

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Musica e Cinema
ovvero delle relazioni pericolose

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
EDISON
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA
DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA
SOTRIS - GRUPPO HERA
THE SOBELL FOUNDATION
THE WEINSTOCK FUND
UNICREDIT BANCA
UNICREDIT GROUP
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Pier Filippo Giuggioli, *Milano*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna
Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello,
Milano
Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,
Ravenna
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,
Ravenna
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi,
Ravenna
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

Teatro Sociale (Piangipane)
mercoledì 18 giugno 2008, ore 21.30

Musica e Cinema.1

Hector Zazou

Cine concerto “Jeanne d’Arc”

Hector Zazou musica dal vivo
La Passion de Jeanne d’Arc
di C. Théodor Dreyer (1928)



Zazou e Dreyer

Visto che il regista Karl Dreyer aveva girato *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) utilizzando essenzialmente i primi piani, Hector Zazou, volendo musicare ex-novo questo classico del cinema muto, ha scelto di mantenere anche in musica lo stesso approccio.

Utilizzando come materia prima esclusivamente le sue registrazioni del canto degli uccelli, incise a distanza ravvicinata (di “primi piani” si tratta!), Zazou manipola, deforma, stiracchia o comprime tali canti, snaturandoli grazie ad artifici elettronici e facendone una sorta di *instrumentarium* cui attingere per costruire un linguaggio musicale originale. Anziché sottolineare dall'esterno la progressione drammatica, egli entra così direttamente nella testa di Giovanna.

Per il compositore, gli strani suoni da lui stesso predisposti rappresentano tanto ciò che la giovane donna sente quanto ciò che ella pronuncia. L'effetto sullo spettatore è sorprendente. Gli viene infatti quasi permesso di toccare con mano (o, meglio, con l'orecchio) la mistica follia di Giovanna, che afferma di sentire delle voci. Lo spettatore prova fisicamente la sofferenza della giovane, che sembra lottare con l'orribile incubo delle fiamme che la consumano.

Se *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer è considerato uno dei più importanti film della storia del cinema, la musica di Hector Zazou diffusa in Dolby Surround 5.1 ne è la sorprendente colonna sonora.



HECTOR ZAZOU

Musicista, compositore, arrangiatore e produttore francese, durante la sua trentennale carriera Hector Zazou si è visto definire in milioni di modi diversi, con etichette che tuttavia non riescono ad esaurire la complessità del personaggio in questione.

Nato in Algeria da padre francese e madre spagnola, Hector Zazou vanta una lunga e prestigiosa carriera all'insegna dell'eterogeneità stilistica, tra generi musicali disparati: rock negli anni '60 (con il gruppo Barricades), elettronica nei '70 (nel duo ZNR, al fianco di Joseph Racaille), musica africana negli anni '80 (accanto a musicisti come Papa Wemba e Bony Bikaye); e a partire dal decennio successivo una serie di album "concept" dedicati al canto polifonico di tradizione corsa (*Les Nouvelles Polyphonies Corses*, con la partecipazione di Ryuichi Sakamoto, Manu Dibango, John Cale e Jon Hassell), alle musiche del deserto (*Sahara Blue*, con Khaled, David Sylvian, Bill Laswell, Dead Can Dance e l'attore Gérard Depardieu), al folklore dei mari del Nord (*Chansons Des*

Mers Froid, con Björk, Suzanne Vega, Siouxsie, Jane Siberry e Värttina), alla musica sacra irlandese del dodicesimo secolo (*Lights in the Dark*, con la partecipazione di Peter Gabriel, Mark Isham e Carlos Nuñez, oltre che di numerose cantanti locali di musica tradizionale). Ad anni più recenti risalgono una collaborazione in ambito elettronico con la cantante americana Sandy Dillon, 12 (*Las Vegas Is Cursed*), e produzioni discografiche per conto di artisti come il galiziano Nuñez, la cantante tibetana Yungchen Lamo, la uzbeka Sevara Nazarkhan e i PGR di Giovanni Lindo Ferretti e Ginevra de Marco (2002). A Zazou si devono anche colonne sonore per film ed esibizioni multimediali (Quadri [+] Chromies).

Strong Currents e *L'absence*, lo vedono esplorare principalmente la vocalità femminile (con Laurie Anderson, Jane Birkin, Sarah-Jane Morris, Lisa Germano, Caroline Lavelle, Lori Carson e la figlia di Peter Gabriel, Melanie), e rinnovare i suoi stretti legami con l'Italia (ai due dischi, registrati prevalentemente nel nostro paese, partecipano rispettivamente Irene Grandi e Asia Argento).

Musica e Cinema.2

Jazz&Cinema italiani

a cura di Antonella Piroli
in collaborazione con Escalation

Teatro Socjale (Piangipane)

mercoledì 25 giugno 2008, ore 21.30

“Omaggio a Piero Umiliani”

Antonello Vannucchi Octet

Antonello Vannucchi *pianoforte*

Claudio Corvini *tromba*

Max D'Avola *sax tenore*

Silvano Chimenti *chitarra*

Elio Tatti *contrabbasso*

Gegè Munari *batteria*

Alessandra Umiliani *voce*

Beverly Lewis *voce*

lunedì 30 giugno 2008, ore 21.30

Calibro35

Tommaso Colliva *ricerca musicale*

Fabio Rondanini *batteria e percussioni*

Luca Cavina *basso*

Enrico Gabrielli *tastiere e fiati*

Massimo Martellotta *chitarra*

FIDA INTERNATIONAL FILMS presenta

MAURIZIO MERLI

RAYMOND PELLEGRIN

JOHN SAXON



ITALIA A MANO ARMATA

MIRELLA D'ANGELO • TONI UCCI • ALDO BARBERITO

DANIELE DUBLINO • CARLO VALLI • MARCELLO MONTI • MASSIMO VANNI • DINO MATTIELLI • FRANCO BORELLI

SERGIO FIORENTINI • musiche di FRANCO MICALIZZI • una produzione NEW FILM PRODUCTION s.r.l.

regia di FRANCO MARTINELLI • COLORE DELLA TELECOLOR

Il cinema di “genere” e le colonne sonore: una relazione vertiginosa

Una strada buia e solitaria, le sagome scure di due uomini camminano sul marciapiede, l'uomo più alto si ferma vicino ad una macchina con aria circospetta, l'altro va scrutare il fondo della strada per assicurarsi che non arrivi nessuno: è il palo... il fragore di un vetro rotto: è il complice che entra nella macchina per metterla in moto... scatta clamorosamente l'allarme e il palo corre ad avvertire l'altro del pericolo che li aspetta al grido di: “Le madame!!”.

Questi sono i titoli di testa del film di Mario Monicelli del 1958 *I soliti ignoti* dove si delinea fin dall'inizio il carattere della commedia, un'ironica crime story, che ha come protagonisti dei ladri poveri e sprovveduti; sono titoli che si svolgono al ritmo sostenuto di un motivo jazz di Piero Umiliani intitolato *Blues for Gassman* un brano che, come tutti i più prestigiosi standards, è stato suonato da diverse formazioni, a partire da quella di Basso-Valdambrini fino ad arrivare alla versione più recente di Rosario Giuliani Quartet del 1999 e a quella del 2005 della giovane band dei Mop Mop. *Blues for Gassman* è una composizione irresistibile, trascinate che porta con sé tanto “swing” secondo i dettami del jazz californiano ai quali molti dei nostri compositori, compreso Piero Umiliani, si rifacevano: nonostante il lungo periodo di ostracismo attuato dal regime fascista nei confronti del jazz, i nostri musicisti ebbero comunque il modo di ascoltarlo e studiarlo. Umiliani ascoltò e studiò molto la musica di Duke Ellington (il suo primo disco che ebbe modo di amare fu “Hot Duke” che comprò, a costo di essere arrestato, nel 1940 in un negozietto di Firenze) che considerò sempre suo padre spirituale, e apprese molto bene la sua lezione: il duca soleva dire “Non è nulla se non c'è swing” e lo swing, inteso come caratteristica di vitalità e dinamismo, di incalzante avvicinarsi di tensioni e distensioni, la fa da padrone ne *I soliti ignoti* che vanta una tra le prime colonne sonore importanti di jazz nell'ambito del cinema italiano.

Ormai sono lontani i tempi del regime, la guerra è finita da qualche anno e, come tutta la cultura d'oltreoceano, anche il jazz si diffonde liberamente nel nostro paese così

come è sempre più facile assistere (soprattutto in città come Milano e Roma) alle performances live dei migliori jazzisti americani che non mancano di ospitare sul palco i nostri musicisti più affermati per improvvisare con loro, facendo spesso nascere delle ricche e vive collaborazioni: a questo proposito non possiamo non ricordare quella intensa e prolifica tra il Maestro Umiliani e Chet Baker. Il loro primo incontro avvenne in occasione del “musicarello” *Urlatori alla sbarra* di Lucio Fulci, dove Baker è anche tra i protagonisti del film nel ruolo di se stesso apparendo come un beatnik che si addormenta dappertutto con la sua tromba in mano; un film da ricordare anche per la presenza di una delle jazz band italiane più originali ovvero la Modern Jazz Gang, ensemble nato intorno alla figura di Sandro Brugnolini, la cui produzione si differenziava dagli standard dell’epoca e che era rivolta soprattutto a diventare commento musicale di film e documentari.

Ma la prima importante collaborazione tra il trombettista americano e il nostro compositore fu in occasione del film *L’Audace colpo dei soliti ignoti* (sequel de *I soliti ignoti*) di Nanni Loy per il quale scrissero alcuni brani dai ritmi sostenuti e serrati che si alternano ad altri in cui spicca la tromba fortemente evocativa di Chet come “Sentirsi solo”. Diceva Umiliani: “Sono lusingato dalla nostra collaborazione. Io gli ho dato tre note e Chet ne ha tirato fuori qualcosa di bello: l’idea era mia, ma la creatività tutta sua”. Il loro sodalizio porterà alla produzione di altre colonne sonore e, forse, il momento più alto è da individuarsi nel jazz cupo ed avvolgente dei temi composti per il film di Franco Rossi *Smog* dove troviamo la voce di Helen Merrill e, nell’orchestra, la presenza di molti nomi del jazz italiano come Nini Rosso, Roberto Zappulla, Franco Chiari, Beppe Carta per citarne solo alcuni.

La produzione di colonne sonore era un terreno fertile per scambi proficui di idee musicali, per il verificarsi di uniche e meravigliose *session* tra i musicisti attivi della scena musicale jazz nostrana: basta soffermarsi a leggere i crediti delle formazioni che eseguono i brani firmati da Piero Umiliani per la pellicola di Siro Marcellini *La legge dei gangsters* per trovare Oscar Valdambri e Gianni Basso che suonano assieme a Eraldo Volonté e Mario Pezzotta, Berto Pisano assieme a Cicci Santucci, Gino Marinacci

assieme a Silvano Chimenti... per vedere come tutte le parti di organo fossero state affidate dal maestro all'inconfondibile e particolare suono hammond di Antonello Vannucchi il quale, in occasione della XIX edizione di Ravenna Festival, presenterà appunto il suo Omaggio a Piero Umiliani con una scaletta di tutto rispetto che riporta, tra gli altri, i brani citati poc'anzi. Vannucchi, prima di entrare nell'orchestra della Rai, suonava il vibrafono nel "Quartetto di Lucca", gruppo jazz che ebbe sin dai suoi esordi riconoscimenti a livello nazionale ed europeo. In seguito, dopo il suo trasferimento a Roma, sarà spesso presente nei vari turni di registrazione delle più belle colonne sonore del cinema italiano sia come solista, sia con il gruppo jazz-beat che l'organista fondò assieme ai suoi più assidui compagni di lavoro ovvero I Marc 4, sigla che altro non era se non l'acrostico dei nomi dei quattro componenti: Maurizio Majorana, Antonello Vannucchi, Roberto Podio e Carlo Pes. I Marc 4 oltre ad incidere una febbrile produzione che va dal jazz, alla bossa nova fino a brani di vera e propria sperimentazione sonora per la loro etichetta Nelson, sono tra i collaboratori più ricorrenti dei maggiori compositori di musica da film. Non suonano solo per Piero Umiliani nei temi del *mondo movie Svezia, inferno e paradiso* (colonna sonora che riporta il brano "Mah Nà Mah Nà", scherzosa e allegra composizione che Umiliani creò per coprire gli ultimi cinque minuti del film e che non inserì mai nei dischi pubblicati dalla sua etichetta, ma che lo rese invece famoso in tutto il mondo) ma sono anche gli esecutori di moltissimi commenti per il cinema scritti da un altro grande compositore ovvero Armando Trovajoli, con il quale stringono una forte e duratura collaborazione.

Piero Umiliani, Armando Trovajoli assieme a Piero Piccioni sono stati grandi pianisti e compositori che hanno mosso i loro primi passi nella musica jazz, verso la quale hanno sempre nutrito una forte passione, che hanno fatto rifluire naturalmente nella loro copiosa produzione di colonne sonore conferendo un segno indelebile ed unico al nostro cinema, in particolare al nostro cinema di "genere" ovvero quello che, tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '70, ha avuto, e ha ancora oggi, un consenso indiscutibile a livello internazionale.

Questi due decenni sono stati gli anni di un vero e proprio

A black and white close-up portrait of actor Gian Maria Volonté. He is wearing a dark suit jacket, a white collared shirt, and a dark tie. His expression is serious and intense, looking slightly to the left of the camera. The lighting is dramatic, with strong shadows on the right side of his face.

**GIAN MARIA
VOLONTÉ**

**FLORINDA
BOLKAN**

**INDAGINE
SU UN CITTADINO
AL DI SOPRA
DI OGNI SOSPETTO**

periodo d'oro per la musica e per il cinema italiani, un'epoca caratterizzata da un forte fervore artistico che dava molto spazio alla sperimentazione e alla contaminazione. Il cinema di genere, dalla commedia all'italiana al western, dal genere erotico al film di fantascienza, dal giallo al poliziesco, è sempre stato per definizione sinonimo di marginalità produttiva, terreno di libertà creativa e di manipolazione delle convenzioni cinematografiche, tutte peculiarità che ritroviamo parallelamente anche nella produzione della musica creata per queste stesse pellicole. I nostri compositori hanno avuto modo di scrivere delle incisive ed indimenticabili melodie che hanno scardinato e rinnovato la tradizione musicale che ci era fino allora appartenuta, avendo la possibilità di lavorare in un momento in cui le leggi che governavano il mercato discografico non erano quelle ferree che "regolano" e impoveriscono quello attuale, in una situazione in cui si volevano esperire e favorire nuove ed arricchenti collaborazioni. I film di genere erano quelli che dovevano intrattenere il grande pubblico (la televisione non era così forte e presente come oggi) dovevano essere in grado di parlare allo spettatore, di coinvolgerlo, e proprio per questo motivo il cinema di genere, meglio di tante altre forme artistiche, si è saputo adattare ai diversi cambiamenti e stravolgimenti sociali. Ecco perché, dai primi anni '70, il genere cinematografico che ha prevalso su tutti è stato quello poliziesco: fino a qualche anno prima a Cinecittà, a partire dai clamorosi successi dei film di Sergio Leone indissolubilmente legati ai grandi temi musicali di Ennio Morricone, si producevano a ritmo incessante i cosiddetti "spaghetti western", ma ora, per il pubblico delle sale cinematografiche, sembrava essere più adeguata l'azione proposta dai film polizieschi (al tempo malvisti dalla critica che li marchiava col termine spregiativo "poliziottesco"). La pistola di Django o Sartana viene rimpiazzata così da una Calibro 9, gli stuntmen invece di correre sui cavalli, si inseguono sulle Alfa Romeo Giulia, i vasti paesaggi desertici vengono sostituiti dalle vie caotiche delle grandi città come Roma, Milano, Napoli, Genova, Torino, ovvero gli scenari della criminalità di quegli anni.

Il nuovo filone cinematografico, che nella pellicola del 1972 di Steno *La polizia ringrazia* si individua la nascita del genere poliziesco, ha avuto il merito di mettere in

scena gli avvenimenti politici e sociali del tempo, restituendo l'immagine di un'Italia fortemente inquieta, quella degli anni di piombo, segnata dal '68, sconvolta dalla violenza, dal terrorismo, dai conflitti sociali. Diventano così il jazz-funk, il jazz progressivo, il jazz che si fa contaminare dal rock, i linguaggi musicali che meglio riescono a restituire l'atmosfera di queste pellicole dove il ritmo della musica sostiene e rafforza il ritmo dell'azione, con una predilezione per la big band che con i suoi fiati conferisce intensità, tensione e drammaticità alle scene. I compositori delle colonne sonore protagonisti di questa nuova stagione cinematografica sono Franco Micalizzi, Guido e Maurizio De Angelis, Stelvio Cipriani, Ennio Morricone al cui repertorio il gruppo musicale di recente formazione dei Calibro35 fa riferimento nei suoi nuovi ed originali arrangiamenti dei brani più famosi dei film prodotti in quegli anni: da *Italia a mano armata* a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, da *La polizia sta a guardare* a *Giornata nera per l'Ariete* fino ad arrivare ai temi scritti da Luis Bacalov ed eseguiti dagli Osanna per la superba pellicola di Fernando Di Leo *Milano Calibro 9*.

Antonello Vannucchi Octet con l'omaggio a Piero Umiliani e il concerto dei Calibro35 verranno presentati, in collaborazione con l'Associazione Culturale Escalation, per una parte della sezione che Ravenna Festival dedicherà quest'anno al rapporto tra cinema e musica, per delineare due momenti in cui si possono individuare l'inizio e la fine di una fase in cui sia il nostro cinema che la musica italiana hanno vissuto un ventennio di grandi successi e di riscontri in tutto il mondo, un periodo che intravede il suo declino con il potenziamento della televisione come maggiore mezzo di comunicazione e di intrattenimento, con l'imposizione della tv commerciale, con il fiorire ed il proliferare della fiction televisiva. Potrebbero essere due momenti in cui riflettere e ricordare piacevolmente i fasti della nostra cultura di qualche anno fa e per fare qualche riflessione sulla condizione attuale, penalizzata e un po' sofferta, del nostro cinema e della nostra produzione musicale.

Antonella Piroli

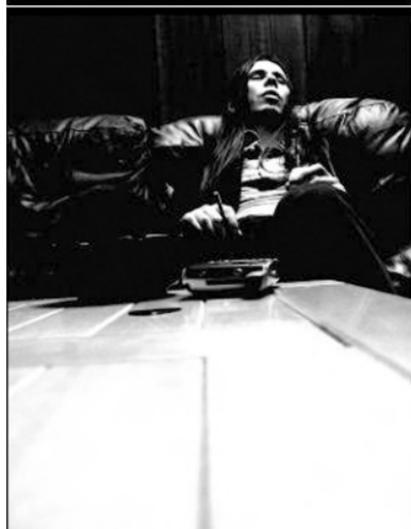


ANTONELLO VANNUCCHI OCTET

Antonello Vannucchi è stato il pianista dello storico gruppo dei Marc4 (acrostico dei nomi dei quattro componenti: Maurizio Majorana, Antonello Vannucchi, Roberto Podio e Carlo Pes), ha suonato nelle orchestre della Rai nel periodo aureo della musica italiana, ha collaborato alle colonne sonore di capolavori del cinema firmate dai maestri: Umiliani, Rota, Morricone, Piccioni, Trovajoli. Nella sua prestigiosa carriera ha suonato con artisti come Chet Baker, Barney Kessel, Bobby Hackett, Kenny Clarke, Lee Konitz. Vannucchi ha spesso accompagnato anche le esibizioni delle grandi interpreti della canzone italiana, da Mina ad Ornella Vanoni.

In questa occasione si presenterà con un gruppo di musicisti all'altezza del suo talento, come Gegè Munari (altra figura di riferimento del jazz italiano) alla batteria, e alle voci di Beverly Lewis e di Alessandra Umiliani (figlia di Piero).

ITALIAN GOLDEN AGE SOUNDTRACKS
CALIBRO35



CALIBRO35
ITALIAN GOLDEN AGE SOUNDTRACKS

ITALIAN GOLDEN AGE SOUNDTRACKS
CALIBRO35



ITALIAN GOLDEN AGE SOUNDTRACKS
CALIBRO35

CALIBRO35

Milano, studio di registrazione, interno giorno: si inizia a suonare. I temi sono quelli dei grandi maestri delle colonne sonore italiane, il tutto riarrangiato, attualizzato e improvvisato mantenendo vivo lo spirito '60s. Quattro musicisti nella stessa stanza; chitarre fuzz, organi distorti, bassi ipnotici e funky grooves riempiono l'atmosfera. Il primo capitolo della saga, dedicato alle musiche di polizieschi e action thriller, prende il nome di "Calibro35". La selezione comprende temi famosi così come tracce più oscure: dal classico Morricone di *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto* ai temi di Micalizzi (*Italia a Mano Armata*) e Cipriani (*La Polizia Sta a Guardare*) scelti anche da Tarantino per i suoi ultimi film; da *Milano Calibro9* di Luis Bacalov alla sperimentale *Giornata Nera per l'Ariete* (Morricone). *La Mala Ordina*, il capolavoro di Armando Trovajoli i cui nastri sono andati perduti più di trent'anni fa, rivive con una perfetta esecuzione dei titoli di testa mentre *Gangster Story* dei fratelli De Angelis riporta la nostra immaginazione agli inseguimenti di *Roma Violenta* e di *La Polizia Incrimina, La Legge Assolve*. In studio come live l'attenzione è rivolta a ricreare i suoni e le atmosfere che hanno reso celebre l'opera dei compositori italiani in tutto il mondo. Per questo grande importanza è data alla scelta di suoni e strumentazione: niente suonerà mai come gli organi italiani degli anni '60, come chitarre o batterie dell'epoca. Nella migliore tradizione delle soundtracks all'italiana jazz, funk e rock si mescolano senza soluzione di continuità per un viaggio in quella che è stata ed è la cosa che gli italiani sanno fare meglio... Non è un caso che i primi interessi per il progetto arrivino dall'estero, a conferma della credibilità che questa musica gode nel mondo. Craig Charles seleziona *Italia a Mano Armata* nella playlist del suo *Funk and Soul Show* sulla BBC e il network belga-olandese Studio Brussels trasmette più volte *Ricatto alla Mala*. La rete è un ottimo canale di comunicazione e numerosi blog e webradio si interessano alle registrazioni, tra le altre il radioshow "DubMission" e il blog "In Dangerous Rhythm". In poco tempo la pagina di myspace supera i 20.000 contatti. Anche i primi concerti si tengono in terra

straniera con un minitour nel Benelux; in questi concerti la performance del gruppo è preceduta dalla proiezione di film italiani in lingua originale. Concerti di Milano e Roma registrano un'ottima affluenza di pubblico e il gruppo viene notato da Alessio Bertallot di Radio DeeJay che organizza un live in studio durante la trasmissione BSide. Poco dopo entra in programmazione sia su Dee Jay (BSide e DeeJay Chiama Italia) che su altre radio la versione del classico di Ornella Vanoni "L'Appuntamento", reinterpretato da Calibro35 con Roberto Dell'Era alla voce. Calibro35 è stato selezionato da Rokit per l'importante festival indie rock MiAmi, il Ravenna Festival sceglie il progetto per la sezione "Musica e Cinema" e RadioDeejay invita il gruppo alla convention "RadioIncontri" di Riva Del Garda. I musicisti coinvolti nel progetto sono: **Enrico Gabrielli**, nasce ad Arezzo nel 1976, dopo essersi diplomato al conservatorio di Milano in clarinetto e composizione inizia un'intensa attività concertistica e discografica arrangiando, componendo e suonando con Morgan ("Non al denaro non all'amore né al cielo", "Da A ad A"), Marco Parente ("Trasparente", "Neve Ridens"), Vinicio Capossela ("Songs with other Stranger", tour con Stef Kamil, Hugo Race, John Parish, Manuel Agnelli...), Marta Sui Tubi, Alessandro Grazian ("Caduto") e molti altri artisti. È membro fondatore del collettivo musicale Mariposa con cui ha inciso e prodotto i dischi: "Portobello Illusioni", "Domino Dorelli", "Profitti Now", "Best Company". Dal 2006 è entrato a far parte del gruppo Afterhours con cui ha compiuto due tour americani e tre tour europei. Polistrumentista eclettico, in questo progetto si limita a suonare organo, pianoforte, clavinet, flauto e saxofono. **Massimo Martellotta**, chitarrista, compositore e produttore si muove tra Roma e Milano. Dal 1998 collabora, in vari ruoli, a numerosi progetti musicali, dal vivo e in studio. Tra gli altri, crea con Eugenio Finardi il progetto "Anima Blues" di cui scrive e produce l'album in studio, co-arrangia i dischi "Cinquantanni" e "Un uomo" del cantautore milanese. Partecipa come chitarrista e arrangiatore alla "Notte della Taranta" nel 2002 e nel 2003, collaborando con Piero Milesi, Noa e Stewart Copeland. La collaborazione con il batterista dei Police lo porta a pubblicare il disco dell'evento e a partecipare al

tour che ne segue, e nell'ottobre 2007 apre con "La Notte della Taranta Ensemble" l'unica data italiana della reunion del trio inglese allo stadio Delle Alpi di Torino. Prende parte alla realizzazione di numerose colonne sonore ("Stai con me", "Io ti seguo", "Senza Freni", "Blek Giek", "Una Storia Qualunque", "Una Famiglia per caso") e spot televisivi (Audi, Fanta, Ringo, Togo...) e realizza la campagna "Spaghetti Western", ispirata alle musiche di Ennio Morricone per Sergio Leone, per McDonald nel 2007. **Luca Cavina**, imolese classe 1982, è bassista dei Transgender, gruppo con cui ha inciso "Sen Soj Trumàs" (2003) per Snowdonia e "Mey Ark Vu" (2006) per Trovarobato. Dal 2006 suona anche con Beatrice Antolini, che accompagna in un'intensa attività live in giro per l'Italia. Nel 2005/2006 prende parte al progetto "Vaga l'am", spettacolo musicale ideato da Lorenzo Esposito Fornasari, al quale partecipano anche Giovanni Lindo Ferretti, Mara Redeghieri (Ustmamò), Andrea e Gionata Costa (Quintorigo), Enrico Gabrielli (Mariposa, Afterhours), Raffaele Pinelli (orchestra di Ambrogio Sparagna, notte della taranta), Tito Cabitza, nonché gli stessi Transgender. **Fabio Rondanini**, batterista e percussionista nasce a Roma nel 1976. Collabora stabilmente con Andrea Pesce (Tiromancino), Francesco Forni, Nidi d'Arac, Roberto Angelini, Marco Fabi. È membro del "Collettivo Angelo Mai - orchestra mobile di canzoni e musicisti" ensemble con il quale realizza l'omonimo disco nel 2006 e partecipa a numerosi concerti che vedono la partecipazione, tra gli altri, di Carmen Consoli e Niccolò Fabi. Tra gli altri dischi incisi suona in "Acqua Luce Gas" di Pino Marino (Tenco 2006), "Apnea" di Massimo Giangrande, "Dicembre" di Roberto Angelini. Nell'autunno 2007, per la "Festa del Cinema", partecipa alla sonorizzazione omaggio ai film di Jacques Tati "A spasso con Monsieur Hulot".

Tommaso Colliva, fonico e produttore, nasce a Genova nel 1981. Nel 2001 si trasferisce a Milano e l'anno seguente entra come fonico alle Officine Meccaniche, gli studi di registrazione di Mauro Pagani. Nei quattro anni seguenti partecipa alla produzione di numerosi dischi: Mark Laneagan e Greg Dulli "Gutter Twins", Twilight Singers "Powder Burns", Afterhours "Ballate per Piccole Iene", "Non Usate Precauzioni DVD", Vibrazioni "Officine Meccani-

che”, PFM “Dracula”, Elio e le Storie Tese “Valzer Transgenico”, Eugenio Finardi “Anima Blues”, “Un Uomo”... Negli stessi anni registra colonne sonore cinematografiche e televisive di Pino Donaggio, Natale Massara, Riccardo Giagni, Banda Osiris, Mauro Pagani. Dal 2006 diventa fonico freelance e collabora in studio con Muse (“BlackHoles and Revelations”), Franz Ferdinand e Jane Birkin (“Sorry Angel”), e Phoenix (“Marie Antoinette Soundtracks”). Nel dicembre 2006 cura i suoni per la “Noise Mass”, progetto live in surround del chitarrista Arto Lindsay. Nel 2006/7 segue inoltre come fonico di sala due tour americani e due europei del gruppo Afterhours; per la stessa band coproduce, registra e mixa l’ultimo disco “I Milanesi Ammazzano il Sabato”.

Rocca Brancaleone
sabato 5 luglio 2008, ore 21.30

Musica e Cinema.3

Inferno

da “La Divina Commedia” di Dante Alighieri

regia

Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro
e Adolfo Padovan (1911)

Live Computer Soundtrack Edison Studio (2008)

Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello
Ciardi, Alessandro Cipriani

Commissione Ravenna Festival 2008

Prima esecuzione assoluta

Restauro a cura della Cineteca di Bologna, realizzato presso il laboratorio “L’Immagine Ritrovata” a partire da due copie positive nitrato imbibite e virate provenienti dal British Film Institute (National Film and Television Archive) e da UCLA Film and Television Archive e tre controtipi bianco e nero provenienti dal Danske Filmmuseum, dalla Bulgarska Nacionalna Filмотека e dall’American Film Institute.



I film dall'*Inferno* dantesco nel cinema muto italiano

Le prime riduzioni cinematografiche dell'*Inferno* di Dante sono state realizzate entrambe in Italia nel 1911: la prima – la più importante, quella di cui mi occuperò in via principale perché è l'unica che ho potuto studiare direttamente – è quella girata per la Milano Films da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro; la seconda venne realizzata in diretta concorrenza con la prima da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo per una piccola casa di Velletri, la Helios Film.

Al di là dei suoi meriti artistici – ai quali accennerò fra breve – l'*Inferno* della Milano Films costituì un avvenimento importante, di portata storica, per tutto il cinema italiano. L'idea di questa riduzione dantesca venne infatti proposta e avviata a realizzazione nel 1909: in un momento cioè in cui nel cinema internazionale i film prodotti non superavano la lunghezza di una bobina (200-250 metri) e la produzione italiana in particolare stava ancora muovendo i primi passi, uscendo da un periodo di crisi che ne aveva per alcuni mesi frenato lo sviluppo nella seconda metà del 1908. In questo contesto l'idea di una illustrazione cinematografica del poema dantesco, che comportava necessariamente uno sviluppo narrativo che andava ben al di là dei limiti di una bobina, non poteva che risultare temeraria, sia per l'entità degli investimenti che un'impresa del genere comportava, sia per l'improponibilità di un film di dimensioni inusitate in un mercato e a un pubblico abituati alla varietà e alla brevità dei programmi che caratterizzavano appunto l'epoca del cortometraggio. Pare che l'idea dell'impresa si debba far risalire ad Adolfo Padovan, un professore di origine veneta, che aveva lavorato per la Hoepli di Milano ed era autore di alcuni testi letterari, ma privo di qualsiasi esperienza in campo cinematografico. Lo assecondarono poi, aiutandolo anche nel difficile lavoro della messa in scena, il ragioniere Francesco Bertolini, che nel settembre del 1909 – a lavorazione già da tempo avviata – entrò anche a far parte del consiglio di amministrazione della società produttrice; e il

conte Giuseppe De Liguoro, che era stato assunto in maggio per sostituire il precedente direttore artistico della Casa, Gabriel Moreau, e che si prestò anche ad apparire come attore e mimo in vari momenti del film. L'iniziativa di questi dilettanti risulta ancora più azzardata e coraggiosa se teniamo conto che ad assumerla non era una società di produzione importante, dotata di cospicue risorse finanziarie, ma una "manifattura" di modeste dimensioni, da pochi mesi costituitasi a Milano, la Saffi-Comerio, guidata dal fotografo e operatore Luca Comerio.

Già nel corso del 1909 venne realizzata tutta la prima parte del film, presentata con il titolo provvisorio *Saggi dell'Inferno dantesco* al primo Concorso mondiale di cinematografia svoltosi nella stessa capitale lombarda in ottobre: in quella occasione il film calamitò l'interesse della stampa e della critica, anche a livello nazionale, e non mancarono gli apprezzamenti per la straordinaria impresa della Saffi-Comerio; ma poi il film non uscì in normale programmazione. Anche perché, proprio negli ultimi mesi del 1909, all'interno del gruppo dirigente della Saffi-Comerio si erano manifestate divergenze (forse proprio in relazione all'impresa dantesca) e si erano fatti avanti altri finanziatori, nelle cui mani Luca Comerio, volente o nolente, dovette lasciare la sua società. Dalle ceneri della Saffi-Comerio nasceva allora la Milano Films: e sarà con questo marchio che l'opera completata, *l'Inferno* appunto, uscirà nel marzo del 1911.

D'altra parte, proprio questo avvicendamento ai vertici dell'impresa produttrice era sintomatico di una tendenza più generale presente nel cinema italiano del 1909 e che serve, almeno in parte, a spiegare le motivazioni profonde di questa avventura realizzativa. Nel mondo cinematografico si stava infatti facendo avanti proprio allora una nuova categoria di persone, provenienti dall'industria e dall'aristocrazia, che veniva a sostituire i "cinematografisti" della prima generazione, in prevalenza di estrazione piccolo borghese, commercianti al minuto, bottegai o impiegati di second'ordine. Con questi nuovi arrivati (certo ben rappresentati anche dai fondatori della Milano Films, il conte Gaetano Venino e il barone Paolo Airoidi di Robbiate) si diffondeva allora nel campo della produzione

cinematografica italiana una concezione che intendeva nobilitare un'attività che nei primissimi tempi aveva cercato soprattutto di adeguarsi al gusto "basso" del popolo delle periferie cittadine e della provincia: lo stesso pubblico che aveva conosciuto le prime proiezioni nei baracconi degli ambulanti o tra le attrazioni dei caffè-concerto. Questi cineasti della nuova generazione erano invece intenzionati a valorizzare le componenti culturali, le possibilità "artistiche" del nuovo mezzo, essendo convinti che potesse svolgere una profonda azione educativa e informativa sulle grandi masse di analfabeti e di contadini che costituivano allora la maggioranza della popolazione italiana. Su questa strada si erano del resto già avventurate le società di produzione italiane fin dai primi anni: la Cines nel 1906 realizzava già una riduzione shakespeariana, *Otello*; e proprio la Comerio e C. nel 1908 aveva per primo messo in immagini *I promessi sposi* manzoniani.

L'Inferno, come abbiamo rilevato, fu dunque realizzato in due tempi. La prima parte venne girata nel piccolo teatro di posa che la Saffi-Comerio aveva allestito in via Arnaldo da Brescia, ma molte furono anche le riprese in esterni: sulla Grigna meridionale, sui laghetti di Mondello, sul lago di Como e ad Arenzano, presso Genova; per alcune scene si utilizzò anche il letto di un torrente disseccato a Carinate, nella tenuta del conte Arnaboldi. E questa presenza di una natura autentica si fa sentire in molte scene



del film, in cui le rocce, i boschi, i torrentelli immettono spesso, negli artifici di una messinscena impegnata prevalentemente nella utilizzazione dei trucchi fotografici, dei provvidenziali tocchi di realismo: non a caso i due interpreti principali, Salvatore Papa e Arturo Pirovano, erano stati scelti non tanto per le loro qualità mimiche, quanto per il *physique du rôle* consacrato da tutta una tradizione iconografica e, soprattutto, per le loro doti di provetti alpinisti.

La versione originale dell'*Inferno*, lanciata in Italia e all'estero nel 1911, si sviluppa in tre parti e 54 scene, per una lunghezza di circa 1400 metri, e illustra sullo schermo i personaggi più popolari del poema dantesco, seguendo passo passo lo schema della Cantica, dallo smarrimento nella "selva oscura" all'uscita dei poeti "a riveder le stelle". Il procedimento è lineare, nell'alternanza delle scene con le citazioni dei versi originali e le spiegazioni di volta in volta rese necessarie per la comprensione di quanto accade. La cadenza è solenne, paludata, come sottolinea anche la recitazione degli attori, sempre visti da lontano in pose ieratiche e declamatorie, che tendono a renderli simbolici, a privarli della corposità di veri personaggi. Ma intervengono tre volte (una per parte), a rompere e ad animare il racconto, dei *flashback* (gli episodi di Paolo e Francesca, di Pier delle Vigne e del conte Ugolino) che sono veri e propri film nel film, stilisticamente del tutto divergenti dal contesto a cui sono collegati. In realtà la varietà delle situazioni che scandiscono le tappe del viaggio all'*Inferno* di Dante fanno sì che questo film sia comunque un compendio dei risultati migliori, dal punto di vista tecnico e stilistico, raggiunti dal cinema internazionale in quel primo periodo del suo sviluppo. Il procedere per episodi quasi sempre autonomi gli uni dagli altri – imposto del resto anche dalle peripezie della lunga e travagliata lavorazione – sembra in apparenza non porsi in contraddizione con l'estetica del cortometraggio; e tuttavia la frequente rottura dell'identità tra scena e inquadratura che era la regola nel cinema dei primi anni – con raccordi tra le scene e movimenti interni all'inquadratura, e soprattutto l'ampiezza e la coerenza della concezione strutturale, ne fanno davvero un primo, importante, significativo ed esemplare saggio di quello che il cinema

stava diventando, entrando nella nuova, inedita dimensione del lungometraggio.

In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, l'*Inferno* sia una antologia degli effetti speciali, dei trucchi più noti e sperimentati usciti da quello straordinario laboratorio che era stato nei primi anni del secolo lo studio di Georges Méliès: trucchi che il “direttore tecnico” Emilio Ronsarolo ha saputo padroneggiare nella maggior parte dei casi con ottimo mestiere. Tutto il film è costellato di doppie (e perfino quadruple) esposizioni, di sovrimpressioni per ottenere l'apparizione o la scomparsa di personaggi (particolarmente felice è sotto questo aspetto la scena della visita di Beatrice a Virgilio), o le trasformazioni a vista di uomini in animali e viceversa; e non mancano numeri da circo, diavoli e personaggi che arrivano e partono (volando sospesi a corde non sempre del tutto invisibili) e l'impiego di fondali neri per scomporre l'anatomia dei corpi (di grande effetto la sfilata dei mutilati nella nona bolgia, conclusa da Bertrando del Bornio con la testa in mano); mentre meno felici risultano gli effetti di sproporzione ottenuti giocando con la prospettiva (il gigante Anteo che prende in mano i poeti, visibilmente sostituiti da statuette). Il faccione di Lucifero che mastica Giuda, verso la fine, può far ricordare quello grottesco della Luna nel *Voyage dans la lune* (1902) di Méliès. Ma qui in realtà siamo ben lontani dalle fantasie *naïves*, car-



nevalesche e plebee del mago di Montreuil: qui il *truquage* non è al servizio di uno svagato gioco fantastico, o del grottesco, dato che si avverte invece costante lo sforzo di rendere questa evocazione dell'*Inferno* dantesco, in qualche modo, verosimile, e il trucco dovrebbe soprattutto servire ad accrescerne l'orrore. Significativo è del resto il continuo richiamo al modello iconografico allora dominante per il poema dantesco, le celebri tavole disegnate da Gustave Doré, alle quali esplicitamente i realizzatori si rifanno nell'invenzione delle scenografie e dei costumi, nel gioco delle angolazioni e nell'uso della luce in vista di speciali effetti plastici. I riferimenti pittorici servono anche a giustificare e a nobilitare le frequenti nudità di peccatori e diavoli che ricorrono in varie scene del film, senza peraltro che mai si indulga a sottolineature erotiche: anche il nudo essendo qui funzionale allo spirito melanconico, tragico, che pervade questo viaggio nell'oscurità.

Lo comprova anche il fatto che, dopo l'istituzione in Italia della Censura, nel 1911, quando l'*Inferno* venne presentato per l'approvazione, i censori non intervennero sugli aspetti pruriginosi del racconto: si preoccuparono piuttosto delle possibili strumentalizzazioni politiche cui poteva prestarsi l'ultimo quadro dell'*Inferno*, che mostrava il monumento a Dante da poco eretto a Trento, una città allora ancora "irredenta"; e nelle copie in circolazione nel nostro Paese lo fecero tagliare, per evitare che il pubblico ne approfittasse per manifestazioni di patriottismo sfavorevoli all'Austria, allora alleata dell'Italia. L'intero film venne invece vietato, secondo fonti giornalistiche d'epoca, in Egitto, perché le autorità islamiche ritenevano che il poema dantesco contenesse delle calunnie contro l'Islam. L'*Inferno* della Milano Films è anche esemplare per il modo in cui venne promosso e lanciato in campo nazionale e internazionale, inaugurando pratiche pubblicitarie che solo qualche anno dopo sarebbero diventate usuali nel cinema internazionale; da questo punto di vista il merito principale spetta al distributore che se ne assunse il compito, il napoletano Gustavo Lombardo. L'*Inferno* fu per esempio il primo film per il quale in Italia venne chiesta e ottenuta l'iscrizione nel Pubblico registro delle opere protette, procurando a un'opera cinematografica la stessa

tutela della legge sul diritto d'autore nell'ambito della quale fino ad allora erano fatte rientrare solo le opere letterarie, teatrali e dell'ingegno. L'uscita del film fu poi preparata da una campagna di stampa svolta soprattutto attraverso il prestigioso periodico di Lombardo, il "Lux" di Napoli, e con manifestazioni particolari in grado di attirare l'attenzione del pubblico (nell'ottobre del 1909, per esempio, venne allestita una mostra di "tricromie del film con un manifesto del Vacchetti" nell'atrio del cinema Bernini di Roma). L'uscita dell'*Inferno* venne poi accompagnata dalla pubblicazione di un libretto che spiegava e illustrava il racconto e che veniva distribuito agli spettatori prima degli spettacoli. Le "prime" del film non avvennero in normali sale di proiezione, ma per l'occasione nelle principali città italiane vennero affittati veri e propri teatri: così che il giorno dopo, sulla stampa locale e nazionale, uscivano ampie cronache e recensioni, firmate dagli stessi critici e intellettuali che erano soliti commentare le "prime" teatrali: e in quelle occasioni per la prima volta si pronunciarono su di un'opera cinematografica firme come Benedetto Croce, Matilde Serao o Roberto Bracco. A Parigi venne organizzata una speciale proiezione ad inviti alla Sala Fernet, dove il film venne visto e pubblicamente elogiato dai critici accorsi (fra i quali anche uno dei primi teorici del cinema, Ricciotto Canudo). Per l'*Inferno* venne poi cambiato il sistema di distri-



buzione in uso allora nel cinema: le copie del film vennero per la prima volta cedute per lo sfruttamento sul mercato, in Italia e all'estero, attraverso concessioni in esclusiva per zone e paesi che fruttarono molto danaro al distributore e al produttore con notevole anticipo sugli esiti al botteghino. Questi nuovi sistemi, più moderni e razionali, di lancio e di distribuzione portarono i loro frutti, perché l'*Inferno* fu il primo film italiano a fare il giro del mondo: e anche negli Stati Uniti fu accolto nel circuito principale, quello che di solito era negato ai film stranieri o di produzione indipendente, incrementando in tutto il paese – come riportano le cronache d'epoca – la vendita di Dante nelle librerie.

Aldo Bernardini

[Tratto da *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, Ravenna, Longo Editore 1996.]

Inferno

di Adolfo Padovan e Francesco Bertolini

Anno di edizione: 1911

Produzione: Milano Films; *Soggetto:* dalla prima cantica della *Divina Commedia* di Dante Alighieri; *Collaborazione alla regia:* Giuseppe De Liguoro; *Sceneggiatura:* Francesco Bertolini; *Fotografia:* Emilio Roncarolo; *Scenografia:* Sandro Properzi; *Musica:* Raffaele Caravaglios; *Interpreti:* Salvatore Papa (*Dante*), Arturo Pirovano (*Virgilio*), Giuseppe De Liguoro (*Farinata, Pier delle Vigne, Conte Ugolino*), Attilio Motta, Emilise Berretta, A. Milla (*Lucifero*); *Lunghezza:* 1250 m.

OSSERVAZIONI: Il film fu realizzato tra il 1910 e il 1911 e girato nella zona montagnosa della Grigna, in Abruzzo. Si tratta del primo vero lungometraggio del cinema italiano. Molto lodato per l'audacia della concezione e per l'esperto uso dei trucchi e degli effetti, fu sostenuto da una campagna pubblicitaria senza precedenti, orchestrata dal napoletano Gustavo Lombardo. Ebbe ampia diffusione anche all'estero con i seguenti titoli: in Gran Bretagna e negli USA *Dante's Inferno*, in Francia *L'Enfer*, in Germania *Das Fagefeuer*.

SINOPSI: Il film ricostruisce i principali episodi dell'*Inferno* dantesco, rifacendosi allo stile delle illustrazioni del Doré. Suddiviso in tre parti e in 54 scene, il film ripropone e illustra i momenti e i personaggi più noti del poema dantesco seguendo lo schema della Cantica.

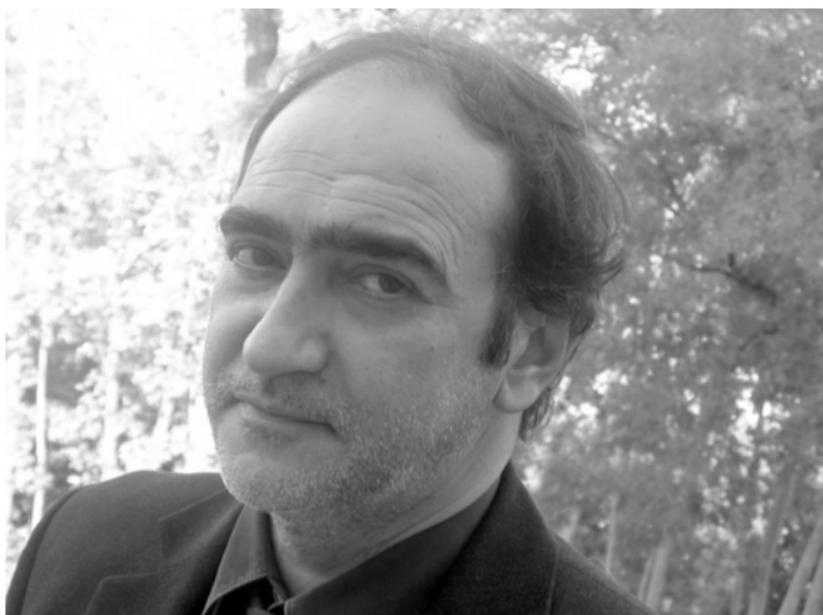


EDISON STUDIO

Fondato nel 1993, vi fanno parte Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi e Alessandro Cipriani.

Edison Studio fa parte del Ce.M.At. (Centri Musicali Attrezzati) con il quale costantemente collabora (Premio “Quarant’anni nel Duemila”, Progetto Sonora) ed è oggi un’importante realtà nel panorama della musica elettroacustica internazionale grazie ai numerosi premi e riconoscimenti ottenuti (Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges 1996, 1997, 1998, Prix Ars Electronica 1997, 1998, International Computer Music Conference – nove volte dal 1993 al 2003 –, Main Prize Musica Nova 1996, Praga, etc.). Ha realizzato produzioni musicali elettroacustiche per la Biennale di Venezia (2000 e 2001) e per Ravenna Festival (1999, 2000, 2004).

L’attività dello studio si articola su diverse aree interconnesse: produzione di opere elettroacustiche; progetti di studio sui rapporti fra tradizione orale scritta ed elettroacustica; progetti di ricerca in collaborazione con il Dipartimento di Psicologia dell’Università “La Sapienza” di Roma. Edison Studio ha inoltre realizzato i primi corsi on-line in Italia sulla sintesi e l’elaborazione del suono, “CsoundOnLine”, basati sul software Csound e sul libro “Il Suono Virtuale”, scritto da Riccardo Bianchini e Alessandro Cipriani, recentemente uscito in seconda edizione (Contempo). Il lavoro di Edison Studio trova fondamento e unità su un’apertura particolare nei confronti della tecnologia. Apertura come interesse, curiosità, ma soprattutto come “disponibilità” a lasciare che sia proprio la tecnologia ad essere l’ambiente in cui raccordare, stimolare, creare sinergie per l’integrazione delle singole poetiche. Nel tempo questo costante esercizio di mutua disponibilità ha fatto emergere tematiche e idiosincrasie comuni che attraversano le rispettive diversità pur senza orientarle verso un’estetica unica. Negli ultimi anni i compositori di Edison Studio hanno cominciato a collaborare più strettamente, arrivando a concepire in comune non solo concerti interi, come quello in collaborazione con il percussionista persiano Mahamad Ghavi-Helm, ma opere scritte collettivamente, come è il caso della colonna sonora dei film muti *Gli Ultimi Giorni di Pompei* e *Das Kabinett des Doktor Caligari*.

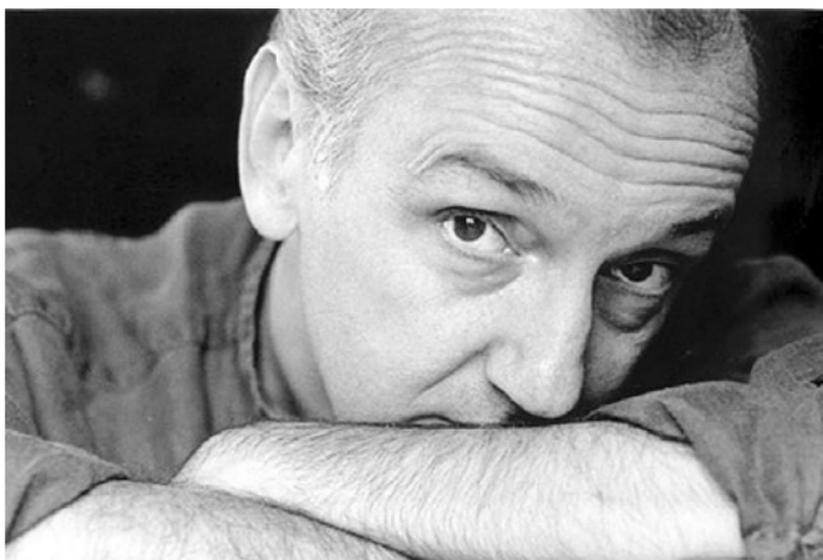


MAURO CARDI

Nato a Roma il 22 luglio 1955, ha studiato presso il Conservatorio di Santa Cecilia, con Gino Marinuzzi jr., Guido Turchi ed Irma Ravinale diplomandosi in Composizione, Strumentazione per Banda e Musica Corale. Si è perfezionato con Franco Donatoni presso l'Accademia Chigiana di Siena e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha frequentato i Ferienkürse di Darmstadt nel 1984. Nel 1982 ha vinto il Premio Internazionale "Valentino Bucchi" (Melos, per soprano e orchestra), nel 1984 il "Gaudemus Preize" (Les Masques, Quattro Capricci per flauto, viola e chitarra) e nel 1988 il Premio Internazionale "Gian Francesco Malipiero" (In Corde, per orchestra). Nel 1987 Promenade: Variazioni sul blu è stato scelto dalla RAI per rappresentare l'Italia alla Tribuna Internazionale dei Compositori, indetta dall'Unesco. Su commissione della RAI - Radio Tre, ha composto due opere radiofoniche: Temperatura esterna (1994), su testi di Michele Mari e La mia puntualità fu un capolavoro (1996), su testi di Marco Lodoli; nel 1995 è stata rappresentata la sua prima opera lirica, Nessuna coincidenza, scritta su commissione dell'Accademia Filarmonica Romana. Ha ricevuto commissioni dall'Accademia Nazionale Santa Cecilia, dalle Orchestre Rai di Roma e Napoli, dalla Fondazione Gaudemus, dalla Città di Ginevra, dalla Biennale di Venezia,

dalla Fondazione Malipiero, dal Centro Studi Armando Gentilucci, dal Maggio Musicale Fiorentino, da Nuova Consonanza, dall'Istituzione Sinfonica Abruzzese, dalla Società dei concerti B. Barattelli, dal Festival Pontino, dal Centro Ricerche Musicali. Nel 1990, nel corso di una tournée in Australia, ha tenuto conferenze nelle principali città e gli sono stati dedicati concerti monografici. Le sue musiche sono eseguite nei principali festival e rassegne, in Italia e all'estero, tra cui: Teatro alla Scala, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano Musica, Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Accademia Filarmonica Romana, Festival Pontino, Antidogma (Torino), Nuovi Spazi Musicali (Roma), Autunno Musicale di Como, Festival Spazio Musica (Cagliari, Sassari), Istituzione Universitaria dei Concerti (Roma), Teatro Carlo Felice (Genova), Teatro Regio (Torino), Teatro Comunale di Bologna, Festival RomaEuropa, Roma FilmFest, Pomeriggi Musicali (Milano), Associazione Musicale Etnea (Catania), Holland Festival (Amsterdam), Festival Aspekte (Salsburg), Biennale di Zagabria, Festival Cervantino e Foro Internacional de Musica Nueva (Messico), Redcat - Disney Concert Hall (Los Angeles), Filkingen (Stoccolma), Festival de Musique Electroacoustique (Bourges), Conservatorio Nazionale di Madrid, Teatro dell'Opera di Lipsia, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Birmingham Conservatoire, The University of North Texas, The University of Iowa, UMKC Conservatory of Music (Kansas City). Mauro Cardi collabora con diversi ensemble e solisti internazionali (Het Nieuw Ensemble, Het Trio, Ensemble Recherche, Elision, Perihelion, Contrechamps, Ars Ludi, Musica d'oggi, Freon Ensemble, Icarus Ensemble, Quartetto Bernini, Guido Arbonelli, Sonia Bergamasco, Stefano Cardi, Luisa Castellani, Mauro Castellano, Mariolina De Robertis, Mahamad Ghavi-Helm, Nicholas Isherwood, Susanna Rigacci, Marco Rogliano, Gianluca Ruggeri, Harry Sparnaay, Sonia Visentin, Manuel Zurria). Di particolare rilievo la collaborazione con l'ensemble Freon e l'attrice/vocalist Sonia Bergamasco, coronata da "Oggetto d'amore - Sei scene musicali per voce, strumenti, video ed elettronica" (2007), su testi di Pasquale Panella. Il ciclo di opere, presentato in anteprima su RadioTre Rai, verrà inciso in un cd Rai Trade nel corso

del 2008. Dal 1990 si occupa di informatica musicale. Nel 1995 è stato selezionato dall'IRCAM per lo stage internazionale e nel 1997 Manao Tupapau è stato finalista al "24° Electroacoustique Music Competition" di Bourges. Ha realizzato numerosi lavori elettroacustici presso l'Istituto Gramma ed Agon. Dal 2000 fa parte del gruppo per la produzione e diffusione della musica elettroacustica Edison Studio. Con Edison Studio è stato selezionato all'ICMC 2002 (Gotheborg) e 2003 (Singapore), eseguendo dal vivo le musiche elettroacustiche composte per i film muti *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919). Per il 2008 è prevista l'uscita del primo dvd di Edison Studio, nato dalla collaborazione con i video artisti Latini e Di Domenico, la pubblicazione di un dvd con le colonne sonore di Edison Studio e la composizione di una nuova live soundtrack per il film *Inferno* (1911), su commissione del Ravenna Festival. Presidente di Nuova Consonanza dal 1999 al 2001, socio fondatore della "Scuola di Musica di Testaccio", insegna Composizione presso il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze e tiene corsi e seminari, oltre che in Italia, in diversi paesi. Le opere di Mauro Cardi sono editate da Ricordi, Rai Trade, Edipan, Ut Orpheus, Semar ed incise su dischi Ricordi, RCA, BMG Ariola, Nuova Fonit Cetra, Rai Trade, Edipan, Adda Records, Happy New Ears, Il manifesto, CNI.



LUIGI CECCARELLI

Ha studiato Musica elettronica e Composizione al Conservatorio di Pesaro con Walter Branchi, Guido Baggiani e Giuliano Zosi, dedicandosi alla composizione musicale con le tecnologie elettroacustiche. Alla fine degli anni Settanta si trasferisce a Roma incontrando Achille Perilli e Lucia Latour coi quali approfondisce il rapporto tra musica, arti visive e danza. È attivo anche nel campo della musica elettroacustica e del teatro musicale, inteso nelle sue forme più disparate. Ha ricevuto riconoscimenti internazionali tra cui nel 2005 il premio Opus del Conseil Québécois de la Musique, l'Euphonie d'Or nel 2004 al Concorso dell'IMEB di Bourges (dove è stato vincitore nel 2003 con la performance *Live** e nel 1996 con *Birds*); nel 2002 ha ottenuto il Premio Ubu, per la prima volta assegnato ad un musicista, il Premio Speciale della Giuria al MESS Festival di Sarajevo, e il Premio al Festival BITEF di Belgrado per lo spettacolo *Requiem*. Nel 1999 ha ricevuto il premio Hear della Radiotelevisione Ungherese; nel 1997 e 1998 la Honorary Mention al concorso Ars Elettronica di Linz. Le sue opere sono state inoltre selezionate dall'International Computer Music Conference nelle edizioni 1995, 1997, 1999, 2000, 2002 e 2003. Ha realizzato varie opere radiofoniche tra cui i radiofilm *La guerra dei dischi* su testo di Stefano Benni, *I viaggi in tasca* di Valerio Magrelli, e *La commedia della vanità* di Elias Canetti

con la regia di Giorgio Pressburger, tutti prodotti da Rai RadioTre. Numerose sono le opere di teatro musicale: *L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola* (2000), con la regia di Marco Martinelli e prodotto dalla Biennale di Venezia e Ravenna Festival; *Requiem* (2001), coi testi e la regia di Fanny & Alexander, sempre per Ravenna Festival; la musica per tre soli di danza su commissione della Biennale di Venezia; *Live** (2002) opera di musica video e danza realizzata con Francesco Scaletta.

Ravenna Festival gli ha inoltre commissionato tre opere di teatro musicale su personaggi storici femminili di Ravenna: Galla Placidia, Francesca da Rimini, Teresa Guiccioli. Dal 1978 al 1994 ha collaborato con la coreografa Lucia Latour e con "ALTRO, gruppo di lavoro intercodice" realizzando numerosi spettacoli rappresentati in tutta Europa, tra cui il balletto *Anihccam*, ispirato alle opere di Fortunato Depero.

Dal 1979 insegna Musica elettronica al Conservatorio di Perugia. È tra i fondatori del laboratorio per la produzione di musica informatica Edison Studio di Roma con cui ha realizzato vari lavori collettivi quali le musiche per i film muti *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919). Le sue musiche sono pubblicate su cd da RaiTrade, CNI, Luca Sossella Editore, Edipan, BMG-Ariola, Newton Gmeb-UNESCO-Cime e Biennale di Venezia, e sono state eseguite nelle più importanti rassegne internazionali in Europa e in America.



FABIO CIFARIELLO CIARDI

Nato a Roma nel 1960, dopo gli studi di composizione e musica elettronica si è perfezionato con Franco Donatoni all'Accademia di S. Cecilia e con Tristan Murail e Philippe Manoury all'IRCAM di Parigi.

Si dedica sia alla musica strumentale che a quella elettroacustica. In entrambi gli ambiti ha sviluppato teorie e pratiche intorno a possibili rapporti fra il suono e la memoria a lungo termine dell'ascoltatore.

Le sue musiche sono state premiate in diversi concorsi fra i quali "ICMC Cd selection 1993" (Tokyo - Japan), "Olympia 1993" (Athens - Greek), "Spectri Sonori93" (Tulane - USA), XXV Concours Int. de Musique Electroacoustique 1998 (Bourges - France), Valentino Bucchi 1999 (Roma), Premio Nuova Musica - 39° Concorso Seghizzi (Gorizia), HK.5 Rimusicazioni Film Festival 2003.

Suoi lavori sono stati eseguiti e commissionati dalla Biennale di Venezia, Compagnia per la Musica in Roma, Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, Orchestra Sinfonica di Sanremo, Orchestra MilanoClassica, Orchestra Sinfonica di Perugia e Orchestra di Roma e del Lazio. Ha collaborato fra gli altri con solisti quali i chitarristi Massimo Laura, Magnus Andersonn, Stefano Cardì; i clarinetisti Guido Arbonelli e Roberta Gottardi; la clavicembalista Mariolina De Robertis; i violinisti Mari

Kimura, Diego Conti e Massimo Coen, il contrabbassista Corrado Canonici; i flautisti Mario Caroli e Carin Levine, il trombonista Michele Lo Muto, i musicisti Jazz Riccardo Fassi e Peter Kowald. Ha ricevuto anche commissioni dall'Institut für Neue Musik di Friburgo, dall'Università di Singapore, dallo Stockholm Electronic Music Studio, e dai Festival Media Artes di Växjö (Svezia), Synthese di Bourges (Francia), Musica'900 di Trento, dal comune di Trento.

Le sue composizioni sono edite ed incise da Raitrade (Roma-Milano), EDIPAN (Roma), Rugginenti (Milano), Erreffe (Roma), Rivoalto (Treviso), Symposium (Trento), Int. Computer Music Ass. (San Francisco - USA), Unesco CIME (Bourges - France). Il suo catalogo è distribuito da Edison Studio (www.edisonstudio.it)

A partire dal 2001, con il collettivo Edison Studio, ha partecipato alla composizione e alla realizzazione delle colonne sonore per i film *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) di Eleuterio Ridolfi e *Das Kabinett des Doktor Caligari* di Robert Wiene (1919).

Ha creato software originali per il calcolo della dissonanza (IX CIM, Cagliari1989), per la spazializzazione del suono in tempo reale (SoundMover, 1998), per la sonificazione in tempo reale degli andamenti dei mercati finanziari (sMax, 2003) e per la trascrizione e ottimizzazione strumentale automatica di voci parlate.

È titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio di Perugia e docente di Forme di Analisi Musicale per la Musica Contemporanea presso lo stesso Istituto.

Ha al suo attivo diverse pubblicazioni dedicate alla musica del novecento, alla psicologia e all'analisi della musica e alla politica musicale italiana. In ambito musicologico ha collaborato con l'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale di Roma, con la rivista Suono Sud e con la RAI Radio Tre.

Nel 1993 ha fondato insieme ad Alessandro Cipriani, Luigi Ceccarelli e Mauro Cardi l'Edison Studio. Dal 2002 al 2006 ha fatto parte del Comitato Artistico Scientifico del Cemat ed è stato responsabile per i programmi elettroacustici del Progetto Sonora.



ALESSANDRO CIPRIANI

Nato a Tivoli nel 1959, si diploma in Composizione (Giancarlo Bizzi e Giovanni Piazza) e in Musica elettronica (Riccardo Bianchini) al Conservatorio S. Cecilia di Roma. Ha approfondito i suoi studi con Barry Truax in Canada presso la Simon Fraser University presso la quale ha conseguito la Borsa di ricerca del governo Canadese in collaborazione con l'International Council for Canadian Studies "Government of Canada Award '95". Borsa di Studio del CIDIM Giugno '94 per i seminari di Philip Glass a Gibellina. Ha frequentato i corsi della School of Sound a Londra (Walter Murch, Dogma95 etc.).

È attivo come compositore dal 1988. Collabora da molti anni con l'artista visiva Alba D'Urbano realizzando la parte musicale di 4 video, 4 videoinstallazioni sonore e un'installazione sonora interattiva su sedici canali, esposta allo Hoesch Museum di Dueren (Germania). Si è dedicato inoltre alla produzione di pezzi per strumenti e nastro interessandosi al rapporto fra presenza ed assenza del corpo nel rito dell'esecuzione. Dal 1994 ha cominciato a lavorare su pezzi intermediali (musica, video, poesia). Dal 1999 al 2001 si è dedicato alla composizione di una tri-

logia sul canto religioso (islamico, ebraico, gregoriano) e, più in generale, al rapporto fra tradizione orale e musica elettroacustica documentato nel suo cd “Al Nur” pubblicato dalla CNI.

Recentemente ha realizzato alcune colonne sonore per film-documentari in cui il senso viene veicolato in maniera consistente anche attraverso il suono e in cui ambienti sonori, dialoghi e musica, elaborati al computer, si fondono e si scambiano di ruolo. Ha partecipato inoltre ad un progetto di composizione collettiva all’interno del gruppo di compositori di Edison Studio, co-realizzando le colonne sonore per due film muti, fra cui il capolavoro espressionista *Das Kabinett des Doktor Caligari* di Robert Wiene. Anche in questi lavori l’integrazione e lo scambio di ruoli fra musica, ambienti sonori e linguaggio porta ad una concezione della colonna sonora fortemente rinnovata rispetto a quella tradizionale.

Alcuni dei suoi lavori per strumenti e nastro sono stati selezionati e menzionati nei maggiori concorsi internazionali di Musica elettroacustica (Bourges, Musica Nova (Praga), Newcomp, etc). Suoi pezzi sono stati diffusi da numerose radio nazionali e sono stati eseguiti in vari festival in Europa, Stati Uniti, Canada, Sudamerica e Cina, fra cui Inventionen (Berlino), Synthèse (Bourges), Engine 27 (New York), Redcat Festival - Walt Disney Concert Hall (Los Angeles), Festival di Ravenna, Festival Nuova Consonanza (Roma), Miso Music (Lisbona-Portogallo) International Computer Music Conference 94 (Aarhus-Danimarca), 95 (Banff-Canada), 99 (Pechino-Cina Popolare), 2002 (Gothenburg-Svezia), 2003 (Singapore), International Symposium on Electronic Arts 95 (Montreal-Canada), Festival International de programmes audiovisuels- Biarritz, Mip’Doc-Cannes, Thessaloniki Documentary Festival, Festival Mix-Brasil, Torino Film Festival, Pesaro Film Festival, AsoloArt Film Festival etc. Oltre al cd monografico “Al Nur”, alcuni brani di Cipriani sono pubblicati su due cd dell’International Computer Music Conference ’95 e ’99, su un cd pubblicato da CNI e RAI Trade, nella compilation Elettronica Italiana Vol.2 pubblicata nella collana XXI Musicale. Due pezzi in surround 5.1 sono stati pubblicati su dvd dal Computer Music Journal 2003 (CMJ 27, 4 - M.I.T.Press) e dalla

Everglade Records (USA). Ha pubblicato inoltre un cd monografico in collaborazione con Stefano Taglietti per Edipan (Roma). Cipriani è stato titolare della Cattedra di Musica Elettronica all'Istituto Musicale Pareggiato V. Bellini di Catania e ha curato il cd dei suoi ex-allievi "Electroacoustic Music from Sicily" pubblicato dall'Electronic Music Foundation di New York. Attualmente è titolare della stessa cattedra nel Conservatorio "L. Refice" di Frosinone. Come docente ha collaborato con la Scuola di Specializzazione in analisi e gestione della comunicazione della II Università di Roma (Tor Vergata), e con la Nuova Università del Cinema e della Televisione NUCT di Cinecittà. Ha tenuto corsi e conferenze presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, la Sibelius Academy di Helsinki, il Californian Institute of the Arts (Los Angeles), la Hochschule für Grafik und Buchkunst di Lipsia, University of California – Santa Barbara e in varie Università italiane, canadesi e degli Stati Uniti. Ha realizzato il primo corso on-line sulla sintesi e l'elaborazione del suono in Europa in collaborazione con Riccardo Bianchini, sui siti di ConTempo ed Edison Studio.

Ha pubblicato per le Edizioni ConTemponet "Il Suono Virtuale" in collaborazione con R. Bianchini, l'unico testo completo sulla sintesi e la elaborazione del suono in italiano, e "Virtual Sound", versione americana dello stesso testo. Entrambi sono stati adottati da numerosi conservatori e università in campo internazionale per i corsi di computer music. Attualmente è in preparazione la riscrittura de Il Suono Virtuale basata sul software Max/MSP in collaborazione con M. Giri. Ha pubblicato articoli di analisi musicale e teoria sulle riviste Organised Sound – (Cambridge University Press), Musica/Realtà, Close Up, Musica/Tecnologia, Bollettino GATM (Gruppo Analisi e Teoria Musicale), atti International Computer Music Conference 95 e 99, Colloquio Informatica Musicale, etc.) sviluppando, fra l'altro, già dal 1995, un'ipotesi sulla nascita di una tradizione elettroacustica sovrapposta a quella orale e quella scritta, poi ripresa da diversi autori, fra cui Francois Delalande. È membro dell'Editorial Board della rivista Organised Sound, pubblicata dalla Cambridge University Press e membro fondatore di Edison Studio (Roma).

Rocca Brancaleone
giovedì 17 luglio 2008, ore 21.30

Musica e Cinema.4

Omaggio ad Alfred Hitchcock
Senza Respiro

Suite Concerto con proiezione di film di Alfred Hitchcock

Orchestra Sinfonica “Giuseppe Verdi”

direttore

Antonio Ballista

ideazione e regia **Stefano Masi**
musiche di **Bernard Herrmann,**
Miklos Rosza e Charles Gounod
per i film di Alfred Hitchcock



Herrmann e Hitchcock

Il sipario strappato

Nel suo periodo americano, Hitchcock ottenne spesso notevoli successi collaborando con diversi compositori, tra cui Miklos Rozsa, Franz Waxman e, in particolare, Dimitri Tiomkin, particolarmente abile nel rendere il senso di urgenza e tensione nervosa tipici dei drammi hitchcockiani. Ciononostante, negli anni di maggior successo artistico, di critica e di vendite del regista, nessuno più di Bernard Herrmann riuscì ad incarnare l'*angst* drammatica e la sobrietà di Hitchcock. Dai primi tentativi satirici di *La congiura degli innocenti* alla minaccia della guerra fredda de *Il sipario strappato*, Bernard Herrmann diede perfetta espressione musicale alla benevola malignità di Hitchcock.

Sia il regista che il compositore avevano ovviamente già riscosso grandi successi per proprio conto, con partner diversi, sia a Hollywood che all'estero, ed erano diventati nei rispettivi campi due dei tecnici più noti dell'industria cinematografica. Hitchcock aveva intrapreso la sua carriera nel 1922 a Monaco, in Germania, con l'incompiuto *Number Thirteen*, cui seguì nel 1925 il primo film completo, *Il giardino del piacere*: nel corso degli anni, il regista sarebbe stato a ragione celebrato per il suo dominio dello stilismo visivo. Dotato di rara conoscenza e maestria nell'uso della cinepresa e della regia artistica, Hitchcock sapeva descrivere con un'inquadratura una situazione che a uno scrittore sarebbe costata invece parecchie pagine. Però, pur se già nei primi film girati in Inghilterra il suo stile visivo era poesia in movimento, queste opere erano in genere esasperatamente prive di accompagnamento. Di conseguenza, seppur stilisticamente avvincenti, molti dei primi film del maestro non sono invecchiati bene quanto i loro parenti americani. Hitchcock arrivò in terra d'America nel 1943 grazie al produttore David O. Selznick per dirigere *Titanic*, sulla tragedia dello sfortunato transatlantico. Dopo l'ennesimo rinvio delle riprese, "Hitch" filmò invece il fortunato romanzo di Daphne du Maurier, *Rebecca*, storia che desiderava portare sullo schermo fin da quando era ancora in Inghilterra. Franz Waxman compose l'intera partitura sinfonica del film,

l'unica produzione hitchcockiana a vincere un Oscar come miglior film. (Selznick ottenne il premio per la produzione.)

Bernard Herrmann compose la sua prima opera completa per orchestra, *The Forest: A Tone Poem*, nel gennaio 1929. Cinque anni dopo, nel 1934, scrisse le prime cose per la radio, *In The Modern Manner*, mettendo in musica poesie classiche. Nel 1937 seguì una serie di composizioni sperimentali per il *Columbia Workshop*. Fu nel 1938, in ogni modo, che le sorti del compositore cambiarono per sempre, grazie all'incarico per il leggendario programma radiofonico di Orson Welles, *The Mercury Theatre On The Air*. Sotto la guida della star Orson Welles, Herrmann iniziò a scrivere le sue prime partiture tematiche per gli adattamenti radiofonici dei classici *Dracula*, *Cuore di tenebra*, *L'orgoglio degli Amberson*, *I 39 scalini*, *Racconto di due città* e, naturalmente, *La guerra dei mondi*, il famoso docu-drama che avrebbe portato sia Welles che Herrmann all'attenzione di Hollywood. Quando la trasposizione wellesiana del romanzo fantascientifico di H.G. Wells esplose sulle prime pagine dei giornali americani, nell'ottobre 1938, il giovane attore arrivò sulla bocca di tutti. Pronto a cogliere il richiamo del cinema, Orson Welles si preparò a prendere d'assalto Hollywood così come aveva già in precedenza conquistato l'etere. Welles portò con sé alla RKO il gruppo che lavorava al suo teatro radiofonico, e si apprestò a girare *Quarto potere*. Gli attori del *Mercury Theatre On The Air* affrontarono per la prima volta la macchina da presa, e Bernard Herrmann fu ingaggiato per firmare la sua prima colonna sonora. L'esperienza gli avrebbe cambiato la vita per sempre. Sebbene però la maggior parte dei critici e dei fans lo considerino il compositore più influente che il cinema abbia mai prodotto, Herrmann stesso giudicava la sua carriera di compositore come secondaria rispetto al suo primo amore, la direzione d'orchestra. Mentre moltissimi direttori d'orchestra avrebbero, infatti, volentieri scambiato la bacchetta per la possibilità di scrivere musica che avrebbe fatto storia, Bernard Herrmann, uno dei compositori più singolarmente dotati del ventesimo secolo, avrebbe invece volentieri smesso di comporre in cambio della possibilità di dirigere musica altrui.

Nel 1940 Hitchcock fece seguire un secondo film al suo debutto in suolo americano, stavolta per il produttore Walter Wanger: *Il prigioniero di Amsterdam* fu il primo film di *mainstream* che il regista britannico girò in America, e che gli preparò la strada per numerose produzioni future. Con la sua trama complessa e a più livelli, questo melodramma di spionaggio ambientato in tempo di guerra sembra precorrere il seguente e forse più famoso dei film Hitchcock, *Intrigo internazionale*. Il compositore Alfred Newman si unì alla squadra di produzione in occasione del celebrato thriller, consegnando una partitura romantica e sorprendente, degna degli sforzi di Hitchcock. Però, anche dopo un decennio di scrittura musicale importante e memorabile da parte dei maggiori compositori del mondo, Hitchcock, il più presuntuoso dei puristi del cinema, ancora non pareva convinto che la musica era parte integrante dell'esperienza cinematografica tanto quanto la regia, la fotografia e il montaggio. Egli obiettò pertanto all'introduzione della musica in una sequenza de *I prigionieri dell'oceano* (1943), questionando la logica di introdurre una sezione d'archi nel bel mezzo delle onde. "Questi sono spersi su una scialuppa nel bel mezzo del nulla", pare si lamentasse. "Da dove salta fuori l'orchestra?". Cui pare che il compositore Hugo Friedhofer abbia risposto: "Esattamente da dove è saltata fuori la cinepresa, Sig. Hitchcock".

Col crescere della fama, l'immagine pubblica di Hitchcock sembrò a tratti acquisire lo status di *star*. Egli stava, infatti, diventando famoso presso il pubblico quanto gli attori e le attrici dei suoi film. Sempre conscio del suo particolare potere all'interno dell'industria, Hitchcock sceglieva spesso di figurare in brevissime apparizioni all'interno dei suoi film. E le sue apparizioni divennero talmente popolari da costringerlo a escogitare ogni volta un modo creativo e non banale di apparire in scena. In *I prigionieri dell'oceano* la sfida era notevole: la storia raccontava di una manciata di naufraghi alla deriva su una zattera nel bel mezzo dell'oceano. Hitchcock risolse il dilemma inquadrando un attore che legge un giornale: sulla pagina figura la pubblicità di un prodotto per la perdita di peso il cui è Hitchcock il modello! Genialità a parte, Hitchcock era sempre più esigente sul set, nonché

sempre più impaziente di dover dividere i riflettori con qualcun altro. Quando la partitura di Miklos Rozsa per *Io ti salverò* (1945) non solo vinse l'Oscar come miglior colonna sonora originale, ma anche cominciò a vivere di vita propria nel circuito musicale classico, il regista si impuntò, rifiutandosi di lavorare ancora con il dotato compositore.

Le aspirazioni di Bernard Herrmann alla direzione d'orchestra furono ricompensate quando, il 6 aprile 1943, *Invitation To Music*, nuovo programma settimanale dedicato a riprese di concerti, debuttò sulla stazione radio della CBS. Proprio mentre Arturo Toscanini dirigeva ogni settimana per la NBC, Bernard Herrmann ottenne simili onori per la CBS. Il periodo fu per lui estremamente gratificante, e gli diede grande fama presso il pubblico facendolo entrare ogni settimana in milioni di case, con un elenco di ospiti tra cui figuravano alcuni dei maggiori compositori e direttori del mondo classico. Sfortunatamente, però, il suo lavoro di direttore gli corrispose di rado il tipo di entrate cui si era abituato lavorando per i grandi studios di Hollywood, che, suo malgrado, lo stavano rendendo sempre più famoso come compositore per il cinema. Potendo vantare la paternità della musica straordinaria di film come *Il fantasma e la signora Muir* e *Jane Eyre*, il suo talento e la sua reputazione gli avrebbero presto conquistato l'attenzione di un altro dei geni di Hollywood, Alfred Hitchcock. Se Hitchcock era diventato, grazie a sceneggiature complesse e abilità tecnica, il maestro di un'eloquente assurdità, Bernard Herrmann sarebbe stato presto il suo maestro di musica.

Herrmann viveva a New York con la moglie Lucy. Quando la CBS Symphony Orchestra si sciolse nel 1951, la coppia decise di cominciare una nuova vita nella terra dei sogni, e traslocò in California.

Mentre *Caccia al ladro* era in via di rifinitura alla Paramount, nel 1955, Hitchcock era già al lavoro sul film successivo, una commedia dal titolo *La congiura degli innocenti*. Il film, decisamente più leggero di quelli che il regista girava da anni, trattava dello spaventoso problema di Harry, il protagonista del titolo originale: un cadavere che sembrava non poter essere sepolto. Lyn Murray stava lavorando alacremente per ultimare la colonna

sonora di *Caccia al ladro* e suggerì che fosse l'amico Bernard Herrmann a occuparsi del nuovo lavoro. Hitchcock aveva incontrato Herrmann anni prima, ma i due non avevano mai avuto modo di consolidare il rapporto. Da parte sua, il compositore aveva voglia di musicare una commedia: aveva scritto molta della sua musica per il cinema decisamente drammatico della Twentieth Century Fox, e ora era ben felice dell'opportunità di lavorare per un altro studio, anche brevemente. La qualità dell'orchestra di ruolo alla Paramount fornì mise però Herrmann di fronte a una situazione inattesa. Leggendaro perfezionista, il compositore iniziò subito a litigare con i membri della compagine, deprecando i loro risultati inefficaci e scarsamente professionali. L'orchestra della Fox era ormai per contro un meccanismo perfetto e ben oliato che da tempo e con successo collaborava con Herrmann. Il compositore non era disposto ad accontentarsi di una seconda scelta, nemmeno in nome di Hitchcock. Al termine della prima sessione di prove, l'editor capo della Paramount si rivolse a Lyn Murray dicendogli, "Sarà anche amico tuo, ma resta uno stronzo".

Nonostante il burrascoso battesimo, *La congiura degli innocenti* avrebbe dato inizio a una delle collaborazioni artistiche di maggior successo a Hollywood. La musica che Herrmann compose per quel film era solo in parte originale, riutilizzando alcune tracce precedentemente scritte per un programma radiofonico della CBS, *Crime Classics*. Pur sdegnandosi quando qualcuno gli suggeriva di usare spunti da film precedenti, anche Herrmann adattò talvolta temi pre-esistenti, come già era capitato a molti altri compositori. Alfred Newman, per esempio, usò il commovente tema di *Angeli della notte* (RKO, 1939) nella successiva partitura composta per *Operazione Mistero* di Fox (1954). Il prolifico Max Steiner divenne famoso perché, giunto al vertice della carriera, dopo aver scritto più di trecento colonne sonore, spesso non rammentava se una melodia era sua o se invece l'aveva sentita da qualche parte. Un aneddoto vuole che i suoi collaboratori una volta, per scherzo, trasmettessero le registrazioni appena effettuate attraverso il sistema di diffusione radiofonica che il compositore ascoltava. Steiner fu sul punto di cestinare la partitura, convinto di aver inavvertitamente

copiato il lavoro di qualcun altro. Come detto, quindi, anche Herrmann utilizzò per *Cime tempestose* (1951) temi precedentemente composti per *Jane Eyre* di Orson Welles (1944).

Hitchcock fu deliziato dalla partitura di Herrmann per *La congiura degli innocenti*, e la considerò sempre la sua preferita tra tutte quelle composte nel periodo della loro intensa collaborazione. La partitura era in effetti squisita e lirica, e rendeva perfettamente non solo il contorto senso dello humour macabro di Hitchcock, ma anche la dolce innocenza della vecchia America rurale. Tra i due artisti si consolidò presto un legame personale. Sia Hitchcock che Herrmann erano diventati famosi per i lati oscuri del loro genio. Erano infatti entrambi capricciosi e lunatici, soggetti a lunghi periodi di depressione, propensi a imprevedibili scatti d'ira. Eppure, insieme, diventavano mansueti e affidabili. Hitchcock, generalmente solitario, invitava spesso Bernard e Lucy Herrmann a passare il fine-settimana nella sua tenuta di Bel Aire. I due chiacchieravano per ore in cucina mentre il regista cucinava. Tra loro si era instaurato un sentimento di mutuo rispetto e ammirazione. Herrmann sembrava comprendere le intime complessità di Hitchcock, e giunse ad avere su di lui una confortante influenza, sia nel cinema che nella vita. Sullo schermo, Bernard Herrmann divenne la voce musicale che il regista cercava da anni, una sorta di estensione della sua psiche complessa, che si manifestava perfettamente in tutte le sue sfumature psichico-sensuali. I dubbi interiori e i demoni che tormentavano e ispiravano i due artisti sembravano venire provocativamente alla luce ogni volta che lavoravano assieme alla fusione di immagini e musica. Raramente è esistito nella storia del cinema un cordone ombelicale di siffatta purezza.

Per il loro secondo film assieme Hitchcock scelse di tornare sulla scena di un delitto precedente, un film che egli stesso aveva girato tempo addietro (1934) in Inghilterra, *L'uomo che sapeva troppo*. Pur amando il risultato del suo sforzo precedente, Hitchcock lo considerava ormai "l'opera di un abile dilettante". Ora, grazie alle notevoli risorse della Paramount Pictures, "Hitch" avrebbe rifatto il film da maestro, mostrando piena padronanza del mestiere. Il remake de *L'uomo che sapeva troppo* (1956) è

dunque superiore all'originale in praticamente tutti gli aspetti. La fotografia di Robert Burks è sorprendente, l'uso che Richard Mueller fa del Technicolor è spettacolare, e il montaggio di George Tomasini geniale. Il racconto è piuttosto fedele all'originale, fino all'esplosivo finale in cui un tentativo di assassinio viene sventato sulle note della sontuosa cantata di Arthur Benjamin, *Storm Cloud*. Le nove sequenze sarebbero state riprese alla Royal Albert Hall di Londra, con la London Symphony Orchestra e il Covent Garden Chorus. Herrmann non volle comporre musica originale per la scena principale, preferendo promuovere l'opera di un compositore che egli molto amava: secondo lui, nessun'altra partitura avrebbe, infatti, potuto eguagliare il famoso ed entusiasmante brano di Arthur Benjamin, cui addirittura la Paramount commissionò un'aggiunta di un minuto e venti secondi al fine di poter allungare la sequenza filmica.

Secondo quanto scrive Steven C. Smith nella sua splendida biografia di Bernard Herrmann, *A Heart at Fire's Center* (University of California Press, 1991), Hitchcock volle un'orchestra e un direttore noti, preferendo non ritrarre una compagine immaginaria diretta da un leader fittizio. Nella scena, pertanto, si vedono inquadrati, all'esterno dalla sala, grandi manifesti che annunciano il concerto con il nome del direttore. Arthur Benjamin suggerì per il ruolo il nome del britannico Muir Matheson; il produttore, Herbert Coleman, propose invece Basil Cameron. Fu Hitchcock però a prendere la decisione finale, ed è Bernard Herrmann a comparire sul podio, in frac e cravatta bianchi, a dirigere la cantata di Benjamin nella scena madre del film, in quella che resta la sua unica comparsa su pellicola. L'accoppiata Bernard Herrmann-London Symphony Orchestra fu un'esperienza felice, sia per il direttore che per gli orchestrali. Herrmann, pare, conquistò i membri dell'orchestra con i deliziosi aneddoti sugli anni d'oro di Hollywood, oltre che con la straordinaria conoscenza dei minimi aspetti della musica. Gli orchestrali erano talmente estasiati che, al termine delle riprese, donarono al compositore il volume della loro storia, con la dedica: "A Bernard Herrmann, l'uomo che sa tanto". Non meno generoso, Herrmann riuscì a negoziare per Arthur Benjamin un aumento salariale di cento sterli-

ne. *L'uomo che sapeva troppo* fu un enorme successo per la Paramount, e rimane a tutt'oggi uno dei migliori esempi dell'opera di Hitchcock.

Per il successivo lavoro in coppia Hitchcock traslocò temporaneamente alla Warner Brothers, con il film *Il ladro* (1957). Basato su una storia vera, questo film inesorabilmente fosco narra in stile semi-documentaristico la tragica sequenza di eventi che porta all'arresto e imprigionamento della persona sbagliata, Christopher Emmanuel "Manny" Balestrero, musicista in un esclusivo club di New York, lo Stork Club, con la falsa accusa di rapina a mano armata. La dolorosa disintegrazione mentale della moglie di Balestrero, Rose, distrutta dagli interrogatori incalzanti della polizia, così come l'impietosa lente del microscopio sociale, danno l'angoscia. La partitura dura e capricciosa di Herrmann rende perfettamente il terrore di una famiglia che si sgretola sotto il peso dell'ignoranza e prepotenza della burocrazia. Il commovente misto di sinfonia meditativa e snervanti motivi jazz sembra precorrere quella che sarà l'ultima partitura scritta da Herrmann per *Taxi Driver* (1976), il violento attacco di Martin Scorsese alla città di New York (il compositore morì infatti poche ore dopo aver completato la partitura per Scorsese, la vigilia di Natale del 1975).

Sia sullo schermo che nella vita il rapporto tra Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann andava facendosi sempre più stretto. Il compositore entrava progressivamente nella sfera sempre più ristretta di amici e colleghi dell'insicuro regista. Il dominio autoritario che Hitchcock esercitava sui suoi film aveva sempre lasciato poco spazio all'altrui contributo creativo. E, forse, la cosa era anche giustificata, dato che egli era diventato uno degli artisti più riconosciuti e ammirati al mondo. Quando Hitchcock lavorava a un film, generalmente aveva in mente il disegno del prodotto finito ancor prima di girare la prima ripresa. Era spesso difficile lavorare con lui, che esigeva lealtà e rigida adesione alle istruzioni. In Bernard Herrmann, forse per la prima volta nella sua lunga carriera, aveva però trovato un suo pari: un uomo capace di andargli incontro sullo stesso piano artistico, e un visionario creativo in grado di superare i suoi stessi limiti immaginando l'inimmaginabile. Herrmann divenne l'estensione invisibile dell'anima

artistica di Hitchcock, esprimendo in musica i desideri subliminali dell'orgoglioso regista. Per la prima volta nella sua carriera, Hitchcock iniziò a cedere parte della sua autorità e controllo a Bernard Herrmann, affidandosi alla sua visione, che aveva scoperto complementare alla propria.

Nel 1958 Alfred Hitchcock realizzò il suo capolavoro, *La donna che visse due volte*. Basato sul romanzo *D'entre les morts* di Pierre Boileau e Thomas Narcejac, *La donna che visse due volte* era una variazione moderna del mito di Tristano, da cui Richard Wagner aveva tratto la sua opera, *Tristano e Isotta*. Una storia d'amore, ossessione e durevole passione per una donna sul fragile confine tra la vita e la morte, *La donna che visse due volte* portò al culmine l'espressione delle paure e vulnerabilità non solo di Alfred Hitchcock, ma anche di Bernard Herrmann. Un detective privato viene assoldato da un vecchio compagno di studi affinché pedini la moglie, che teme posseduta dallo spirito tormentato della bisnonna, Carlotta Valdez, morta suicida. Si innamora anche lui perdutamente dell'enigmatica donna dall'incredibile bellezza, e cerca invano di impedirne il tragico destino. Il detective, poliziotto in pensione, lotta al contempo con i suoi demoni personali: soffre, infatti, di irrazionale acrofobia dopo aver assistito alla morte di un collega precipitato dall'alto mentre inseguiva un criminale. Ferguson (James Stewart) pedina Madeleine, la reincarnazione di Carlotta, sino a un'antica missione spagnola dove lei sale in cima alla torre campanaria per gettarsi di sotto. La coscienza del detective è oppressa dal peso delle due morti, e l'uomo cade preda di un forte esaurimento nervoso. Per le vie di San Francisco, depresso e malinconico, Ferguson scorge però un'altra donna che, con qualche minima variazione di pettinatura, vestito e trucco, potrebbe somigliare come una goccia d'acqua al suo perduto amore. Fa in modo di conoscerla: si chiama Judy (Kim Novak). La prega di vestirsi e comportarsi come Madeleine. Stranamente la donna acconsente, e il mondo di Ferguson sembra ricomporsi, finché un giorno Judy inavvertitamente indossa la collana di Carlotta Valdez. Ferguson si rende conto in quel momento che Judy e Madeleine sono la stessa persona, e ricostruisce l'accaduto: il suo vecchio compagno di scuola, appreso

dal giornale il problema del detective con le vertigini, l'aveva scelto come testimone inconsapevole di un finto suicidio, inscenato per mascherare un vero omicidio. Egli aveva infatti ucciso la moglie Madeleine e ingaggiato Judy perché ne prendesse il posto, ideando uno scenario perfetto per l'inganno fino al climax in cui aveva scagliato dalla torre il corpo già senza vita della donna mentre Ferguson indugiava inane sulle scale che non poteva salire. Ferguson trascina allora Judy di nuovo sulla scena del delitto, dove riuscirà a vincere le sue paure e a salire finalmente le scale. Spaventata, Judy indietreggia e cade sfracellandosi, stavolta per davvero.

Incompreso e poco apprezzato dal pubblico americano all'epoca dell'uscita in sala, *La donna che visse due volte* è considerato oggi dalla maggior parte dei critici non solo l'opera migliore di Hitchcock, ma uno dei migliori film mai girati. Sia il film che la colonna sonora di Herrmann sono gioielli di squisita fattura. Come nella precedente analisi di un amore che trascendeva l'indefinito confine tra vita e morte, *Il fantasma e la signora Muir*, la musica di Herrmann per *La donna che visse due volte* quasi esulta nell'esprimere l'angoscia per la morte e il potere di redenzione dell'amore. Herrmann stesso profondamente anelava a sentimenti d'amore e accettazione: questo suo stato d'animo acquista dolorosa evidenza nella musica di una bellezza ossessionante, piena di significato e squisitamente dolente che accompagna il film in una carezza estatica. Di intensità wagneriana, la musica per *La donna che visse due volte* è al tempo stesso sorprendente e tormentosa. La sua bruciante emotività sbalordisce, mettendo a nudo le angosce e vulnerabilità del compositore. *La donna che visse due volte* è un affresco profondamente sentito, un triste, splendido ritratto dipinto da due dei più dotati artisti del cinema.

Bernard Herrmann credeva che la musica per il cinema avesse la stessa dignità di quella scritta per la sala da concerto. La musica era musica, diceva, ed egli distribuiva a piene mani il suo talento a cinema, televisione, radio, opera e sale da concerto. Egli aborrisce il termine "compositore per il cinema", che dava per scontata l'esistenza di una differenza qualitativa tra il cinema e la sala da concerto. Herrmann considerava assurdo lo snobismo dei cri-

tici musicali. Per lui esistevano solo due tipi di musica: buona e cattiva. Tutta la musica di Herrmann era del primo tipo. Un anno prima de *La donna che visse due volte*, Bernard Herrmann aveva stretto la terza delle sue grandi collaborazioni in campo cinematografico: prima con Orson Welles, poi con Alfred Hitchcock e infine con Ray Harryhausen, il leggendario mago dello stop-motion e degli effetti speciali. Dando il via alla collaborazione nel 1957 con *Il settimo viaggio di Sinbad* per proseguire con *I viaggi di Gulliver*, *L'isola misteriosa* e *Giasone e gli Argonauti*, Herrmann sembrò trovare nel fantasioso Harryhausen un altro spirito affine, e uno sfogo per la sua anima libera, incontenibile e irriducibile alle costrizioni terrestri o mortali. Il gentile e sensibile Harryhausen aprì all'assetato compositore un'intera nuova dimensione, un mondo in cui i suoi confini musicali venivano amorevolmente squarciati, un mirabile mondo fantastico dove la sua immaginazione poteva spiccare allegramente il volo dalle spalle di scheletri mitologici, mostri ciclopici e draghi sputa fuoco.

Nel 1959 Herrmann tornò al network delle sue origini, la CBS, per una nuova serie TV creata dallo scrittore Rod Serling, dal titolo *Ai confini della realtà*. Convinto che la musica fosse musica indipendentemente dallo scenario, Herrmann compose alcune delle pagine più spirituali e ammalianti mai scritte per quel mezzo, tra cui le sigle iniziali e finali della prima stagione della serie. Questa musica imprevedibile, cupa, e spettrale era molto più profonda ed eloquente del più riconoscibile ma eccentrico tema che la rimpiazzò durante la seconda stagione. Il lavoro sull'episodio *La giostra* di Rod Serling, con Gig Young nella parte di Martin Sloane, un triste, tormentato pubblicitario che anela a tornare alla sicurezza e alla semplicità della sua infanzia, è tra i migliori lavori della carriera compositiva di Herrmann, struggentemente memore sia de *Il fantasma e la signora Muir* che de *La donna che visse due volte*.

Quello stesso anno Herrmann tornò a lavorare al mondo di Alfred Hitchcock per una delle più emozionanti produzioni della coppia, *Intrigo internazionale*, una vivace corsa a scapicollo in cui un ignaro innocente si trova coinvolto in un caso di omicidio, inseguimento e scambio di

identità deliziosamente delineato dall'abile mano di Hitchcock. Si raggiunge qui il culmine di circa trent'anni di melodrammi hitchcockiani basati sugli scambi d'identità, sullo sfondo di una contorta sceneggiatura di Ernest Lehman che Richard Kimble avrebbe poi invidiato. Un incantevole Cary Grant è Roger O. Thornhill (ROT per gli amici), l'uomo sbagliato al posto sbagliato, che, tentando un'innocente telefonata alla madre, si ritrova scagliato in un importuno mondo di minacce, omicidi e caos. Il tema di apertura di Herrmann è tra i più eccitanti che il compositore abbia mai scritto, un perverso ed euforizzante fandango che getta l'ascoltatore, assieme allo sfortunato protagonista del film, in una vertiginosa quanto disastrosa caduta libera dai volti in pietra scolpiti nel Monte Rushmore.

Lo sceneggiatore Ernest Lehman era stato presentato a Hitchcock circa un anno prima dallo stesso Herrmann, convinto che i due potessero andare d'accordo. E in effetti i due si piacquero, collaborando dapprima a un progetto poi abortito, *I giganti del mare*, e poi a *Intrigo internazionale*, unica produzione hitchcockiana per il placido – se non addirittura pavido – leone della MGM. *Intrigo internazionale* è il thriller più frenetico del regista, uno spettacolo assolutamente straordinario che divenne uno dei maggiori successi di critica e pubblico del regista. Dal terribile attacco a colpi di mitra, su una strada isolata in campagna, da parte di un aereo adibito all'irrorazione dei campi, fino alla comica quanto perigliosa fuga sui volti dei più noti presidenti USA riuniti a Monte Rushmore, *Intrigo internazionale* è un *tour de force* sia visivo che musicale.

Nel 1960 la Paramount Pictures lanciò quello che sarebbe diventato il più famoso nonché famigerato successo di Hitchcock. I critici dell'epoca lo congedarono sbrigativamente come scadente nel tono e nella presentazione, considerandolo con una certa condiscendenza indegno delle capacità del regista, che stava inesorabilmente invecchiando. Il pubblico non concordò, e *Psycho* marciò trionfalmente in tutto il mondo, elettrizzandone le platee. La Paramount trovò sgradevole il film, obiettando ai temi dell'omicidio, incesto e sessualità deviata. Hitchcock aveva voluto girare *Psycho* in bianco e nero per motivi sia

economici che artistici. Si trattava, dopo tutto, di un film gotico dell'orrore, e il colore avrebbe rovinato il suo senso di realtà poco terrena. *Psycho* era tratto dal romanzo di uno dei più meritatamente celebrati scrittori americani di gialli e fantascienza, l'ormai defunto Robert Bloch, uomo dolce, spiritoso e gentile che, sin dagli anni '30, figurava tra i maggiori creatori di letteratura dell'orrore. Sin dalla pubblicazione del romanzo, l'oscura ma arguta perversità di *Psycho* fece presa su Alfred Hitchcock. Sebbene lo sceneggiatore Joseph Stefano abbia in seguito rivendicato la paternità del racconto, Alfred Hitchcock affermò sempre nelle sue interviste che la sua versione su schermo era "per il 90% il libro di Robert Bloch".

Hitchcock girò *Psycho* con budget e tempi contenuti da produzione TV, in sole cinque settimane, utilizzando una troupe televisiva. Una volta terminate le riprese principali Hitchcock stesso aveva cominciato ad avere cattivi presentimenti riguardo il film, che gli sembrava piatto ed esanime. Ad un certo momento egli considerò addirittura l'idea di ridurlo a un'ora per distribuirlo come episodio nella sua longeva serie TV. Vedendo il film, Bernard Herrmann intuì però possibilità più profonde, e chiese al regista di prendersi una vacanza affidandogli la pellicola. Hitchcock acconsentì chiedendo in cambio un solo favore: non voleva musica nella scena della doccia, preferendo che l'omicidio venisse illustrato solo dal suono dell'acqua corrente. Al rientro dalle vacanze Hitchcock visionò il film con l'aggiunta dell'elemento musicale. Per ragioni di budget, Herrmann aveva dovuto limitarsi agli archi, rinunciando a ogni ulteriore orchestrazione. (Il compositore osservò più tardi che un film in bianco e nero richiedeva in ogni caso la semplicità di una colonna sonora in bianco e nero.) Egli aveva ignorato le istruzioni di Hitchcock relative alla scena della doccia, confidando nel rispetto che il regista gli portava tanto da rischiare di suscitargli la leggendaria ira. Quando Hitchcock vide la scena completa, con i violini urlanti che, assieme al pugnale di Anthony Perkins, lacerano il corpo vulnerabile di Janet Leigh, fece un cenno di approvazione. "Ma Hitch," chiese Herrmann, "pensavo che non volessi musica in quella scena". E Hitchcock replicò: "Un'idea sbagliata, ragazzo mio, un'idea sbagliata".

La musica per *Psycho* era pervasiva, coprente: una pietra miliare, un'opera d'arte sinfonica totalmente originale e autorevole... tranne che per un breve interludio, il tema del "manicomio", scritto da Hermann già nel 1935 per la *Sinfonietta for Strings*, già riutilizzato come coda alla cantata di *Moby Dick*, e che avrebbe fatto un'ultima comparsa anche dopo *Psycho*, nell'ultimo film musicato da Herrmann, *Taxi Driver* di Martin Scorsese. Hitchcock uscì rigenerato dal maggior successo di pubblico della sua carriera, ma, dopo *Psycho*, sembrò irrigidirsi sempre più nei confronti di chi aveva contribuito alla sua popolarità. In una rara dimostrazione pubblica di generosità, comunque, Hitchcock ammise con gli intervistatori che "il trentatré virgola tre per cento del successo di *Psycho* era dovuto alla musica di Bernard Herrmann". Ciononostante, come si è detto, Hitchcock era sempre più restio a condividere la luce dei riflettori. Tra i due si stava creando una sottile, quasi impercettibile crepa.

Sempre più selettivo nei suoi progetti e lento nei tempi di realizzazione, Hitchcock avrebbe portato sugli schermi il suo film successivo solo tre anni dopo. Passando alla Universal Pictures, dove gli avevano offerto anche un redditizio ruolo di socio nell'esecutivo, Hitchcock affrontò il racconto *Gli uccelli* di Daphne du Maurier, dove si narra di come l'intera popolazione alata del pianeta si ribelli all'umanità con violenza e maligna determinazione. Hitchcock aveva, in effetti, pensato di trarre un film da *Marnie*, un romanzo di Winston Graham, proprio nel momento in cui la sua interprete preferita, Grace Kelly, accarezzava l'idea nostalgica di tornare sugli schermi. Il regista reagì male quando la famiglia reale di Monaco obiettò all'idea che la loro principessa potesse interpretare al suo ritorno in scena il ruolo di una cleptomane mentalmente disturbata. Hitchcock era tornato allora all'autrice da cui era stato tratto il suo primo film americano, *Rebecca, la prima moglie*. Pur se *Gli uccelli* si dimostrò essere un'ottima vetrina per i tecnici degli effetti speciali della Universal, la sceneggiatura si allontanava considerevolmente dal racconto originale della Maurier, perdendo profondità e coesione. Anche il cast era piuttosto fiacco, ma introduceva l'ultima "scoperta" di Hitchcock, Tippi Hedren, una bella e giovane attrice priva di

esperienze significative. I critici dell'epoca attaccarono Hitchcock con la violenza degli uccelli del film, accusandolo di senilità e di aver sacrificato la saggezza per una libido iperattiva. Il film non fu ricevuto molto bene nemmeno dal pubblico. Quanto a Bernard Herrmann, non vi aveva avuto molta parte, avendo dovuto limitarsi, su istruzione di Hitchcock, a "orchestrare" le strida degli uccelli.

Herrmann ebbe miglior successo col film successivo del maestro, *Marnie*. Totalmente assorbito dall'inesperta Tippi Hedren, Hitchcock era deciso a farne una stella per dimostrare quanto i critici fossero fuori strada. Da parte sua, Bernard Herrmann sentiva che Tippi Hedren non era la persona giusta, e i due ebbero un nuovo scontro. Nonostante le debolezze strutturali inerenti al film, Herrmann costruì una sontuosa colonna sonora romantica, una sinfonia estatica, mozzafiato, che sarebbe sopravvissuta al film per cui era nata. Con l'avanzare dell'età e il calo della presa sul botteghino, Hitchcock iniziava ad essere percepito sia dal pubblico che dagli addetti ai lavori come datato e non più al passo coi tempi. Forse, consapevole che la sua carriera era quasi alla fine, il regista si aggrappò saldamente al nuovo incarico dirigenziale per la Universal, e parve abbracciare come mai aveva fatto prima le linee guida e la politica della casa madre. Gli *studios* avevano adottato una filosofia più aziendale che artistica, secondo la quale il successo economico era il primo interesse. Di conseguenza, quando lo *studio* chiese a Hitchcock di produrre per *Marnie* una *hit* in grado di portare profitti alla casa discografica consociata, Hitchcock, ligio al dovere, girò la richiesta a Herrmann. Pur se lo *studio* si era mostrato sin dall'inizio restio a usare Herrmann per *Marnie*, Hitchcock riuscì ad imporlo, ma poi gli ordinò di comporre per il film una canzone di successo. I dirigenti degli *studios* ritenevano Herrmann fuori troppo moda per i loro gusti, quando c'erano sulla scena altri nuovi, più freschi compositori pieni di volontà e bramosi di eseguire il lavoro richiesto senza azzardare una parola di protesta. Herrmann, da parte sua, disse a Hitchcock che era pazzo a chiedere una canzone per quel film. Gli rammentò la sua forza, fama e popolarità come regista, suggerendogli di dire ai suoi padroni di ficcarsi

nel retto i propri invadenti e inappropriati consigli. Ancora una volta Herrmann riuscì quindi a convincere Hitchcock, ma, nonostante la musica fosse la cosa migliore del film, il fallimento al botteghino aumentò le pressioni della dirigenza aziendale sul già insicuro Hitchcock, convincendolo del bisogno di un grande successo, e minando ulteriormente la posizione e l'influenza di Bernard Herrmann.

Il clima musicale di Hollywood era in via di mutamenti radicali. I fasti passati delle sontuose partiture eseguite da orchestre sinfoniche al gran completo erano ormai considerati con disprezzo dagli accorti dirigenti attenti alle spese. Le case di produzione erano diventate enormi conglomerati i cui interessi e obblighi erano vari e diversificati. Negli anni '60, sia i film maker che il loro committenti erano preda di confusione e perdita di identità. Mai prima di allora nella lunga storia di Hollywood si era vista tanta isteria relativa al fatto di poter servire più padroni. Per mantenersi a galla, gli *studios* erano ormai talmente compartimentalizzati e frammentati che nessuna voce centrale aveva più l'autonomia vista nei quarant'anni precedenti. Il mercato dipendeva ora dai giovanissimi, e i dirigenti delle case di produzione facevano a pugni per soddisfarli. Se i ragazzi decidevano di non acquistare, era flop al botteghino. Anche dal punto di vista della creatività musicale, la vecchia guardia si stava lentamente spegnendo per essere rapidamente rimpiazzata da una nuova generazione di compositori con altre, nuove priorità, e sensibilità più inclini al commerciale. Di nuovo, il profitto era il primo e unico obiettivo. Le colonne sonore sinfoniche erano considerate arcaiche, spiacevoli vestigia di tempi preistorici. Lionel Newman, succeduto al fratello Alfred alla testa del Dipartimento Musica della Fox, disse a Bernard Herrmann che i produttori non lo volevano più: ora "lavoravano con i giovani". In effetti, un film che non avesse una colonna sonora "rock" di largo mercato e presa sui giovani avrebbe pagato cara la sua scelta in termini di profitto.

Nessuno ne era più consapevole del vecchio Hitchcock che, pur se finanziariamente ancora solido, era diventato decisamente paranoico in seguito ai recenti fallimenti al botteghino. Il flop di *Marnie* fu un boccone particolar-

mente amaro per lui, che pensò bene di scaricarne opportunisticamente la colpa su Herrmann. Lew Wasserman, capo della Universal e della consociata MCA, fu risoluto nelle istruzioni: Hitchcock avrebbe dovuto affidare il nuovo film, *Il sipario strappato*, a un compositore nuovo, più giovane e di maggior senso pratico ed economico. Wasserman aveva un certo malanimo nei confronti di Herrmann, che in precedenza aveva rifiutato un lavoro per il potente studio da lui diretto. “Va bene, Benny,” gli aveva detto Wasserman. “Tornerai da me quando avrai fame”. Cui la puntuale risposta di Herrmann fu: “Lew, quando avrò fame andrò al ristorante”.

Le titubanze di Hitchcock avevano reso il regista, un tempo forte, spaventato e insicuro. Incerto sulla via da seguire, egli preferiva non pensare alla musica per *Il sipario strappato*, affidando a malincuore alla sua assistente Peggy Robertson le discussioni preliminari con Herrmann, ora trasferitosi in Inghilterra e depresso per la recente separazione dalla moglie Lucy. Hitchcock comunicava con lui solo tramite intermediari o telegrammi. Grazie a queste fredde comunicazioni di servizio Herrmann si rese conto che la sua amicizia con Hitchcock aveva subito un colpo fatale. Il risentimento del compositore nasceva non solo dall'esatta percezione che il regista, un tempo potente, fosse ormai ridotto al rango di burattino aziendale, manovrato dai suoi padroni, ma anche dall'amara esperienza di *Psycho*, quando Hitchcock gli aveva considerevolmente ridotto il cachet per far rientrare il film in un più ridotto budget di tipo televisivo.

Nelle sue stringate e quasi paternalistiche comunicazioni con l'Inghilterra, Hitchcock chiarì abbondantemente quel che desiderava per la colonna sonora de *Il sipario strappato*. Il tipo di musica usato fino ad allora non era più adeguato ai tempi, era decisamente fuori moda, scrive Hitchcock, convinto anche che Herrmann stesse ormai ripetendosi, arrivando a plagiare il suo stesso lavoro. Se Herrmann voleva continuare a lavorare con lui ed entrare nel suo nuovo mondo, doveva imparare nuove modalità, e scrivere *hit* che facessero presa sui giovanissimi. Herrmann tentò di ragionare con l'anziano regista, replicando che Hitchcock stesso non era regista di film per giovanissimi. Hitchcock, sentendosi tiranneggiato e pressato da ogni

dove, sembrò non comprendere perchè Herrmann non potesse semplicemente accondiscendere a fare quel che gli si chiedeva. Dal punto di vista di Hitchcock, Herrmann era una fastidiosa spina nel fianco da rimuovere per poter portare a termine il film. Con l'avvento dell'industria, i tempi erano decisamente cambiati: o ti adattavi o eri inesorabilmente destinato a soccombere. La realtà, però, ovviamente, aveva molte più sfumature. *Il sipario strappato* era un film terribile, disperatamente noioso e statico, con una sceneggiatura piatta e interpretato senza *verve* da esanimi protagonisti. Il film avrebbe avuto bisogno di un contrappunto drammatico per mantenere almeno l'aspetto della suspense. "Ciò di cui *Il sipario strappato* aveva bisogno," commentò in seguito Herrmann, "era una musica che, invece di trasformare i protagonisti in ridicoli personaggi televisivi, ne facesse piuttosto realtà".

Hitchcock aveva dato istruzione a Herrmann di non scrivere musica per la sequenza di dieci minuti in cui l'eroe, in una fattoria isolata, ingaggia una lotta per la vita o la morte con un agente russo. Pur essendo il climax di un film di per sé fiacco, la scena risultava comunque scialba. Ricordando l'episodio precedente e "l'idea sbagliata" di Hitchcock sul non musicare la scena della doccia di *Psycho*, Herrmann ritenne di poter di nuovo salvare il film ignorando il suggerimento del regista. Nel documentario nominato all'Oscar *Music for the Movies: Bernard Herrmann* (Les Films D'Ici/Alternate Current/La Sept, 1992) la famigerata scena viene mostrata in due versioni: prima quella definitiva, senza musica, e poi con la musica che Herrmann aveva aggiunto. La differenza, per dirla con una frase fatta, è quella che esiste tra il giorno e la notte. La musica, dura, brutale, drammatica, infonde preziosa vita alla scena, rendendola molto più realistica e terribile di quanto non risulti invece nel silenzio. Herrmann iniziò a registrare presso la Goldwyn a fine marzo 1966. Incisi i brani principali, i musicisti in studio si lasciarono andare ad un applauso spontaneo, dimostrando tutto il loro entusiasmo per il lavoro. Poco dopo Hitchcock, probabilmente avvertito da spie, arrivò non annunciato assieme all'assistente Peggy Robertson. Herrmann, fiducioso dell'appropriatezza della sua musica,

chiese a Hitchcock di ascoltare le incisioni appena realizzate. La rabbia di Hitchcock esplose: la musica era esattamente ciò che intendeva evitare. Herrmann lo pregò di lasciargli almeno portare a termine le registrazioni previste per la giornata, prima di prendere una decisione. Dopotutto, sia la sala d'incisione che i musicisti erano già stati pagati. Con un gesto inusitato a Hollywood, ed evidentemente calcolato per umiliare pubblicamente Herrmann, Hitchcock congedò invece l'orchestra a metà incisione, cancellando le sessioni previste. Dopo un rapido e amaro scambio di battute, Hitchcock tornò in ufficio, chiese scusa ai suoi capi, licenziò Herrmann e si offrì di pagarlo di tasca propria. Come ricorda Alan Robinson, che suonava il corno in quella sessione, Hitchcock telefonò poi a Herrmann accusandolo di averlo pugnalato alle spalle. Non meno capriccioso, Herrmann gli rinfacciò di aver perso la sua integrità e di essersi venduto per pochi dollari. La conversazione telefonica fu breve ma letale, e mise fine a una delle relazioni artistiche più riuscite della storia del cinema. Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann non riuscirono mai più a parlarsi in modo amichevole.

Il sipario strappato fu distribuito dalla Universal più avanti quell'anno, con una nuova colonna sonora composta da un inglese, John Addison. Come Herrmann aveva previsto, il film fu un disastro, sia per la critica che per il botteghino. E nemmeno la mediocre partitura di Addison riuscì a produrre quella *hit* che la Universal tanto desiderava. Sia il film che la musica furono velocemente e misericordiosamente dimenticati. Qualcuno ha suggerito che Hitchcock era geloso della popolarità e dell'alto profilo di Herrmann, oltre che tormentato dalla crescente percezione che il successo dei suoi film fosse stato dovuto in larga parte al lavoro del compositore. Indipendentemente dal motivo della rottura, comunque, come nella maggior parte dei divorzi, uno dei due restò convinto di aver fatto la cosa giusta, mentre l'altro continuò a soffrire per l'irrimediabilità della decisione. A dire il vero, Herrmann non si riprese più dalla rottura con Hitchcock, né emotivamente né economicamente. Il tenore musicale dei tempi era bruscamente mutato, e gli incarichi da Hollywood si erano diradati. Anni dopo, durante una conferenza presso l'Università della California del Sud, qualcuno chiese

invece a Hitchcock se avrebbe più lavorato con Herrmann. “Certo”, fu la risposta, “se si metterà a fare quel che gli si comanda”.

Herrmann, dal canto suo, soffrì molto per la perdita dell’amicizia di Hitchcock, e domandò a colleghi ed amici comuni di intercedere per lui, ma senza risultato. Per quanto riguardava Hitchcock, Herrmann aveva tentato di sabotare il suo film, e l’amicizia era finita. La salute di Herrmann cominciò a vacillare, e il bell’uomo di un tempo iniziò a dimostrare ben più dei suoi anni. Fortunatamente, due mesi dopo la rovinosa questione de *Il sipario strappato*, Herrmann si mise al lavoro su una delle sue opere migliori, la colonna sonora per *Fahrenheit 451*, il romantico film del francese Truffaut, tratto dal celebre romanzo di uno dei più dotati scrittori di fantascienza, Ray Bradbury. Il film, il primo girato da Truffaut in lingua inglese, offre una memorabile quanto ossessionante visione, accompagnata dalla poetica, commovente e profondamente sentita colonna sonora di Herrmann.

Nel 1972 un giovane regista di talento, Brian De Palma, convinto che Bernard Herrmann fosse morto, andò in cerca di un compositore che gli somigliasse per musicare un suo giallo decisamente hitchcockiano, *Le due sorelle*. Quando, deliziato, apprese che invece Herrmann non solo era vivo ma anche pronto a scrivere ancora per il cinema, il regista organizzò subito un incontro per mostrargli il film. Convinto che la cosa avrebbe dato a Herrmann un’idea del tipo di musica che desiderava, De Palma predispose che la musica di *Marnie* accompagnasse il dialogo del suo film. Herrmann non gradì, e cominciò anzi a battere minacciosamente il bastone sul pavimento. Quando De Palma, confuso, gli chiese quale fosse il problema, Herrmann lo riprese spietatamente per aver osato suggerirgli come musicare il film. “Ma Hitchcock...” tentò di difendersi De Palma. “Signore, lei non è Hitchcock”, rispose freddamente Herrmann. Le sue sfuriate erano legendarie a Hollywood, come ricorda André Previn in uno speciale TV del 1980, *Music for the Movies*, trasmesso da Pittsburgh all’intera nazione. Eseguendo brani da *Psycho* con l’orchestra sinfonica di Pittsburgh, Previn narra uno straziante aneddoto accaduto alla Twentieth Century Fox nel 1951, quando era in sala di incisione per il film di

Robert Wise, *Ultimatum alla Terra*. Affascinato dalla particolarità della strumentazione elettrica che Herrmann aveva scelto per quel film, Previn ritornò con una coperta elettrica, donandola al compositore, che però andò su tutte le furie. “Non lo trovò per nulla divertente,” ricorda Previn, che dovette sostenere a testa bassa la feroce tirata di Herrmann.

Negli ultimi anni della sua vita, Bernard Herrmann fu poi riscoperto da un’intera nuova generazione di registi cresciuti all’ombra dei classici da lui musicati. Aveva persino iniziato a incidere una serie di album in cui dirigeva brani scelti delle sue colonne sonore più prestigiose. Il primo di questi, inciso con la National Philharmonic Orchestra, fu *Music from the Great Movie Thrillers*, un amorevole omaggio alla sua stessa opera per i film di Alfred Hitchcock. All’uscita dell’album, nel 1968, Herrmann sperò che la pubblicazione potesse intenerire il cuore del regista nei suoi confronti. Con la nuova moglie al fianco, Herrmann tornò dall’Inghilterra a Los Angeles, e fece visita agli uffici di Hitchcock per presentarla al vecchio amico. Hitchcock, nascosto dietro la porta, si rifiutò di riceverlo, mandandolo nuovamente e per l’ultima volta su tutte le furie.

Hitchcock avrebbe diretto altri tre film: *Topaz* nel 1969, *Frenzy* nel 1972 e *Complotto di famiglia* nel 1976. Di questi, solo *Frenzy* ottenne il riconoscimento della critica come l’ultimo capolavoro di un genio sulla via del tramonto. Pur ricevendo spesso gli onori di stato, in particolar modo dall’American Film Institute, che gli attribuì il premio alla carriera nel marzo 1979, Hitchcock fu, negli ultimi anni, tormentato da depressione, frustrazione e solitudine. Alle 9.17 della mattina del 29 aprile 1980, circondato dalla famiglia convenuta al suo capezzale, Alfred Hitchcock si spense pacificamente, all’età di 80 anni.

Nel giugno-luglio 1975, Bernard Herrmann scrisse una delle sue più squisite colonne sonore per *Complesso di colpa*, l’indimenticabile remake de *La donna che visse due volte* e probabilmente il lavoro migliore di Brian De Palma. La complessa storia d’amore, passione e tradimento, pur con le somiglianze al film di Hitchcock, era di per sé profondamente commovente, e aveva ispirato a Herrmann una splendida, romantica partitura. Anche

Martin Scorsese, che da tempo ammirava la sua opera, offrì a Herrmann l'opportunità di scrivere la musica del suo nuovo film con Robert DeNiro, *Taxi Driver*. Tra l'ottobre e il dicembre 1975 Herrmann si dedicò a questa meditativa partitura jazz per Scorsese, un lavoro che, finalmente e dopo tanto, poteva portarlo in nuove direzioni. Era un'opera nuova, sperimentale, avventurosa, atipica per lui, che gli dava uno stato di grande eccitazione. Il 23 dicembre 1975, pur lamentando di non sentirsi troppo bene, Herrmann insistette per portare a termine le registrazioni per *Taxi Driver* al fine di rispettare la data di consegna promessa. Poco dopo la mezzanotte del 24 dicembre, Herrmann si spense, spirando nel sonno. In un tributo raro nel mondo di Hollywood, Martin Scorsese dedicò il suo celeberrimo film al compositore appena defunto. Tra i titoli di coda, una semplice affermazione: "Con tutta la nostra gratitudine e rispetto, a Bernard Herrmann, 29 giugno 1911 - 24 dicembre 1975". Era l'eloquente riassunto di una vita e di una carriera al servizio della nobiltà artistica. Quanto al rapporto con Hitchcock, la violenta lacerazione che separò due persone dapprima legate da amore, amicizia e reciproco rispetto somigliava molto alla tenda della doccia, lacerata e intrisa di sangue, strappata dai suoi anelli in *Psycho*, fragile *séparé* tra Marion Crane e l'irrimediabile disastro. Il titolo dell'opera frutto della loro ultima collaborazione, *Il sipario strappato*, non fu meno profetico.

Steve Vertlieb

[Pubblicato per la prima volta in *Midnight Marquee Magazine*, n° 65/66, 2002. Traduzione di Roberta Marchelli.]

In un'intervista il regista georgiano Otar Yoseliani affermò che "i film si devono vedere solo ed esclusivamente al cinema, al di fuori delle sale cinematografiche essi sono inesorabilmente destinati alla morte e alla decomposizione". Ma è alla fine un male la "decomposizione" di un film? No, se questo processo riesce a dare un senso ulteriore alle singole parti che lo costituiscono. Certo, il film è molto più della somma di esse (dialoghi, effetti, musica, voce, immagini, fotografia...) ed è per questo che la proiezione nell'ovattata oscurità di una sala rende lo scorrere di un impalpabile nastro di celluloidi la settima delle arti. Portare i capolavori di Alfred Hitchcock in una sala da concerto significa, fuor d'ogni dubbio, rinunciare alla suspense e al senso d'inquietudine che la loro proiezione integrale produce. Ciò tuttavia permette di porre in luce il reale senso di quegli elementi che ne costituiscono gli inimitabili e assai imitati meccanismi drammatici. Prima fra tutti la musica. Le colonne sonore dei film di Hitchcock, perfettamente interattive con le immagini e con le voci, coi colori, le luci e le ombre, assumono, eseguite dal vivo, nella forma di suites, una diversa natura, imponendosi col solo potere evocativo della suggestione musicale e creando di per sé stesse un fantasmagorico mondo di voci, di colori, di luci e di ombre. E il resto? In questo processo di "decomposizione" l'immagine si scioglie nelle infinite istanze estetiche e nei continui giochi di rimandi che ne costituiscono il cuore, rivelando ciò che esiste oltre l'immagine stessa; quando lo schermo è ormai spento, muto. Il video interseca e si trasfonde nell'esecuzione delle musiche raccogliendo in una forma esclusivamente evocativa e "sentimentale" brevissime sequenze, foto di scena, immagini dei set, provini, storyboards, disegni e schizzi dello stesso Hitchcock, ma anche i suoi sottili giochi ironici e le divertenti sciarade, i riferimenti iconografici, le suggestioni pittoriche e artistiche che hanno formato il suo particolarissimo gusto estetico. Una volta ridotto al silenzio lo schermo, ecco scaturire un mondo di segni che il film cela dentro e oltre sé stesso. Ecco così le musiche vivere un'esistenza nuova, svincolata dall'originario status di colonna sonora, un'esistenza che scorre con pari dignità accanto alle immagini o, per meglio dire, a tutto ciò che allo spettatore sfugge di esse, tutto ciò che egli non conosce e forse a volte neppure sospetta.

Stefano Masi



ANTONIO BALLISTA

Antonio Ballista, pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, fin dall'inizio della carriera non ha posto restrizioni alla sua curiosità e si è dedicato all'approfondimento delle espressioni musicali più diverse.

Da sempre convinto che il valore estetico sia indipendente dalla destinazione pratica e che le distinzioni di genere non debbano di per sé considerarsi discriminanti, ha effettuato personalissime escursioni nel campo del ragtime, della canzone italiana e americana, del rock e della musica da film, agendo spesso in una dimensione parallela tra la musica cosiddetta di consumo e quella di estrazione colta. Particolarissimi per invenzione originalità e rigore i suoi programmi, che sconfinano talvolta nel teatro ed ampliano spesso gli ambiti rituali del concerto.

Dal 1953 suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione d'ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della nuova musica e per la funzione catalizzatrice sui compositori.

Ha suonato sotto la direzione di Abbado, Bertini, Boulez, Brüggem, Chailly, Maderna e Muti e con l'Orchestra della BBC, il Concertgebouw, La Filarmonica d'Israele, la Scala di Milano, la London Symphony, l'Orchestre de Paris, le Orchestre di Philadelphia e Cleveland e la New York Philharmonic.

È stato spesso invitato in prestigiosi festival tra cui Parigi, Edimburgo, Varsavia, Berlino, Strasburgo, Venezia,

Maggio Musicale Fiorentino...

Hanno scritto per lui Berio, Boccadoro, Bussotti, Castaldi, Castiglioni, Clementi, Corghi, De Pablo, Donatoni, Lucchetti, Morricone, Mosca, Picco, Sciarrino, Sollima, Togni e Ugoletti.

Ha effettuato tournée con Berio, Dallapiccola e Stockhausen ed ha collaborato con Boulez, Cage e Ligeti in concerti monografici. Di Daniele Lombardi ha diretto varie volte le Sinfonie per 21 pianoforti e nel 2003 a New York (Winter Garden, Ground Zero) la prima assoluta di *Threnodia* dedicata alle vittime dell'11 settembre.

Come direttore d'opera ha debuttato al teatro dell'Opera di Roma con "Gilgamesch" di Franco Battiato.

È fondatore e direttore dell'ensemble **Novecento e Oltre**, formazione stabile che ha esordito nel 1995 in occasione dell'esecuzione integrale dell'opera di Webern tenuta a Palermo per l'EAOSS e gli Amici della Musica, e il cui repertorio va dal Novecento storico fino alle più recenti tendenze.

Con Alessandro Lucchetti e Federico Mondelci ha costituito nel 2003 il trio Fata Morgana, che esegue musica "cross-over".

La sua passione per la letteratura liederistica lo ha portato a collaborare con i cantanti Roberto Abbondanza, Anna Caterina Antonacci, Phyllis Bryn-Julson, Monica Bacelli, Cathy Berberian, Luisa Castellani, Gloria Davy, Kim Kriswell, Sarah Leonard, Anna Moffo, Alide Maria Salvetta, Susanna Rigacci, Luciana Serra, Lucia Valentini Terrani ed attualmente lavora continuativamente con Gemma Bertagnolli, Alda Caiello, Laura Cherici e Lorna Windsor.

Legato in un sodalizio trentennale con Paolo Poli, Antonio Ballista ha lavorato inoltre con gli attori Gianni Agus, Arnoldo Foà, Ottavia Piccolo, Toni Servillo, Franca Valeri, Milena Vukotic e Peter Ustinov e le danzatrici Marga Nativo ed Elisabetta Terabust.

Incide per La Bottega Discantica, Emi, Rca, Ricordi, Wergo.

Ha insegnato nei Conservatori di Parma e Milano e all'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro" di Imola.

Attualmente è docente presso l'Accademia Internazionale "Tema" di Milano.

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI

L'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman, si è imposta da alcuni anni come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del Novecento. Il cartellone dell'Orchestra prevede ogni anno più di trenta programmi sinfonici, con un'impaginazione in cui i classici sono affiancati da pagine meno consuete, oltre ad alcune stagioni attigue, come il ciclo "Crescendo in Musica", un'importante rassegna per bambini e ragazzi. Dal 1999 al 2005 Riccardo Chailly, oggi Direttore Onorario, ha ricoperto la carica di Direttore Musicale. Claus Peter Flor, Wayne Marshall e Helmuth Rilling rivestono quest'anno il ruolo di Direttore Principale Ospite. Il Maestro Rudolf Barshai, da molti anni legato all'Orchestra Verdi, è stato nominato già nella Stagione 2006-2007 Direttore Emerito, carica che fino alla sua scomparsa ricopriva Carlo Maria Giulini. Il cornista Radovan Vlatkovic e il pianista Simone Pedroni, invece, saranno presenti come "artisti residenti".

Il 6 ottobre 1999 è stata inaugurata, con la Sinfonia n. 2 Resurrezione di Mahler diretta da Riccardo Chailly, la nuova sede stabile dell'Orchestra, l'Auditorium di Milano, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche è considerata una della migliori sale da concerto italiane. Altro elemento distintivo dell'Orchestra è la costituzione, nell'ottobre 1998, del Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, guidato sino alla sua scomparsa dal Maestro Romano Gandolfi, prestigiosa figura della direzione corale che ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra e nei più importanti teatri lirici del mondo. Il Coro conta attualmente 100 elementi in grado di affrontare il grande repertorio lirico-sinfonico dal Barocco al Novecento.

Alcuni appuntamenti ricorrenti scandiscono il percorso musicale: l'esecuzione del ciclo integrale delle Sinfonie di Mahler, l'annuale appuntamento con una delle grandi Passioni di Bach in prossimità delle festività pasquali e il concerto di capodanno con la Nona Sinfonia di Beethoven. Nell'attuale stagione continua inoltre la rassegna dei

Concerti da camera di Mozart, programmata in occasione del 250° anniversario della sua nascita.

L'Orchestra è stata diretta tra gli altri da Riccardo Chailly, Georges Prêtre, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Rudolf Barshai, Claus Peter Flor, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Peter Maag, Marko Letonja, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Ivor Bolton, Kazushi Ono, Vladimir Jurowski, Yakov Kreizberg, Ulf Schirmer e Eiji Oue. Nella stagione 2005-2006 hanno debuttato con la Verdi Herbert Blomstedt e Krzysztof Penderecki, mentre nel 2006-2007 Leonard Slatkin, Vladimir Fedoseyev e Wayne Marshall. Ha collaborato inoltre con solisti come Martha Argerich, Mstislav Rostropovic, Vadim Repin, Lynn Harrell, Viktoria Mullova, Han-Na Chang, Sarah Chang, Midori, Alexander Kobrin, Jean-Yves Thibaudet, Nelson Freire, Salvatore Accardo, Mario Brunello, Alexander Toradze, Hilary Hahn e Roman Vlatkovic.

Nell'attuale stagione è prevista, tra gli altri, la presenza di direttori quali Sir Neville Marriner, James Gaffigan, Krzysztof Penderecki oltre a Vladimir Jurowski, Wayne Marshall, Tatsuya Shimono e Yuri Bashmet. Si esibiranno, inoltre, come solisti Emmanuel Pahud, Martha Argerich, Lilya Zilberstein, Massimo Quarta oltre a moltissimi altri valenti musicisti.

Nell'aprile 2002 è stata costituita la Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi. La Fondazione, cui hanno aderito la Banca Popolare di Milano, la RAS, la Regione Lombardia, il Comune di Milano, la Camera di Commercio di Milano, la Provincia di Milano e Pirelli RE, intende salvaguardare la tradizione che ha caratterizzato l'Orchestra sin dalla sua nascita, ovvero la presenza di tanti Soci aderenti che danno un'identità particolare a questa istituzione musicale.

Oltre alla ricca stagione sinfonica nella propria sede a Milano, l'Orchestra è invitata spesso in sale prestigiose in Italia e all'estero. Nel 2002 l'Orchestra è stata orchestra residente al Festival dei due Mondi di Spoleto e ha suonato in Francia, Spagna, Portogallo e Svizzera nella sua prima tournée europea. In giugno 2003 l'Orchestra diretta da Oleg Caetani si è esibita in Cile, Argentina e Brasile e in ottobre ha suonato nelle principali sale da concerto giapponesi in una tournée diretta da Riccardo Chailly con la partecipazione di Martha Argerich e del Coro Verdi

diretto da Romano Gandolfi. A gennaio 2004 l'Orchestra diretta da Riccardo Chailly ha debuttato al Festival delle Canarie. Nell'estate 2004 l'Orchestra è stata impegnata come orchestra residente al Festival delle Nazioni di Città di Castello. Nel gennaio 2005 l'Orchestra, guidata da Eiji Oue e con la partecipazione della violinista Hilary Hahn, ha effettuato una tournée in Germania e Francia, mentre nel maggio dello stesso anno, sotto la guida di Riccardo Chailly, è stata ospite in alcune delle maggiori città europee tra cui Francoforte, Vienna e Budapest. Da ricordare, infine, l'importante debutto alla 68esima edizione del Maggio Musicale Fiorentino nel maggio 2005.

Nell'autunno della stagione 2006-2007, l'Orchestra Verdi ha effettuato, per la prima volta nella storia italiana, una tournée, sotto la guida del Maestro Marko Letonja e con la partecipazione del pianista Benedetto Lupo, su tutto il territorio nazionale, toccando ben undici città in circa 20 giorni.

L'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo più di 25 cd, per le etichette Decca, Emi, RCA, DG, Arts. Il primo cd Verdi Heroines con Angela Georghiu ha vinto il Gramophone Award 2000, il Classic FM People's Choice 2000 e Le Choc de l'Année 2000. Il cd Verdi-Messa Solenne con la partecipazione del Coro è stato nominato ai Gramophone Awards 2001, mentre grande successo di pubblico ha ottenuto Rossini Arias con Juan Diego Flórez, con cui l'Orchestra ha pubblicato anche Una furtiva lagrima. Ha inciso un cd di arie sacre con Plácido Domingo per Deutsche Grammophon, tre cd di rarità di compositori italiani, Rossini Discoveries, Verdi Discoveries e, nel 2004, Puccini Discoveries, diretti da Riccardo Chailly per Decca. Sempre per Decca, nell'aprile 2005 è uscito *Orchestral Transcriptions* di Luciano Berio, con la direzione di Riccardo Chailly. A settembre 2006, in occasione del centenario della nascita di Dmitrij Šostakovič, sono state pubblicate dell'autore russo l'integrale delle Sinfonie dirette da Oleg Caetani, per l'etichetta Arts (che ha vinto "10/10 Highest Rating - Classics Today", "ffff - Télérama", "CD del Mese - Amadeus"), e, per l'etichetta Brilliant Classics, le Sinfonie da camera dirette da Rudolf Barshai.

STEFANO MASI

Dopo la laurea in Lingue e Letterature Straniere e il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università di Firenze ha frequentato corsi di "Scenografia e scenotecnica" e "Tecniche audiovisuali" organizzati dal DAMS di Bologna. Accanto ad un'intensa attività nel campo delle installazioni e delle performances multimediali col gruppo fiorentino GMM (Giovannotti Mondani Meccanici) svolge attività di docenza presso l'Ateneo Fiorentino e il DAMS di Bologna occupandosi dei rapporti tra musica, teatro, cinema, arti figurative e letteratura. Inizia parallelamente a lavorare per il teatro come autore, regista, scenografo e costumista collaborando con la Compagnia Gocce di Firenze, per la quale firma numerosi spettacoli di prosa. Svolge attività di art director e designer per numerosi progetti nel settore delle installazioni museali e dei progetti grafico editoriali in collaborazione con società italiane e spagnole. A Barcellona entra in contatto con Iago Pericot e Joaquim Roy e partecipa come assistente alla regia, scenografo e costumista alla realizzazione di spettacoli, manifestazioni e laboratori teatrali (*El sueño de la Razón. Fantasía audiovisual inspirada en los Caprichos del pintor Goya*, su testi di A. Machado, Festival Internacional de Teatre, Girona 2001). Firma come autore e regista numerosi spettacoli musicali in collaborazione coi compositori Lucio Gregoretti, Alessandro Lucchetti, Cesare Picco. In questi anni si specializza nella fusione dei diversi linguaggi, arti sceniche e repertori musicali, integrando musica, canto, danza, recitazione alle moderne tecniche video e multimediali; nascono così, in collaborazione col pianista e direttore d'orchestra Antonio Ballista e al gruppo musicale Novecento e Oltre, numerosi spettacoli come: *Malinconia, ninfa gentile. Bellini-Schubert: due solitudini a confronto*, Auditorium Comunale, Pavia 1998; *Ottocento! Spettacolo in occasione della Mostra su Federico Faruffini e lo Storicismo nella pittura italiana del XIX secolo*, Castello Sforzesco, Pavia 1999; *Herr Biedermeier*, dir. Antonio Ballista, Orchestra da Camera Novecento e Oltre, RTS Radio Televisione della Svizzera Italiana, Lugano 2003; *Mi Buenos Aires querido*, Compagnia LeMotKiDans, Teatro dei Filodram-

matici, Milano 2003; *Il grido di Icaro e il pianto di Ganimede*, Galleria di Palazzo Spinola, Genova 2004; *A l'amour comme à la guerre ovvero Manuale di combattimento per giovani amanti*, Teatro delle Erbe Milano 2004). A partire dal 2002 firma varie regie d'opere e balletti tra cui: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, dir. Luigi Marzola, Ensemble Il Parnasso in Festa, Villa Saroli, Lugano 2002; *Sogno di una notte di mezza estate* di Felix Mendelssohn, dir. Antonio Ballista, Orchestra ArsCantandi, coreografie Babelle, Verbania 2002; *Jephte* di Giacomo Carissimi, dir. Luigi Marzola, Ensemble Cantemus di Lugano, Festival di Musica Sacra, Brescia 2003. Dopo essere arrivato in finale all'edizione 1996 del Festival del Cortometraggio di Pescara con la sceneggiatura del corto *Colonia Estiva*, nel 2004 esordisce nel cinema come aiuto regista nel cortometraggio *La politique de l'amour* di Salvino Raco (Cauri Films, Paris). Per le celebrazioni del centenario della nascita di Luchino Visconti del 2006 dirige il cortometraggio *Per amore di Maria* con Francesca Caratozzolo e Luca Catanzaro (Fondazione Teatro alla Scala e Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi, Milano). Assieme al gruppo di animazione Cartobaleno e a Luca de Sensi dà vita a spettacoli multimediali con esecuzioni musicali dal vivo interpretate da solisti, orchestre da camera e sinfoniche di grande prestigio (*Senza respiro. Musica per immagini. Omaggio ad Alfred Hitchcock*, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, dir. Antonio Ballista, Auditorium di Milano, Milano 2005); *Alla Ricerca del Visconti perduto*, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi, dir. Gaetano Delogu, Teatro degli Arcimboldi, Milano 2006; *Visconti all'Opera*, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano e Teatro alla Scala di Milano, dir. Giuseppe Grazioli, sopr. Adriana Damato, Auditorium di Milano, Milano 2006).

Rocca Brancaleone
venerdì 18 luglio 2008, ore 21.30

Musica e Cinema.5

Omaggio a Werner Herzog
Requiem For A Dying Planet

musiche di
Ernst Reijseger

violoncello
Ernst Reijseger

voce, kalimba, xalam, percussioni
Mola Sylla

Cuncordu e Tenores de Orosei

Piero Pala *voche, mesuvoche*

Massimo Roych *voche, mesuvoche*

Gianluca Frau *contra*

Mario Siotto *bassu*

Patrizio Mura *voche, scacciapensieri*



La trasformazione del mondo in musica Werner Herzog e la musica

Fin dal suo esordio dietro la macchina da presa, Herzog ha considerato la dimensione sonora e musicale come il primo e più importante indice del successo o dell'insuccesso di un film. In *Segni di vita*, il primo lungometraggio realizzato da Werner Herzog nel 1968, la musica assume un'importanza determinante, e non solo relativamente all'aspetto tecnico-estetico, ma anche all'interno dei meccanismi narrativi del film stesso. Le note di Chopin, che il protagonista ascolta quasi per caso passeggiando per le strade deserte dell'isola greca di Kos, risuonano come un'improvvisa scossa, un segno fondamentale che spinge la vicenda in una direzione, quasi impensabile, di follia e di liberazione. La musica, dunque, emerge come elemento necessario a illuminare le immagini, a esaltare i gesti e le invenzioni di un cinema che si mette continuamente in gioco, che è scoperta e sfida, inquadratura dopo inquadratura.

Non stupisce che, pochi anni dopo, nasca un capolavoro di intensità come *Fata morgana* (1970), viaggio attraverso le zone più inospitali del deserto del Sahara alla ricerca di un modo nuovo di osservare le immagini del mondo. E per vedere di più è necessario che la musica guidi il nostro sguardo e lo elevi all'altezza di un'astrazione che è essa stessa poesia. "Un'immagine non cambia di per sé quando ci metti la musica – spiega Herzog –, ma con *Fata Morgana* mi sono reso conto che le immagini avevano una qualità e un'atmosfera particolari, che potevano essere viste più chiaramente quando ad accompagnarle c'era un certo tipo di musica. La musica cambia la prospettiva del pubblico, lo mette nella condizione di vedere cose e sperimentare emozioni che prima non c'erano. Ovviamente questo meccanismo può funzionare anche in senso inverso: se scegli le giuste immagini, un brano di musica che si crede di conoscere può essere completamente trasformato e risuonare con un nuovo significato". La musica, dunque, diventa lo strumento per trasfigurare la realtà, per approfondire la percezione delle immagini, per creare quei cortocircuiti che trasformano i suoi film in esperienze dei sensi.

Fondamentale è stata la collaborazione con il leader dei Popol Vuh, Florian Fricke, cui si devono le musiche di film come *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974), *La grande estasi dell'intagliatore Steiner* (1973), *Fitzcarraldo* (1982) o *Nosferatu, il principe della notte* (1979). “Florian Fricke componeva musiche che consentivano al pubblico di visualizzare ciò che è nascosto nelle immagini e nelle nostre anime. In *Aguirre* volevo un coro che risuonasse come da un altro mondo, come quando, da ragazzino, camminavo di notte pensando che le stelle stavano cantando. Allora Florian usò uno strano strumento chiamato *choir-organ*. Il suono era molto simile a un coro umano ma possedeva anche una sorta di artificiale e misteriosa qualità”.

Herzog ha poi dedicato un film alla figura di Carlo Gesualdo da Venosa (*Gesualdo, morte per cinque voci*, 1995), colpito dalla forza dirompente e modernissima del Sesto libro dei suoi Madrigali. “Improvvisamente Gesualdo sembra fare un salto di quattrocento anni in avanti rispetto al suo tempo, componendo un tipo di musica che avremmo iniziato ad ascoltare solo a partire da Stravinskij. Ognuna delle cinque voci di cui si compongono questi Madrigali, se ascoltata individualmente, sembra perfettamente normale, ma, combinata insieme alle altre, suona assolutamente all'avanguardia”.

Oltre a Fricke, sono molti i musicisti con cui Herzog ha avviato una prolifica collaborazione; vanno citati, almeno, il violoncellista e compositore Ernst Reijseger (cui si devono le musiche – eseguite dallo stesso Reijseger al violoncello assieme al cantante senegalese Mola Sylla e al coro sardo Cuncordu e Tenore de Orosei) di *The White Diamond*, “Il diamante bianco”, 2004, e di *The Wild Blue Yonder*, “L'ignoto spazio profondo”, 2005) e il compositore John Tavener, autore delle musiche di *Pilgrimage* (2001), splendido cortometraggio sulla religione e sulla preghiera. “Tavener aveva sempre rifiutato di scrivere musica per film, ma in questo caso non si trattava né di scrivere musica per film né, da parte mia, di fare un film per la sua musica. Bisognava fare in modo che la musica e le immagini trovassero un terreno comune. Volevo una musica che avesse una profondità spirituale, che sembrasse adeguata alla preghiera e alla religione”. Il risultato è

sorprendente per come la musica riesca ad accompagnarci nella profondità della preghiera, per come sappia essere evocativa di universi interiori talmente vasti da non poter essere inseriti in nessun contesto materiale. Lo stesso procedimento è adottato anche in *The White Diamond* e *The Wild Blue Yonder*, due film quasi gemelli per il loro voler usare proprio la musica come strumento di viaggio dentro l'abisso. Solo la musica può concepire contrasti così forti in una forma tanto lieve. Sprofondare nelle immense distese dell'oceano e sentire, al contrario, la leggerezza infinita dell'aria, viaggiare nel buio assoluto del cosmo e avere sulla pelle la sensazione di sfidare le leggi della gravità. È quasi indescrivibile la perfezione cui si arriva in questi due film. È ebbrezza continua, vertigine dei sensi, lucida sintesi di un cinema che, ormai, è andato oltre il cinema stesso, ha ritrovato la linea semplice dell'origine di tutte le cose, è riuscito a filmarla. Ecco il mondo che si dischiude sotto i nostri occhi. Vediamo per la prima volta tutto quanto ci è stato, fino ad ora, precluso. Scopriamo che lo schermo è una finestra direttamente affacciata sul precipizio dell'ignoto, e il nostro sguardo è come quello dei viandanti di *Cuore di vetro* (1976), fermi verso l'orizzonte per scoprire la vera forma del mondo.

[Da *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, a cura di Grazia Paganelli, Editrice Il Castoro, Milano 2008.]





REQUIEM FOR A DYING PLANET

cine-concerto

musiche per il Cinema di Werner Herzog
dai film “The White Diamond” e “The Wild Blue Yonder”

interpretate da

Ernst Reijseger, Mola Sylla,
Cuncordu e Tenores de Orosei

Un alieno racconta la sua storia fissando negli occhi lo spettatore: la Terra è un luogo ormai inospitale, già sfruttato, raggiunto tanto tempo fa dagli alieni in fuga dal proprio pianeta. L'alieno assiste, impotente, al viaggio nello spazio degli uomini che fuggono dalla Terra per cercare un mondo nuovo nel pianeta degli alieni. La fine e l'inizio si mordono la coda fino a confondersi.

Il cine-concerto *Requiem for a dying planet* propone l'esecuzione dal vivo delle musiche di *The wild blue yonder* e *The white diamond*, seguita sullo schermo da scene tratte dai film. Lo spettatore/ascoltatore assiste all'amalgama di elementi musicali geograficamente lontani, che nella prospettiva nuova della loro unione cancellano le distanze geografiche, ripercorrendo la strada a ritroso fino a lasciar trapelare la loro origine comune. Per fare esperienza del linguaggio di Herzog lasciarsi disorientare è consigliato. Si possono scoprire luoghi mai visti, soltanto lasciandosi guidare nella variazione dello sguardo in nuove prospettive. In fondo è questo il grande potere del cinema.

La musica ha sempre avuto un ruolo centrale nell'arte di Werner Herzog. Non è mai stata un'aggiunta ma sempre parte integrante di ogni sua creazione, ma nei suoi più recenti film, Herzog la usa per un passo ulteriore: “Voglio usare l'immaginazione ed il suono in un modo che non avete mai incontrato prima” così scrive all'inizio della produzione del suo ultimo film *The Wild Blue Yonder* (L'ignoto spazio profondo), in cui alcuni spettacolari filmati della Nasa si fondono con riprese degli abissi sotto la calotta antartica, in un meccanismo di sospensione sempre magico e conturbante.

“Raramente si è vista al cinema una sintesi così perfetta e esaltante di suono e immagine” (Alberto Barbera).

“Una delle opere più visionarie, innovative e inaudite

viste da tempo. Basta stare al gioco ed è addirittura euforizzante” («Corriere della Sera»).

“Il film è un’affascinante esplorazione verso i limiti dell’umano... Un’esperienza unica” («La Repubblica»).

Altrettanto si può dire del precedente *The White Diamond* girato da Herzog aggregandosi alla spedizione di un ingegnere inglese che a bordo un aerostato si accinge a sorvolare le gigantesche cascate Kaieteur in Guyana.

Su queste memorabili immagini, Herzog ha innestato le musiche di un ensemble ugualmente strabiliante, in cui si miscelano il violoncello dell’olandese Ernst Reijseger (compositore di tutto il materiale), la voce del senegalese Mola Sylla, le polifonie del gruppo Tenore e Concordu di Orosei, cinque cantanti tradizionali sardi. L’effetto finale è quello di una trance fuori dal tempo e dallo spazio, l’intreccio virtuoso e ipnotico di ingredienti per un’audace coesione tra nord e sud del mondo, tra il jazz d’avanguardia e il patrimonio delle radici più lontane, per un matrimonio che lascia esterrefatti.

Il cine concerto qui proposto vuole ricreare dal vivo le magiche atmosfere dei due film, riunendo i musicisti autori delle musiche e confrontandoli con un montaggio di immagini appositamente realizzato e proiettato su uno schermo, in uno spettacolo multimediale frutto della combinazione tra immagine e suono.



ERNST REIJSEGER

Ernst Reijseger è nato a Bussum, Olanda, nel 1954, inizia a suonare il violoncello all'età di otto anni. Dall'inizio degli anni '70 inizia a farsi coinvolgere nella musica d'improvvisazione, suonando con Sean Bergin, Martin van Duynhoven, Derek Bailey, Michael Moore, Alan Purves e Franky Douglas.

Fa parte da molto tempo del Theo Loevendie Consort, del Guus Janssen Septet e dell'Amsterdam String Trio. Nel 1985 riceve il più importante premio del jazz olandese, il Boy Edgar Prijs "per la sua inarrivabile abilità di esecuzione e l'entusiasmante talento al servizio dello sviluppo della musica d'improvvisazione...".

Numerose le sue collaborazioni: con l'orchestra ICP di Misha Mengelberg, con il Gerry Hemingway Quintet e il Trio Clusone (con Michael Moore e Han Bennink), suonando come solista ed in una grande varietà di combinazioni internazionali, con artisti come Louis Sclavis, Trilok Gurtu, Voches de Sardinna, Franco D'Andrea e Yo-Yo Ma. Nel 1995 Ernst Reijseger è stato premiato con il prestigioso Bird Award al North Sea Jazz Festival.

Ernst Reijseger continua a suonare con moltissimi celebri musicisti in diverse ed eccitanti combinazioni, ma riesce anche a trovare il tempo per insegnare il violoncello ai bambini ed esibirsi in concerti da solista.



MOLA SYLLA

Mola Sylla è arrivato a Amsterdam nel 1987, proveniente da Dakar, e da allora vive in Olanda. Suona il thumb-piano e il flauto. Canta per lo più in Wolof, la lingua sopravvissuta accanto al francese e parlata dal 90% dei senegalesi. Il suo canto ricorda antiche leggende, la solitudine in Europa, le certezze, i dolori, le attese senza speranza mentre gli stranieri non mantengono mai la parola data. Canta tutto questo: vagabondaggi e ritorni.



CUNCORDU E TENORE DE OROSEI

Nelle “scuole” delle confraternite religiose de Sas Animas, Santa Rughe, e de Su Rosariu per quanto riguarda il canto sacro e nei “tzilleris” (bar) per quello a Tenore, esordiscono e maturano la personale istruzione canora le voci del “Cuncordu e Tenore de Orosei”, come custodi fedeli all’eredità musicale ricevuta dai cantori anziani, eseguono nelle due particolari modalità a Tenore e a Cuncordu, i Gotzos (canti della Passione di Cristo), i balli tradizionali, le serenate d’amore e tutto il repertorio canoro sacro e profano del loro paese (*Orosei* è l’unico paese in Sardegna dove le due modalità di canto non hanno conosciuto interruzioni nel tempo).

Con la stessa passione sono disposti all’indagine e all’incontro con altre espressioni musicali: al Konzerthaus di Berlino, con le voci Bulgare “Angelitè” e il RIAS Kammerchor di Berlino, con gli amici della piccola Repubblica di Tuva, gli Hu Hun Hurtu, o altre sperimentazioni con diversi musicisti quali Vittorio Montis, Riccardo Dapelo, Andrea Saba, e al progetto musicale “Voyage en Sardigne” con Enzo Favata e i magnifici musicisti che componevano l’orchestra. Rilevante anche il capo-lavoro ultimo in collaborazione con Paolo Fresu, il pianista olandese Diederick Wissels, il quartetto d’archi Alborada, il Cuncordu di Castelsardo ed il Cuncordu di Santu Lussurgiu; concerto musicale di alta suggestione.

Nel giugno del 2004 con Ernst Reijseger e Mola Sylla (straordinaria voce senegalese), registrano a Parigi le musiche per un film *The Wild Blue Yonder* diretto dal regista tedesco Werner Herzog.

Il gruppo nasce ufficialmente nel 1995, benché la sua formazione sia antecedente, l'attuale formazione è composta da Patrizio Mura, voche del tenore e del cuncordu, suona trunfa e armonica a bocca, Gian Luca Frau, Connta del tenore e del cuncordu e suona la trunfa, Mario Siotto, bassu del tenore e del cuncordu, Piero Pala, mesuvoche e voche del tenore e del cuncordu, Massimo Roych, voche del cuncordu, suona pipiolos e benas.

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
Fotografia di Paolo Roversi

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano