DOPPIOZERO

La nuova musica di Hollywood

Corrado Antonini

29 Aprile 2021

Pochi cenni musicali, al cinema, hanno avuto facoltà di inchiodarmi alla poltrona come quelli che aprivano il film *Il petroliere* di Paul Thomas Anderson. Delle dissonanze che definire audaci, in un film hollywoodiano, è dir poco, e che sembravano preludere al fluire del petrolio che di lì a poco avremmo visto sgorgare a fiotti, ma anche il collasso interiore del protagonista, il suo precipitare nelle viscere della terra, invischiato fra melma, petrolio e sangue, molto sangue, come recita il titolo originale del film in inglese, *There will be blood*. Sui titoli di coda appresi che la colonna sonora del film era opera di Jonny Greenwood, il chitarrista del gruppo rock dei Radiohead. Scoprii così che Greenwood era l'unico membro del gruppo ad avere alle spalle una formazione musicale classica, che aveva studiato alla Oxford Brookes University, e che fra le sue influenze musicali citava Olivier Messiaen, György Ligeti e Krysztof Penderecki. Che diamine ci faceva, un tizio così, a Hollywood?



Il petroliere

S’era ancora, in quegli anni (il film di Anderson uscì nel 2007), sotto l’effetto dirompente di Quentin Tarantino, i cui film, dal punto di vista musicale, si presentavano come delle *playing list* e dei *mixtape* di brani non originali, pescati con gusto e arguzia nello sterminato catalogo delle sue frequentazioni. Come non restare folgorati dall’attacco di *Jackie Brown* (che pure richiamava, a suo modo, i titoli di testa di *Le iene*)? L’indimenticabile carrellata sul nastro trasportatore, che poi diventa camminata e infine corsa di Pam Grier sulle note di *Across 110th Street* di Bobby Womack, una sequenza che fin da subito timbrava il tono del film e illustrava il carattere del personaggio principale (ma anche la chiusura a specchio, Pam Grier al volante di un’automobile, la stessa canzone canticchiata a fior di labbra, gli occhi arrossati dalle lacrime, oppure la sensualità di questa scena domestica, grazie a un accappatoio, al vinile e alla musica dei Delfonics). Martin Scorsese non era stato da meno. Brani musicali non originali selezionati col mirino. Irresistibile l’attacco di *Quei bravi ragazzi*: il consueto Joe Pesci sopra le righe, la frase “che io mi ricordi, ho sempre voluto fare il gangster” pronunciata *off camera* da Ray Liotta, e poi *bam!*, sul baule che si chiude, l’attacco swing di *Rags to Riches* cantata da Tony Bennett. Quando hai a portata di mano una canzone del genere, come resistere alla tentazione?

Le note dissonanti di Jonny Greenwood nel film di Anderson riportavano per molti versi a una Hollywood del passato, forse addirittura agli archi lancinanti di Bernhard Hermann in *Psycho*, ma certamente al Ligeti di *2001 Odissea nello spazio*. Un gradito ritorno insomma. Poi però, passando gli anni e le collaborazioni – Jonny Greenwood è nel frattempo diventato il compositore di fiducia di Anderson, ha curato le musiche dei successivi *The Master*, *Vizio di forma* e *Il filo nascosto*, e confidiamo anche del prossimo, l'annunciato *Soggy Bottom* – e moltiplicandosi a Hollywood le colonne sonore di natura sperimentale, appariva sempre più chiaro che non si trattava di un episodio isolato, ma di una tendenza vera e propria.

Quando Ioan Allen, vice-presidente di Dolby Laboratories, si sedette a un tavolo con dei produttori di Hollywood a inizio anni '70 per spiegare come l'esperienza in sala sarebbe potuta cambiare adottando la tecnologia sviluppata dalla sua azienda, si sentì rispondere che a vendere i film erano delle buone storie e delle poltrone comode, non il suono. Poi arrivò *Guerre Stellari*, un *game changer* non solo sul piano degli effetti speciali, e gli *studios* dovettero rivedere i loro piani. Soprattutto arrivò una generazione di registi – Francis Ford Coppola, George Lucas, Robert Altman, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma… (*a very sound conscious generation*, una generazione assai consapevole dell'importanza del suono al cinema, la definisce Steven Spielberg nel bel documentario *Making waves. The Art of Cinematic Sound* della regista Modge Costin) e, con loro, una generazione di *sound designer* – Walter Murch, Ben Burtt, Gary Rydstrom – che reinventarono il suono al cinema. Sempre, nella storia di Hollywood, sono stati i registi e i creativi a far progredire l'arte cinematografica. Fosse stato per gli *executive*, è possibile che la settima arte sarebbe collassata dopo l'avvento della televisione e dell'*home cinema*. Così non è stato, e se è vero che Hollywood è sovente una macchina capace di replicare sé stessa badando agli incassi più che all'innovazione del linguaggio cinematografico, è altrettanto vero che è sempre stata la cocciutaggine dei registi a imporre nuove regole e nuovi standard all'industria.



Trent Reznor Atticus Ross

Quando Orson Welles sbarcò a Hollywood dal mondo della radio, portò con sé anche le tecniche sperimentate nell'etere (si pensi allo sconcertante realismo di *La guerra dei mondi*), in particolare la consapevolezza che ogni spazio e ogni luogo vive di un suono proprio. Nei western degli albori, quando partiva uno sparo di pistola o di fucile, quello sparo veniva replicato a non finire, sempre lo stesso, sia che venisse esploso all'interno di un saloon, in una prateria sterminata, o fra le pareti di un canyon in Arizona. Quante volte abbiamo sentito echeggiare lo *ziiiing!* dello stesso proiettile? Non era il genere di dettaglio su cui si era disposti a perdere del tempo e del denaro. C'erano le *libraries* degli *studios* con il loro bel catalogo di suoni cui si attingeva un film dopo l'altro. Valeva per i proiettili e valeva per i cazzotti e le esplosioni. Prima di Orson Welles, di Stanley Kubrick o di Alfred Hitchcock (si pensi a *Uccelli*, e a come Hitchcock usò il battito delle ali o il verso degli uccelli per *fare cinema*), il suono non era ritenuto un elemento chiave della narrazione cinematografica. Uno dei pochi e dei primi a pensarla diversamente era stato Murray Spivack, il quale già nel 1933 s'era appostato allo zoo per registrare il ruggito dei leoni e delle tigri, per poi riversarlo e rallentarlo fino a trasformarlo nel verso di King Kong. Una tecnica che fece epoca e che il

sound designer Ben Burtt usò, molti anni dopo, per *Guerre stellari*, registrando i versi dei trichechi e degli orsi allo zoo per poi trasformarli nella lingua degli *wookiee* (Chewbecca, per chi ha familiarità con la saga).

Walter Murch, il *sound designer* di *Apocalypse Now!*, da ragazzo, era appassionato di musica concreta e guardava con ammirazione al suo massimo teorico, il compositore francese Pierre Schaeffer. Il lavoro suo e di molti *sound designer* di Hollywood può essere accostato, in termini di rilievo all'interno del racconto cinematografico, a quello di un compositore di musica. Benché non possa essere considerato musica in senso stretto (John Cage avrebbe probabilmente da ridire), il suono concorre a trasmettere emozione e significato. Si pensi soltanto alla famosa sequenza d'apertura di *Salvate il soldato Ryan*, e alla vera e propria orchestrazione sonora del *sound designer* Gary Rydstrom. Non una nota di musica, se non a operazione conclusa, ma ogni minimo richiamo sonoro, in quella sequenza, è messo in pagina come un compositore avrebbe fatto con la partitura, sospensione acustica compresa, quando il personaggio interpretato da Tom Hanks d'un tratto, tramortito dall'efferatezza della battaglia, se ne astrae preda di una sorta di collasso mentale, e il suono intorno a lui si affievolisce fino ad attutirsi, evidenziando ancor più l'orrore, facendosi eco di qualcosa che sta accadendo in un mondo parallelo, tanto esorbitante è la percezione dell'atroce, creando nel contempo un margine di ponderazione maggiore per chi guarda, finché il personaggio non riesce a riprendere in mano il casco e a infilarselo in testa, guardando fisso in camera. In quella sequenza il suono è espressione diretta della realtà (da qui, in buona misura, il suo iperrealismo, la musica avrebbe sorretto o dato uno scampo emotivo allo spettatore, ma qui non succede), mentre la musica ha piuttosto una funzione evocativa e consente allo spettatore di elaborare l'esperienza che sta vivendo sul piano dell'immaginazione.



Mica Levi

A un certo punto, a Hollywood, ai *sound editor* è stato affidato il compito di orchestrare il suono nel suo insieme: le voci degli attori, gli effetti speciali e la musica, proprio come il direttore fa con le sezioni di un'orchestra sinfonica. Molti dei compositori che Hollywood scrittura di questi tempi sono musicisti che hanno un rapporto col suono assai diverso rispetto ai loro predecessori. Di mezzo non c'è stato soltanto John Cage e l'idea che il suono è musica a tutti gli effetti, ma anche la rivoluzione digitale e la relativa facilità con cui chiunque, oggi, può avere accesso a un catalogo di suoni pressoché illimitato, oltre alla facoltà di manipolarlo via software. Mica Levi, la giovane musicista inglese chiamata a comporre la colonna sonora del film *Jackie* di Pablo Larrain, prima di approdare a Hollywood, s'era fatta notare con il suo pop sperimentale suonando gli aspirapolvere nei club di Londra sotto lo pseudonimo da *pokémon* di Micachu & the Shapes. Il batterista jazz Antonio Sanchez, chiamato dal regista messicano Alejandro González Iñárritu a occuparsi della musica del film *Birdman*, ci regalò

quella che può essere considerata la colonna sonora più astratta e sperimentale a memoria recente per un film hollywoodiano. Tamburi e piatti per un commento sonoro che non ha precedenti e non ammetterà replica, tanto peculiare è il legame stabilito con quel film. Ciò che appare sempre più evidente è come molti giovani registi siano alla ricerca di una musica non soltanto originale per il loro film, ma unica, un suono che si sovrapponga alla visione personale del regista e che concorra a segnare quel film come un episodio singolo non tanto sul piano della melodia, dell'arrangiamento o della ritmica, quanto piuttosto su quello della tessitura sonora complessiva. Il loro film deve avere un suono unico, al punto da essere immediatamente riconoscibile e identificabile anche come esperienza acustica.

È quanto successe con *Il petroliere* di Paul Thomas Anderson grazie alla musica di Jonny Greenwood. È quanto accadde a *Birdman* o a *Jackie*, ed è quanto accadde al *Joker* di Todd Phillips, che nel 2019 valse il premio Oscar per la miglior colonna sonora alla compositrice islandese Hildur Guðnadóttir, musicista formatasi e poi emersa in ambito di *ambient* cameristica proprio come il suo connazionale prematuramente scomparso Jóhann Jóhannsson. La componente sperimentale del lavoro della Guðnadóttir, forse ancor più che nel film *Joker*, si dichiara nella serie tv *Chernobyl*, la cui colonna sonora fu pensata in collaborazione con il leggendario *sound artist* inglese Chris Watson, già fondatore dei Cabaret Voltaire, che per l'occasione registrò dei suoni d'ambiente presso un impianto nucleare dismesso in Lituania, teatro delle riprese della miniserie, suoni che poi finirono col costituire l'ossatura stessa della colonna sonora. Musica *e* suono come elementi non più isolati della narrazione cinematografica, ma strettamente connessi, come se la dimensione più reale che il cinema ha sempre assegnato al suono e la dimensione invece più immaginifica che la musica sa suscitare si fossero infine fuse, prima ancora che in sala di montaggio, come sensazione da trasmettere allo spettatore in sala o a casa: fondere realtà e immaginazione come un unicum di esperienza.



Hildur Gudnadottir

La nuova musica per il cinema pare ormai configurarsi come un laboratorio di sperimentazione sonora *e* musicale insieme. Il dogma secondo cui l'elemento portante di una colonna sonora debba anzitutto essere la melodia, come la storia del cinema ci ha insegnato, è ormai messo in discussione. Oggi sono piuttosto la tessitura sonora e il timbro a fare stato e a dare, a ogni singolo film, la sua identità e il suo carattere. Non è un caso se fra le candidature agli Oscar 2021 figuri la coppia formata da Trent Reznor e Atticus Ross, candidati con ben due film: *Mank* di David Fincher, e *Soul* della Pixar, firmato a sei mani col pianista jazz di New Orleans, nonché direttore musicale o *artist in residence* del *Late Show* di Stephen Colbert, Jon Batiste (colonna sonora fresca vincitrice di un Golden Globe). Reznor e Ross vinsero l'Oscar nel 2011 per *The Social Network* (sempre di Fincher), e sono probabilmente i compositori oggi più cercati a Hollywood (Ken Burns affidò loro anche la cura della monumentale serie documentaria sulla guerra in Vietnam). Reznor e Ross arrivano dalla scena underground e sono noti, prima ancora che per le colonne sonore, per la militanza nel gruppo *industrial* dei Nine Inch Nails. Neppure stupisce, oggi, il fatto che un musicista come Colin Stetson, portento del sassofono contemporaneo, conosciuto per le sue performance soliste e la straordinaria tecnica di respirazione circolare, si sia

tuffato nel mondo del cinema accumulando un numero di commissioni in crescita esponenziale. Lo stesso si sta prefigurando per Daniel Lopatin del gruppo Oneohtrix Point Never (sua la colonna sonora di *Uncut Gems* di Josh e Benny Safdie); idem per Bobby Kriic degli Haxan Cloak, Laurel Halo, Ben Frost, Lesley Barber (*Manchester by the Sea*), Alva Noto, Geoff Barrow dei Portishead, Mogwai, il canadese Dustin O'Halloran e il tedesco Volker Bertelmann (in arte Hauschka), già nominati agli Oscar nel 2016 per la colonna sonora di *Lion* e oggi autori di quella di *Ammonite* di Francis Lee, lo stesso vale per Christophe Chassol in Francia, per Pablo Díaz-Reixa "El Guincho" in Spagna, per Peter Scherer in Svizzera…

Quanto ci presentò *Apocalypse Now!* nell'ormai remoto 1979, quando a pellicola rallentata il *sound designer* Walter Murch decise di sovrapporre le note dei Doors e la voce di Jim Morrison al suono rarefatto delle pale degli elicotteri che sorvolavano minacciosamente la giungla (*The End*), è oggi moneta corrente al cinema. Musica e suono interagiscono sullo stesso piano grazie a una generazione di compositori/musicisti che stanno trasformando il paesaggio sonoro del cinema e delle serie televisive. Difficile dire se sia soltanto una moda oppure un passaggio epocale paragonabile a quello della rivoluzione sonora degli anni '70 dei Coppola, degli Spielberg e dei Lucas, ma è certo che alla vecchia generazione dei John Wiliams, dei Danny Elfman, della stirpe dei Newman e degli Hans Zimmer (peraltro autore, a sua volta, di una colonna sperimentale come quella di *Dunkirk* di Christopher Nolan) si è ormai aggiunta e per molti versi sostituita una folta schiera di musicisti attivi in ambito di musica sperimentale e d'avanguardia. Se è vero che anche in passato Hollywood si è concessa delle escursioni in territori inconsueti (a memoria sovvengono, fra i tanti, il Krzysztof Komeda di *Rosemary's Baby*, le colonne sonore di Ryuichi Sakamoto, i sintetizzatori di *Arancia meccanica* e mettiamoci pure anche quelli di Vangelis in *Blade Runner*), è altrettanto evidente che ciò a cui stiamo assistendo in questi anni è un fenomeno di proporzioni e portata ben diversi. Dai margini e dal cinema d'essai la sperimentazione è ormai entrata nel cinema milionario, quello che fa cassetta e vince gli Oscar.



Chris Watson

Pur considerando che Hollywood è un mostro capace di replicare sé stesso all’infinito, appare difficile immaginare un ritorno alle colonne sonore in cui la melodia regnava sovrana, e a delle partiture slegate non tanto dalla trama del film, ma dal carattere e dalla tessitura morale e sonora dello stesso. La speranza, per chi ama la musica, e la musica al cinema, è che questa tendenza apra nuove frontiere non solo alla settima arte, ma anche ai giovani compositori che hanno sempre più difficoltà a far sentire la loro musica (quanto a viverci, sappiamo, è privilegio di pochi). Gli autori che abbiamo citato, nati e cresciuti in ambito sperimentale, d’un tratto si trovano esposti e ascoltati da milioni di spettatori/ascoltatori. Hanno di fatto guadagnato un pubblico che ben difficilmente avrebbero avuto soltanto grazie alla loro musica. Sarebbe un problema se avessero dovuto scendere a compromessi con Hollywood, ma la buona notizia è che sono i giovani registi a cercare quei musicisti proprio per l’originalità e il piglio sperimentale della loro musica. Quanto a industria e pubblico, per ora, sembrano gradire. Alla prossima dissonanza o al prossimo *ziiiing!* di proiettile in sala, pensateci: suonano a quel modo perché qualcuno, là dietro, ci ha lavorato per settimane cercando di portare quel suono un passo oltre, là dove ancora nessuno l’aveva immaginato.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

