



Intervista a Luis Bacalov

Luisa Cerqua

Maestro Bacalov, la sua produzione artistica è talmente vasta che ci si avvicina un pò intimiditi. Lei ha iniziato a studiare musica a 5 anni e molto presto a fare concerti. Ad una festa sentendo Gardel, si accorge che conosceva tutte le parole delle sue canzoni ed erano quelle dei tanghi che suo padre ascoltava alla radio. Da lì inizia quella che lei definisce la sua "insana passione" per il Tango.

Perché definisce il Tango una passione insana?

È un paradosso, una risposta alla pressione culturale di chi ha considerato il Tango una musica di serie B o C, una musica spazzatura, come per esempio i miei professori di pianoforte. Un ragazzo con talento doveva fare carriera nell'ambito della grande musica della tradizione occidentale. Si ricordi che l'Argentina è un paese euro centrico, ma non è Europa. Parlo di insania perché è come dire: "Questo è diventato matto! Fa quella "roba" invece di scrivere come Stravinski, Schamberò, Bach o Behethoven,

si mette a frugare fra le radici del tango. Ha bisogno di uno psichiatra". La mia è una risposta soprattutto agli ultra conservatori che considerano la musica della storia la sola che abbia il diritto di essere considerata grande.

La sua Messa per coro e orchestra *Misa Tango* coniuga liturgia e danza, una cosa da sempre estromessa dai riti della tradizione cristiana. Tango e Milonga sono danze formatesi nei bordelli.

Come nasce la sua *Misa Tango*? Quale è la funzione del bandoneon dialogante con violoncello e pianoforte?

Quando mi sono messo a scrivere musica e prendendo in considerazione come uno dei materiali la storia del Tango, volevo fare un'operazione che andasse oltre il bordello, le milonghe e la danza, e arrivare in qualche modo a far sì che il Tango potesse essere considerato come una delle tante manifestazioni popolari passibili di ulteriori sviluppi. Questa è l'idea e per questo ho scritto una Messa.

Ma chi l'ha detto che il tango non ha diritto di cittadinanza, di essere accostato alla religione, alla divinità? Mi ricordo che quando scrivevo questa cosa mi veniva in mente proprio la figura della Maddalena, e proprio da tutto questo, dal contenuto socioculturale, politico e religioso insito nei Vangeli che mi veniva l'imput. Quella "signora" era quello che era e dopo non fu più quella. Questa musica è nata nel bordello, e dopo è diventata una Messa... Che importa da dove è venuta?

Per quanto riguarda la funzione del Bandoneon è molto semplice: ho sempre identificato questo strumento come una cosa estremamente popolare, profondamente radicata nello spirito della città di Buenos Aires. Dal punto di vista simbolico rappresenta quel piccolo uomo della città di Buenos Aires, un pò confuso e un pò angosciato, alla ricerca di qualcosa. Un piccolo uomo che in qualche modo dialoga con chi è più informato sulla fede. Il Bandoneon cerca forse la fede ma non ce l'ha, è come *in cerca sempre di qualcosa*.

Forse ascoltando il pezzo questo non viene trasmesso. Le sto raccontando come io mi sono avvicinato a questo strumento con l'idea che, oltre che strumento per fare musica, simbolicamente fosse qualcosa d'altro. C'è un altro motivo per il mio uso del Bandoneon: anche questo strumento per l'accademia è di serie B. Non c'è letteratura musicale per questo strumento che invece ha diritto alla sua dignità. Ha capacità espressive direi uniche.

Il suo incontro col cinema avvenne nel 1960, lei aveva 27 anni. Il suo primo film fu *La banda del buco di Amendola*. Quasi mezzo secolo di colonne sonore, ben 146. Molte di esse sono state composte per registi attenti al rapporto musica immagine cinematografica, come Pasolini, Zampa, Wertmüller, Monicelli, Damiani, Scola, Di Leo, Giraldi e altri ancora. Lei afferma che la sceneggiatura non è il punto di partenza per l'idea generatrice della sua composizione musicale. Come germina l'idea musicale rispetto all'immagine e quale influenza ha la guida dell'autore del film?

È molto semplice. Io ho un dialogo abbastanza importante col regista, voglio che sia corresponsabile delle scelte. D'altra parte non lavoro sulla sceneggiatura perché la sceneggiatura è qualcosa che io leggo e che immagino a modo mio, il film è un'altra cosa. Certamente leggo la sceneggiatura, ma poi lavoro sul primo montaggio, sull'immagine, le luci, i rumori, le voci e i volti degli attori. La musica è un misto di intuitivo, razionale e pratico, ma io non privilegio nessuno di questi elementi. Mi lascio guidare dal fatto intuitivo e poi lo passo al vaglio della ragione.

Parliamo del linguaggio musicale. Quali elementi del linguaggio musicale adopera in funzione dell'immagine? Cosa rende un tema indimenticabile e quali linee melodiche rendono i suoi pezzi memorabili? Quale valore assume nella sua musica la melodia rispetto al ritmo e all'armonia nel definire un'atmosfera, dei sentimenti?

Non esiste il linguaggio musicale, esistono i linguaggi musicali, se di linguaggio si può parlare. Ancora più diffi-

cile è dire che cosa rende un tema memorabile. Magari dal punto di vista statistico un pezzo è memorabile perché ha una linea melodica che forse, addirittura all'insaputa del compositore, colpisce una certa quantità di persone e il pezzo inizia ad avere successo. Si sa molto bene quali sono gli elementi che hanno portato un pezzo al successo, ma non quali saranno quelli che faranno successo. Ci sono delle regole, la tonalità, la chiarezza espositiva, ci deve essere una melodia. Ma questo non basta, il successo è abbastanza misterioso.

E il ritmo? Definisce una sequenza, una clima di suspense, di travolgimento?

Certo, è il ritmo che definisce una sequenza. In musica è un elemento importante, anche in funzione del modo di porsi del pezzo. In velocità, in lentezza, con una forza ritmica impressionante oppure no. Questo offre tutta una serie di indicazioni emotive, il famoso "sotto testo", che indirizzano, addirittura semanticamente, la narrazione della storia.

Io non ho una fissazione sulle tecniche compositive, non solo armoniche. Quando scrivo musica applicata, provo ad essere estremamente libero. E in funzione della narrazione, molte volte, all'interno dello stesso film, vado a fare cose molto diverse tra loro. C'è un grande eclettismo. Non vado cercando l'unità stilistica ma l'efficacia. E questo qualche volta necessita di una libertà stilistica che è contraria alla rigidità di un certo tipo di stile. Ecco. Lo scopo della musica per il cinema è rendere il film più efficace e coinvolgente. Chi non fa questo scrive musica per sé, narcisisticamente. Non rende un servizio al girato.

Parliamo di orchestrazione. Quale valore dà a questa componente fondamentale rispetto all'immagine filmica? Ascoltando le colonne sonore dei suoi film appare subito che al dialogo musicale tra strumenti è attribuito un suo preciso significato. Ne cito alcuni: *A ciascuno il suo* (Petri, 1967), pianoforte e violino. *Django* (Corbucci, 1966), chitarra; *His name was King* (Romitelli, 1971) percussioni, voci e tromba; *Roma bene* (Lizzani, 1971), chitarra e samba; *Summertime Killer* (1972), percussioni e chitarra elettrica; *Il grande Duello* (G. Santi, 1972), usato da Tarantino in *Kill Bill*, armonica a bocca, chitarra e violino. Ogni strumento ha un suo carattere? Quale è il valore semantico della scelta degli strumenti e la loro fusione?

Le dirò, non parliamo più di orchestrazione in sé. Parliamo di tutti i parametri che compongono lo scrivere musica. Molte persone pensano che le note, in quanto successione o apparizione contemporanea nello spazio e nel tempo, siano l'alfa e l'omega della musica. Ma questo non ha alcun senso. Le note fanno parte di un tessuto molto più complesso che riguarda l'armonia, il ritmo, l'altezza, il timbro, la dinamica, l'articolazione etc. Si potrebbe dire, paradossalmente, che le note nello scrivere musica sono la cosa meno importante. Sono tutte le altre cose che danno coloritura, valore e significato a quelle note. È quasi come il dizionario, che non è un romanzo né un pensiero, è l'analisi delle parole. Come vede io vado oltre l'armonia,

l'orchestrazione, etc. Tutto quello che è necessario perché la musica esista è quanto meno di uguale importanza, a volte di più delle frequenze con le quali uno sta lavorando, e cioè dell'apparizione delle note una dietro l'altra oppure contemporaneamente.

Certamente gli strumenti hanno un carattere definitivo per la percezione emotiva della musica. Una cosa è un violino suonato pianissimo sul registro acuto, una cosa un contrabbasso suonato fortissimo su un registro grave. Noi percepiamo tutto questo in modo estremamente diverso e la musica è così ricca perché ha la possibilità di apportare contenuti emozionali, logici, razionali, in funzione di tutti i parametri detti prima. È vero, ogni strumento ha un suo carattere ma il carattere in sé non evoca il tutto. Fa parte di un complesso di apparizione nel tempo e nello spazio di un certo tipo di musica. Non si possono separare le cose. Separarle analiticamente va bene per lo studio delle possibilità degli strumenti, ma non per l'ascolto. Nell'ascolto uno percepisce il tutto come un unicum. In funzione di questo, tutti questi parametri, velocità, altezza, dinamica, etc. hanno un ugual peso. Certamente non è un caso la scelta dello strumento ma bisognerebbe vedere questo non in astratto ma in concreto, caso per caso. Perché quella musica in quel film? John Williams, Morricone, Piovani o Bacalov, perché hanno scelto quella strada? Allora si può anche discutere. In astratto non si può fare perché non si può fare una teoria generale.

Lei ha scritto ben 14 colonne sonore per il regista Giraldi e 11 per il regista Di Leo, 3 per Damiani: sono anni di lavoro. Su che basi si fondavano questi sodalizi? Molto semplicemente, prima di tutto sull'intendersi. Si dialoga, si discute, ci si trova oppure no d'accordo. Nasce una simpatia, si diventa amici o nemici. Ecco, queste sono le basi. Sono incontri umani. Non ti sposi con la prima arrivata.

Parliamo di Pasolini. La Passione secondo Matteo segna un nuovo modo di utilizzare la musica nel cinema. Pasolini aveva scelto Bach, consigliato da Elsa Morante e Laura Betti. Lei, maestro, suggerì l'utilizzo di un brano tratto da una messa africana, il Gloria della Misa Luba. Compose anche arrangiamenti di brani presi dalla tradizione ebraica. Cosa l'ha guidata verso questo tipo di scelta, anticipatore sotto molti punti di vista della world music attuale?

Quando io ho capito che c'erano questi due numi tutelari, la Betti e la Morante, che suggerivano delle cose, ho capito che il mio lavoro era di "ripieno". Dovevo fornire loro quello che non trovavano o che non erano capaci di trovare nella sterminata quantità di musiche scritte fin dalla preistoria. Esistono anche le musiche degli aborigeni in Australia, dunque si sa che cosa ha prodotto una civiltà.

Mi sono detto, va bene! Le alternative sono due: accettare di essere un "servitore" modestissimo e discreto dell'operazione musicale che stavano facendo, o non lavora-

re in questo film. Decisi di accettare questo discretissimo ruolo di "tappabuchi". Quando ho visto il film, che secondo me era un film interessante perché faceva tabula rasa di tutta l'iconografia smielata con i Cristi biondi con gli occhi azzurri, ho detto: questo è un bel film. Pasolini è un grande artista, lavoriamo nella direzione sua! Senza interferire, senza entrare nella discussione del perché avesse scelto questo o quello. Non ho mai discusso. Conoscendo la *Misa Luba*, ho pensato addirittura di proporgli qualcosa che non avevo scritto io. Lui ha sentito questa messa africana ed è rimasto entusiasta, mi ha ringraziato. Credo che sia la sola volta che mi ha ringraziato. L'ha utilizzata nel film quando appare l'Arcangelo. Dopo di che ho scritto alcuni pezzi che avevano a che fare con la tradizione ebraica e greca antica, però solo piccole cose.

Lei è di famiglia ebraica, di un popolo le cui origini sono legate alla terra promessa, alla nostalgia. Condividi l'idea che alla base del Tango ci sia un vissuto di nostalgia e lontananza, lo spaesamento di chi ovunque vada si sente straniero? Una mia amica "tanguera", dice che il Tango è "un ballo per anime sole, che cercano un abbraccio".

Ma questa è una bellissima osservazione! Le dico subito che la plagerò! È estremamente bella! Chi ha detto questo ha visto giusto. Non vuol dire nulla l'espressione "*Il Tango è un pensiero che si balla*". Sembrirebbe il massimo dell'approssimazione verbale al Tango, ma non lo è perché il Tango non è un pensiero. È molto di più e molto di meno. Comunque questa sua definizione mi piace molto, il Tango non è solo danza.

Ora sposto la sua domanda e le dico che io non mi sento straniero da nessuna parte. Dal punto di vista di essere nato in una famiglia ebraica, se questa è la condizione "*sine qua non*" per definirmi un ebreo, allora io non sono un ebreo. Mi sento radicato in me, anche se sono molto errante. Se sto in Francia o in America io non mi sento un alieno che deve scappare per ritrovare la sua casa. Non so che vuol dire! Sarà perché ho iniziato a viaggiare da molto giovane. Sono andato via dall'Argentina a venti anni e dunque ho sposato la definizione "*ubi bene, ibi patria*". Mi sento cittadino del mondo. Certo ci sono dei posti dove questo è più difficile, non so come mi sentirei in Cina. Ma non c'è nessun posto dove io sia stato in cui mi sia sentito veramente straniero.

Nel Tango, è vero, c'è questa forma in qualche modo malinconica, aggressiva, notturna e torturata della sua nascita e del suo sviluppo, ma fuori dalla prima fase, perché all'inizio i Tanghi erano allegri, diversi perciò da quelli delle fasi successive. Evidentemente l'Argentina è un paese con molti problemi. Non per niente c'è uno psicoanalista in ogni strada e Buenos Aires è una città piena di magoni, con tutta una serie di dolori e dunque anche la nostalgia. La ripetitività di questo aspetto nel Tango è molto più forte che nelle musiche urbane dell'America del Nord o del Brasile. Vinicio de Moraes, un grande poeta brasiliano che ho avuto il privilegio di frequentare molto, mi diceva: "*Sai qual è il problema di Buenos*

Aires? Che non avete i neri. In Argentina manca la vitalità e l'allegria che, nonostante tutto, hanno portato musicalmente gli africani". Questo mi diceva, e mi sembra interessante.

Nel 1994 le musiche del film *Il Postino* vincono l'Oscar. Anche in questo film c'è l'esperienza di sradicamento, nostalgia e perdita. Da cosa nasce il tema vincitore di un Oscar?

Le dico subito che non lo so da dove nasce un tema che vince l'Oscar. Posso dirle che il vincitore di un Oscar è uno che ha avuto molta fortuna. Ci sono una serie di componenti che non hanno nulla a che vedere con la reale capacità e tenuta nel tempo di un compositore. Alcuni ottimi compositori non l'hanno avuto. Morricone l'ha avuto alla carriera perché si sono resi conto che c'erano tanti altri che non valevano neanche la decima parte e che avevano ricevuto l'Oscar. È un pò un terno all'otto. Per questo io non l'ho mitizzato, so quali sono i limiti dell'attribuzione di un Oscar. È molto più importante la Nomination, in quel caso sono i musicisti che votano per i musicisti, i registi per i registi etc. C'è un approccio più razionale ed elaborato, di addetti ai lavori. Ma poi è la Signora Fortuna che conta. Io sono grato a chi mi ha votato e veicolato questa cosa, perché oltre tutto mi ha aperto tante porte che non hanno niente a che vedere con il cinema. Mi hanno commissionato di colpo pezzi che non erano per il cinema, concerti e direzioni d'orchestra. Tutto questo grazie all'Oscar. Dunque, benvenuto! Io però conosco molto bene le ragioni per cui me lo hanno dato, possono essere molte.

Quali film le piace trattare e quando si diverte veramente associando alle immagini la sua musica, dando ad esse rilievo e interpretando il visivo attraverso il sonoro?

Soprattutto nei primi anni del mio lavoro ho fatto tante cose perché, come dicono i napoletani, "tengo famiglia". Ma, ecco, sono felice di lavorare in film che hanno un certo spessore culturale. È vero che qualche film di puro intrattenimento, a volte, è molto ben confezionato e divertente e uno ci lavora volentieri. È il caso dei film di Sergio Leone, oppure di Tarantino. Certamente ho preferito lavorare con registi come Fellini, Antonioni o Pasolini. Film che dicono qualcosa sul mondo, sul momento storico. Qualcosa che in qualche modo lasci un segno per riflettere, per emozionare.

Un'ultima domanda. Lei insegna composizione di musica per film presso l'Accademia Chigiana di Siena e presso l'Accademia di Cinema ACT Multimedia di Cinecittà a Roma. Secondo lei, quali sono oggi gli elementi cardine del mestiere di compositore per film? A un giovane, quali errori raccomanderebbe di evitare? I giovani italiani e non italiani che fanno i corsi di musica applicata con me, a Siena e anche a Cinecittà, in parte, sono molto diversi da come eravamo noi. La preparazione musicale del conservatorio è molto labile, nessuno

detta le regole di cosa bisogna fare. Non ci sono più i guru incontestabili, i pastori di greggi che dicono questo è bene e questo è male. D'altra parte, rispetto alla cultura generale, sono anche più preparati di quello che era la mia generazione. Molti musicisti che lavoravano per il cinema e che io ho conosciuto quando ero giovane, erano molto scarsi dal punto di vista della cultura generale ma facevano bene il loro mestiere perché erano dotati. Questo vuol dire che c'è poco da raccomandare ai giovani compositori di oggi. Loro hanno bisogno di pratica, fare, discutere, con me e fra loro, sul lavoro fatto, vedere il lavoro degli altri, capire gli errori commessi. Io do i riferimenti teorici solo nei primi giorni dei corsi e fondamentalmente su due temi. Uno è quello che si definisce linguaggio musicale, che cosa è, se è un linguaggio. Perché lì le teorie di tipo semiologico, critico, filosofico etc. sono molto contrastanti. Non c'è nessun corpus di certezze assolute. Comunque, gli metto l'inquietudine di andare avanti, di scoprire, di leggere etc. Il secondo tema è una cosa pratica: le funzioni della musica, a che cosa serve. Questo mi sembra nel cinema possa loro servire. Il corso poi si svolge facendo, scrivendo, incidendo musica, mettendola a confronto con le sequenze cinematografiche, discutendone senza inibizioni.

Io spesso sto a sentire, più che intervenire chiedo loro cosa pensano. Si parla molto, di sé e degli altri, esprimendo il proprio pensiero in piena libertà e senza timidezza. Si impara molto dagli altri, purché ci sia la franchezza. *

Luis Enrique Bacalov, pianista e compositore di fama internazionale, è nato a San Martín (Buenos Aires) nell'agosto del 1933. Ha iniziato la sua formazione all'età di cinque anni con Enrique Baremboim. Giovanissimo, ha svolto in Argentina l'attività concertistica come solista e nel duo con il violinista Alberto Lisy. I suoi studi classici di pianoforte convivono con l'amore per la musica popolare, Gardel, Villoldo, Canaro e Salgan, Villegas e Piazzola. Ha svolto una intensa attività di ricerca sul folklore musicale di varie nazioni sudamericane anche in collaborazione con la Radio e la Televisione colombiana. Come interprete divulga la produzione pianistica americana dell'Ottocento e del Novecento. Dal 1959 scrive musica per il cinema con lo pseudonimo di Luis Enriquez e con il suo vero nome. Molto attento alle esigenze narrative del racconto per immagini, lavora come compositore e concertista, per il cinema e per la televisione. Ha avuto numerosi premi e nomination tra cui, nel 1995, l'Oscar per le musiche de *Il Postino* con Massimo Troisi, regia di Michael Radford.

Fra i film di cui Bacalov ha composto le musiche vanno citati *A ciascuno il suo* di Elio Petri, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, *La città delle donne* di Federico Fellini, *Django* di Sergio Corbucci, *Quien Sabe* di Damiano Damiani, *La Tregua* di Francesco Rosi.

È autore di numerosissime composizioni, tra le quali "Misa Tango", elaborata per grande coro e orchestra, ed il suo capolavoro: lo Stabat Mater laico "Estaba la Madre" (2004), dedicato al coraggio delle madri dei 30 mila desaparecidos argentini. Ha fondato e dirige un quartetto musicale con bandoneon, contrabbasso, percussioni e pianoforte.