

foto di Pietro Fortuna

Riccardo Giagni

Un mondo da inventare

di Barbara Massimilla

B.M.: Componi musica per il cinema ed insegni questa disciplina all'Università, cosa proponi ai tuoi studenti?

R.G.: Il più recente è un corso sulla metafisica della voce nel cinema, in che modo l'immagine cinematografica si struttura attraverso la voce: il suono della parola umana è uno strumento straordinario e mediante la modulazione della voce il regista può esprimere sottigliezze impercettibili. Compongo per il cinema ma rifletto anche su come si forma il processo sonoro di un film.

B.M.: Partendo dal tuo lavoro per i film di Marco Bellocchio vorrei capire come nasce dentro di te la musica per il suo cinema. Bellocchio ha scritto che un film prende forma in lui da un'immagine originaria che riguarderebbe

la sua infanzia, da lì costruisce la sceneggiatura e la parola verrebbe sempre dopo. Sembrerebbe che anche la musica venga prima della parola e nasca dunque intorno alle immagini, ma forse non è così, chi scrive la musica come re-interpreta la narrazione del regista? In che modo il compositore evoca la musica partendo da immagini create da un altro? Quale relazione profonda avviene tra i due soggetti?

R.G.: Oggi esiste una tendenza a intellettualizzare la musica, a considerarla alla stregua di un «pensiero», dimenticando l'aspetto prelogico della musica, che è fondamentale. La musica rappresenta diversi livelli contemporaneamente, è difficile comprendere in che modo una musica

fortemente formalizzata esprima, ad esempio, il dolore. Secondo me parlare della musica in termini di pensiero è un po' fuorviante. Quando parte da quell'immagine originaria, cosa fa Bellocchio? Torna a un mondo legato alla sua storia, alla famiglia, alle istituzioni totali, l'esercito, la chiesa, tutto ciò che è in relazione col suo passato; il suo legame col melodramma verdiano non è solo un rapporto con una musica che gli piace, ma il rapporto con la sua infanzia e il suo passato, un mondo nei cui confronti è avvenuta anche una rottura: l'uccisione simbolica della madre, così come è rappresentata nei *Pugni in tasca* e poi ne *L'ora di religione*. La musica nel film è a mio avviso uno degli elementi emotivi della mente. Bellocchio dà riferimenti musicali già in fase di sceneggiatura. Per lui la musica non è mai un fatto decorativo, ma affettivo: insiste molto sull'idea di passione e sulla capacità di potenziamento emotivo che possiede la musica in un film, e questo accade anche nel suo ultimo lavoro, *Il regista di matrimoni*. Non si tratta di dare un «commento sonoro» all'immagine: quando una musica si rivela ridondante è lui stesso il primo a decidere di farla decadere.

B.M.: In *Buongiorno, notte* dal punto di vista del femminile e del rapporto col paterno c'è una scena dove la musica si fa veicolo di sentimenti profondi ed inconfessabili, lo sguardo di Maya Sansa, la donna terrorista del gruppo delle Brigate Rosse, spia e scruta il volto di Herlitzka nel ruolo di Aldo Moro. Lo guarda senza essere vista, l'emozione è negata, inesprimibile, sembrano le immagini di un film muto, finché la musica esplose, in quell'istante è la musica che ha il massimo potere espressivo, allude all'epilogo di una tragedia ed è, nelle sue note, opposta e complementare all'aria che invece punteggerà il finale del film, il sogno impossibile di far rivivere un padre, il desiderio che sia ancora in vita. Un intervento musicale di grande intensità è anche l'esplosione della musica dei Pink Floyd mentre la terrorista, con un neonato sconosciuto tra le braccia, scruta gli elicotteri nel cielo, segno dell'avvenuto rapimento. Con la canzone dei Pink Floyd mi sembra possano irrompere sulla scena anche quella moltitudine di giovani che non la pensavano come i terroristi.

R.G.: La generosità di quel film non è stata molto compresa: il regista ha ripercorso la storia recente abbracciando una generazione e offrendo un'interpretazione nuova al fatto storico per poterlo metabolizzare collettivamente.

B.M.: *Buongiorno, notte* offre un esempio della relazione che si crea nel film tra architettura musicale e costruzione immaginale. Un'alchimia che muta ad ogni film?

R.G.: Dipende dai casi, il percorso con ciascun regista è diverso. Alcuni di loro hanno una personalità spiccata e una concezione precisa di come le relazioni debbano essere impostate. Per Sabina Guzzanti ad esempio il rapporto si basa sui contrasti, l'elemento fondante nello scambio col musicista è il contrasto. Nei film di Bellocchio si ricerca un potenziamento, come citavi prima a proposito di quelle "esplosioni" sonore: si porta all'ennesima potenza un



Riccardo Giagni

Compositore

Nato a Roma nel 1956 da genitori lucani. Si laurea in filosofia presso l'Università della sua città e compie studi musicali (armonia e composizione) presso il Conservatorio dell'Aquila. Dal 1976 collabora con la Rai -sia in radio che per la televisione- in veste di autore, regista, consulente musicale e conduttore di programmi culturali. Ha lavorato a lungo nel settore della discografia nazionale in qualità di produttore, arrangiatore e autore. Ha curato festival e convegni internazionali legati alla musica e alle arti della visione, e collabora con musei e istituzioni nazionali e internazionali (Centre Georges Pompidou di Parigi, Museo d'Arte Contemporanea di Strasburgo, Sound Art Museum di Roma, Biennale di Venezia). Collabora inoltre con diverse case editrici e testate giornalistiche, e dal 2004 dirige per le Edizioni Argo una collana di volumi dedicati alla molteplicità delle relazioni fra immagine e suono in campo estetico (*Ascoltare lo sguardo*). Dal 1998 insegna Storia della musica per il cinema presso la Facoltà di Beni Culturali dell'Università di Lecce e dal 2002 anche al Dams attivato presso la medesima Università. Ha lavorato con numerosi registi, da Luciano Odorisio a Mimmo Calopresti, da Carlo Lizzani a Massimo Costa, da Egidio Eronico a Guido Chiesa, da Brad Mirman a Sabina Guzzanti. Con la stessa Guzzanti ha collaborato al programma televisivo *Raiot* e allo spettacolo teatrale *Reperto Raiot*, firmando in entrambi i casi le musiche originali. Ha curato le colonne sonore di diversi progetti cinematografici e televisivi di Marco Bellocchio: *Sogni infranti*, *La religione della Storia*, *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte*. Sua la colonna sonora dei nuovi film di Sabina Guzzanti (*Viva Zapatero!*) e di Marco Bellocchio (*Il regista di matrimoni*). Per le musiche de *L'ora di religione* ha ricevuto il Premio Internazionale Ennio Flaiano nel 2002.

modulo narrativo a un'incandescenza tale che poi esplose, e in questo processo la musica è un ingrediente fondamentale. Anche ne *L'ora di religione* la famosa doppia bestemmia urlata è il cuore del film, il punto di svolta attraverso cui capisci chi è l'uomo che ha ucciso sua madre e che storia ha dietro. Un'unione di fattori inaspettati, musica inclusa, convergono creando un punto di sintesi.

B.M.: La madre è uccisa perché vorrebbe impedire la blasfemia del figlio, per tale motivo viene richiesta la sua beatificazione. Il figlio esplose ancora con delle bestemmie quando i fratelli fanno pressione su di lui chiedendo la sua testimonianza per far santificare la madre, così sembra rinnovarsi il matricidio, ma la colpa catarticamente si scioglie nell'abbraccio con il fratello amico interpretato da Castellitto.

R.G.: Uno snodo narrativo che viene preparato fino ad arrivare alla possibilità di una soluzione.

Nella scena affiora una parola detta nell'istante giusto, un gesto rappresentato da un'immagine forte, infine una musica che veicola le emozioni.

B.M.: Anche la parola detta e i rumori sono il sonoro del film.

R.G.: La parola è una guida che trascina lo spettatore, calamita la sua attenzione sulla storia: pensa ai film in cui la voce dell'assassino è fuori campo, oppure a *Psycho* di Hitchcock, in cui la madre è un fantasma acustico, un'illusione, una voce senza corpo. Il regista riesce a creare un personaggio inesistente e forza gli spettatori a crederci.

B.M.: Penso inoltre a quelle scene che attraverso un'esasperata desonorizzazione forniscono una descrizione preziosa. Una specie di sottovuoto che rappresenta anch'esso una musica, la musica del silenzio.

R.G.: Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*, crea un vuoto quando l'astronauta cerca il compagno all'esterno della

navicella: taglia la colonna audio in modo che non si percepisca alcun rumore. Più volte, quando l'astronauta è nello spazio, si ha la sensazione che manchi il respiro, un'idea sonora straordinaria che rende l'assenza di gravità e di atmosfera della notte galattica.

B.M.: Mi tornano in mente anche scene di film o documentari in cui si toglie il suono della realtà-finzione e si mette solo una musica per rappresentare dolore e angoscia.

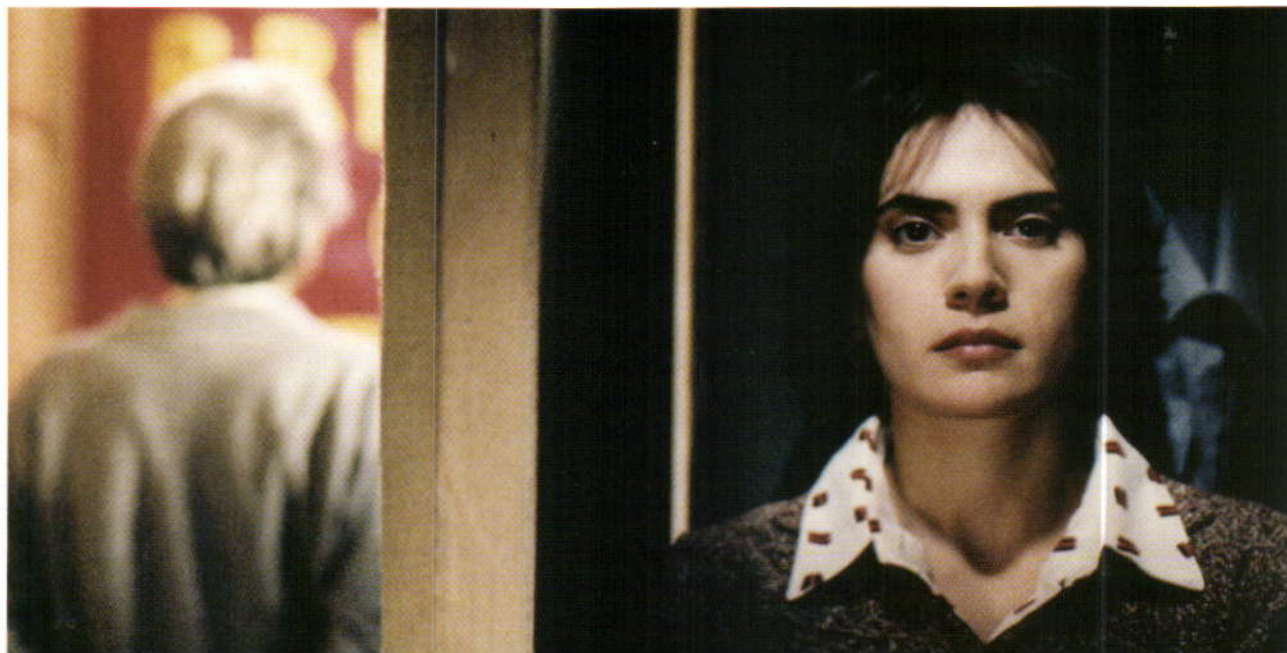
R.G.: Nei titoli di testa di *Tutto su mia madre* di Almodóvar, a una musica seria e sospensiva si associano strane immagini -fili, strutture, tubi, macchinari- e alla fine comprendiamo che si tratta di un ospedale. In quel preciso istante la musica tace e la sentiamo prolungarsi in un ticchettio ritmico: il suono di un elettroencefalogramma piatto. E' una morte presentata in totale assenza di dialogo e di spiegazioni, inizia con una musica e un'immagine astratta, poi riconosciamo il luogo, avvertiamo il suono dell'EEG e solo alla fine della sequenza sappiamo che un giovane è morto.

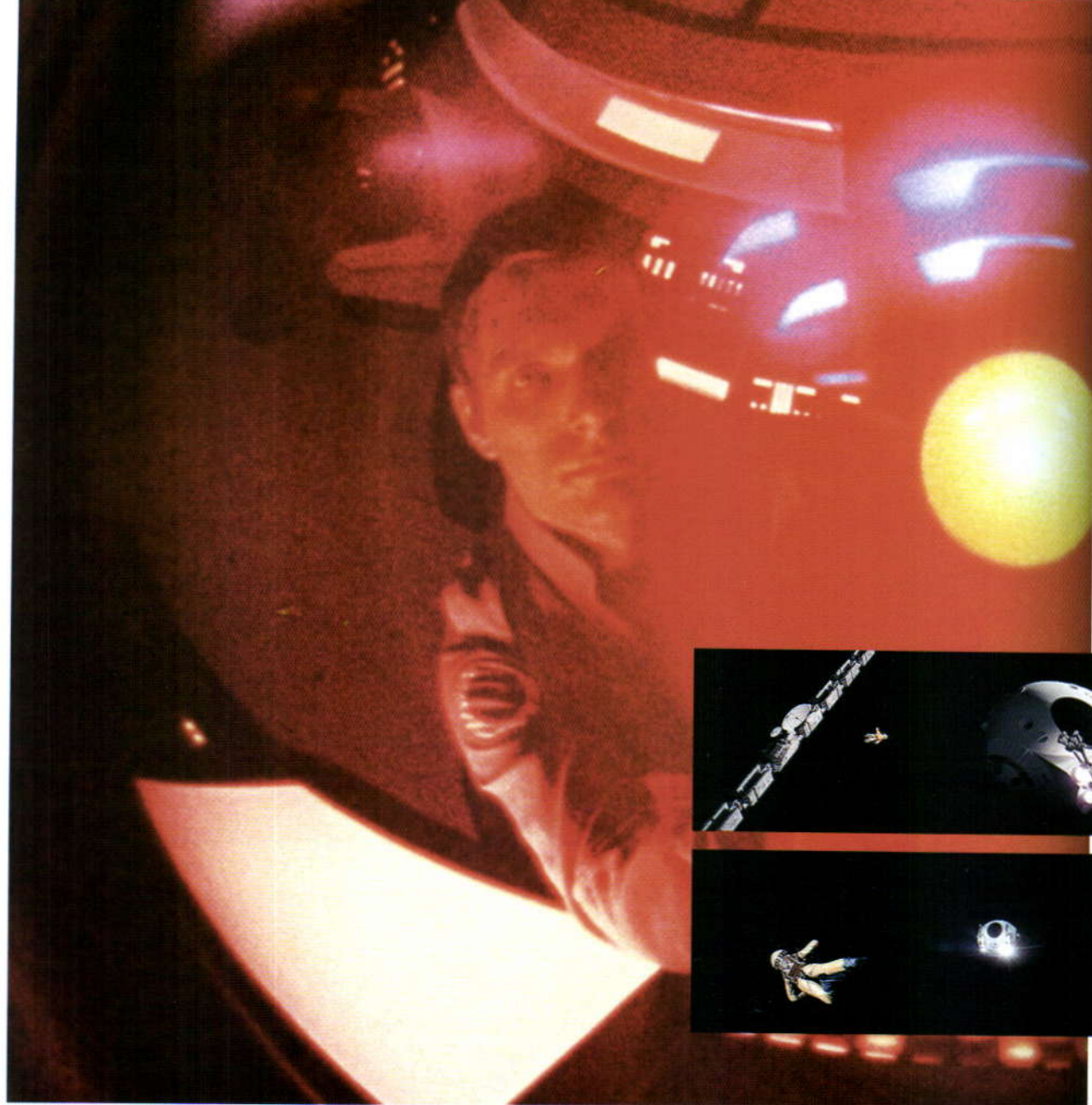
B.M.: Potremmo dire che questi interventi musicali sono astrazioni poetiche, tutto è al di là delle parole, non ci sono più parole...

R.G.: Questo mi interessa molto. La musica nel film è anche un elemento d'informazione, eppure un regista sensibile non usa la musica solo in questa direzione, ma attraverso essa cerca di "agire" cinematograficamente, tratta la musica alla stessa stregua dell'immagine, come uno dei gesti "performativi" a sua disposizione.

B.M.: Diventa un elemento che fonda il discorso del cinema, ha la potenza di un gesto che tocca l'inconscio.

R.G.: In *Barry Lyndon*, per esempio, la ricerca filologica del regista mira a ricostruire puntigliosamente l'ambientazione settecentesca. Kubrick, tuttavia, inserisce un elemento anacronistico a partire dalla scena dell'innamoramento:





vi sentiamo risuonare il Trio op. 100 di Schubert... Quasi che la musica del '700 non potesse avere la forza sentimentale di Schubert: è discutibile, ma in realtà qui il regista afferma la propria licenza d'espressione.

B.M.: Una scelta trasversale che lo porta a non tradire se stesso, va oltre ciò che lo spettatore si aspetta, segue un impulso imprevedibile e più autentico.

R.G.: Kubrick ha seguito un istinto più che una pista predefinita. Musica come commento, informazione, pensiero? Sì, certo, ma ciò che interessa i cineasti è quando la musica coglie l'aspetto simbolico. C'è una frase molto bella di Brian Eno: <Onora il tuo errore come un'intenzione nascosta>. E' un'affermazione che fotografa il processo di creazione musicale in un film. Spesso le musiche a cui hai pensato in una fase iniziale sono sbagliate e in seguito decadono: lo intuimmo già in partenza. Però occorre seguire un percorso di ricerca insieme al regista: cerchiamo di partire proprio dal fatto che alla base dell'errore non c'è una causalità cieca, ma un'intenzione da scoprire e far emergere. Si forma una specie di catena associativa fatta di "monadi"

sonore, di eventi minimi, significativi, caratterizzati da una propria musicalità. E alla fine, attraverso le molteplici articolazioni di questa sequenza, è possibile riconoscere la filigrana luminosa e potente del suono definitivo.

B.M.: Un processo d'elaborazione auto-analitica guida il passaggio dal suono-segno alla simbolizzazione. Un procedere sempre verso la sorgente dell'ispirazione.

R.G.: E' interessante vedere anche con quale spontaneità priva di lacerazioni viene svolto il lavoro di "sfoltoimento": se il fine ti è chiaro non lo vivi come un'amputazione, diventa un processo naturale. Il dialogo continuo col regista costruisce il senso di questo processo.

B.M.: Sembra la rinuncia a qualsiasi idea di possesso per permettere invece all'immagine originaria di snodarsi in una sua autonomia di stile e di significato.

R.G.: Inventare un mondo è il vero nodo del film, un'opera che si realizza attraverso emozione e conoscenza, ponendosi in costante sintonia con l'estendibilità di questo mondo, seguendo il divenire dei personaggi nella storia e nelle loro trasformazioni. ●