

Gianfranco Plenizio

MUSICA PER FILM

Profilo di un mestiere

*È impossibile portare la fiaccola della verità tre la folla
senza bruciare qua e là una barba o una parrucca.*

Georg Christoph Lichtenberg - Osservazioni e pensieri

(Io porto soltanto uno zolfanello semispento ma il rischio
è lo stesso. - L'autore)

Questo libretto non è opera di un critico ma di un artigiano della musica. Ci sono mie opinioni che trovano conforto in quelle di taluni autori, da talaltri dissento radicalmente. In ambo i casi non mi è sembrato necessario farne un dramma. Pertanto ho fatto un uso molto parco di citazioni. Solo quando mi sembrava assolutamente necessario. In fondo al volume ho posto una bibliografia essenziale che non ha alcuna pretesa di completezza, mettendo tuttavia in nota i pochi riferimenti utilizzati. Ho parlato anche di taluni film molto noti senza dichiararne gli autori (che peraltro sono facilmente reperibili in ognuno dei numerosi dizionari cinematografici). Ho evitato poi di nominare alcuni personaggi che, negli episodi da me raccontati, non fanno una figura lusinghiera.

In fondo al volume ho aggiunto una sintetica rassegna delle altre applicazioni musicali. Sono tutti argomenti che andrebbero ben altrimenti approfonditi, ma che ho preferito illustrare per sommi capi vuoi per ragioni di spazio, vuoi - in taluni casi - per la mancanza di una frequentazione diretta (ho composto molte musiche per il teatro ma non ho scritto un *jingle* in vita mia). A questo proposito non sarà inutile ribadire che questo scritto è frutto della mia esperienza ed è assai probabile che alcune mie valutazioni incontrino il dissenso di colleghi e appassionati. Come non posso escludere di aver trattato certi argomenti con omissioni o errori. Sarò grato a chi vorrà segnalarmeli.

INTRODUZIONE

Sono assai numerosi i libri sulla musica per film. Libri che affrontano con acuto senso critico tutti i complessi rapporti che intercorrono fra musica e immagine, ne rifanno la storia e dedicano ampie analisi all'opera di affermati compositori. Taluni di questi compositori hanno anche concesso corpose interviste sugli aspetti del loro lavoro. Eppure rimane, a mio avviso, un settore che è stato scarsamente esplorato, forse perché ritenuto marginale rispetto alle più alte problematiche estetiche o forse perché gli stessi musicisti lo considerano poco rilevante o comunque appartenente ad una sfera più privata. Da non mettere in piazza. (Nessuno è ansioso di raccontare al pubblico come si lava i denti al mattino o che ha un intestino pigro.) Questo aspetto sottaciuto o appena sfiorato è quello che si potrebbe chiamare *artigianale*. Il vero e proprio *mestiere* del fare musica per film. Questo libretto cercherà di illustrare anche taluni di questi elementi, presi di rado in considerazione ma che hanno un peso notevole sul risultato finale.

Ovviamente le mie considerazioni si basano su esperienze personali. Fra il 1968 e il 1983 ho scritto la musica per circa venticinque film. Negli ultimi di quegli anni ho potuto collaborare con prestigiosi registi come Monicelli e Fellini. E tuttavia ciò non basterebbe a garantire che dette esperienze siano condivise da altri più o meno reputati compositori. C'è però un aspetto della mia carriera che mi dà una panoramica assai più vasta. Dall'inizio di quegli stessi anni e fino ad oggi una delle mie attività più frequenti è stata la direzione d'orchestra di musiche per film. Non sono in grado di quantificarli, questi film. Di taluni ho addirittura perso la memoria. Ma non credo di essere lontano dal vero se azzardo una cifra vicina ai duecento. Ho lavorato con quasi tutti i maggiori compositori italiani e con parecchi stranieri, francesi e americani. Le loro esperienze, i loro metodi, le loro frustrazioni e soddisfazioni mi sono note quasi quanto le mie. E non sono sostanziosamente diverse.

Per contro alcune mie inclinazioni, se vogliamo alcune mie idiosincrasie, hanno pesantemente condizionato le mie scelte e per onestà nei confronti dei lettori vanno in qualche modo dichiarate. La prima e principale è un eccesso di considerazione, di rispetto per la musica in quanto linguaggio. Non sembrerebbe un crimine ma diventa almeno un serissimo ostacolo quando si tratta di musica per film. Ricordo una cena con un celebre regista durante la quale nacque un'animata discussione. Capita di frequente che al musicista venga richiesto di modificare delle partiture, perfino in studio di registrazione. Un episodio da tagliare e sostituire, un brano da allungare o da accorciare, un colore strumentale da modificare. Naturalmente si fa il possibile per accontentare il regista, ma non sempre, sul momento, si riesce a trovare soluzioni musicali dignitose. Talvolta queste modifiche improvvisate suonano sgrammaticate e sgraziate. Ma il regista ha ottenuto quello che voleva e quasi sempre il musicista è ben contento di adeguarsi, malgrado gli strafalcioni. Nella discussione io cercavo di sostenere una specie di diritto alla correttezza linguistica della musica. Facevo anche un esempio molto elementare, persino sciocco. Siamo al bar e il musicista ordina due aranciate. Ma il regista gli fa capire di desiderare un caffè. Colto alla sprovvista il musico farfuglia al barista: tu dare lui caffè. Magari il barista fa una smorfia ma il caffè arriva ed il regista è soddisfatto. A questo punto la domanda era: perché non permettere al musicista di riformulare correttamente la richiesta? Un caffè per il dottore! Spesso ci vuole un attimo di riflessione e pochi minuti per la realizzazione. Il celebre regista affermava che queste miglorie erano solo una perdita di tempo e che durante la visione del film, nessuno si sarebbe accorto degli strafalcioni. Forse le mie aspirazioni di musicista potevano trovare una qualche giustificazione, ma col senno di poi viene da dire che in assoluto aveva certamente ragione lui.

Ma c'è un caso anche più significativo. Nel 1983 ebbi l'occasione di collaborare con Federico Fellini per le musiche di 'E la nave va...'. Il film era incentrato sul melodramma e nel commento c'erano molte citazioni/adattamenti di brani lirici e di altri fra i più famosi del repertorio classico. Uno di questi ultimi era il *Clair de Lune* tratto dalla 'Suite bergamasque' di Debussy. In

una sequenza si poteva vedere un direttore d'orchestra accennarlo al pianoforte, stimolando la reazione di una celebre primadonna che si avvicinava allo strumento e cantava vocalizzando alcune frasi del tema. Il brano continuava poi, col solo pianoforte, come sottofondo a una serie di scene che si svolgevano all'aperto sul ponte della nave. Fellini mi aveva fatto tagliare le parti del pezzo che gli sembravano più 'agitate' assemblando quelle più consone alla conduzione della sequenza. Debussy non sarebbe stato contento, ma il volume era molto basso e quello che si coglieva sotto i dialoghi e gli effetti era non tanto un discorso musicale quanto una atmosfera languorosa e sognante. Fino a questo punto avevo partecipato alla realizzazione - insieme col soprano Mara Zampieri - cercando di ottenere la pacatezza esecutiva richiesta dal regista. E rassegnandomi ai tagli che aveva voluto praticare. Dopo tutto si trattava di un sottofondo appena udibile. Del resto anche altri brani avevano dovuto subire adattamenti e amputazioni ma erano stati adeguatamente inseriti nelle nuove partiture che li citavano o li contenevano.

Va sottolineato che nelle intenzioni di Fellini il film doveva sembrare un reperto d'epoca - infatti iniziava in una cupa tinta ocre per poi trasformarsi in colore - un reperto che era stato 'sonorizzato' successivamente e in modo approssimativo. Non a caso tutte le riprese che prevedevano parti cantate erano state girate su dei playback provvisori registrati con poche voci e pianoforte. La versione finale, quella che comprendeva i veri solisti, il coro e l'orchestra, venne realizzata dopo, in una specie di 'doppiaggio' musicale. Doppiaggio che Fellini volutamente richiedeva con qualche imprecisione, non perfettamente 'sincrono'. Altro particolare curioso: credo che il film sia l'unico caso della storia del cinema in cui il sistema Dolby Stereo, che allora furoreggiava, venne usato in mono. Non si può escludere che queste scelte abbiano inciso su quanto andrò ad esporre. Ma ha poca importanza.

Nel laborioso progetto che comprendeva tutte le musiche del film, i due minuti circa dei titoli di coda dovevano rimanere in silenzio. L'intenzione di Fellini era di accompagnarli col solo rumore della perforazione. Quel rumore che fanno i buchi della pellicola scorrendo sul proiettore. Poi all'ultimo momento cambiò idea - o gli suggerirono di cambiarla. Applicando ai titoli di coda una musica già ascoltata nel film: proprio il *Clair de Lune*. Ora, io ero stato a disposizione per tutta la fase della scelta delle musiche e per la preparazione dei playback provvisori, avevo assistito a tutte le riprese che avevano un contenuto musicale, avevo diretto e missato le registrazioni definitive. Ben oltre sei mesi di lavoro. Perfino nella fase del missaggio generale del film, ero stato convocato a Cinecittà perché a Fellini non piaceva il suono di un brano di pianoforte. Lo trovava 'legnoso'. Per cui era stato affittato un grancoda e portato nella grande sala di missaggio, il cosiddetto Cinefonico. Avevo dovuto rieseguire il brano 'in diretta', ripreso da un microfono di fortuna, mentre sul banco di regia scorrevano le altre colonne di effetti e dialoghi. A me sembrava che il grancoda Steinway nuovo che avevo impiegato all'Auditorium RAI nella prima versione suonasse molto meglio dello sgangherato pianaccio da balera che era arrivato al Cinefonico. Ma le mie erano solo orecchie da musicista e non potevo sapere quali fossero le superiori esigenze del film. E del resto se il Maestro chiedeva una cosa ero lieto di compiacerlo, per quanto bislacca la cosa fosse. Con queste premesse sarebbe stato semplicissimo dirmi: vieni a risuonare un paio di minuti del Clair de Lune. Ci sarebbe voluta al massimo una mezz'ora per dargli esattamente quello che voleva. Non accadde.

Fellini, suppongo aiutato dai suoi validi assistenti al montaggio, decise di impiegare la stessa registrazione che era già stata usata nel film. L'intoppo era che ad un certo punto entrava la voce del soprano, che nei titoli non avrebbe trovato una giustificazione. Si 'assemblò' pertanto il pezzo in modo diverso. Questo assemblaggio merita una descrizione. L'inizio era esattamente quello del brano precedente, ma mentre nella scena originaria il 'preludere' quasi distratto del direttore d'orchestra giustificava una certa vaghezza ritmica, qui senza il supporto delle immagini risultava slegato e dilettantesco. Completate le due prime esposizioni del tema, alla fine di battuta quattordici, non si proseguiva col 'Tempo rubato' prescritto, ma si tornava da capo. Però non all'inizio del tema bensì al terzo movimento della prima battuta con un montaggio - chissà come ottenuto - che non finisce ancor oggi di sbalordirmi per la sua arditezza. Ripetute le quattordici

battute, con le stesse melensaggini, un brusco salto ci inseriva al 'Calmato' di battuta quarantatré che veniva drasticamente sfumato sette battute dopo, qualche secondo prima che finissero i titoli di coda. (Nel DVD i curatori, forse preoccupati di questo buco finale, hanno ripetuto non due ma tre volte le prime quattordici battute, di modo che la musica finisce con la consueta brusca sfumatura, ma un po' dopo che i titoli hanno finito di scorrere.) Se l'obiettivo era quello di dare la sensazione di una sonorizzazione approssimativa e cialtrona, bisogna dire che era stato centrato in pieno. Ma se un linguaggio che ha una storia di secoli come quello musicale merita un qualche rispetto, una simile 'confezione' non può risultare che oltraggiosa. Personalmente condivido con molti l'ammirazione per il genio di Fellini e lavorare per lui è stata una esperienza spesso esaltante. Ma niente mi toglie dalla testa che come musicista fosse più bravo Debussy.

Però nemmeno questo è il vero problema. Parlando con taluni miei saltuari allievi o con giovani colleghi, sono solito fare un azzardato paragone. A mio avviso la differenza che intercorre fra un compositore tout court e un autore di musiche per film è paragonabile a quella che passa fra un architetto e uno scenografo. Professioni entrambe assai complesse e prestigiose ma, malgrado la contiguità, con indirizzi, tecniche e obiettivi molto diversi. Ci sarà modo di illustrare meglio questo azzardato accostamento. Per il momento basti dire che l'esperienza di 'E la nave va...' ebbe un bel peso nell'allontanarmi dalla composizione per il cinema. Evento sicuramente di scarsa rilevanza. Tuttavia ciò che a suo tempo mi colpì fu che di quel malriuscito montaggio finale non si ebbe menzione. Nessuno se la prese con me (teoricamente ero il responsabile, anche se l'avevo ascoltato solo alla prima proiezione del film) né tanto meno con Fellini. Critici cinematografici, studiosi di musica per film, musicisti. Nessuno, che mi risulti, levò una voce. Anzi la colonna sonora vinse un premio attribuito da una giuria internazionale. Forse era stata accettata la teoria della sonorizzazione 'approssimativa'. 1) Forse vigeva la norma che a un genio come Fellini si poteva e si doveva perdonare tutto (ma non a Plenizio). O forse nessuno, nemmeno i musicisti, *si era accorto di niente...* Perché? Cercare di rispondere a questo quesito è uno degli obiettivi di questo libretto.

Gianfranco Plenizio

1) - Solo recentemente abbiamo colto un commento che sembra adeguarsi a questa interpretazione. Roberto Calabretto scrive: "...Spesso sembra trovarci di fronte a dei ricordi, vaghi e imprecisi, nati da frequenti salti di memoria, casuali. La musica, in questo, ha una funzione importantissima. Tutte le esecuzioni dei protagonisti rivelano qualcosa di impreciso, approssimato. Come vedremo, questi effetti sono ricercatissimi da Fellini che, al fine del loro ottenimento, giunge a dei virtuosismi di regia impensabili. Esempio, da questo punto di vista, il *Clair de lune* di Debussy nei titoli di coda. Ad un primo ascolto, chiunque avverte un montaggio dei materiali musicali arbitrario, quasi irriverente che sembra deridere una delle più belle pagine del catalogo pianistico del compositore francese. Ripetizioni e omissioni, in questi cinque minuti, si danno infatti la mano, facendo posto anche alla voce umana che interviene ad intonare la melodia." Bisognerebbe precisare che i minuti sono circa due e che questo 'montaggio arbitrario' è stato fatto proprio per evitare l'intervento della voce umana che esisteva nel brano originale. E tuttavia mi sembra un'interpretazione legittima, come resta legittima la mia perplessità, oserei dire la mia indignazione, di musicista. Peraltro quel che risulta chiaro è come nel cinema i valori musicali abbiano pochissima rilevanza.

- Roberto Calabretto, *Un musicista artigiano: Gianfranco Plenizio* in AA VV (a cura di Roberto Calabretto) *Studi sul Novecento musicale friulano*, Società Filologica Friulana, Udine 2004, pag. 201/202