ricoverata il 12 febbraio in seguito a una forte influenza, con complicazioni polmonari. Subito dopo il ricovero le sue condizioni si erano aggravate all'improvviso e la cantante aveva perso conoscenza. Al suo capezzale, intanto, da giorni si alternavano numerosi artisti e personalità del mondo dello spettacolo locale.

Israele piange così una delle sue voci più amate e conosciute in tutto il mondo, Ofra Haza. Una bella donna, dall'aria nobile e la pelle ambrata, con una voce modulata e suggestiva, una delle prime a



contaminare le proprie radici al pop occidentale.

La storia di Ofra è lunga e piena di avventure: nasce il 19 novembre 1959 in Israele da genitori yemeniti fuggiti dal paese d'origine a causa del regime musulmano. A 12 an-

Addio Ofra Haza, voce d'Israele

L'artista stroncata a 41 anni dopo dodici giorni di coma

ni si unisce al gruppo teatrale Hatvika di Bezalel Azoni. Nei sette anni d'attività col gruppo incide sette dischi e vince un Grammy Award. Dopo aver servito per due anni l'esercito nazionale israeliano (che prevede il servizio di leva anche per le donne), incide il suo primo album solista che in breve tempo la eleva al rango di una delle più importanti cantanti locali. La sua popolarità comincia a penetrare anche in occidente a partire dal 1983, anno in cui arriva seconda all'Eurofestival. Nel 1985 dopo incide quello che,

secondo molti, è uno dei suoi lavori migliori, *Yeminite Songs*, disco in cui Ofra si riappropria delle proprie origini prendendo spunto dalle liriche di un antico poeta yemenita. Il successo mondiale, però, arriverà con un brano decisamente diverso, *Im N'alu* (1988) un curioso mix fra folk etnico e «disco» moderna, una delle prime produzioni del settore, che viene ripreso da vari dj e gruppi dance e trasformato in un appripista da discoteca. Il brano si piazza bene nelle classifiche di mezza Europa e ha

un buon riscontro pure in Italia. Merito anche dell'immagine accattivante di Ofra e del suo modo di presentarsi sulla scena, cioè abbigliata secondo i pittoreschi abiti della sua terra. Nel 1990 la ritroviamo a Sanremo, nell'ultima edizione che vede l'abbinamento fra artisti italiani ed internazionali: a Ofra tocca una bella canzone di Raf, *Oggi un Dio non ha*, di cui però vuole cambiare il testo, considerato troppo pessimista e rinunciatario. Nella sua versione il brano diventa, infatti, un inno alla fede e alla forza

di Dio. La profonda religiosità ha sempre caratterizzato la vita e la personalità di Ofra, che più tardi riesce anche a coronare il sogno di cantare davanti al Papa. Da un punto di vista musicale, negli anni Novanta la cantante incide diversi dischi, poco conosciuti in Italia, ma di discreto rilievo all'estero. E con strane collaborazioni. Nel 1992 incide col gruppo dark Sisters of Mercy il singolo *Temple Of Love*, e nello stesso anno pubblica *Kirya*, prodotto da Don Was e con la partecipazione di Iggy Pop.

SANTANA CHOC

«Fui violentato quando avevo dieci anni»

Carlos Santana, leggenda del rock, protagonista di un ritorno clamoroso al successo con «Supernatural», n. 1 delle classifiche Usa con 6 milioni di dischi venduti, fu violentato per un lungo periodo da un americano quando aveva 10 anni e viveva in Messico. L'artista rivela lo stesso chitarrista in un'intervista. Santana, che oggi ha 52 anni, racconta che la faccenda finì quando fu picchiato perché aveva fissato una ragazza: «A quel punto mi svegliai ma il ricordo mi ha perseguito per tutta la vita». Ieri a Los Angeles l'interprete di Samba Pa Tie protagonista di Woodstock è stato premiato con un Grammy Awards.

«LA DOLCE VITA»
E UN DISCO JAZZ

Da «L'avventura» di Antonioni a «Il prato» dei fratelli Taviani a «Mondo cane»: vecchie tracce di ottima musica rivissute da Rava e Tommaso

ALBERTO RIVA

MILANO Il cinema e il jazz, un legame che non si interrompe mai. Più spesso sono i jazzisti ad essere chiamati a scrivere, con la libertà che è loro propria, per le immagini. Ma cosa succede quando è il cinema, la sua memoria sonora, ad essere interpellata a ispirare quattro tra i migliori jazzisti italiani? Il risultato è dolce, ma anche amaro, struggente.

Proprio come *La Dolce Vita*, il capolavoro di Federico Fellini per il quale Nino Rota scrisse una delle sue più indimenticabili colonne sonore. E adesso è anche il disco inciso da Enrico Rava e Giovanni Tommaso con Roberto Gatto e Stefano

Bollani (edito dalla Cam), che prende le mosse dal celebre tema rotiano, ripensato in forma di «suite» (come ha fatto recentemente anche Caetano Veloso nel suo splendido live *Federico e Giulietta*). I jazzisti in questione però hanno immerso le braccia in un grande repertorio dal quale sono usciti altri gioielli rimasti appiccicati alle storie per cui furono scritti e che ora rivivono in forma autonoma, liberi, quasi come canzoni le cui parole sono i fotogrammi che scorrono nella memoria di ognuno. Un «tributo necessario», racconta Giovanni Tommaso, che come Rava e Gatto è stato lui stesso, in alcune occasioni, chiamato a incidere per il grande schermo: «Un tributo che pago al cinema, una passione nata prima della musica e del jazz. Quelli della nostra generazione spesso hanno conosciuto la musica attraverso il cinematografo, quando si potevano vedere anche due film al giorno, uno dopo l'altro». Tommaso ha scelto, insieme a Rava, di ripercorrere diversi modi di pensare la musica da cine-

Un tributo dovuto al cinema e al ruolo che ha avuto avvicinandoci alla musica

ma: l'omnibus funambolico di Rota, l'inquietudine danzante di Giovanni Fusco, il cui tema per *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni era già stato inciso da Roberto Gatto in un suo disco omonimo qualche anno fa e che qui diviene spunto per un'esemplare riflessione soprattutto da parte della traslucida tromba di Rava. Ma anche Ennio Morricone, del quale però è stato scelto il misconosciuto tema de *Il prato* (1979) dei fratelli Taviani, risulta nella rilettura odierna come un esempio impeccabile di sintesi e capacità evocativa. Mentre l'innocenza quasi trasognata di *Mondo Cane* (1961), dimenticato tema a firma di Riz Ortolani e Nino Oliviero (che contra-



Jazz-set

Colonne sonore nello shaker dell'improvvisazione

sta tra l'altro con la spiazzante singolarità e crudezza di molte immagini di quello strano esempio di film-documentario), torna immediatamente a fissarsi nella memoria come una litania conosciuta da sempre. Così pure il tema de *Il postino* (1994) di Luis Bacalov, il musicista argentino con il quale tra l'altro Tommaso collabora in un quartetto stabile, con quell'andamento malinconico e disarmato, scopre qui una sua impensata originalità. Ci sono, di contro, anche autori che in qualità di scrittori per il cinema hanno incontrato meno fortuna e popolarità: è il caso di Goffredo Petrassi (che è stato tra i maestri di Morricone) il cui tema per *Cronaca familiare* (1962) di Val-

lerio Zurlini risulta straordinariamente efficace. Diverso il caso di Armando Trovajoli e del suo *Profumo di donna* (1974) diretto da Dino Risì, una melodia che Rava definisce «fortissima, con una capacità evocativa veramente notevole». E si pone dunque un problema che riguarda proprio il senso della rilettura jazzistica di queste pa-

gine musicali. Cioè: dove inizia e dove finisce il jazz, in una musica che di per sé possiede una fortissima carica descrittiva? Dice Rava: «La melodia, il tema, così come è scritto diventa il protagonista assoluto. Non è solo una scusa per poi fare dell'improvvisazione come succede spesso. Questi temi sono legati al nostro immaginario,



perché si riferiscono a film che conosciamo, che amiamo, e diventa dunque più importante suonare bene il tema che poi svilupparlo, anche se nel disco c'è molta improvvisazione». Tema e improvvisazione, i due termini in eterna lotta nella pratica jazzistica. Una riflessione, quella di Rava, sulla quale Giovanni Tommaso tiene a specificare: «Si suona del jazz anche quando non si improvvisa nel senso stretto del termine. *Profumo di Donna* suonata da Enrico Rava o



Qui sopra una scena di «Bird» qui a fianco il jazzista Enrico Rava sotto il musicista Dexter Gordon

CD CONSIGLIATI

Da Miles Davis a Stan Getz ecco i titoli d'oro

Ecco alcuni titoli in Cd per una mini-discoteca di cinema in jazz. Ovviamente non possono mancare il Miles Davis de «Ascenseur pour l'échafaud» (Fontana) e «Chappaqua Suite» di Ornette Coleman, un doppio Cd Columbia. Da poco è stato anche ristampato «Blow-up» di Herbie Hancock, in Cd Turner Premier Soundtracks. Sempre su etichetta Fontana sono usciti da qualche tempo alcuni interessanti esempi di sessione live del jazz. Messengers del batterista Art Blakey per due film francesi degli anni '60: «Les liaisons dangereuses» (1960) di Vadim e «Les femmes disparaissent» (1958) di Edouard Molinaro. Quest'ultimo Cd, sempre Fontana, contiene anche una sessione di Oscar Peterson con Stan Getz, Roy Eldridge e Dizzy Gillespie realizzata per «Les Tricheurs» di Marcel Carné. La Verve ha da poco pubblicato in Cd il lavoro che l'arrangiatore Eddie Sauter, sempre con Stan Getz, realizzò nel 1965 per «Mickey One» di Arthur Penn. Come esempio di «drammatic-jazz» risulta prezioso anche il Cd (Nonesuch) in cui Eric Stern ripropone ciò che Alex North scrisse per alcuni film di Kazan, Kubrick, Huston. Una bella raccolta è invece «At the hollywood party» (Verve), in cui compaiono esempi di Quincy Jones, Lalo Schiffrin, Johnny Mandel. A.R.

IN ITALIA

Tutti i jazzisti al servizio del buon cinema

E in Italia? I registi non hanno mai, tranne alcuni casi, utilizzato grandi jazzisti. Forse anche perché alcuni dei più fecondi autori di colonne sonore vengono dal jazz. Caso emblematico è quello di Armando Trovajoli, che aveva debuttato come pianista di jazz ancora prima della guerra con Gil Cuppini e Gorni Kramer. E come lui il fiorentino Piero Umiliani, che prima di sfondare nel cinema con «Soliti ignoti», suonava con Valdambrini, Basso, Pisano. Nel 1961 aveva un po' rotto gli schemi Michelangelo Antonioni, chiamando il pianista e compositore Giorgio Gaslini non solo a scrivere la musica per «La notte» ma anche ad eseguirlo nella raggelante e lunghissima sequenza finale. Gaslini tornò a lavorare per il cinema con Dario Argento, per «Le cinque giornate» (1973) e due anni dopo per «Profondo Rosso», colonna sonora che è rimasta un classico del genere. Ma i casi restano isolati. Enrico Rava ha scritto per Bertolucci e Mimmo Rafele, Giovanni Tommaso per Massimo Martella. Stabile è stata invece la collaborazione di Roberto Gatto e Battista Lena con Francesca Archibugi, fin da «Mignon è partita». La regista ha poi utilizzato la raffinata scrittura di Lena per «Con gli occhi chiusi» e «L'albero delle pere». A.R.

APPUNTI DI STORIA

«Troppo rischiosa», e Petri bocciò la musica di Charlie Mingus

Questa volta ci ha pensato Woody Allen a strappare alle note di un mondo del jazz con il suo «Sweet and Lowdown», ritratto accorato e nostalgico di un chitarrista degli anni Trenta ispirato alla leggendaria figura di Django Reinhardt. Clint Eastwood aveva fatto lo stesso nel 1988, biografando Charlie Parker, e prima ancora Bertrand Tavernier, in «Round Midnight», traendo spunto da Bud Powell. Il cinema, ogni tanto, getta una lama di luce sugli oscuri palchetti del jazz-club e del loro mondo, vissuto più di stereotipi che di fedeltà al vero. Ma è il cinema ad avere il conto scoperto con il jazz più di quanto l'abbia il mondo di questa musica con la settimana arte. Iniziando da quello che è considerato il primo lungometraggio dotato di sonorità, «Il cantante di jazz» (1927) di Alan Crosland, ritratto di storiato di una realtà che allora era solo macchiettistica, e che arrivava tuttavia dopo l'epoca in cui il cinema muto si faceva accompagnare, in sala, da una pianista di ragtime o da una piccola orchestra di jazz. I debiti, dunque, iniziano lì. Gli anni Trenta sono l'epoca dello swing e il cinema si occupa di documentare quasi esclusivamente il jazz bianco con toni di alta improbabilità, come l'Icona-Fred Astaire che fa il trombettista in «Follie del jazz» (1939) accompagnato dalla vera orchestra di Artie Shaw. Il quale, come Glenn Miller e Benny Goodman, prestava organico e musica alla realizzazione di questi primi esempi di musical. Pure, alla diffusione del jazz, un importante contributo in quel decennio lo darà il cartoon: si pensi a un capolavoro come «Minnie the moocher» (Fleisher, 1932) dall'omonima

song di Cab Calloway, che introduceva un personaggio simbolo come Betti Boop. Ma in epoca più moderna, una ventina d'anni dopo, anche personaggi come Dizzy Gillespie e Benny Carter presteranno la loro musica al cartoon. Prima e dopo la guerra sono comunque attivi i grandi compositori di Broadway, da Cole Porter a Jerome Kern, ai quali capita di uscire dal teatro per rivolgersi al cinema: Victor Young ad esempio scrive la musica per «Il valzer dell'imperatore» (1948) di Billy Wilder con Bing Crosby. Mentre i compositori cinematografici di professione, come Alfred Newman, Miklos Rozsa, Bernard Herrmann, Alex North, lavorano frequentemente il materiale del cosiddetto «jazz sinfonico» (o «drammatic jazz», come ebbe a definirlo Henry Mancini) una musica accesa, dinamica, iper duttile, legata alle storie di Kazan, Hitchcock, Wilder, Ford. Negli anni Cinquanta il jazz si emancipa sia dal formalismo delle big-band che dalla gestualità del bebop ed entra in più stretto rapporto con i cineasti, di qua e di là dell'oceano. Due titoli esemplari: «Ascensore per il patibolo» (1957) di Louis Malle, con la fulgida colonna sonora incisa da Miles Davis in due giorni a Parigi. Il regista francese, tra l'altro, torna ad omaggiare il jazz in «Sottile al cuore» (1971) nella celebre sequenza del furto del disco di Charlie Parker da parte del giovane protagonista. L'altro titolo è «Anatomia di un omicidio» (1959) di Otto Preminger, dove si ascolta il magistrale commento di Duke Ellin-

gton. Nel decennio successivo assistiamo a incroci di ispirazioni, suggestioni speculari e occasioni mancate. «Chappaqua Suite» (1966) di Conrad Rooks rappresenta un caso emblematico in questo senso: la magmatica, affascinante colonna sonora concepita da Ornette Coleman non fu utilizzata in sede finale. Solo un anno dopo toccherà a Charles Mingus veder scartato il proprio lavoro da Elio Petri che lo aveva interpellato per «A ciascuno il suo»: ma una volta ascoltata l'elaborazione di Mingus il regista la trova «troppo rischiosa» e ripiega su Luis Bacalov. Mentre Michelangelo Antonioni, in quel medesimo anno, chiama Herbie Hancock e fa buon uso del suo materiale black-funky per «Blow-up». Gli anni settanta si aprono con lo smaltato commento de «Il braccio violento della legge» (1971) di William Friedkin a firma del trombettista Don Ellis. Eppure si deve a Bernardo Bertolucci l'intuizione miracolosa di utilizzare il vitalistico e straziante sax di Gato Barbieri per il suo «Ultimo Tango a Parigi» (1972), che rappresenta a tutt'oggi uno degli esempi migliori di gesto eminentemente jazzistico perfettamente consonante al pensiero cinematografico per cui è concepito. Da questo momento è soprattutto la televisione ad assorbire il lavoro di grandi ex-jazzisti come Quincy Jones (autore della colonna sonora de «L'uomo del banco dei pegni» di Lumet) e Lalo Schiffrin, rimasto famoso grazie alla celeberrima sigla di «Mission: Impossible». A.R.

