

**Paolo Fresu: un jazzista al cinema**

(da "Cinemasessanta" n. 287, Gennaio-Marzo 2006)

di Cesare Cioni

Paolo Fresu è uno dei più illustri jazzisti italiani, con oltre 230 dischi all'attivo, costantemente "on the road"; un artista conosciuto e invidiatoci da in tutto il mondo, che si è esibito in luoghi prestigiosi come l'Olympia di Parigi, il "Blue Note" di New York e la Konzerthall di Vienna.

Ma Fresu è anche e soprattutto un musicista eclettico e versatile, portato costantemente dalla propria curiosità e passione a esplorare nuovi territori: collaborazioni con gli artisti più disparati, produzione di dischi di altri esecutori, composizioni per poesie e letteratura, ma anche per pittura, scultura, installazioni, videoart; scrittura per il balletto, il teatro - e per il cinema.

Dal 1987 a oggi Fresu ha composto la colonna sonora di alcune pellicole diversissime e interessanti di registi italiani. Nel 2003 il commento musicale a Il più crudele dei giorni di Ferdinando Vicentini Orgnani gli è valso una nomina ai "Nastri d'Argento", che ha vinto l'anno successivo con le musiche del film L'isola di Costanza Quatriglio.

Ci ha ricevuto nella sua accogliente casa di Bologna, e gli abbiamo chiesto di raccontarci le sue esperienze in campo cinematografico.

Paolo, tu sei un musicista eclettico che non mai avuto ha paura di sperimentare; ma quasi tutte le tue esperienze hanno in comune il fatto di partire da esecuzioni dal vivo, se non addirittura dal jazz, che per la sua natura è musica creata durante l'esecuzione. Come concili questa esigenza con la scrittura per il cinema, che è pura riproduzione di un'opera congelata, cristallizzata nella pellicola?

Dipende soprattutto dalla regia del film. Ho sempre avuto la passione per il cinema, e quando mi è stata data quest'opportunità l'ho accettata volentieri; ma fra tutti coloro che hanno scritto colonne sonore io sono forse il meno compositore e più musicista. Sono innanzitutto un artista che fa duecento concerti all'anno e che quindi ha pochissimo tempo per scrivere su commissione, e le mie esperienze con il cinema sono non numerose e completamente diverse tra loro.

Ho avuto la fortuna di essere chiamato da registi che amavano molto quello che facevo al di fuori del cinema, e che quindi avevano pensato a me per un apporto creativo che esulava dal sistema di scrittura tradizionale, in cui il regista sonorizza provvisoriamente il girato con composizioni altrui, per poi chiederti di scrivere sulla falsariga di quelle. Nell'ottanta per cento dei casi chi mi ha cercato voleva che scrivessi secondo la mia sensibilità, e questo mi piaceva molto perché ritengo che spesso nel cinema ci sia un'ingiustizia, nell'asservire completamente la musica all'immagine. Sarebbe più giusto raggiungere un equilibrio nel quale l'una cambiava il senso dell'altra: dopo aver scritto una musica a casa sul pianoforte, vedendola sull'immagine, io stesso mi rendo conto che acquista un senso completamente diverso, che c'è una sorta di empatia tra i due linguaggi diversi. Questo mio atteggiamento generale poi con ogni interlocutore cambia molto dal punto di vista compositivo e del procedimento.

Inoltre io non riesco a scrivere senza immaginare di essere io stesso l'interprete della partitura, perché nel jazz c'è questo doppio ruolo per cui si la composizione diventa quasi un pretesto per poi suonare, viene flessa durante l'esecuzione, e quindi il risultato potrà essere completamente diverso a seconda di come l'esecutore si porrà rispetto ad essa. La prima condizione che ho posto a tutti i registi è quella di non usare mai turnisti ma solo i musicisti che lavorano con me quotidianamente, in modo che la partitura musicale risultasse molto forte e con moltissima personalità. So che questo per un film può essere estremamente rischioso – ci sono dei precedenti storici, un film con le musiche di Mingus che rischiò di cadere nel nulla e un altro con le musiche di Ornette Coleman che furono poi scartate perché le musiche erano talmente personali che rischiavano di oscurare il film. Il rapporto con un jazzista con un film è complesso, perché da un lato aggiunge un elemento creativo importante, ma dall'altro rischia anche di sopraffare il film stesso. Io cerco di stare attento a questo, anche nella strumentazione: la tromba, per esempio, è uno strumento molto da primadonna, che in nel cinema richiama dei riferimenti talmente precisi che rischiano di portare lo spettatore in una direzione diversa da quella che il regista si è prefisso.

In generale, quando lavori per il cinema, quanto è scritto e quanto improvvisi?

Anche in questo, nei film che ho realizzato ho seguito procedimenti molto diversi.

Il prezzo di Ronaldo Stefanelli, che è stato il primo film per cui scrissi la musica, alcuni anni fa, aveva una dimensione molto *jazzy*, alla Louis Malle. Il regista era affascinato dal mio mondo musicale, sono stato completamente libero di pensare il commento musicale secondo il mio punto di vista, e ho composto una colonna sonora per quintetto di jazz; lui poi ha montato il film su di essa. I brani che ho scritto hanno un andamento molto simile a quello di un brano di jazz: tema dominante, improvvisazioni, e poi eventualmente un tema finale; alcuni momenti sono poi adattati alle immagini, con passaggi solistici che sottolineano delle scene o dei personaggi.

Lo stesso è accaduto con il film di Ferdinando Vicentini Orgnani *Ilaria Alpi - Il più crudele dei giorni*. C'è molta scrittura, perché ho utilizzato gli archi, che richiamano una dimensione tradizionalmente più cinematografica, ma che richiedono una partitura completamente scritta; però all'interno di questa c'è anche un gruppo – le percussioni, il contrabbasso, la chitarra del vietnamita Nguyễn Lê, e soprattutto la voce di Dhafer Youssef che viene a rappresentare la parte più africana del film – che esegue delle parti spesso completamente improvvisate e più imprevedibili. Dato che il film si svolgeva su tre piani diversi (gli ambienti RAI e la famiglia a Roma, poi Sarajevo e i Balcani, e infine l'Africa) io ho diviso il film anche dal punto di vista della strumentazione: quella classica è utilizzata principalmente per le scene ambientate in Italia, nella parte dei Balcani è più presente il gruppo di jazz, e quella africana è più meticcata con la presenza dell'oud e della voce del musicista tunisino. L'utilizzo. In questo caso ho scritto e registrato le musiche solo dopo aver visto il film, ma ne ho dato una mia interpretazione personale.

Nel film di Costanza Quatriglio *L'isola* ho invece utilizzato un duo formato da me stesso, con la tromba e gli effetti, e da Dhafer Youssef. La scrittura è veramente minima, solo alcuni temi dominanti per dare personalità precisa ad alcuni momenti e alcuni personaggi; che poi però volutamente si confondono quasi totalmente con la parte improvvisata.

Per *Te lo leggo negli occhi*, il film di Valia Santella prodotto da Moretti, c'è stato invece un rapporto molto più tradizionale: ogni brano che si sente nel film è stato scritto espressamente per le sequenze specifiche. Io ho lavorato tenendo conto dei tempi per sincronizzarmi con le immagini e siamo arrivati in studio con una partitura rigorosa e funzionale, come mi era stato chiesto, anche se tutto sommato preferisco l'altro approccio.

Sono stati quattro film completamente differenti perché i registi avevano un pensiero produttivo e creativo completamente diverso. Io comunque ho cercato ogni volta di trovare un nesso di comunione che non mi spogliasse completamente del mio ruolo originale di musicista, e credo che questa sia la cosa più importante, più del divertimento personale: imparare, apprendere dei meccanismi cercando attraverso un procedimento nuovo strade diverse da quelle solite.

A quanti film hai collaborato? È difficile ricostruire tutte le tue attività. Ci sono i film che hai citato, altri per la TV, e poi quell'esperimento particolare che è *Sonos 'e memoria*...

Ho scritto anche molto per documentari: ma il mio rapporto con il cinema, prima de *Il prezzo*, è iniziato con la sonorizzazione dal vivo verso la fine degli anni ottanta. Ricordo un bel progetto a Bologna con il laboratorio di musica e immagine dell'Università su un film di Francesca Bertini degli anni '20: tenni un seminario di una settimana in cui ho lavorai con i ragazzi che facevano parte di questo laboratorio, e alla fine sonorizzammo in diretta il film, che originariamente aveva un commento musicale di Mascagni; e ho musicato dal vivo altri film e documentari italiani e francesi dei primi del Novecento.

Sonos 'e memoria è davvero speciale, perché il è contesto delle mie origini. Gianfranco Cabiddu aveva già diretto *Il figlio di Bakunin e Disamistade - Inimicizia*, due film molto legati alla Sardegna, e nel '95 lavorando negli archivi dell'Istituto Luce ha scoperto una serie di immagini, spezzoni di cinegiornali sulla Sardegna degli anni quaranta, filmati propagandistici, alcuni discutibili, altri molto belli, poetici. Ne ha restaurato una parte e ha costruito in un documentario di montaggio una sorta di storia della Sardegna di quegli anni, raccontata attraverso le donne, gli uomini, il lavoro, la sacralità, il rito e la festa. Quando mi ha chiesto di musicare dal vivo questi ventisette minuti di documentario, io ho coinvolto undici musicisti che per me sono i più rappresentativi dell'attualità della musica sarda, dal punto di vista del repertorio, della strumentazione, e dei dialetti utilizzati. Elena Ledda, una cantante straordinaria che canta sia in campidanese che in logudorese che in gallurese; Luigi Lai, suonatore di launeddas; la polifonia sarda di Su Concodu 'e su Rosariu di SantuLussurgiu; Antonello Salis, che in un certo senso rappresenta la crocevia verso la modernità; un violoncello, una percussione, il contrabbasso di Furio di Castri, una chitarra... l'idea era quella di un incontro tra la sperimentazione e la vera tradizione, utilizzando tutti gli strumenti della tradizione popolare.

Lo spettacolo era costruito su due momenti distinti. Una cinquantina di minuti di concerto in cui si presentavano tutte le realtà musicali, con momenti collettivi e corali e una serie di spot sui diversi artisti e progetti; e poi, senza soluzione di continuità, la proiezione del film di ventisette minuti, sonorizzato in diretta con una partitura molto rigorosa ma anche con un principio di improvvisazione. Da questo spettacolo, che abbiamo portato in tour per alcuni anni in tutto il mondo, è nata poi l'idea di un lungometraggio per il cinema: *Passaggi di tempo*, prodotto e distribuito dall'Istituto Luce, presentato a Venezia l'anno scorso, e difficile da descrivere. Con un paragone che può sembrare un po' riduttivo, è una sorta di *Buena Vista Social Club* sulla sarda. Il film racconta la genesi del progetto, dal mio primo incontro con Gianfranco, al coinvolgimento dei vari musicisti; uno spaccato della Sardegna odierna, non solo musicale, attraverso tutti i personaggi del film, ripresi nei luoghi in cui vivono e lavorano, e momenti del tour di *Sonos 'e memoria* e del concerto.

Ti sono capitate delle situazioni in cui tu volevi andare da una parte e il regista da un'altra? in questi casi come ti sei comportato, come l'avete risolto?

Absolutamente sì, è successo; e qualche volta ho ceduto io, in altri casi si sono ricreduti loro, e qualche volta invece abbiamo cercato un approccio differente.

Di solito quando il regista vuol sentire il materiale preparato si fa un lavoro di riproduzione, a casa o in studio, per preparare del materiale che gli permetta di farsi un'idea del risultato finale. Durante la scrittura c'è un rapporto semantico che porta a definire alcune cose, a sottolineare dei personaggi, a dare il carattere alla musica; ma dopo ci sarà un altro momento molto importante che è quello dell'arrangiamento, perché – come il mondo del cinema sa bene – lo stesso brano, con le stesse note, se arrangiato in modi diversi assume connotazioni completamente diverse. Io personalmente non faccio questo lavoro di riproduzione, lavoro quasi sempre come un musicista di jazz: scrivo al pianoforte e poi presento del materiale ancora molto grezzo, e questo può risultare in qualche modo spiazzante.

Quando c'è stata un'incomprensione, oppure volevamo andare in direzioni diverse, spesso sono riuscito a riportare la musica in una direzione vicina a quella che mi veniva proposta attraverso l'arrangiamento o e flettendola durante l'interpretazione. A volte invece abbiamo cambiato completamente l'idea iniziale, come nel caso di *Ilaria Alpi*. Io avevo scritto un Requiem per un momento particolare del film, il rientro in Italia della salma della giornalista, che in un primo momento avevo sonorizzato con lo Stabat Mater di Pergolesi; ma poi abbiamo usato il mio Requiem da tutt'altra parte: è un brano molto forte, molto intriso di emozione, e mi sono reso conto che era troppo pesante per la sequenza per la quale l'avevo scritto. L'abbiamo destinato all'inizio del film, al momento della scoperta dei corpi: l'idea di fondo è rimasta la stessa, perché lo spirito del brano è lo stesso, ma abbiamo modificato l'ordine temporale, la contrapposizione tra musica e immagini. Per il momento del ritorno della salma abbiamo scelto una musica di scena, una sorta di lungo pedale fatto dal musicista vietnamita con effetti elettronici, molto modale più statico di quello, più complesso, che era stato scritto originariamente.

Ogni film ha in qualche modo una storia sua, e un suo processo, e anch'io, forse perché sono soprattutto un musicista di jazz, amo partire da punti diversi per cercare di trovare un luogo di arrivo.

È comunque un'esperienza che tu intendi ripetere, se se ne presenta l'occasione? Ti dà qualcosa che altre esperienze non ti danno?

Sì, moltissimo, soprattutto oggi che non ci sono più risorse economiche. Una commissione costa e quindi è difficile che qualcuno ti chiami e ti dica "Signor Fresu, ci scriva un concerto". Gli unici che possono farlo sono il cinema, la danza, e il teatro; per cui di fatto il cinema rimane uno dei pochi input che ti permettano, anzi ti obblighino ad andare in nuove direzioni. Anche se non ho mai capito perché i registi si sveglino una mattina pensando alla musica, solo un mese e mezzo prima che il film vada a Venezia, e si debba scrivere tutto in venti giorni. Bastava pensarci tre mesi prima... alla fine uno si mette a lavorare in aereo, le musiche di *Scores* le ho scritte tutte in aereo.

Da *Scores*, che è il titolo dell'album prodotto per la CAM, è nato un progetto in cui queste musiche con il quartetto d'archi, con la tromba e gli interventi di Youssef sono diventati una performance dal vivo, a dimostrazione dell'importanza che attribuisco a questo lato della mia attività, e che attraverso la musica per i film nascono poi altre idee. Le due colonne sonore avevano in comune che le avevamo eseguite Youssef e io; e quindi mi piaceva l'idea di ricostruire un unico discorso che non ha a che fare né con *Ilaria Alpi* né con *L'isola*, un racconto di musica e immagini in cui la musica diventa più dell'immaginario.

Anche nel CD i brani delle due colonne sonore sono mescolate, e in un ordine diverso da quello in cui erano utilizzati nei film. Questo non rischia di alterarne l'effetto?

Quando si produce il disco di una musica da film il problema è che si dovrà ascoltare e non vedere. Ci sono due tipi di acquirenti, coloro che comprano il CD perché hanno apprezzato il film, ma anche chi acquista solamente il CD senza averlo visto; e secondo me non può contenere esattamente la stessa musica del film, perché in quest'ultimo ci sono momenti in cui le musiche sono assolutamente di servizio, altri in cui magari hanno un valore diverso, e a volte nel film è stata usata talmente poca musica che non basta per farne un disco. Per *Te lo leggo negli occhi*, alla fine nel film avremo usato un quindicesimo di quello che avevo scritto.

Bisogna trovare un equilibrio, per fare un CD che possa essere fruibile anche indipendentemente dal film, a meno che non si sia scritta una partitura particolarmente complessa per grande orchestra, in cui lo stesso tema viene riarmonizzato in modi diversi. A me invece piace scrivere molta musica, registrarne moltissima, e cercare di ricavarne anche un lavoro discografico che sia facilmente ricco; mi diverto molto di più così, e almeno la musica non utilizzata appare nel CD.