Jazz in Regio

Amedeo Furfaro

Centro Jazz Calabria AGIS DELEGAZIONE CALABRA

I Quaderni di "Musica News" – 2

Amedeo Furfaro

Jazz in Regia

CENTRO JAZZ CALABRIA EDITORE

Supplemento a "Musica News" n. 4/1996
BIMESTRALE DEL CENTRO JAZZ CALABRIA
PRESIDENTE: Francesco Stezzi
RESPONSABILE: Silvana Palazzo
Stampa: Chiappetta, via Piave, Cosenza
Redazione: C.so Garibaldi n° 14 - COSENZA Telefax 0984/24036
Aut. trib. di Cosenza n° 529 del 6-10-92

in collaborazione con

DELEGAZIONE CALABRA

INDICE

Premessa ..... pag. 7

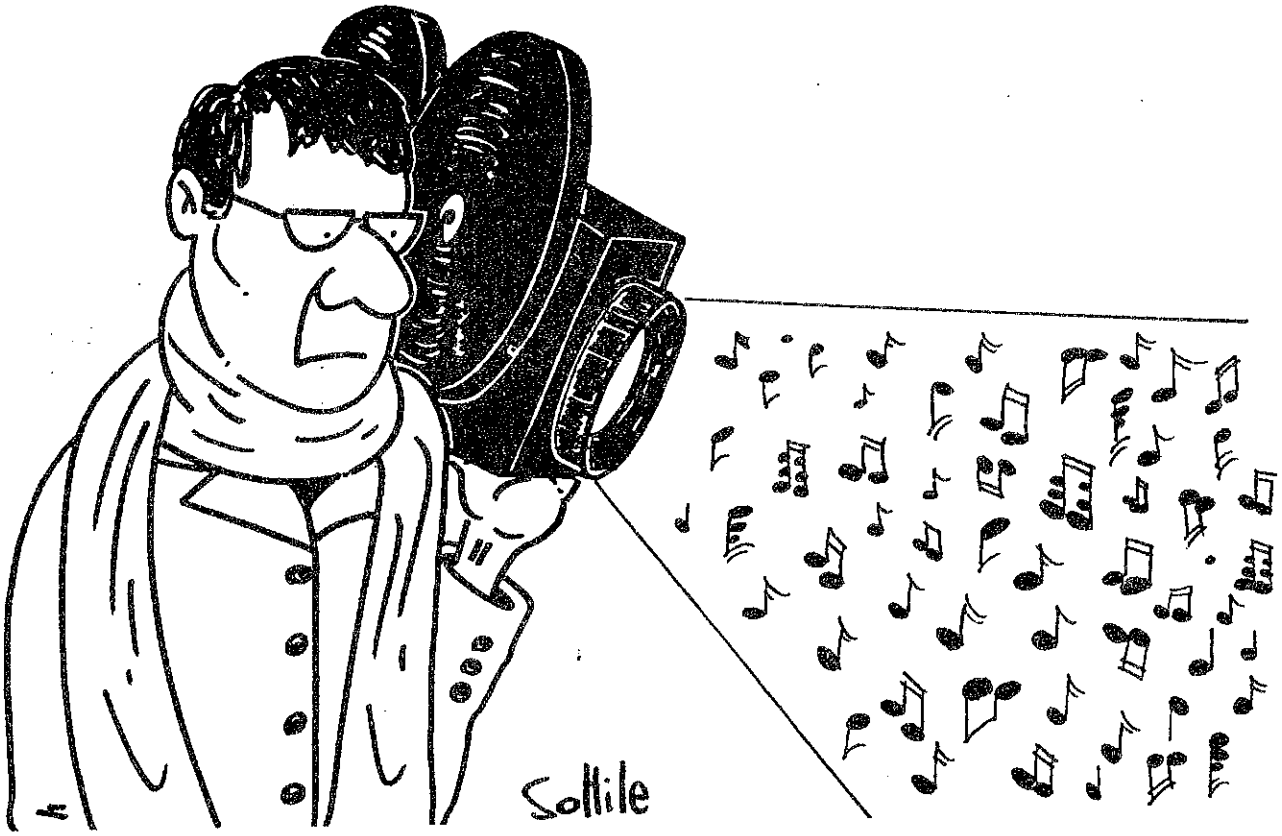
1. La musica jazz, l'immagine filmica. A colloquio con Serafino Paternoster ..... pag. 9

2. Pasolini e la musica afroamericana ..... pag. 23

3. Woody Allen, standup comedian..... pag. 37

4. Cinema e jazz : rapporto dagli anni '80 ..... pag. 45

5. Suona la cosa giusta: Spike Lee ..... pag. 55


Sottile

PREMESSA

- Cosa ci facevi là?
- Partecipavo ad un incontro cinema-jazz
- E che facevi?
- Il meno possibile?

da CHINATOWN, di Roman Polanski.

Nel suo libro, l'Autore ci racconta di alcuni "felici incontri" fra jazz e regia pur accennando, più volte, agli incontri "difficili". In effetti i malintesi che hanno accompagnato la storia del cinema nel rapporto con le altre arti (soprattutto la letteratura) sono patrimonio anche del rapporto cinema-jazz. Che cos'è del resto THE JAZZ SINGER se non un malinteso? E ASCENSORE PER IL PATIBOLO: Quanto ha "nuociuto" l'improvvisazione al secondo film di Malle?

La storia della musica jazz nel cinema, distinguendo ovviamente tra jazz come musica d'ambiente e oggetto di narrazione, è stata, per molti versi, una storia di TROMBONI... sul set sia dal punto di vista musicale che cinematografico. Ma è difficile essere d'accordo con Jonathan Rosembau per il quale se "**New York, New York** avesse avuto un jazz migliore sarebbe stato un film migliore". A ribattere chiamo in aiuto Lalo Shifrin ("Credo che quando si parla di musica da film, limitandosi ad un punto di vista strettamente musicale, si possa facilmente sbagliare), Quincy Jones ("il confine tra le categorie musicali mi appare sempre più sfuocato..."), Gerry Mulligan ("non penso possa esistere un legame diretto fra jazz e cinema. In genere i registi che usano il jazz lo fanno per ottenere un particolare sottofondo alle immagini e alla storia...."). Per quanto mi riguarda la musica cinematografica m'influenza poco o niente nella valutazione di un film: in questo senso penso di essere la voce dissonante del gruppo.

Non è un caso: mi ero costretto ad una visione (contronatura?) dei film in sala acompagnati unicamente dalle mille piccole vibrazioni degli spettatori presenti (pochi) . non c'è che dire: una bellissima sofferenza. Nel suo lavoro Amedeo Furfaro si sofferma, per propria scelta, su Pasolini, Allen e Lee.

Personalmente stilerei un elenco di film-jazz "da salvare", dal mio punto di vista. Una grande responsabilità, comunque; diciamo piuttosto che mi limiterò a fare un gioco di memoria più che di appunti : un elenco improvvisato dei film che vorrei rivedere in questo preciso momento anche per merito dei brani musicali dei film, in ciò stuzzicato dalla lettura di "Jazz in Regia".

E quindi:

L'INFERNALE QUINLAN di O. WELLES con la favolosa sequenza

iniziale e il Peter Sellers de LA PANTERA ROSA, con le musiche di H. Mancini per entrambi i film.

Rimango però convinto che la migliore musica da film sia quella di cui non si conserva un ricordo ben preciso, così come "invisibile" deve essere la regia.

Preminger diceva che la regia perfetta è quella che annulla o nasconde la m.d.p.

La citazione non è a caso. Dire Preminger è dire due film:

L'UOMO DEL BRACCIO D'ORO (il momento della prova alla batteria) e ANATOMIA DI UN OMICIDIO: ma il secondo per me non fa testo perchè la musica di Ellington fa parte della sceneggiatura. Appena sento la parola Jazz la mente mi corre spasmodicamente a BIRD di Clint Eastwood: un film che entra, sfidandola, nella zona buia della percezione visiva e sonora, squarciandola con la musica di Charlie Parker.

Altri film:

CHINATOWN di R. Polanski (l'uso della mdp a spalla nell'ultima sequenza), e FINO ALL'ULTIMO RESPIRO (i p.p della mano di Belmondo), CIELO DI PIOMBO ISPETTORE CALLAGHAN (l'inseguimento sui tetti), TAXI DRIVER (omaggio a Bernard Herrmann), SETTE UOMINI D'ORO (omaggio a Trovaioli), e tutti i film "neri" americani perchè, nonostante tutto, "fossero opera di musicisti del settore o di compositori occasionalmente passati al Jazz - scrive Roberto Pugliese - bastavano soli a restituirci intatta tutta l'atmosfera di un film".

Per concludere un ritorno alle origini: THE JAZZ BAND di K. Shaknazarov ('83) : un film all'introduzione del jazz nella Russia degli anni '20. Una sequenza per tutte: l'esame che i quattro della band devono sostenere per poter suonare nella Casa della cultura. Dopo l'esecuzione di un paio di brani ad uno dei quattro viene chiesto l'anno in cui si svolse la rivolta di Spartaco. Ottenuta una risposta positiva la commissione non concede comunque l'ammissione perchè ritiene che questa musica è ancora incomprensibile e nociva per per la gente (jazz come "agente dell'imperialismo americano", portatore di "decadenza e propaganda di quel deleterio prodotto della cultura borghese consumista e corruttrice"), consigliando pertanto i quatttro a tornare ai mestieri di un tempo. Ma la forza della volontà avrà la meglio: l'ultima sequenza ce li mostra (incanutiti) che suonano con successo in un teatro gremito di persone.

La storia del cinema e del jazz è forse finita. Speriamo che a qualcuno venga in mente di proibirli.

Giovanni Scarfò

1. La musica jazz, l'immagine filmica. A colloquio con Serafino Paternoster*

Serafino Paternoster, giornalista della "Gazzetta del Mezzogiorno", al quale mi accomuna la partecipazione, in tribuna stampa, a diversi festival jazzistici, è a Cosenza per un'iniziativa didattica del Centro Jazz Calabria. Ne approfitto per un interscambio di opinioni che abbia finalità introduttive al lavoro che sto preparando.

D. Anche tu, come me, ti occupi di cinema e jazz, una materia che a volte appare troppo vasta da essere abbracciata; altre volte mi chiedo se non sia un aspetto troppo parziale del prodotto filmico su cui soffermare lo sguardo. Tu cosa ne pensi?

R. Quando iniziai ad occuparmi delle possibili relazioni fra jazz e cinema, devo confessare che la prima immagine che mi venne in mente fu quella di una scena del film intitolato *Criss Cross* e, se la memoria non mi inganna, per la regia di Robert Siodmak con Burt Lancaster.

La scena è la seguente: due poliziotti, che per lavoro trasportano denaro da una banca all'altra, mentre ordinano le migliaia di banconote, disposte su un tavolo, in mazzetti, iniziano a discutere – appunto davanti a tutte quelle banconote – sulle loro mogli e sulla loro capacità di risparmiare due o tre centesimi ogni volta che si recano al mercato a fare la spesa. Una notevole e comunque divertente incongruenza fra il contenuto dell'azione – la disponibilità di tanti soldi e impossi-

* Intervista inedita rilasciata a "Musica News" il 22/6/'95.

bilità di prelevarli – ed il contenuto della discussione.

Enfatizzando il significato della scena, è possibile, nel nostro caso, riflettere sul rapporto fra jazz e cinema – le mogli che risparmiano qualche centesimo – quando in realtà le possibilità offerte dalla musica e cinema sono tantissime – come i soldi a disposizione delle guardie – ed eterogenee? È lecito parlare di jazz e cinema quando in effetti è un rapporto che rappresenta solo una piccolissima parte nell'ambito delle vastissime realizzazioni di colonne sonore, un dettaglio di fronte all'ampio panorama delle produzioni cinematografiche?

Interrogativi che mi hanno subito convinto a verificare la possibile legittimità di una tale riflessione partendo dall'analisi bibliografica sull'argomento.

Nella *Bibliografy of Black Music,* quarto volume, edito da Greenwood Press, Westport, Connecticut del 1984 alla voce Film compaiono 26 titoli di cui un buon 90% riguardano riviste specializzate. In particolare vorrei segnalare le seguenti pubblicazioni: *Jazz Sur Film su* 55 anni di rapporto fra cinema attraverso più di 800 film realizzati tra il 1917 ed il 1972 con una filmografia critica (Yverdon: Editions de la Thièle, 1973 – solo francese); *The negro in films* (Port Washington: Kennikat Press, 1969); e due pubblicazioni inglesi: *Jazz on film* di Whannel Paddy (London: British Film Institute, 1961) ed infine *Jazz in the movies* (London: British Film Institute, 1972).

Naturalmente è una bibliografia va aggiornata e dove mancano anche alcune pubblicazioni italiane. Già nel 1955 sulla rivista specializzata "*Musica Jazz*" veniva pubblicato un saggio diviso in cinque parti e dedicato al jazz ed al cinema a firma di Pino Maffei e Dante Panzuti. Un altro esempio *è Cinema & Jazz* del 1985, una pubblicazione nell'ambito dei quaderni di musica e film a cura del Comune di Venezia in contemporanea con il jazz film festival svoltosi a Mestre dal

23 gennaio al 9 febbraio dello stesso anno.

D. Vorrei aggiungere anche "Colonna Sonora" di Ermanno Comuzio nella corposa veste edita dall'Ente dello Spettacolo, nel 1992, anche se non specifica su Jazz e Cinema.

Ma esistono anche volumi e saggi di notevole spessore critico ai quali fare riferimento per considerazioni più puntuali anche sul versante storico-politico-culturale. Una tua meditazione per il lettore.

R. Oltre dieci anni fa, era l'aprile del 1982, a Salsomaggiore Terme, nell'ambito della quinta edizione degli incontri cinematografici, venne pubblicato un interessante saggio a firma di Jean Louis Comolli – doppia figura di critico di jazz e critico cinematografico – intitolato *Tecnica e ideologia* in cui scrive: "Il cinema nasce subito come macchina sociale e dunque non solo dalla invenzione della sua apparecchiatura, ma dalla supposizione e dalla verifica sperimentali, dalla previsione e dalla conferma della sua redditività sociale, cioè nello stesso tempo economica, ideologica e simbolica".

Insomma Comolli afferma che il cinema, nato come conseguente sviluppo tecnologico viene subito usato come strumento per imporre l'ideologia dominante, come rappresentazione visibile di una realtà che diventa inconfutabile. "Il cinema – continua Comolli – è stato pensato, fabbricato e acquistato sotto gli effetti di una domanda economica e come strumento ideologico".

Con l'arrivo della "terza dimensione", con l'arrivo del suono si ha una conferma spietata dell'ipotesi di Comolli. Il suono e la parola aggiungono, quindi, quella parte di verità che mancava al film muto. Una "zavorra di realtà" (nelle parole di Bazin) per perfezionare e ridefinire l'impressione della Realtà.

Su quest'ultimo punto vi era un accordo unanime: da Sigfried Kracauer in "Theory of film" alla coppia Adorno -

Eisler in "La musica per film" a Kurt London tutti erano dell'opinione che "la visione di immagini animate ma silenziose era inaccettabile poiché produceva un senso di disagio o addirittura di paura essendo avvertita come un'esperienza percettiva del tutto innaturale".

D. Ma se vi era un accordo diffuso su questo punto è anche vero che non tutti espressero parere favorevole sull'ingresso del sonoro nel cinema...

R. Si, per Arnheim, ad esempio, che aveva creduto nel film d'arte, nel film come ipotesi di arte figurativa, quel 6 ottobre del 1927 segnò l'inizio di una irreversibile involuzione; per Bela Balazs fu "la catastrofe del cinema".

Quindi "non è un caso – conclude Comolli nel suo saggio – che il parlato – il sonoro, ndr – si sia imposto innanzitutto a Hollywood e poi, attraverso la Germania in tutto il mondo: in questo luogo ideologicamente determinato in cui il montaggio non aveva proprio diritto di cittadinanza a parte qualcosa di Griffith".

Contrariamente, aggiungerei, all'Unione Sovietica dove cineasti come Eizenstein o Pudovkin, con il loro Manifesto dell'asincronismo, decisero comunque di adottare il sonoro non al servizio dell'immagine ma, in un certo senso, al servizio dei contenuti.

Forse il sonoro era possibile dal punto di vista tecnico già alcuni anni prima del 1927 ma si aspettò che fosse sperimentata la sua superiorità commerciale.

"È con il trionfo del cinema sonoro che si consolida in maniera decisiva l'egemonia mondiale di Hollywood", una egemonia non solo economica ma anche e soprattutto ideologica.

Si può quindi ben immaginare – ed a ciò è servita questa piccola introduzione sull'economia politica del sonoro – con quali prospettive la musica jazz, la musica neroamericana abbia iniziato il rapporto con la sua sorella del XX secolo.

D. Jean-Louis Comolli ha scritto, insieme a Philippe Carles, un saggio edito nel 1971 intitolato "Free Jazz - Black Power".

Il secondo capitolo, intitolato non a caso "proprietà economica del jazz" si apre con una citazione tratta dal bel libro di Spellman "Four lives in the bebop business". A parlare è il sassofonista Ornette Coleman: "La produzione e la pubblicità sono legate a tal punto da confondersi. Ciò che voglio dire è che nel jazz il prodotto è il Nero. Il loro modo di fare pubblicità su di me, di spiegare quanto sono "lontano da" e "fuori di", prova che io stesso sono un prodotto. E se io sono in vendita, se io sono il prodotto, mi è impossibile trarne qualche profitto, non è vero?".

Come interpreti questa frase di Coleman?

R. Anche se non legata al cinema, questa considerazione di Ornette la dice lunga sul ruolo del jazz nell'ambito dell'ideologia dominante e, di conseguenza nel cinema, nel cinema sonoro. Segnalo un'altra citazione che appare nello stesso libro e nello stesso capitolo. A parlare questa volta è il pianista Cecjl Taylor in un'intervista rilasciata al giornale londinese Melody Maker: "Non voglio che la mia musica sia chiamata jazz sebbene io la senta come jazz. Il jazz è ciò che certuni sfruttano per averne un guadagno, cosa che sarebbe giusta se i musicisti ne traessero qualche beneficio. Il jazz è stato generato dalla comunità nera. È la manifestazione musicale di una sottocultura che non ha niente a che vedere con i locali eleganti dove la si può ascoltare. Lo si ascolta alla radio ma molto poco alla televisione perché i neri sul video potrebbero urtare certa gente...".

D. Prima di riprendere l'argomento specifico riguardante il jazz ed il cinema è opportuno soffermarsi brevemente su altri due aspetti riguardanti, rispettivamente, le funzioni di una colonna sonora e su quale direzione andrebbe orientata.

Igor Strawinsky ha affermato: «Perché prendere sul

serio la musica per cinematografo? A mio avviso essa dovrebbe limitarsi a non guastare l'azione che si compie sullo schermo; dovrebbe adempiere, rispetto al dramma cinematografico, una funzione simile a quella che in un ristorante la musica esercita sulla conversazione che si svolge tra i tavoli».

È già lo Strawinsky filo-hollywoodiano?

R. Può darsi. Tuttavia rappresenta un'opinione molto precisa: la musica da film – sembra affermare il compositore di Pietroburgo – rappresenta un genere a parte, un sottogenere funzionale non tanto all'esigenza narrativa quanto, piuttosto, all'oggetto, allo strumento narrativo: il cinema, appunto.

A prescindere dalla banalità ed ingenuità di una considerazione quale "perché prendere sul serio la musica per cinematografo?", la considerazione di Strawinsky ci porta a riflettere in particolare su un aspetto: l'uso dei generi musicali nel cinema.

È possibile, cioè pensare alla musica da film unicamente come genere? Se la risposta è positiva, allora come è possibile discutere sul rapporto fra jazz e cinema, fra musica classica e cinema, fra rock e cinema, insomma fra le musiche ed il cinema?

Esistono in realtà, prevalentemente, due possibilità nel campo della sonorizzazione: l'uso di musica che nasce appositamente per il cinema e l'uso di musica preesistente (generi).

In quest'ultimo caso, però, la riflessione vive all'ombra di un pericolo: quando si valuta il rapporto fra generi musicali e cinema si cade quasi automaticamente nel cliché perché sono spesso usati per sottolineare luoghi comuni (es.: Jazz = Noir; Dixieland = Comico; Classica = Film d'Art; Rock = Giovani, etc.).

D'altro canto non si può non vedere nella musica da film come genere un insieme di coordinate linguistiche prese

in prestito da altri generi costruendo, forse, contemporaneamente la forza e il limite della musica da film.

Srive Luigi Pestalozza: "Si noti come il legame musica – cinema, anche con Eizenstein, come in Visconti, abbatta le separazioni dei generi, recuperi un loro rapporto organico proprio attraverso la storia, in quanto avviene sul terreno della cultura democratica, del lavoro cinematografico, del suo modo di concepirlo in relazione con gli altri lavori anche storicamente avvenuti, come pratica di democrazia".

D. Giunti a questo punto diventa necessario chiedersi quale direzione bisogna prendere nella riflessione fra musica e cinema. Difficile la risposta anche perché, come si è visto brevemente, molte sono le strade di lettura.

È possibile però soffermarsi sul rapporto fra jazz e cinema come esempio di orientamento per scoprire limiti, ipotesi o utopie. Per conoscere la strada che ha accompagnato queste due "sorelle" piuttosto che la meta. Scoprire infatti se il jazz può essere la "musica ideale per il cinema" non ha nessuna importanza.

Almeno come conclusione.

R. "Vi sono dei momenti – nel comporre musica da film – nei quali quel tipo di eccitazione primitiva fornita dal jazz può essere fondamentale". Sono parole del compositore Elmer Bernstein, l'autore di musiche di film quali *Piombo rovente, Anime sporche, Rabbia ad Harlem* o del bel film di Otto Preminger intitolato *The man with the Golden arm* del 1955.

D'altro canto Lalo Schifrin, il compositore di musiche da film e pianista jazz nel quintetto di Dizzy Gillespie, ha affermato: «Credo che il jazz sia stato usato troppo, e spesso in maniera poco appropriata. Secondo me il jazz è una forma pura, come la fuga, che ha una propria struttura, una sua propria dinamica. Non si può utilizzare una fuga per una colonna sonora».

Ma partiamo dalle origini. È noto ormai che la necessità di un accompagnamento musicale alla proiezione nasce dall'inizio. Difficile dire quale fosse il repertorio dal quale attingevano i primi pianisti in quanto spesso frutto di una scelta personale almeno fino a quando le case di produzione non si decisero a pubblicare i cosiddetti Cue-Sheets, cioè le liste di brani musicali con l'indicazione delle entrate nei vari momenti drammatici nei diversi film.

Poco può interessare, per quel che riguarda la riflessione sul rapporto fra jazz e cinema, l'ambito europeo.

Piuttosto occorre soffermarsi su quello che accadde in America dove il jazz nacque – dove l'accompagnamento musicale prima, il sonoro poi, furono utilizzati a fine economico e commerciale.

Nel passaggio fra i due secoli la musica che imperversava in America e subito dopo in Europa era il Ragtime, musica scritta nata all'interno dei Minstrel-Show – spettacoli di compagnie girovaghe in cui grazie alla sua originale forma strutturale riusciva ad adattarsi ad ogni situazione.

Scrive Sergio Miceli che a questa musica ha dedicato un intero capitolo nel suo libro "La musica nel film" ed intitolato "Il ragtime. Intrattenimento come riproducibilità": "Il ragtime introduce con la sua meccanicità inespressiva un tempo di fruizione dilatato, flessibile, di cui si avvalgono prima il rullo di pianola e poi il disco. La sua capacità di penetrazione – orizzontale, dall'America all'Europa e verticale, dall'intrattenimento domestico a Satie e Strawinsky – non può non investire anche la musica nel cinema che di tutte queste tendenze rappresenta la sintesi. Non è un caso che il primo manuale americano redatto da Eugene Ahern nel 1913 e destinato agli esecutori di musica per film, indichi il ragtime fra i generi più adeguati all'accompagnamento di commedie cinematografiche. E quando nel 1927 sarà proiettato il primo film sonoro di successo, The Jazz Singer, verrà recuperata proprio una delle

Blackface Minstrel da cui trae origine il Ragtime".

Sulla struttura propria del Ragtime rimando a testi specifici ma ciò che va sottolineato è che una delle particolari richieste della musica da film delle origini era la capacità di riuscire ad improvvisare sulle immagini che scorrevano sullo schermo. Ed infatti, in questi ambienti, nacquero numerosi jazzisti quali Fats Waller o Louis Armstrong (con l'orchestra di Erskine Tate), due esponenti della musica afroamericana che manterranno sempre uno stretto rapporto con il cinema (il primo in particolar modo con il cinema d'animazione).

D. *La presenza di questi musicisti nei music – hall era quindi funzionale alle esigenze della proiezione cinematografica, una presenza richiesta per le loro capacità, artistiche o di semplice intrattenimento che fossero.*

R. Ma quando la relazione fra jazz e cinema iniziò ad avvalersi dell'immagine in sé iniziarono anche i primi problemi, le prime divergenze, i primi incontri deviati dalla politica economica, le prime, per così dire, discrepanze semantiche.

Fin quando cioè il jazz o la musica che ha spinto la sua nascita è ancora separato dal film, senza che sia possibile vedere attraverso la pellicola la sorgente sonora (ciò che Jerome Peignot e Pierre Schaeffer hanno chiamato con il termine di origine greca acousmatique) si può parlare di incontri più o meno riusciti. Ma quando il Jazz entra attraverso un suo rappresentante nell'immagine filmica come musicista, come attore o come semplice comparsa, allora il potere ideologico che ha fatto del cinema "uno strumento di redditività sociale ed economica" si dichiara in tutta la sua evidenza.

D. *Il rapporto jazz / filmico nasce su presupposti sbagliati. È questo un assunto su cui mi pare sia sostanzialmente concorde sia la critica cinematografica che jazzistica.*

R. In effetti, *The Jazz Singer*, primo film sonoro di successo che con il jazz, a parte il titolo, aveva poco o niente

a che vedere. Al Jolson, cantate russo emigrato in America, con il volto dipinto di nero riproponeva uno spettacolo di minstrel.

Il primo film veramente sonoro arrivò con *Hallelujah*, nel 1929, di King Vidor. È solo con questo film che si realizza un'opera con una perfetta padronanza delle nuove forme dell'espressione cinematografica. Anche qui si assume la musica di ispirazione afroamericana come strumento di spettacolarizzazione nonostante la presenza di una brava cantante di blues come Victoria Spivey. In quello stesso anno la crisi economica di Wall street cadde come un mattone sulla testa degli americani e nel cinema molte case di produzione stavano per fallire. Fu grazie, appunto, al sonoro che la ripresa economica, in questo ambito, avvenne in tempi rapidi.

Continuando con le "Occasioni mancate" – come le definisce Michel Boujut – fra jazz e cinema, sempre nel 1929 arrivò *The King of jazz* con Paul Whiteman e la sua orchestra e il duo Joe Venuti al violino e Eddie Lang alla chitarra.

Da segnalare alcuni fra i numerosi cortometraggi che avevano il jazz come protagonista. Dello stesso anno è St. *Louis blues* in cui appare Bessie Smith accompagnata dall'orchestra di Fletcher Henderson.

Negli anni '30 vi fu da una parte un'imponente produzione di cortometraggi o Soundies, come venivano chiamati, dall'altra un'ampia produzione di musical. Solo per citarne qualcuno: *Belle of nineties* (1934) di Leo McCarey, una commedia con la brava Mae West in cui l'orchestra di Duke Ellington esegue alcuni brani nell'ambito della colonna sonora; *Artists and models* (1937) di Raoul Walsh in cui Louis Armstrong esegue il numero "Public melody number one" accompagnando Connie Boswell del gruppo vocale Boswell sister.

D. Duke Elligton e Louis Armstrong furono i due musicisti di jazz che più di tutti, soprattutto in questi anni, lavora-

rono nel cinema e le ragioni sono presto dette. Erano due nomi che di certo non potevano dare il minimo disturbo agli interessi Hollywoodiani.

R. La creatività di Luis Armstrong, *attore di se stesso* da lì a qualche anno avrebbe iniziato a congelarsi e fu nel cinema che trovò il luogo ideale dove poter riproporre i suoi stereotipi. Basti ricordare *Rhapsody in black and blue* (1932) dove Armstrong indossa una pelle di leopardo ed una corona sul capo per rievocare spiritosamente un curioso e folcloristico primitivismo africano condiviso dalla maggior parte degli americani. Duke Ellington, al contrario di Armstrong, nei lungometraggi non appariva quasi mai da protagonista. E, al contrario di Armstrong, mostrava con la sua eleganza, musicale e non, una aderenza compiuta alla realtà americana.

Il primo impersonava l'immaginario collettivo; il secondo il pensiero razionale della collettività.

Da non dimenticare anche Fats Waller il quale, però, a parte alcuni soundies e qualche film rappresenta un caso singolare che interessa soprattutto il film d'animazione, ambito al quale andrebbe dedicato un intero libro sempre sui rapporti con il jazz.

Nel 1938 arriva Goin' Places con Armstrong nella parte di uno stalliere; facendo un salto di circa dieci anni arriva, nel '47, *New Orleans* (La città del jazz) di Arthur Lubin con Billie Holiday nella parte di una cameriera.

«Citatemi soltanto una ragazza di colore che abbia interpretato nei film qualcosa di diverso da una cameriera, una domestica o una puttana. Le mie sole risposte consistevano nel dire: Si, Signorina Marylee; No Signorina Marylee" afferma Billie Holiday nel libro autobiografico "Lady sing the blues"».

Ciononostante in questo film si ha la possibilità di ascoltare dalla voce diretta di Billie Holiday una suggestiva interpretazione della canzone *Do you know what it means to*

miss New Orleans a proposito dell'abbandono di Storyville del 1917.

D. *In questo periodo siamo in pieno bebop che, però, raramente entrerà nel cinema – per motivi che a questo punto diventano facilmente immaginabili – se non in alcuni brevi documentari.*

R. Al contrario si ha qualche esempio, raro per la verità, in cui è proprio il bebop ad usare il cinema.

Franco Minganti, in una nota al romanzo "Il persecutore" di Cortazar scrive a proposito di Parker e della sua musica: "Un ruolo importante lo avrebbe il cinema: Parker lo amava particolarmente (qualcuno ha scritto che le sue priorità vedevano nell'ordine musica, droga, sesso e cinema) e vi andava piuttosto spesso, ma non ne sappiamo molto di più, se non che vide Carmen Jones quattro volte, forse per l'inconsueta presenza sullo schermo di Max Roach. Ma quando esce sullo schermo Popeye in cartoni-animati, un bird particolarmente spensierato ama imitare il vocione basso di Bluto, magari anche con il sassofono. E non mancarono in alcuni suoi riff improvvisativi alcune citazioni tratte probabilmente dai cartoni di Betty Boop con musiche di Cab Callowayay".

D. *Facendo un altro salto di dieci anni arriviamo al 1957 quando, caso raro, è il jazz ad appropriarsi del cinema (sempre fuori dall'immagine) con il commento di Miles Davis alle immagini del film di Louis Malle Ascensore per il patibolo, opera prima del regista francese.*

R. È il periodo, quello degli anni '50, in cui il jazz come viene sottolineato in "Jazz & cinema" – "è il vettore ufficiale del film noir in cui appare il risvolto negativo dell'american dream: la città come culla del gangsterismo, come labirinto, come inferno".

Miles Davis alla tromba, Kenny Clarke alla batteria, Renè Urtreger al piano, Barney Wilen al sax tenore e Pierre

Michelot al basso realizzano quasi 90 minuti di improvvisazione con una forte trama narrativa ricca di blues che colma i limiti di regia di questo primo film di Malle.

L'improvvisazione ritorna quindi a rappresentare un momento fondamentale del rapporto fra jazz e cinema.

Basti pensare ai bei momenti di musica improvvisata, naturalmente secondo procedimenti strutturali diversi, di Mingus in *Shadows* (Ombre), uno dei primi lavori di John Cassavetes.

È quindi solo raramente ed a partire dagli anni '50 che il jazz trova qualche valido momento d'incontro con il cinema. Tuttavia, come testimonia il catalogo di David Maker, numerosi sono stati i tentativi.

D. Anche in Italia non sono mancati momenti di incontro o di scontro.

R. Fra questi ultimi si ricordi Alberto Sordi che cerca di riproporre la faccia da minstrel in un film di Steno con la faccia dipinta di nero e interpretando un musicista di dixieland o Chet Baker nella sua apparizione muta accanto ad Adriano Celentano nel film *Urlatori alla sbarra.*

Fra gli incontri, invece, si ricordino le numerose esperienza di Giorgio Gaslini con Michelangelo Antonioni *(La notte* – 1961) o con Visconti (*Il vero e il falso* – 1972); di Gato Barbieri con Pasolini in *Appunti per un'orestiade africana.*

Nel N° 87 della rivista Cinèma 64 Francois Truffaut affermava: "Il jazz è quasi sempre inadeguato nei film, perché falsa le durate: privata di linea melodica, la vostra immagine si raddoppia in lunghezza; io sono convinto che ogni musica improvvisata davanti ad uno schermo è una cosa nefasta, da eliminare, a meno che il film non sia puramente decorativo".

D. Aveva ragione Truffaut?

R. Difficile dirlo. Il resto è tutto ancora da scoprire.

Certo è che è ancora possibile pensare a nuove strade, nuovi percorsi magari dimenticando per qualche momento il

rapporto jazz-Cinema e soffermandosi sul rapporto Jazz-Immagine, musica improvvisata-immagine.

Solo allora, forse, scopriremo nuove utopie.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Comolli, Jean L. *Tecnica e* ideologia. Parma: Pratiche Editrice Cooperativa, 1982.

Balàze, Béla, *Il Film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova.* Torino, Giulio Einaudi editore, 1987.

Comolli, Jean L., Carles, Philippe, *Free jazz. Black power*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1973.

Miceli, Sergio, *La musica nel film. Arte e artigianato. Fiesole: Discanto edizioni, 1982.*

Chion, Michel, *La voce nel cinema.* Parma: Pratiche Editrice, 1982.

AA. VV., *Cinema & Jazz. Quaderni di musica e film*. A cura di Roberto Ellero e Ermanno Comzio. Venezia: Comune di Venezia, 1985

..

2. PASOLINI E LA MUSICA AFROAMERICANA

Che il batterista Aldo Romano gli abbia dedicato la composizione "Pour Pier Paolo" potrà apparire ai più una semplice curiosità, uno dei tanti *dedicated to* che fra i compositori sono è cosa ricorrente da qualche secolo a questa parte.

Che quel brano trovi nel pianista Michel Petrucciani un interprete sublime sarà magari interpretato come una "coda" musicale del culto che i francesi nutrono per il poeta di Casarsa.

Che il percussionista Andrea Centazzo abbia utilizzato, nel 1985, i suoi testi in friulano nel "Secondo Concerto per Orchestra. Omaggio a Pier Paolo Pasolini "per 16 strumenti, 1 attore e 1 voce recitante" nell'ambito di una "trilogia friulana" comprendente gli altri due lavori "Cjant. Concerto per piccola orchestra" e "Tjare" (cfr. note discografiche) sarà fors'anche visto come un legame dettato soprattutto dalla corregionalità friulana, dal desiderio di affiancare matrici e metriche musicali e poetiche, per evocarle attraverso versi e sonorità.

Eppure dimensionare tutto ciò a una semplice *questione di feeling* fra alcuni jazzisti e Pasolini pare alquanto riduttivo specie ove si allarghi lo sguardo verso altri aspetti dell'universo culturale pasoliniano, fuori dal mero *événementiel.*

E se poi si va a guardare alla biografia e alla filmografia pasoliniana si ritrovano diversi spunti che fanno ipotizzare una relazione non univoca, proveniente cioè da jazzisti verso di lui giacché lo stesso poeta-regista ebbe, nei confronti della musica afroamericana, qualcosa di più che un semplice interesse, forse simpatia, anche se con scarse e intermittenti occasioni di interscambio. Nella sua pro-

duzione il jazz occupa un paragrafo "periferico" del Capitolo Musica che, peraltro, vi assume un ruolo di tutto rispetto.

È il caso di raggrupparli, questi frammenti sparsi della sua vita e della sua opera perché c'è motivo di ritenere che Pasolini non poteva essere indifferente alla musica afroamericana, specie a quella degli anni '60, così carica di motivazioni di impegno sociale e di radicali innovazioni stilistico-espressive delle quali Pasolini era informato anzi, lo vedremo, interessato.

Eppoi l'approccio istintivo, liberatorio dell'intellettuale alla creazione poetica non è forse paragonabile all'atto creativo, al tempo stesso fisico e cerebrale, del jazzista che interpreta le sue sensazioni del momento e le traduce in suoni?

È il caso però di non lasciarci indurre in tentazioni di analogie suggestive. Atteniamoci ai dati in nostro possesso. Prima, però, una necessaria osservazione oltre a quella, già anticipata, che la musica costituisce, nel mondo culturale pasoliniano, una voce non trascurabile. Cosa peraltro confermata, a chi scrive, direttamente da Laura Betti, attrice dalle "primaverili esperienze di cantante jazz" (Kezich) oggi Presidente dell'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini in una testimonianza riportata nel volume *La Calabria di Pasolini* che pubblicammo nel '90.

L'annunciata puntualizzazione è che Pasolini aveva conoscenze di notazione musicale.

C'è una foto piuttosto nota che lo ritrae, quattordicenne, a Cremona, a lezioni di violino.

Ma è nei giovanili *Studi sullo stile di Bach,* un manoscritto a tutt'oggi inedito risalente al periodo 1943-45, che sono esposte sue interessanti valutazioni, come quella della differenza fra musicalità della poesia e poeticità della musica, comprovanti la sua precoce capacità di collegare criticamente aspetti filologici e musicali utilizzando anche esemplificazioni sul pentagramma. Nel momento in cui, da regista, porterà sullo schermo le immagini del sottoprole-

tariato borgataro, la musica, per detta dello stesso Pasolini, sarà l'elemento "di punta, l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno".

E fino a quando egli utilizzerà musica preesistente, prima di delegare a musicisti come Morricone e Piccioni, la stesura di partiture di commento *ad hoc*, sarà ancora più evidente il suo gusto musicale.

Si ponga mente al film *Il Vangelo secondo Matteo* del '64 che annovera scelte stilistiche differenziate sia a livello di riferimenti pittorico-figurativi (il Mantegna, Piero della Francesca) che registici (Meyer, Rossellini, Mizoguchi, Bunuel, l'ultimo Eizenstein) e che risulta essere un'esperienza di *contaminatio* estetica anche sul piano delle scelte musicali; vi confluiscono a mo' di campionario sonoro, composizioni di autori classici e contemporanei – i prediletti Bach e Mozart assieme a Webern, Prokofiev e Bakalov – con canti politici russi e ancora, per la parte che qui interessa della musica afro-americana, spirituals e la Missa Luba congolese.

Al di là dei profili squisitamente musicali è da rilevare che dell'America degli anni '60 Pasolini aveva ricavato, in occasione di un breve soggiorno, una buona impressione sul fervore intellettuale e sociale esistente. In una risposta ad un lettore di "Paese Sera" aveva affermato, a questo proposito, che in Europa tutto è finito e in America si ha l'impressione che tutto stia per cominciare.

E di recente, in una intervista rilasciata al settimanale "Il Sabato", lo scrittore californiano Barth David Schwartz, autore di *Pasolini Requiem*, biografia di prossima pubblicazione per i tipi della Leonardo, osservava a proposito di Pasolini, che "due volte è venuto in America, la prima nel '69 per la proiezione di *Il Vangelo secondo Matteo*. Girava New York con Allen Ginsberg e aveva intuito che l'America non era poi così semplice. Il sogno americano, per lui, esisteva nella speranza. Poi tornò nel 1973, trovò Nixon ed intuì che era nato il riflusso, la reazione della destra e non si senti-

va più il profumo della sinistra. Dunque, quello americano era pianeta culturale "non semplice" per un Pasolini che, fra l'altro, aveva avuto poche opportunità di esaminarlo.

Ed ecco emergere, più "vicino", il Terzo Mondo, l'Africa, "alternativa" in un certo senso conseguenziale alla sua ricerca poetica ed umana.

Per citare Moravia "Pasolini sente l'Africa nera con la stessa simpatia poetica e originale con la quale a suo tempo ha sentito le borgate e il sottoproletariato romano.

È questo è già un avvio per comprendere il rapporto che egli cerca di stabilire tra l'Africa nera e la Grecia arcaica" ("L'Espresso", 14 febbraio 1971).

Un importante passaggio per la nostra ricerca di riferimenti jazzistici in Pasolini si trova in *Appunti per un'Orestiade africana*, dimenticato film-documentario del 1970 prodotto da Gian Vittorio Baldi contenente le note di un viaggio attraverso l'Uganda, la Tanzania ed il Tanganica effettuato per un progetto di film, mai realizzato, basato sull'idea di trasporre l'*Orestiade* di Eschilo nell'Africa del 1970.

L'idea centrale è che l'Africa, come la Grecia antica può essere scenario della tragedia di Agamennone che, reduce dalla guerra di Troia, viene ucciso proditoriamente dalla moglie Clitennestra a sua volta eliminata per vendetta dal figlio Oreste.

Per quella storia Pasolini sceglie ritratti di volti umili e fieri, riprende sequenze di natura selvaggia, scene di vita di villaggio, di momenti di festa, di danza collettiva.

E per commento musicale sceglie la voce del sassofono "bianco" di Gato Barbieri.

Si diceva di un momento importante del commento al film. Un passaggio che, ove sfuggisse durante la visione della pellicola, può essere meglio valutato nella lettura del testo riportato nell'omonimo volume di Antonio Costa.

Dalle parole di Pasolini: "Ma un'improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L'idea è questa: far cantare anziché recitare l'Orestiade. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani".

Nella scena che segue dall'idea si passa all'esperimento. Due attori di colore, Yvonne Murray e Archie Savage, vocalizzano un duetto fra Cassandra e Agamennone su musica che Gato Barbieri, musicista oggetto di diverse polemiche in quegli anni, esegue ed improvvisa in trio con il batterista Donald F. Moye ed il contrabbassista italiano Marcello Melis.

Ampio spazio alla musica afroamericana, dunque, ed in modo inusuale in raffronto al cortometraggio, praticamente coevo e dal titolo assonante, *Appunti per un film sull'India*, pellicola musicalmente più muta anzi piena di pasoliniani silenzi .

Testo e sequenze dell'*Orestiade* testimoniano l'intento del regista di realizzare un film in cui il jazz avrebbe dovuto rivestire una presenza dominante, un film mancato.

Del progetto "Oresteia" rimangono questi *Appunti* che possiedono, nonostante tutto, una loro compiutezza. Sarebbe auspicabile una loro reimmissione nel circuito distributivo, anche nell'homevideo, e non per la gioia dei collezionisti di short-film jazzistici, che ci pregiamo di invitare ad una lettura che non decontestualizzi le immagini dei tre musicisti e due attori-vocalist dall'insieme del prodotto filmico.

Una pecca nella quale speriamo di non essere caduti scrivendo del rapporto fra Pasolini e il jazz, musica di confine, spazio sonoro di quell'Altrove che egli tenterà di identificare nei suoi sopralluoghi e nei viaggi e che focalizzerà, per l'*Orestiade*, nella mitica Africa.

AVVERTENZA

Per la difficoltà oggettiva di estrapolare i soli materiali jazzistici, abbiamo indicato, nelle seguenti note, la produzione discografica in qualche modo collegata a Pasolini di cui abbiamo avuto notizia o che siamo stati in grado di visionare od ascoltare.

Nel riportarla speriamo di fare cosa gradita al lettore ed allo studioso interessato ad approfondire la tematica musicale in Pasolini, argomento che avevamo già toccato nel ricordato volume La Calabria di Pasolini *(v. in particolare pp. 22-24, 63-65, 105, 117-120).*

L'intervista a B. D. Schwartz è di Pina Traini ed è stata pubblicata su "Il Sabato" del 25/1/1992 con il titolo di Quegli USA senza PPP.

NOTE DISCOGRAFICHE

La Musica nel cinema di Pasolini. E. Morricone, l.p. General Music 33 giri GM 73001, Messaggerie Mus., Milano, 1984.
Il disco contiene musiche composte e dirette da Ennio Morricone

Lato A

1 – *Meditazione orale* (Pasolini-Morricone), (Testo e dizione di Pier Paolo Pasolini);
2 – *Uccellacci e Uccellini* (Pasolini-Morricone), da "Uccellacci e Uccellini";
3 – *Bagatelle*, da "Uccellacci e Uccellini";
4 – *Il gioco del cucù* , da "Uccellacci e Uccellini";
5 – *Mandolinate* , da "La terra vista dalla luna".

Lato B

1 – *Teorema* da "Teorema";

2 – *Tema di Dunja* da "Il fiore delle mille e una notte";

3 – *Tema di Aziza* da "Il fiore dalle mille e una notte";

4 – *Addio a Pier Paolo Pasolini* da "Salò" o "Le 120 giornate di Sodoma", pianista Barbara Vignarelli.

Edizione analoga *General Music France,* Paris, 803.072.

Laura Betti con l'Orchestra di Piero Umiliani, Jolly Records, 45 giri, EPJ 300 S, Collana "Il Girasole":

a) *Macrì Teresa detta Pazzia* testo di Pier Paolo Pasolini, musica di Piero Umiliani;

b) *Valzer della Toppa*. Testo di Pier Paolo Pasolini, musica di Piero Umiliani.

Musiche di E. Morricone

Orch. e solisti dell'Unione Musicisti di Roma, 33 giri ,General Music:

a) *Vi scrivo dal mio carcere in Grecia*
(frammento finale) (1974) G. M. 33/01-3;
Lettori Pier Paolo Pasolini, Adriana Asti;
Testi di A. Panagulis;
Edizioni Rizzoli/RCA.

Pour Pier Paolo LDX 74826

Etichetta "Le Chant du Monde". Poèmes de Pier Paolo Pasolini mis en musique par Giovanna Marini, (1984):

Lato A

1 – *Il di de la ma muart;*

2 – *Dansa di Narcis I;*

3 – *Ciant da li campanis;*

4 – *Bel coma un ciaval;*

5 – *Amour me amour;*

6 – *Lied,*

Lato B

1 – *El testament Coran;*

2 – *Dansa di Narcis II;*

3 - *Tornant al pais;*

4 – *Colàt dal cour;*

5 – *O me donzel;*

6 – *Lamento per la morte di Pasolini.*

Cosa sono le nuvole in *"Piange... il telefono" e le più belle canzoni di Domenico Modugno*, LP, Carosello, ORL 8097, 1966.

"**Teorema**" Musiche orig. di E. Morricone, Colonna sonora, 1968, l.p., Distrib. Carosello, Ariete AR/LP 2002.

A) Musiche Originali;

1 – Teorema;

2 – Frammenti;

3 – Fruscio di foglie verdi (cantato);

4 – L'ultima corrida;

5 – Beat N. 3.

B) W. A. Mozart, *Messa da Requiem;*

1 – Requiem;

2 – Kyrie Eleison;

3 – Rex tremendae majestatis;

4 – Confutatis maledictis;

5 – Lacrimosa Dies illa;

6 – Agnus Dei.

Il soldato di Napoleone (Pasolini-Endrigo) in *"Recital Sergio Endrigo Vol. 2"*, 33 giri, lato B, 1970, Fonit Cetra, PL611.

Daniela Davoli "**Sweet movie**" (dal film omonimo di Dusan Makavejevev)

a) *C'è forse vita sulla terra?* (Pasolini, Maraini, Hadjidakis);
b) *I ragazzi giù nel campo* (Pasolini, Maraini, Hadjidakis), 45 giri ARIS, AN 402, 1974.

Dis Musichis par dis poetis
Aiar di Tuessin
(contiene *Lengas dai frus di sera* di Pasolini, musicassetta, Kappa Vu, 022.

Andrea Centazzo. **Omaggio a Pier Paolo Pasolini.**
Concerto per piccola orchestra (Mitteleuropa Orchestra)
Gabriella Ravazzi, soprano; Marco Puntin, voce recitante; direttore Andrea Centazzo. Index Records *l.p.* e *c.d.* distrib. Nowo, 1989.

Andrea Centazzo. **Secondo concerto per orchestra. Omaggio a Pier Paolo Pasolini**, l.p. ICTUS, 0026.

Grazia De Marchi canta Pasolini in:
Tutto il mio folle amore
con tutte le canzoni di Pasolini relative a canzoni (a partire da *il soldato di Napoleone),* n. r.
The first Paradise - P. Pasolini trad. Antonino Mazza. Musica di Aldo Mazza Transverse Productions (SOCAN) box 892, station p., Toronto (registrazione su nastro DAT e musicassetta).

Infine si ricordano:
A Pà, di F. De Gregori in *p. Scacchi e tarocchi* Edizioni RCA, l.p. PD 74068.
La recessione in Alice, *Mezzogiorno sulle Alpi*, EMI Rec.

Non risultano incisioni di:
Messa di requiem in memoria di Pasolini di R. De Simone (regia e musica)
Il trionfo della notte, partitura di Adriano Guarnieri.
Da segnalare inoltre che nel 1968 *Ettore De Carolis* e il suo gruppo, con lo pseudonimo di Chetro & Co. musicarono **Notturno**, tratto dalla raccolta di versi «L'usignolo della Chiesa Cattolica».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Pasolini P. P., *Studi sullo stile di Bach (1943-45)*, manoscritto presso Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma.

Gelmetti V., *La musica nei film di Pasolini*, "Filmcritica", Roma, XV, 151, nov. dic. 1964.

In un disco la cantata "Ragazzi giù dal campo" di P. P. P. e Dacia Maraini, "Paese Sera", Roma 8-11-1975.

Bertini A., *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, v. in part. cap. VI su Musica "orizzontale" e musica "verticale", Roma, Bulzoni, 1979.

Buratti A., *Endrigo ha musicato una poesia tratta da un film di Pasolini*, "Il paese", Roma, 27/4/1982.

De Santi G., *Appunti per un'Orestiade africana*, "Cineforum", n. 222, marzo 1983.

Costa A., *Appunti per un'Orestiade africana*, Quaderni del centro Culturale di Copparo, 1983.

De Giusti L., *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983.

Pasolini entre musique et poésie "Le Quotidien" 30/10/1984.

Straniero L. M. E., *Pasolini diventa un madrigale*, "La Stampa Tuttolibri" 1/12/84.

Bonanni, L., *Pasolini in musica. La piazza perplessa*, "Il Gazzettino", 2/7/1985.

E. D. G., *Pasolini tra musiche film e disegni* (rari e inediti), "Il Piccolo", 18/7/85.

Così teneri, così duri, intervista di A. Palado con De Gregori, "Panorama", 20/10/85.

Cappelli V., *Omaggio a Pasolini con musiche e versi*, "Corriere della Sera", 20/10/85.

La sei giorni pasoliniana – P.P.P. e la musica, P.P.P. e il cinema, "Corriere della Sera", 19/11/1985.

Pasolini versi e musica. Al Valle e all'Olimpico, "Il Manifesto", 22/11/1985.

G. Cap. *Pasolini è come un rock.* Recital di Melato e Marini. "Il Manifesto" 23/11/85.

Cappelli V., *Cantando con Pasolini.* "Corriere della Sera" 23/11/1985.

A. V., *Pier Paolo Pasolini: canzoni e madrigali, ma in ordine sparso,* "L'Unità" 23/11/1985.

La musica di Pier Paolo Pasolini, "Il Manifesto" 23/11/1985.

Borgna G., *Pier Paolo paroliere. Tutto il mio folle amore lo soffia il cielo*, Canzone di P.P.P., "Panorama" 24/11/1985.

Conti M., *Le sue poesie divennero canzoni*, "Avvenire", 24/11/1985.

Etscheit U., *Ich habe die Oper meinganzes Leben gehabt*, "Musik", maggio-giugno, 1986.

Pasolini P. P., *Una vita futura*, pubblicazione dell'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini Pasolini, Roma, 1989.

Furfaro A., *La Calabria di Pasolini*, Periferia, 1990.

Castaldo G. (a cura) di), *Il Dizionario della Canzone italiana*, Curcio Editore, sub voce, pp. 1297-1298.

MUSICHE E MUSICISTI NEI FILM DI PIER PAOLO PASOLINI

Accattone (1961), Johann Sebastian Bach (coordinata da Carlo Rusticheli).

Mamma Roma (1962), Antonio Vivaldi (coordinata da Carlo Rusticheli)

Rogopag, 3° episodio "**La ricotta**" *(1963)*, Carlo Rusticheli.

Il Vangelo secondo Matteo (1964), J. S. Bach, W. A. Mozart, A. Webern, S. Prokofiev, "Missa Luba" congolese, negro spirituals, canti rivoluzionari russi e musiche originali di Luis E. Bacalov.

Uccellacci e Uccellini (1966), Ennio Morricone

Le Streghe, 3° episodio "**La terra vista dalla luna (1967)**", Piero Piccioni.

Capriccio all'italiana 3° episodio "**Che cosa sono le nuvole (1967)**", Domenico Modugno e P. P. Pasolini.

Edipo Re (1967), coordinata da P. P. Pasolini.

Teorema (1967), W. A. Mozart (Messa da Requiem), Ennio Morricone.

Amore e Rabbia, 3° episodio "**La sequenza del fiore di carta**" (1969), J. S. Bach (Passione secondo Matteo), Giovanni Fusco.

Porcile (1969), Benedetto Ghiglia.

Medea (1969), coordinata da P. P. Pasolini con la collaborazione di Elsa Morante.

Appunti per un'Orestiade africana (1969-1970), Gato Barbieri, Don Moye, Marcello Melis.

Il Decameron (1970/71), a cura dell'autore con la collaborazione di Ennio Morricone.

12 Dicembre (1971), a cura di Pino Masi.

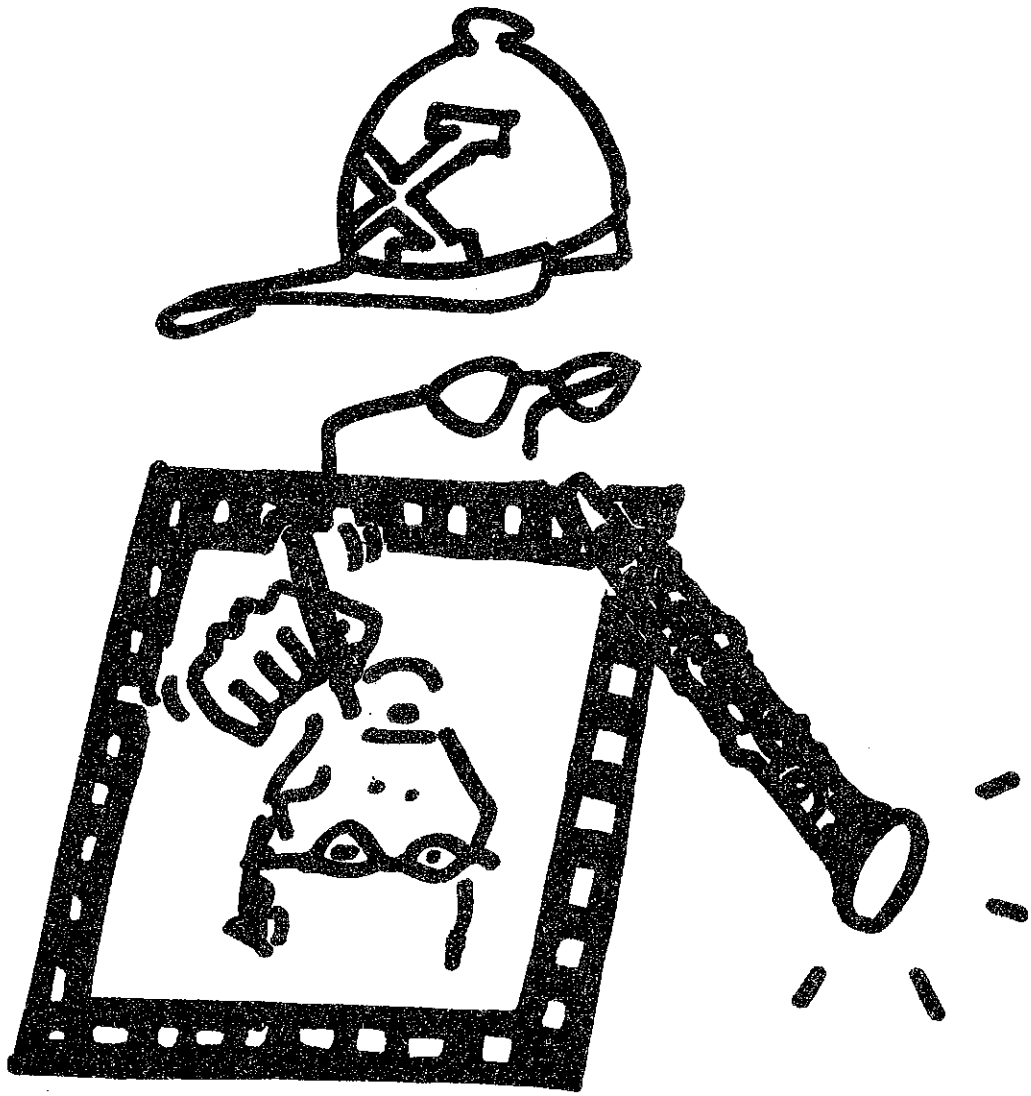
I racconti di Canterbury (1971/72), a cura dell'autore con la collaborazione di Ennio Morricone.

Il fiore delle mille e una notte (1973/74), Ennio Morricone

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975), Ennio Morricone (al piano: Aldo Graziosi).

Nota

Saggio e note discofilmografiche sono tratte dal volume "Pasolini in Periferia" di AA. VV., Cosenza, Periferia, 1992.



Sottile

3. WOODY ALLEN, STANDUP MUSICIAN

Distribuito dalla Limelight è uscito sul mercato discografico *The bunk project*, un c.d. di 14 brani dixieland della periferica Music masters jazz con la partecipazione, fra i musicisti del The New York Jazz Ensemble, del celeberrimo Woody Allen.

La notizia, più che negli spazi di stampa delle recensioni discografiche, è approdata a quelle di cronaca di numerosi rotocalchi e fatta passare come un tentativo del regista di *Manhattan* di consolarsi con il jazz dopo i dissapori con Mia Farrow, le conseguenti vicende giudiziarie e la rientrata scomunica di Hollywood.

Eppure, questo primo disco di Allen, con la sua immagine ritratta nella foto della band diretta dal banjoista Eddy Davis, non "corona" soltanto le periodiche *jam sessions* con gli amici che per anni si sono ritrovati a suonare il lunedì al Michael's Pub di Manhattan assieme all'estroso clarinettista di origine ebraica e le esecuzioni musicali fuori campo in suoi film come *Interiors* (1978) in cui con The World's Greatest Band interpreta *Keeping Out of Mischief Now* di Fats Waller e Andy Razaf e *Wolverine Blues* di Spikes Razaf e Morton; ed ancora in *Stardust memories* suona in Paradiso con la Jazz Heaven Orchestra.

Al di là della qualità della musica eseguita nel c.d., che è tutto sommato ben curata e lascia ad Allen diversi spazi per l'improvvisazione, la pubblicazione del suo primo disco - i tre l.p. del 1964, '65 e '68 erano registrazioni di torrenziali monologhi dello *standup comedian* - può rappresentare un'occasione utile a rimeditare sul ruolo e sulla funzione della musica, e della musica americana in particolare, nell'ambito di tutta la sua filmografia, indipen-

dentemente da quelli che possono essere i limiti dello strumentista tributario, quanto a richiami e ricami stilistici, a George Lewis.

E per valutare le scelte musicali di un regista, con una buona esperienza musicale alle spalle, che ha attinto a piene mani dal miglior repertorio della musica popolare americana e del jazz addivenendo, tramite decine di citazioni e innesti di musica su immagini, ad una sorta di puntuale e periodica "figurazione" cinematografica del *Real Book.*

E' noto come Allen abbia sempre professato enorme simpatia e familiarità per lo stile New Orleans.

In *The Sleeper* (Il dormiglione, 1973) il complesso jazz della New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra si affianca all'altra formazione della Preservation Hall Jazz Band e, sotto la supervisione di Felix Giglio, esegue brani con intento di contrasto parodistico, del tipo "comica finale", in un'atmosfera avveniristica che secondo taluni critici doveva invece richiamare un altro tipo di commento sonoro.

Eric Lax, nella biografia tracciata sul Nostro (Longanesi, 1991) racconta che quando Woody ascoltò il Jazz di New Orleans per la prima volta non ne fu colpito, come gli era successo a tre anni con *Biancaneve* e a dieci con la magia.

«Eppure in lui si era acceso un interesse che doveva rapidamente divampare e che ancora oggi svolge un'importante funzione liberatoria sul piano emotivo. Benché, quando suona, Woody abbia un'espressione impasibile e tenga gli occhi fissi sul pavimento, nella musica lui rierce ad esprimere sentimenti ed emozioni più che in qualunque altro modo, pubblico perlomeno. A volte, ha una tale capacità di perderci in una melodia, che sembra quasi stia accarezzando le note».

Ancora tredicenne era stato positivamente impressionato dall'ascolto delle note del sax soprano di Sidney Bechet in una registrazione dalla radio. Erano gli anni in cui coi suoi amici,

anch'essi entusiasti lettori di *Realy The Blues*, il volume del "nero volontario" Milton "Mezz" Mezzro, si ascoltava dalla radio il programma *Simphony Sid* in onda dal Birdland, con Monk e Gillespie fra gli altri .

Anche nell'Allen maturo risalta, a livello di filmografia, la predilezione per il jazz tradizionale e classico. Per sua ammissione: *«Sono fermo agli anni '40. Di quello che è successo dopo mi ricordo pochissimo».*

Ciò nondimeno il ventaglio degli interessi musicali alleniani è ben più vasto di quanto tali dichiarazioni lascino intendere.

Non va dimenticato ad esempio che Allen partecipò in prima persona del nuovo clima culturale che attorno agli anni '60 si respirava in un Greenwich Village popolato da intellettuali ed artisti della beat generation ma anche da esponenti del free jazz e attori comici "d'avanguardia" come Mort Sahl e Lanny Bruce. Di Sahl Allen ebbe a dire una volta che *«era la cosa migliore che aversi mai visto; lui era come Charlie Parker per la musica jazz"*. In proposito è Lax a confermare che *«musicisti jazz come Stan Kenton e Dave Brubeck, con cui Sahl divideva il palcoscenico, apprezzavano il suo spettacolo proprio per queste divagazioni libere. Mentre la forma libera, simile al jazz, dello spettacolo di Sahl, era totalmente in contrasto con le minuziose sceneggiature delle serate di Woody, quello che invece li accomuna è il modo in cui elaboravano i loro spettacoli fino a quando non sentivano che il puhblico li aveva accettati come individui reali».*

Era un mondo culturale ed artistico molto composito quello in cui Allen si trovò ad operare.

Le voraci letture, le frequentazioni, la costante attenzione verso musicisti e musica, vanno inquadrati appunto in quella prospettiva di ampio raggio che influirà direttamente sulla sua "poetica" cinematografica e sulle scelte musicali operate per i suoi film. C'è, in quest'ultimo senso, una bipartizione possibile che si

può effettuare, per restringere il campo di osservazione, fra le pellicole di ambientazione europea nelle quali il regista affida generalmente alla classicità musicale dei vari Bach, Mendelssohn, Prokofiev fino al Kurt Weill di *Shadows and fog* (Ombre e nebbia 1991) il compito di commentare la scena e quelle "americane".

In queste ultime il background di mr. Alex Konisberg riemerge mai omologhe e mai prevedibili.

Al repertorio della musica popolare americana Allen si affida per utilizzi in chiave cinematografica con intenti che vanno dalla parodia al commento "serio", dal "controcanto" ad ulteriori canali comunicativi nei confronti dello spettatore, mai tappezzeria o mero sottofondo.

C'è tuttavia da rilevare un dato che, a un certo punto della sua esperienza artistica, ha comportato una scomposizione fra la musica a lui affine molto vicina a quella dei primi film (che è rimasta, come in *The Bunk Project* spesso giocosa, frutto di interplay corale) e la parabola del Woody Allen autore cinematografico che, eccettuata qualche esperienza di commenti sinfonici, sia americani come in *Manhattan* che classico europei, ha, con impercettibile gradualità, ridotto gli spazi sonori nei suoi film autolimitando la sua capacità di affiancare la musica alle immagini in movimento per come era avvenuto splendidamente ed esemplarmente in film come *Radio Days.*

Nell'ultimo Allen, sceneggiatore e scrittore, insomma, la incalzante problematica esistenziale, con le connesse necessità del regista di puntare la macchina da presa su soggetti e oggetti visibili, ai particolari "muti" dell'inquadratura, nel dar maggiore ruolo ai silenzi nel commento musicale ed al cinema "di parola", sembra aver tenuemente appannato i risvolti musicali delle sue ultime pellicole almeno in termini quantitativi.

Si potrebbe pensare a una diretta proporzionalità fra un certo tipo di musica americana e afroamericana precedente gli anni

'50, quindi rievocativa, spesso fellinianamente autobiografica e la figura dell'Allen "nerd", impacciato, facile all'inciampo, con provata attitudine all'errore, all'infantile, più *standup comedian* che uomo tragico.

Forse l'uscita di *The bunk project* rappresenta un'implicita riaffermazione di questo Woody scosso dalla turbolenta separazione con Mia Farrow e dal retaggio degli anni '80, era di yuppies eleganti e perfetti, oggi finalmente in declino.

Il disco lascia ben sperare sulla "lunga durata" della musica nell'universo artistico alleniano.

Il che è tranquillizzante per quanti hanno a cuore la fertilità creativa del regista e, con essa, la curiosità di vedere nuove pratiche della sua spiccata scelta musicale per il cinema.

Amedeo Furfaro

Woody Allen - Regie e scelte musicali

Whats Up Tirger Lily? (Che fai, rubi?), coregia, 1966
Jack Lewis e canzoni di The Lovin Spoonful

Take the Money and Run (Prendi i soldi e scappa), 1969
Marvin Hamlisch

Bananas (Il dittatore dello stato libeto di Bananas), 1971
Marvin Hamlisch

Everything You Always Wanted to Knouw About Sex but Were Afraid to Ask (Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere), 1972
Mundell Lowe

Sleeper (Il dormiglione), 1973
Woody Allen, The Preservation Hall Jazz Band, The New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra

Love and Death (Amore e guerra), 1975
Sergej Prokofiev

Annie Hall (Io & Annie), 1977
Canzoni di repertorio

Interiors, 1978
Canzoni di repertorio

Manhattan, 1979
George Gershwin

Stardust Memories, 1980
Canzoni di repertorio (Reinhardt, Young,Basie etc.)

A Midsummer Night's Sex Comedy (Una commedia sexy in una notte di mezza estate), 1982
Felix Mendelssohn

Zelig (Idem), 1983
Dick Hyman e canzoni di repertorio

Broadway Danny Rose (Idem), 1984
Dick Hyman e canzoni di Nick Apollo Forte

The Purple Rose of Cairo (La rosa purpurea del Cairo), 1985
Dick Hyman e canzoni di repertorio (Warren, Berlin etc.)

Hannah and Her Sisters (Hannah e le sue sorelle), 1986
Canzoni di repertorio (Puccini, Bach etc.)

Radio Days (Idem), 1987
Dick Hyman e canzoni di repertorio

September (Settembre), 1987
Musica e canzoni di repertotio (Portet, Berlin, Loesser etc.)

Another Woman (Un'altra donna), 1988
Musica e canzoni di repertorio (Bach, Satie, Varèse etc.)

New York Stories (Idem), Episodio Edipo Relitto 1989
Musica canzoni di repertorio

Crimes and Misdemeanours (Crimini e mistatti), 1989
Musica e canzoni di repertorio(Bach , Schubert etc.)

Alice (Idem), 1990
Musica e canzoni di repertorio (Gillespie, Kern, Ellington, Weill etc.)

Shadows and Fog (Ombre e nebbia), 1991
Kurt Weill

Husband and Wives, 1992
Gustav Mahler, Kole Porter

Manhattan Mistery Murder
Varie

Nota
Saggio tratto da "Jazz not Jazz", Palermo, I.S.M.J., n. 2/'94 . Il titolo, qui modificato, era "Provaci ancora, Woody".

Sottile

4. CINEMA E JAZZ: RAPPORTO DAGLI ANNI '80*

1. In genere, all'inizio di ogni decennio si suole tracciare rendiconti e disporre censimenti su quello appena chiuso.

Ciò è puntualmente avvenuto per gli anni '80, passati al setaccio dall'analisi di numerosi osservatori con conclusioni spesso divergenti. Anni «brutti» per una nota giornalista di moda; «favolosi» o «pazzeschi» per altri; addirittura «dorati», quasi una *belle époque,* per Francesco Alberoni che, sulle colonne del *Corriere della Sera,* ne ha sottolineato i temi dominanti: l'individualismo, il benessere, il corpo, le diete, l'abbigliamento, la moda. Ma anche èra di dispersioni e disintegrazione, e contraddittoriamente, di avvicinamento fra estremi, almeno prima del dirompente 1989.

Gli anni '80, in ambito musicale, si connotano in maniera analogamente frammentaria fra pulsione e stasi. Per rimanere al campo del jazz, si nota la mancanza di un unico contrassegno stilistico che possa connotare il decennio, popolato da più tendenze. Accanto alla riscoperta della tradizione (con la "rinascita" del bop e la riabilitazione di glorie del passato specie sul nuovo supporto del Cd), coesistono pacificamente l'avanguardia newyorkese dei vari Zorn e Berne, la musica radicale europea, la *new music* di matrice colta, per non dimenticare l'affermarsi del *free-funk,* dei vari *metal* e *acid,* dell'etnojazz, dell'ambient *fusion,* l'emergere di nuovi "altrove" geomusicali della *world music,* gli sviluppi del jazz elettronico che con l'avvento della nuova tecnica digitale ha relegato a livelli di quasi artigianato la fase "elettrica".

---

* Saggio tratto da "Nerosubianco", Roma, S.I.S.MA., n. 1/1993.

Insomma, si è delineata ai nostri occhi una situazione di perdita del centro, di strabismo fra tendenze ortodosse e di rinnovamento; un panorama frammentato di generi e sottogeneri, diverso dai precedenti periodi, nei quali la storia del jazz sembrava procedere, secondo alcuni storici, a "blocchi" di decenni, abbinati in maniera singolare a dati stili (anni '20 = Dixieland, anni '30 = Swing, anni '40 = bebop, e via accoppiando).

Se si passa al campo del cinema si riscontrano alcuni possibili parallelismi con quanto poc'anzi constatato. L'impiego della tecnologia nella produzione di suoni ed effetti speciali è, anzitutto, una costante del cinema americano; il che suggerisce ulteriori analogie fra film e jazz prodotti nello scorso decennio. Anche il cinema ha palesato gusto dell'autocitazione, dello sguardo rivolto all'indietro (talora con spirito restaurativo), l'affermarsi di linguaggi che sono la risultante di contaminazioni, sovrapposizioni, intersezioni fra *fiction* e documentarismo, innesti espressivi di derivazione accademica.

Questo decentramento di prospettive sollecita chi scrive a soffermarsi su quanto si è visto/ascoltato sugli/dagli schermi nei due scorsi lustri, per abbozzare valutazioni in qualche modo "unitarie» sull'evoluzione nella relazione fra cinema e jazz, sull'incremento eventuale di apporti e rapporti di interscambio reciproco, sulle possibili prospettive future, magari partendo a mo' diflashback dagli albori di tale connubio.

2. Osservava Henri Gautier[1]' che la convivenza fra cinema e jazz è di così vecchia data che mentre l'uno effettuava i primi movimenti, l'altro balbettava i suoi primi vagiti. I musicisti della Original

[1] Henri Gautier, «Premier Plan», numero monografico dedicato a *Jazz au cinéma*, passim.

Dixieland Jass Band di Nick La Rocca apparvero infatti in *The Good for Nothing,* film che vedeva la partecipazione di Charlie Chaplin. Si era nel 1917, anno in cui la Odjb incideva *Livery Stable Blues* e *Dixie Jass Band One-Step,* matrici antenate della discografia jazz.

E la movimentata sequenza di musica "muta" era la prima occasione ufficiale in cui la macchina da presa si posava su un angolo di jazz, un *night club,* manifestando una curiosità verso un mondo che in futuro si sarebbe spesso tradotta in rappresentazioni a volte solo curiose, a volte attente ad approfondire quello strano pianeta di suoni e uomini.

Anche film moderni come *The subterraneans* di R. McDougall (1960) con musiche di André Previn, *Young Man with a Horn* di Michael Curtiz (1949), *Paris Blues* di Martin Ritt (1961) possono reputarsi esemplificativi di un tipo di approccio superficiale o, al meglio, meramente descrittivo. Del resto *The Jazz Singer* di Alan Crosland, ufficialmente il primo film sonoro della storia del cinema, non aveva creato illusioni, al di là del titolo "di facciata", sulla volontà di ricerca e scoperta dello spirito del jazz.

Intanto quella musica si avviava a diventare, in Usa, nazionale e popolare, sulla spinta dei media, la radio anzitutto (e, *jus primae auditionis,* spettava ancora all'Odjb diffondere le sue note dai microfoni di un'emittente radiofonica).

In realtà già con gli anni '30 diveniva evidente che il jazz sarebbe stato complemento sonoro sufficiente, non necessario, dei prodotti in celluloide che le *major* del cinema statunitense esportavano nel mondo che si stava massmedizzando a tempo di swing. Proprio Al Jolson, «Il cantante di jazz», col suo viso dipinto di nero, può tranquillamente simboleggiare l'immagine caricaturale della cattiva coscienza con cui l'industria bianca della cinematografia avrebbe oscurato le radici africane della cultura musicale americana (sia pure contaminate da influssi spagnoli, creoli, anglosassoni,

francesi) nel tentativo di rimuovere dall'inconscio collettivo la verità di quell'humus nero.

Hollywood, da una parte si faceva artefice di una sorta di segregazione, dall'altra introduceva stereotipi che associavano gran parte del prodotto filmico (e musicale) all'idea di intrattenimento, da servire allo spettatore sul piatto ricco del disimpegno. Sullo schermo ai musicisti di colore erano sovente affidati ruoli subalterni di valletti, vetturini, lustrascarpe e *Sambo* dalla dentatura smagliante e dal sorriso facile.

3. *Il bebop,* a partire dagli anni '40, provocava l'insospettito allontanarsi delle *major* da un mondo che si era fatto d'improvviso indocile, intellettuale, complesso, indisponibile ai compromessi dell'*entertainement:* un mondo quasi esclusivo di musicisti di colore che stavano sperimentando una rivoluzione stilistica.

Ancora Gautier[1] accennava ai buoni risultati raggiunti nel dopoguerra da pellicole come *Jamming the Blues* del fotografo Gjon Mili — ma è solo uno dei possibili esempi al riguardo —, notando nel contempo l'attitudine del jazz tradizionale a essere più soggetto che oggetto cinematografico, per la sua fisicità eccessiva: dunque più adatto per le ambientazioni d'epoca. Mentre, per converso, «il cinema, quando si è deciso ad assegnare dei ruoli importanti al jazz, si è avvicinato preferenzialmente ai rappresentanti del jazz moderno» in quanto bop e cool sono «più adatti che il vecchio stile New orleans a esprimere l'uomo moderno, la sua personalità, la sua ansietà e il mondo in cui egli vive».

Cionondimeno Gautier lamentava che pur ad awenuta esplosione bop, i ritardi nella collaborazione fra jazz e film portavano a tracciare un bilancio nel quale facevano difetto i grandi film sul jazz.

---

[1] Op. cit.

Pur ammettendo numerose eccezioni al giudizio di Gautier, è da rilevare che, in effetti, una certa insoddisfazione serpeggiava, ancora verso la fine degli anni '70, in diversi settori della pubblicistica musicale specializzata.

«Ogni appassionato di jazz ricorda certamente i momenti di pena patiti nell'assitere alle travagliate vicende dei nostri leggendari musicisti ridortti, sullo schermo, a scontati *cliché*, e sempre in ogni caso, stravolti nella loro personalità umana, e misconosciuti nella loro dimensione musicale[1]». Sono considerazioni apparse su *Musica Jazz*. L'articolista, recensendo positivamente il film *Jazz Band* di Pupi Avati, coglieva l'occasione per volgere un rapido sguardo all'indietro, ai vecchi film di finzione. «Mi capitò anni fa di assistere a un film ispirato al personaggio di Bix Beiderbecke, realizzato a Hollywood, con Kirk Douglas (!) nella parte principale e che giunse in italia col titolo *Chimere*. I luoghi più comuni del peggior filone caramelloso hollywoodiano furono rivisitati per esprimere l'ultimo travaglio spirituale del povero musicista di jazz, la sua breve e inappagata esistenza, la sua prematura fine dovuta agli eccessi dell'alcool; il tutto realizzato al livello del fumetto imbecille.

«Sorte non migliore ebbe un emulo di Bix, Red Nichols, che rivisse sullo schermo la storia dei suoi Five Pennies. Dove a un certo momento non si capiva più se la sceneggiatura dovesse servire a mettere in risalto le doti di showman di Danny Kaye o come veicolo propagandistico per una campagna anticancro»[2].

Osservazioni parimenti negative erano riferite all'allora recente *New York, New York* di Martin Scorsese, e alla più datata e dolciastra biografia di William C. Handy, «dove dei buoni musicisti come Nat King Cole venivano mal impiegati, e ad altri film — anche

---

[1] Omero Barletta, A *proposito di* "Jazz Band", in «Musica jazz», luglio 1978, p. 13.

[2] Ibidem.

di notevole impegno finanziario — dove la stella numero uno del jazz nel mondo dello spettacolo — Louis Armstrong — veniva sfruttata sempre e soltanto nel suo lato deteriore (smorfie, occhi sgranati e *c'est si bon...*)»[1].

Fra le eccezioni alla regola testé enunciata venivano segnalate le pellicole sulla storia di Glenn Miller e la biografia cinematografica di Billie Holiday, mentre la situazione cambiava in meglio se si poneva attenzione ai documentari. Dette opinioni, al di là della loro condivisibilità, erano indicatore evidente di umori e malumori diffusi nell'ambiente della critica jazz.

Insomma, la musica jazz sarebbe stata usata in diversi film a soggetto con una doppia funzione: in quanto richiamo di ambienti notturni e fumosi, o a corollario di vicende a tinta drammatica forte, con il jazzista — quando ne era prevista la figura in copione — a far da eroe tragico. All'opposto, essa era costretta alla ricostruzione festosa di date ambientazioni, spesso debordante nella parodia o in scintillanti *break* musicali ritagliati all'interno della sceneggiatura.

Vediamo poi l'aspetto quantitativo.

A dire il vero, se si va a sfogliare il volume *Jazz in the Movies* di David Meeker[2] sembrerebbe che gli incontri ravvicinati fra jazz e cinema siano stati tutto sommato copiosi. La prima sensazione è di una presenza fitta, sul piano dei titoli, del jazz nella cinematografia e di una pratica abbastanza costante di ispirazione e prelievo dal *mare magnum* della musica nera da parte della cinematografia. Non bisogna lasciarsi tuttavia impressionare dall'assetto repertoriale del pregevole lavoro di Meeker, che peraltro segue un criterio alfabetico che parrebbe mettere sullo stesso piano *short*, film-concerto, do-

---

[1] Ibidem.

[2] David Meeker, *Jazz in the Moutes: A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*, Arlington House, New Rochelle (NewJersey) 1977.

cumentari a corto- medio- e lungo metraggio, senza disporre adeguati steccati con i film-finzione.

Le note apposte dal Meeker a margine di ogni scheda sulle pellicole censite danno invero specifiche informazioni sui musicisti, sull'originalità del commento sonoro, o sull'uso di musica preesistente, con qualche giudizio sul valore d'insieme del lavoro cinematografico. Insomma, su un piano squisitamente numerico e in parte anche qualitativo, la situazione non si può dire disperata; e risparmiamo al lettore le ulteriori citazioni sui film degni di apprezzamento.

Posto ciò, e ricordato anche il successivo volume di Ermanno Comuzio su *Cinema e jazz,* utile aggiornamento critico fino a circa il 1985, data della pubblicazione[1], cerchiamo di verificare se le attese di critici e *jazz fans* di una cinematografia più pervicacemente orientata nei confronti della musica neroamericana siano state meglio soddisfatte nel corso degli anni '80.

4. Nel primo dei due scorsi lustri, l'attenzione del cinema alla musica afroamericana per commentare sceneggiature incentrantisi su tematiche le più diversificate, dallo sport al sociale, dall'impegnato al documentaristico, non è stata trascurabile. Ma è a metà decennio che la scena cine-jazzistica si anima, dopo l'occasione perduta di *Cotton Club* di Francis Ford Coppola, quando si avvia un rapporto di più stretta interrelazione fra i due pianeti artistici. E in più di un'occasione sembra attuarsi l'auspicio di Gautier di «offrire al jazz dei ruoli interessanti a misura delle proprie immense possibilità».

E *Round Midnight* di Bertrand Tavernier a lanciare il sasso che si rivelerà un macigno nelle stagnanti acque del binomio cinema-

---

[1] Ermanno Comuzio, *Gnema e jazz,* a cura di Roberto Ellero, Comune di Venezia, Venezia 1985.

jazz. Nel film, che si avvale della direzione musicale del pianista Herbie Hancock, il tenorista Dexter Gordon interpreta la parte del sassofonista Dale Turner, avendo sullo sfondo le figure storiche di Bud Powell e Lester Young. Insomma il *bebop*, finalmente, entra in scena senza complessi e da generico si fa comprimario in un film d'autore.

Dovere di sintesi ci costringe a lasciare la precedente affermazione monca di eccezioni e distinguo. Fatto è che, in quel momento, l'effetto *bebop* denota, filmicamente parlando, caratteri suoi propri, rinunciando per statuto a certe forzature spettacolaristiche tipiche del periodo *pre-bop* (*e* del cinema connesso). Nello stesso tempo si assiste — ma non è una novità — al superamento dei confini di ruolo, territorialmente delimitati, di norma assegnati alla colonna sonora jazz, e all'estendersi e approfondirsi delle possibilità narrative di un'area artistica e sociale marginale anche nel cinema, oltre che nella società e nella comunità artistica.

La comparsa del *bop* sugli schermi cinematografici si fa più massiccia allorché Clint Eastwood rinfodera la sua 44 Magnum per produrre il film *Bird*, in cui si narra del *cupio dissolvi* di un Charlie Parker interpretato, senza rimandi simbolici, da forest Whitaker, già visto ne *Il colore dei soldi* e *Platoon*. È l'anno di grazia 1988, e i jazzofili ringraziano sentitamente la produzione per quella pellicola, forse parziale sul genio Parker, ben disposti comunque a perdonare anche i trapianti di accompagnamento sugli assolo parkeriani effettuati facendo sfoggio di mezzi tecnologici nonché di efferato coraggio iconoclasta.

Molte le differenze stilistiche fra i due film — evidente e diverso in *Bird*, fra l'altro, l'intento di ricostruzione biografica —; tuttavia ambedue le pellicole sono accomunabili per il clima e le atmosfere di magica stagione della storia del jazz, fulgidamente decadente, e per l'approccio da atto d'amore della regìa verso il jazz.

5. Una breve puntata nel settore documentaristico ci fa rilevare un'altra coppia di film da ricordare. Uno è *Let's Get Lost* di Bruce Weber, stroncato da Leonard Feather in quanto inutile visione dei sentimenti autodistruttivi di Chet Baker (addebito peraltro indirizzato da altri anche a *Bird,* per lo scarso risalto dato invece agli aspetti più squisitamente artistici della storia di Parker). L'altro è *Thelonious Monk: Straight No Chaser* di Charlotte Zwerin, esempio di buon cinema non *fictional,* che resta esemplare di un certo tipo di documentarismo, che non si limita a riprodurre ma ostenta un'attenta cura del montaggio, deUa fotografia, del testo, e non è esente da tentativi di introspezione psicologica sui personaggi, spesso contemperando le esigenze di tipo divulgativo con quelle superiori dell'obiettività documentale.

6. Domanda: il film *Bix* di Pupi Avati (1990), pennellato affresco del periodo aureo della tradizione jazzistica, con al centro la vicenda del musicista bianco, può esser considerato in qualche modo premonitore dell'evoluzione che il rapporto *de quo* assumerà nel nuovo decennio? Forse no, per la possibile consunzione del genere storico-biografico a causa delle troppe esperienze del passato.

Si suol ripetere che nel cinema l'immaginario rimane l'ultima spiaggia ispirativa dopo che si è raccontato tutto il reale narrabile. Viene da chiedersi allora se il postulato si applica anche al rapporto cinema-jazz.

La prospettiva offerta da pellicole quali *Taxi Blues* di Pavjel Longin (1990) e *Mo' Better Blues* (1990), quarto film di Spike Lee, così lontane ma per certi versi anche vicine, in quanto puntano la macchina da presa su personaggi oscuri, perdenti, che non riescono a risollevarsi definitivamente dalla *mediocritas,* sembra essere una delle più interessanti fra quelle viste sugli schermi di recente. L'orizzonte narrativo si estende su uomini semplici e su segmenti di vita sociale e artistica, piuttosto che su celebrità; anche se il mito

Coltrane campeggia, in *Mo' Better Blues,* in *poster* a somiglianza con il protagonista Bleek, e il mito americano nella Mosca by *night* dello scalcinato sassofonista Ljosha (al secolo l'attore Pjotr Mamonov) è inseguito, per un attimo afferrato e poi riperso per sempre. Qui il campionario dei personaggi non è più ripreso dai manuali di storia della musica afroamericana. E, delle due pellicole, quella sovietica si coagula ancora attorno ai temi dello sbandamento esistenziale, mentre quella *made in Usa* sembra voler annullare il cliché del jazzista = dissoluto-drogato-alcoolizzato, imponendo la figura più "professionale" di Bleek Gilliam — l'attore Denzel Washington — all'interno de piccolo universo nero di Spike Lee, in cui la drammaticità va spesso a stemperarsi in inattesi scampoli di comicità.

Nelle due *fiction,* la musica partecipa del vissuto delle ordinarie storie di uomini e artisti qualunque riprese dai margini della Storia nel limbo della fantasia. In più, *Mo' Better Blues si* propone come prodotto esemplare di una cinematografia nera "d'impegno" sulla quale sarebbe il caso, prima o poi, di ritornare per le connesse implicazioni musicali.

Anni '90, dunque, con gli occhi puntati verso il basso, verso il sociale, verso gli antieroi. E anni di recupero dello sguardo cinamatografico sulla scena del jazz in chiave di ricostruzione microstorica, prima ancora che storica. E ancora presto, oggi, per individuare sotto quale segno si vada sviluppando nel nuovo decennio il quadro dei rapporti fra cinema e iazz. Certo, sarebbe un peccato dover registrare un passo indietro, dopo gli almeno due in avanti compiuti nella seconda metà del decennio scorso.

Nota

Da "Nerosubianco" n. 1/1193 Roma, S.I.S.M.A.

5. SUONA LA COSA GIUSTA: SPIKE LEE

Scrivendo del rapporto iazz-cinema negli anni '80 avevo indicato nella presenza di grandi film con e sul jazz uno degli elementi più caratterizzanti quei dieci anni. Il trend degli anni '90 non sembra ricalcare quello del decennio precedente, almeno a prima vista. Pellicole sentimental-nostalgiche come *American Blue Note* di Ralph Toporov (1990), come *Swing Kids-Giovani Ribelli* (1993) diretto da Thomas Carter sulla diffusione della musica jazz via radio nell'Amburgo anni '30 o *Le Nouveu Mond* di Corneau (1995) sono così diverse fra loro per cui è difficile individuare comuni linee di tendenza. E' probabile che la ricerca in corso di una nuova identità per il jazz e i suoi interpreti abbia reso maggiormente praticabile l'uso di commenti jazzistici per storie del passato più o meno recente ma renda problematici tali inserimenti in situazioni e contesti filmici dell'oggi. Non si vuole qui dire che il jazz si avvia a diventare modernariato musicale perchè non trova spazio nei movimenti musicali che oggi vanno per la maggiore. Nè si vuole, con questo, relegare a isolamento ancor più elitario una musica che, entrata nei conservatori, potrebbe esser vista come accademica, priva dello smalto originario, delle capacità di prodursi e riprodursi come risultato di un atto creativo e cerebrale (possibili analogie il Living nel teatro, gli espressionisti in pittura) che mette in comunicazione la mente e i suoi circuiti con i meccanismi di produzione del suono.

Il fatto è che la specificità linguistico culturale della comunità neroamericana, che è quella dalla quale il jazz in primis proviene, è in evoluzione continua. Per chi guarda dall'esterno rimane complessa la lettura di quell'etnia in situazione sociale di rapido cambia-

mento. E se il rap impazza, con testi ripresi dallo slang quotidiano e sovrapposti a musica iterativa, ciò è fors'anche dovuto all'esigenza di "liberare" la parola senza la mediazione del suono e del ritmo, ora collaterali. Intanto, con la parola, si "libera" l'occhio registico grazie alla maggiore apertura della scena cinematografica a una scuola registica nera.

Uno degli elementi che vanno caratterizzando la cinematografia degli anni 90 è l'emergere, e in alcuni casi l'imporsi sulla scena internazionale, di nuovi registri neoamericani sulla scia del controverso Melvin Van Peebles (*Watermelon man*, 1970; *Crisi d'identità*, 1989) e, se non vogliamo proprio risalire ab ovo al muto ed a Micheaux, almeno al '70, al film inchiesta *The murder of Fred Hampton*.

Quali nomi fare a tal proposito? Uno è Reggie Hudlin più che altro per il suo *House Party*, (1990), più pertinente allo spirito di questo scritto di un Marlon Ritt. Poi Robert Townsend (*Hollywood Shuffle*, 1987) Mario Van Peebles (*New Jack City*, *Posse*) Spike Lee. Quest'ultimo si presta, meglio di altri, a considerazioni non usuali sul rapporto fra la propria produzione filmica e la musica afroamericana. Sullo sfondo di quella cultura nera che occupa tanta parte della giovane cinematografia indipendente statunitense, Lee esercita una direzione di regia che controlla tutte le "deleghe a terzi" che in qualche modo riguardano la sua produzione artistica lamenta il suo biografo non ufficiale Alex Patterson autore di un **Unhautorized Spike Lee** del 1992. E che si riferiscono, tanto per fare un esempio, persino alle foto di scena da pubblicare. E' quanto lo stesso regista attesta nel volume **Five For Five. The films of Spike Lee. Photograh by David Lee** (ndr: fratello di Spike), (1991, New York. Stewart, Tabori & Chang): "il cinema è un medium visuale e i libri relativi devono essere limitati all'uso delle foto".

Le scelte musicali seguono la stessa logica centralizzante di

una regia che suole "invadere" persino ruoli recitativi. Sul piano più generale l'appropriazione della regia da parte di autori neri può rappresentare un avanzamento in direzione della scalata verso la stanza dei bottoni del potere mediologico e culturale in un settore dell'establishment culturale e del mercato, appunto cinematografico, che sembra aver fagocitato, dopo il promettente Bill Duke (*Rabbia di Harlem*, 1991) lo stesso Hudlin, accomodatosi sul genere comedian con la direzione di *Il principe cerca moglie*, interprete il comico di colore Eddie Murphy.

Ora il nodo che in questa sede, peraltro "bianca", si vuole porre non è quello di rispolverare problemi di coerenza all black nè riaprire dibattiti sull'incerto ruolo di un Sidney Poitier, attore (*Guess Who's Coming to Dinner* ovvero *Indovina che viene a cena*, 1967) e regista (*Hanki Panky - Fuga per due* (1982) che professa con orgoglio la sua cittadinanza americana quasi a codificare l'avvenuta (?) integrazione razziale o sulla cinematografia di Ossie Davis (*Pupe calde e mafia nera*, 1970) quando è comunque evidente che non tutto il cinema "coloured" contiene ed esprime in pieno la cifra della propria identità e che non tutto il cinema "black-oriented" contiene ed esprime a 180 gradi il proprio background musicale.

Ecco: è il livello musicale del discorso che interessa o meglio la sua relazione con l'immagine filmica, il nesso causale con il montaggio, la sincrodia con la fotografia, la presenza e il significato eventuale della musica neroamericana nel contesto della pellicola.

Compito forse immane da dirimere in un breve intervento ma da delineare nei limiti del possibile. È stato addebitato anche allo stesso "fratello" Spike un appannamento dell'anticonformismo messo in mostra con *Lola Darling* (1986) e *Fa la cosa giusta* (1989) paradossalmente in quel *Malcom X* (1992) che poteva rappresentare una sorta di "summa" dei riferimenti politici di Lee.

Quelli musicali, in ispecie jazzistici, egli li aveva esposti in

Mo Better Blues ma sono rintracciabili un pò ovunque nella sua filmografia e nella sua biografia.

Sembra che a Lee non vada molto a genio il fatto di essere analizzato da "bianchi". Epperò ci sarebbe da osservare che se gli italoamericani compaiono più volte nelle sue pellicole spesso in relazione se non addirittura in contrapposizione alla comunità nera, una patente, come osservatori della sua cinematografia, in qualche modo può spettare anche a chi scrive. A parte ogni ironia. Avendo scelto di trattare la materia musica afroamericana necessariamente ci si imbatterà in tematiche e personaggi "all black".

Non ce ne voglia pertanto a male il buon Spike se in questa sede lo si è eletto a vessillo della figura sempre più emergente, nella cinematografia dei '90, di "regista nero", capace anche di adeguate scelte musicali per i propri film.

E', forse, questo uno dei dati che consente di differenziare il decennio in corso rispetto ad altri precedenti in cui non sono mancate le biografie, puntuali o romanzate, su grandi jazzisti, le ricostruzioni e le ambientazioni di fasi cruciali della storia del jazz, l'utilizzo di colonne e commenti sonori a cura di jazzisti, filmati "cameo" e documentari. Ma, prendiamo come spunto l'Eastwood di *Bird*, regista "bianco"; era difficoltosa, per un fatto cromosomico, la possibilità di partecipare "dal di dentro" della storia di Parker. Alla mdp di Lee è concesso uno spazio d'intervento ad altri impossibile. Non solo ma un "regista nero" non si dovrebbe in teoria prestare alla caduta nello stereotipo che ha spesso avvolto, nel mondo della celluloide, l'"idea dominante" di jazz dettata dai media e dalle majors (bianche) in larga parte.

Il background di Spike Lee si arricchisce, in più, dell'esser figlio di Bill, contrabbassista e compositore che ha "montato" la musica di *Lola Darling She's Gotta Have It* (1986) primo film ufficiale di Lee, se si esclude *Joe's Bed* pellicola dell'83 con cui si affermò alla New York University School. Il sottolineare l'impor-

tanza dell'elemento musica nei film di Lee non deve far mettere da parte la componente testo. C'è chi lo ha definito un Woody Allen di colore, sicuramente esagerando in semplificazione.

Di fatto il parlato, l'intelaiatura dialogica della sua cinematografia rappresenta un dato che imprime un ulteriore segno distintivo alla sua poetica (e teorica) filmica.

Il paragone fra un Allen a volte surreale e un Lee a volte iperrealista non può reggere anche a livello di situazioni inscenate, sia comiche che drammatiche E' proponibile per l'analoga vicinanza culturale a jazz e musica americana ma non per l'approccio che potrebbe esser definito rispettivamente problematico, autobiografico, individualistico, spesso nostalgico quello di Woody; "militante" (paradossalmente più in *Lola Darling* che in *Malcom X*) e diretto quello di Spike. Ma questo distinguo starebbe effettivamente stretto ai due autori: come collocare il Lee spesso rievocativo e l'Allen "politico" di "Bananas"?.

Eppoi se Allen è autore euroamericano, con venature yiddish, gravitante fra Fellini e Bergman, fra Gerswhin e Weill, Lee è autore afroamericano tout court come del resto un rapido esame della filmografia lascia intendere. Si potrebbe citare al riguardo già la regia del video di Miles Davis con le musiche di **Tutu** (1983).

Ma è più opportuno soffermarsi rapporto musica-pratica narrativa.

Già la ricordata commedia *She's Gotta Have It* con Tracy Camilla Johns e Redmond Hicks, microstoria quotidiano-metropolitana di una donna libera dei nostri giorni, è intrisa di componenti blackmusicofamiliari con il contrabbassista Bill Lee a far da contrappunto ai dialoghi. Buone composizioni originali (lo accompagnano in quintetto fra gli altri Kenny Washington alla batteria e Cedar Walton al pianoforte) danno vita ad un commento musicale intenso e presente, per un pellicola, questa appunto di "Lola Darling" che risulterà a qualcuno poco "militante", inoffensiva e sofi-

a serie trattazioni della condizione nera siamo fermi ancora a *Ombre* (Shadows) di John Cassavetes un regista bianco..., 1961, con musiche di Charles Mingus".

Lee è però già attento rilevatore sociopsicologico della middle class nera e Cannes intanto gli assegna il premio per il Miglior Regista nello stesso anno di distribuzione 1986. Scarsa fortuna per *School Daze*, dell'88, con Larry Fishburne e Tisha Campbell su rivalità e amori fra studenti di un black college. Ed è un peccato trattandosi di un film in cui musica e danza assumono un ruolo dominante unitamente ad un buon grado di senso umoristico.

Più "sociale" invece la pellicola dell'anno successivo, *Do The Right Thing*, con Danny Aiello, Ossie Davis, John Turturro e Spike Lee, in cui si narra di incidenti in un quartiere abitato in prevalenza da neri con uno scontro finale nella pizzeria dell'italoamericano Sal, è film che ha il ritmo del rap di strada e dell'hip-hop. La musica innesca la spina dell'antagonismo interrazziale con il brano **Flight The Power** dei Public Ennemy il beat cui scandisce i momenti drammatici della pellicola carica di tensioni (italoamericani-neri, neri-coreani) in quel di Brooklyn fino all'espoloione della rivolta finale.

Il 1990 è l'anno della total immersion jazzistica di *Mo Better Blues*, sulla figura del trombettista Bleek Gillian (Denzel Washington) personaggio talentoso quanto fragile, malgestito dall'amico manager Giant (Spike Lee). Bleek è unperfezionista della musica, incerto sentimentalmente fra la cantante Clarke (Cynda Williams) e la maestrina Indigo (Joie Lee),che finisce invalidato come trombettista a vivere in tranquilla famigliola borghese nera. Il film non "graffia"; è però formalmente ben confezionato con lucide immagini e abili virtuosismi di regia, e scorre su un parallelo percorso iniziatico per quanti lo leggano in chiave anche jazzistica. Anzitutto c'è il segno-Coltrane che incombe su diverse scene con poster-feticcio alle pareti di casa del quasi sosia Washington, con richiami da A

Love Supreme e altri che "toccano" persino il rivale di Bleek, il sassofonista Shadow Anderson (Wesley Snipes). Ma sono possibili i riferimenti a Mingus (il quintetto di Bleek si esibisce al locale newyorkese **Beneath The Underdog** che è il titolo del libro autobiografico del contrabbassista) specie, come ha osservato Sergio Arecco, in relazione all'autocompiacimento erotico dell'Underdog Mingus.

Ma incombe Charlie Parker; e Ornette Coleman con l'accorato pezzo free **Lonely Woman** che accompagna la scena del Bleek sconfitto e ferito che invoca Indigo di tornare con lui. Tutte sovrapposizioni e contaminazioni derivanti dalla cultura musicale neroamericana che costellano la pellicola il cui score originale è firmato da Brandford Marsalis in quartetto plus Terence Blanchard ospite.

"La musica – ha confessato Lee in un'intervista alla rivista francese "Jazz Magazine" – gioca un ruolo così importante nei miei film che prima di scriverli ho già in testa i musicisti e i compositori che saranno implicati nel progetto". *Mo Better Blues* è in questo senso il suo "film jazz", magari patinato e contemplativo eppure sincero omaggio alla musica afroamericana voluto da un cineasta che, lontano da Hollywood, immune da certi stereotipi accomodanti e consolatori, segue i suoi film dalla scrittura al montaggio, disvelandoci scelte musicali inedite e originali (ab origine).

Ritornano i temi della in-differenza razziale in *Jungle Fever* (1991), contrastata storia d'amore a non lieto fine fra un architetto nero (Wesley Snipes) e una segretaria bianca (Annabella Sciorra). Con una colonna sonora che, mixando Stevie Wonder a Frank Sinatra, pare voler contrapporre, anche sulle note, la comunità neroamericana a quella italoamericana, "Febbre della Giungla d'asfalto" segna il ritorno ai temi violenti di *Fa' La Cosa Giusta.* Il lacerato tessuto urbano di New York fa da sfondo al flirt fra Flipper ed Angie ahimè avvolto nei radicati tabù razziali, nella distanza culturale per-

sistente fra i "fratelli" neri e la comunità italoamericana ancora una volta prescelta come gruppo etnico deuteragonista.

"Altro che indovina chi viene a cena? – annota Irene Bignardi su "Repubblica"– Venticinque anni di militanza e di integrazione più tardi, il pregiudizio è persino più forte tra i neri che tra i bianchi, almeno a giudicare dai nostri Romeo e Giulietta, che ci provano ma finiscono per lasciarsi". Simbolicamente Lee nel film interpreta la parte di un pettegolo fomentatore di odio interazziale.

Ed ecco allora il Lee ideologico realizzare nel '92 *Malcom X*, travagliata opera sulla vita del leader afroamericano tratta da The Autobiography Of Malcom X di Alex Haley. Il lungo film che si avvale ancora della interpretazione azzeccata di Denzel Washington, presenta, inizialmente, atmosfere da quasi musical per chiudersi con toni alquanto predicatori. Secondo gran parte della critica Spike ha fatto la cosa giusta realizzando, per citare il critico americano Roger Ebert", una delle più grandi biografie della storia del cinema "da altri paragonata al Gandhi di Attenborough. La musica originale di Terence Blanchard rimane, nella complessa architettura del film, un pò in penombra. Fatto è che la straordinaria ampiezza di un progetto inizialmente affidato a Sidney Lumet poi al "moderato" Norman Jewison quindi a Lee, afferisce troppo a scottanti temi della storia e dell'attualità politica e sociale negli U.S.A. e giocoforza le componenti, diciamo, creative, sia pure inserite in nuovo modello di film biografico ideato da Lee, restano strette dalle esigenze di una ricostruzione dettagliata degli eventi, si sarebbero trovate sacrificate.

Terza collaborazione di Blanchard in *Crooklyn* (1994), storia "dolce" di una famiglia nera per un soggetto vagamente autobiografico di "aneddoti senza motivo" (almeno nella prima parte) scritto assieme alla sorella Joie.

Nella Brooklyn della adolescenza del regista affiora la figura del padre Bill nella figura del padre Woodd (Delroy Lindo), com-

positore ostinatamente fedele alla sua idea di jazz. E dal mentre "ritorna al privato" Spike Lee riapre lo sguardo a temi più di impatto sociale ed assapora l'idea di girare *Clockers* traendolo dal romanzo di Richard Price sulla diffusione della droga nel New Jersey. Come Allen, Lee rimane prolifico. In più il profeta del cinema nero ha co struito un piccolo impero familiare per gestire le sue produzioni. L'importante è che continui a non dimenticare se stesso.

FILMOGRAFIA CITATA

Spike Lee (Atlanta, Georgia, 20/3/1956)
Joe's Bed-Stuy Barbershoop: We Cut Heads, 1983
She' Gotta Have It (Lola Darling), 1986.
School Daze, 1988.
Do the Right Thing (Fa' la cosa giusta) 1989.
Mo' Better Blues (idem), 1990.
Jungle Fever (idem), 1991.
Malcom X (idem), 1992.
Crooklyn (idem), 1994.
Clockers (idem), 1995.

Nota
Intervento letto il 21/6/95 a Rende, presso l'Aula Caldora dell'Università della Calabria all'interno della rassegna "Accademia del Jazz" promossa dal Centro Jazz Calabria.

AMEDEO FURFARO

1951: nasce a Rende.
1954: ascolta per la prima volta Charlie Parker alla radio.
1965: impara in 6 mesi la chitarra da autodidatta.
1966 ha le prime esperienze chitarristiche come solista in gruppi beat e di musica mediterranea.
1973: si laurea in Scienze Politiche alla "Alfieri" di Firenze
1978: cura le musiche per il documentario I Valdesi di Calabria un 16 mm di G. Battendieri.
1980: esordisce nella saggistica musicale con il volume *Breve viaggio verso la musica popolare calabrese* (Cosenza, Pellegrini).
Anni 80: avvia numerose collaborazioni giornalistiche con RAI, quotidiani, periodici, riviste specializzate di settore ("SuonoSud"), di cultura ("Periferia", di cui diventa direttore responsabile) e d'attualità ("La Sila", "Calabria. Mensile del Consiglio Regionale"). Presso le Edizioni Periferia vara la collana di musica e spettacolo nella quale pubblica fra gli altri i volumi *Storia della musica e dei musicisti in Calabria* (1987), *Storia del "Rendano"* (1989), *La Calabria di Pasolini* (1990).
1989: fa parte dei Jazzart e collabora, fra gli altri, con Massimo Urbani e Roberto Ottaviano, da contrabbassista.
1991: fonda, insieme a Francesco Stezzi, il Centro Jazz Calabria assumendo l'incarico di direttore artistico .
1992: pubblica il libro *Calabresi d'America. Storie di Musicisti* e collabora, con Nicola Merola, Dante Della Terza, Rita Wilson alla stesura del volume *Pasolini in Periferia.*
Inizia l'esperienza di "Musica News" bimestrale del CJC presso cui vara il "Dizionario dei musicisti calabresi" a dispense.
1996: pubblica una Storia dell'orchestra jazz. È da tempo accreditato, come giornalista e critico musicale, presso rassegne e festival di musica a livello nazionale ed internazionale.

SERAFINO PATERNOSTER

Serafino Paternoster è giornalista di "La Gazzetta del Mezzogiorno". Collabora con diverse testate specializzate fra cui il mensile "Jazz". Ha curato e prodotto una serie di programmi tv per Telepiù 3. È autore del film intervista "Round about... Max" dedicato al sassafonista Massimo Urbani, realizzato da Videuno, di Matera e produttore dell'omonimo compact disc uscito per la Sanremo Records. È vicepresidente dell'Associazione Basilicata Spettacolo.

I quaderni di
MUSICA NEWS

"Jazz in Regia" raccoglie alcuni scritti sul rapporto cinema e jazz pubblicati di recente oltre ad un intervento inedito su Spike Lee ed un'intervista a Serafino Paternoster, critico musicale di "La Gazzetta del Mezzogiorno".

Si tratta, pertanto, di una ricognizione di contributi sul rapporto musica afroamericana-film focalizzantesi sui registi ai quali l'Autore è più legato — Pasolini per il suo apprezzamento della cifra "popolare" nella cultura, Allen per il suo umorismo filosofico, la sua pratica jazzistica, Lee per il suo essere orgogliosamente contrappositivo — e sui quali si è soffermato non senza aver dato un rapido sguardo storico d'insieme alla materia nel "Rapporto sugli anni 80".

È, dunque, una profonda e personale simpatia che ha spinto l'A. ad occuparsi di registi le cui scelte musicali sono state spesso legate dal comune filo del jazz a cominciare dall'Orestiade, musical mancato del poeta di Casarsa a finire all'ultimo Lee o ad a Woody Allen, recensito a proposito del disco The Bunk Project ed oggi apprezzato concertista anche al di fuori del consueto "Michael Pub". Prefato dal critico cinematografico Scarfò "Jazz in Regia" va visto comunque come insieme di spunti per una riflessione più complessiva e successiva, si spera,al volume in questione.

L. 20.000 (i.i.)